STANISŁAW BACZYŃSKI

SYTY PARAKLET
I
GŁODNY PROMETEUSZ

Kochanej Stachu Dmochowskiemu
z Bóżczyczliwości i szczerej przyjaźni

H. Bacyński

Warszawa 22/VII 92 r.

STANISŁAW BACZYŃSKI.

SYTY PARAKLET I GŁODNY PROMETEUSZ

(NAJMŁODSZA POEZJA POLSKA)

WYDAWNICTWO „CZARTAK" KRAKÓW—WARSZAWA.

CZCIONKAMI DRUKARNI FR. FOLTINA W WADOWICACH.

DO CZYTELNIKA.

Istnieje dążność do klasyfikacji nowej sztuki na kierunki, kieruneczki, prądy i prądziki, tendencja do rozbijania podstaw zbliżającej się epoki na liczmany definicyj, rozpraszania wysiłków rzetelnych drogą złośliwej analizy pseudo-krytycznej — ba! sami twórcy poszukują namiętnie określeń programowych, które często pokrywają brak wszelkiego kierunku. Ta sztuczna hodowla nazw, mnożąca fikcje bez podstaw i założeń istotnych, stanowi zasługę z jednej strony naszej krytyki, z drugiej zaś sprytnych żonglerów, aspirantów bez przyszłości i lift boy'ów sztuki. Prawdziwa sztuka bowiem nie wymaga programów ani nazw, istnieje sama przez się. To tak, jakby chrabąszcz, objadając liście klonu, klasyfikował sam siebie. Ramy wszelkie należą do zakresu krytyki spekulatywnej, heurystycznej, zagważdżającej epoki życia datami. Program dla twórcy był i będzie samobójstwem, aktem rozpaczy, kompromisem; dobry jest w teatrze, na balu, w politycznym klubie, lecz w sztuce jest nonsensem. Odpowiedź na pytanie: czego chcecie? do czego dążycie? — należy do botaników a nie do kwitnącego pędu. Tylko zmacerowany pod prasą racjonalizmu krytyk, może szukać ułatwienia w samookreśleniu twórców. (Patrz artykuł w „Skamandrze" o programofobji). Pod pytaniami temi często ukrywa się również niedorozwój umysłowy krytyki, ignorancja „wołająca o pomstę do nieba". Doszło bowiem do tego, że autorzy książek otrzymują niesamowite propozycje od krytyków, propozycje legitymowania się i osobistej spowiedzi, praktykowanej zapewne u Botokudów, a stąd wziętej w Polsce. „Chcę się z Panem widzieć, gdyż naszkicowałem sobie recenzję o Panu

i mam pewne wątpliwości, czym się w pewnym punkcie nie pomylił" — pisze redaktor literackiego miesięcznika do jednego z autorów. Więc krytyk „najpoważniejszego" pisma literackiego niezdolny jest do samodzielnej oceny nadesłanej książki, boi się pomyłki (?!) i wymaga pomocy autora przy pisaniu recenzji, niby przeciętny wywiadowca dziennikarski? Kto tu zasługuje na zaufanie społeczeństwa? Kto ma więc prawo pisania o sztuce w świstkach ulicznych, jeśli takimi są „najpoważniejsi", hierofanci krytyki, do kogo autor polski ma czuc ufność, jeśli „elita", sól literatury nie umie ocenić książki bez paszportu, karty meldunkowej i świadectwa prawomyślności? Czyż nie racjonalniejszem wobec tego byłoby powierzenie redakcji czasopism naukowych pomocnikom okręgowych komisarzy, a działu recenzyj zgoła stójkowym? To też, jedynie dlatego, że krytyka nasza, biadająca nad brakiem krytyki — o ironjo! nie przekracza granic żerowiska bezideowego snobizmu i nieuctwa, młoda poezja spotkała się z niezrozumieniem i niechęcią społeczeństwa, utknęła w pół drogi swego rozwoju. Lecz, nie przesądzając losów, jeśli rozwinie się ona w twór rachityczny, będzie niedonoskiem — przyszłość stwierdzi, że zalała ją gnojówka. Płaszczyzna bowiem doskonałej obojętności lub rezerwy jest stokroć gorszem przestępstwem w życiu, niż wyraźna, szczera reakcja. Dlatego, z pośród wielu, uczciwe, rzekłbym zgoła uczciwe, stanowisko wobec nowej poezji zajął Stanisław Pieńkowski w „Gazecie Warszawskiej". Nic to, że nazwał młodą poezję dziełem bolszewickiej mafji, że sklasyfikował jej twórców jako „niedowarjatów", ale przemówił tu temperament ludzki, wróg bez czułostkowości, nie rozmarzony snob czy pokątny sutener, lecz człowiek przekonań, krew nie pomyje. Pieńkowski nie pytał: skąd — dokąd? Odpowiedział sam, jak uczciwy krytyk, myślący własnemi kategorjami: „Znikąd — donikąd". Największa nędza szczerych, jawnie głoszonych przekonań lepsza jest niż obłudna, zniżona do rynsztoków wzniosłość i wszechwiedza.

Wielokrotna djagnoza historyczno-literacka stwierdziła, że w dziejach sztuki dążność do utrzymania za wszelką cenę ustalonych kategoryj i formuł estetycznych jest znamieniem przemiany wartości, zapowiedzią fermentu nowych procesów twórczych w strupieszałych formach ginącej epoki. W takich momentach załamuje się wiara w trwałość fundamentów krytycznych przeszłości, w tradycję, jako sprawdzian wysiłku twórczego chwili obecnej. Prawdy niesformułowane triumfują nad dogmatem, nad kryterjami pozornie niewzruszonemi, bo przenikającemi nawskróś warstwy społeczne w ich rzeczywistym, istniejącym, a więc jedynie prawdziwym układzie. Rewolucja nie wydaje się tu w teorji, rzeczą łatwą, jakkolwiek w praktyce nadchodzi znagła, rozpraszając wiarę pokoleń jedną błyskawicą uświadomienia, skrótem całego szeregu przeżyć podświadomych. I ten skrót właśnie decyduje o przyszłości, wywołując z pomroków duszy ludzkiej krzyk narodzin nowego świata. Krzyku tego pełne są dzieje ludzkości, od znanego nam historycznego ich początku, odbił się on nawet w mitologicznej projekcji Olimpu. A przedewszystkiem w wiekuistej buntu personifikacji: Prometeuszu.

Sejsmografy dawnego świata notują wstrząśnienia. W drżeniu podstaw własnych epoka schyłkowa widzi zbliżającą się destrukcję cywilizacji Zachodu, alarmuje Europę dziełami uczonych, grozą upadku. Dzieło Spenglera o bliskiej ruinie kultury a u nas Znanieckiego (Upadek cywilizacji zachodniej), nawołujące „arystokrację duchową" do skupienia sił ratunkowych, do walki z rozkładem, do stworzenia świadomego kierownictwa ewolucją społeczną, oto najpoważniejsze stosunkowo pozycje obronne ginącego świata. Wysiłki to jednak daremne, gdyż tylko obrońcy przeszłości i niewolniczych kategoryj społeczno-filozoficznych widzą w tym rozkładzie objaw groźny, zamykając rozmyślnie oczy na prawdę dziejów, która brzmi: wszelką rewolucję poprzedza rozkład, wszelką konstrukcję-destrukcja. Oczywistością, dającą się stwierdzić w badaniu jakiejkolwiek przemiany duchowej, jest powiązanie tych dwu procesów. Rewolucja, to proces walki o wyższy stan świadomości, o prawo realizacji tego stanu. Jest nią wszelki akt twórczy, przezwyciężający przeszłość mocą niesformułowanej często prawdy, dążenie świadomości do sformułowania

tej prawdy. Wobec tego głos przeszłości jest tylko krzykiem rozkładu i wyczerpania, które szuka ratunku w czysto intelektualnej spekulacji, w metafizyce, w religji, wywołując groźną wizję przyszłości, jako triumfu Antychrysta. Przykład: Zygmunt Krasiński. Głos ten przeraża jednak tylko tych, którzy zginą wraz z epoką. Upadek bowiem dawnych form i kategoryj niegroźny jest dla zdobywców przyszłości, twórców nowego okresu dziejów i nie pomoże tu żadna filozofja ad hoc, Spenglera czy Znanieckiego; ruina kultury mieszczańskiej Zachodu jest bowiem konsekwencją śmiertelnego wyczerpania, które potwierdzają tylko hasła arystokratyzmu duchowego, nieobce nawet Żeromskiemu. (Snobizm i postęp). Nie nowość to. W krótkim stosunkowo, wobec ery starożytnej, okresie ludzkość przeżyła wszystkie te hasła i zapowiedzi (n. p. bodaj humanitarny prąd przed rewolucją franc.), w ciągłej obawie o stare wartości i ciągle te wartości zmieniała sama. A jednak cywilizacja i kultura trwa, gdyż zniweczenie wartości dawnych rodzi nowe. Scholastycyzm i humanizm, racjonalizm i romantyzm, pozytywizm i modernizm — to kilka zaledwie przykładów. Nie są nowością również autodafe „nowinek" w imię problematycznej troski o losy cywilizacji, patrjotyzmu, tradycji, drwiny zapienionych snobów mieszczańskich i klasyczny gest pogardy ubireconych wielkości, pasożytujących na muzealnych eksponatach. Przeszłość posiada bowiem wszystkie argumenty od kija do ideału, wszystkie racje, teraźniejszość zaś jest tylko rzeczywistością. Przeszłość można ująć w ramy podziału, klasyfikacji, lecz wobec już istniejącego zaczynu przyszłości, nie na wiele przyda się tworzenie jakiejś ogólnej zasady „walki serca z rozumem" lub „ducha z materją", gdy każdym razem rozum ten wychodzi z innych założeń a serce zmienia tętno. Rzecz to historjozofów i dziejopisów sztuki. Toteż, do zastanawiania się nad poezją doby ostatniej nie wystarczy proteza, szczudło historyczne, ponieważ treści rodzącej się w naszych oczach nie można ogarnąć szablonem. Dość wyzbyć się uprzedzeń, środków połowicznych dobrotliwej rezerwy lekarza, w której więcej trucicielskiej perfidji niż dobrej woli. Nietrudno także o dar Lokusty w owych traktjerniach dobrego tonu, w salonach snobów, pracowniach artystycznych episjerów i feljetonach nałogowej opinji, pełnych swoistego, pociągającego zapachu zdawkowych komunałów. Buduarowe przekomarzania doprowadzają tylko do sceny przeniewierstwa, której epilogiem legalna separacja nowej sztuki ze starą, bez pierwiastków żywiołowej walki. Dlatego brak było temperamentu i zuchwalstwa w „Zdroju", w „Skamandrze" i t. d.; stąd normalna kopulacja nowej sztuki z podstarzałą kurtyzaną, o uwodzicielskich, podkrążonych wyrozumiałością, macierzyńskich oczach. Lecz nic to. Poezja przyszłości rozwija się niezależnie od kompromisu,

staje się faktem niedosiężonym dla starego ogrodnika ze złamanym kijem, śmieje się, jak dziecko na najwyższej gałęzi drzewa sztuki.

1.

Poezja wahała się stale między niebem a ziemią, między metafizyką bytu a codziennością, jako wyraz najwyższych tęsknot do niepoznawalnych sfer czystego istnienia (Paraklet yzm), jużto ograniczała się do ziemi, aby przez przepalenie duszy walką z losem (katharsis) wznieść się ponad nędzę bezwładu, zdobywać w pracy niemniej piękną od urojonej, lecz zato twardą rzeczywistość (Prometeusz).

I tu i tam była wskazówką potrzeba głębsza nietylko etycznych ale i estetycznych przeobrażeń rzeczywistości, zdobycia nowej doskonałej formy wyrazu. Doskonalenie się, prawda, zlanie się z bóstwem, oto wyraz religijny, metafizyczny tej potrzeby, której towarzyszyła zawsze pokora, unicestwienie bytu ziemskiego wobec ideału piękna w zaświatach (Platon). Postęp, cywilizacja, kultura, potęgowanie woli i praca, to droga realna tej potrzeby, dająca człowiekowi świadomość twórczej władzy nad światem. Obie jednak były przezwyciężaniem przeszłości. Tylko pierwsza odrywała się od niej, nie idąc w przyszłość lecz ponad życie, podczas gdy druga tę przyszłość zdobywała. Stąd martwota poezji oderwanej, jej chroniczna monotonja i pozory filozoficzne, gdyż służyła ona tej fikcyjnej treści heurystycznych pojęć, której na całej linji zaprzeczyła nauka dzisiejsza. Bliska była ona religji w swym kulcie nadzmysłowych urojeń, pragnąc nazwać nienazwane i osiągnąć nieosiągalne. Pokrewne były jej koncepcje Platona, daleki świat pieniącej się twórczości w czasie i przestrzeni. Stworzyła sztukę średniowiecza, oschłą w szablonie rzemieślniczym, wobec której już Dürer był rewolucjonistą, dała światu martwe kategorje pseudoklasyczne. W przeciwieństwie do niej sztuka prometejska walczyła o wartości rzeczywiste, realne, stwarzała postęp i ruch dziejów, podnosiła bunt przeciw formom intelektualnym, poszukując nieustannie nowego wyrazu. Dowodem pogańskie bogactwo słowa wczesnego humanizmu wobec ubóstwa scholastyki i zawrotność twórcza romantyzmu w walce z fetyszami racjonalizmu. Nie była to walka dwu pierwiastków w dziejach, jakiś dualizm historyczny (Hegel), ale cecha rozwojowa. Każdy z prądów był w początkach twórczy, żywotny, a dopiero upadek tej żywotności cechuje metafizyka, intelektualizm i martwota kategoryj poznawczych. **Paraklet to syty Prometeusz, Prometeusz to odmłodzony, głodny życia Paraklet.** Złączeni w jedno dają obraz całkowitej postaci, symbolu walki młodości ze starczością, intelektu

z ruchem, bezwładu z pracą. Synteza jednak tych przeciwieństw praktyczna, stanowi dogodny punkt wyjścia dla mieszczańskiej równowagi ducha, jest pozornem, polubownem zażegnaniem przeciwieństw, które się wzajemnie wykluczają. Świat nie może być równocześnie młody i stary, twórczy i niedołężny, bezwładny i pełen ruchu, żywy i martwy. Takich antynomij w życiu poza filozofją niema. Z chwilą, gdy zjawia się wartość nowa, dawna należy już do przeszłości, (dość przypomnieć stanowisko racjonalistów w Polsce po ukazaniu się Mickiewicza). Pogodzić te rzeczy może tylko spekulatywna krytyka, usiłująca harmonizować sprzeczności, niejako z powołania.

W walce tej bowiem, pominąwszy wszelkie filozofowanie, jakikolwiek punkt wyjścia i harmonja wydają się zbyteczne, gdyż wbrew przesądowi syntezy i harmonji, twórca tych pojęć, człowiek jest ogniskiem wiecznego niepokoju, nieustannych sprzeczności i dysharmonji. Postulat własny uzgodnienia życia, żądza spokoju i równowagi unosi się nad nim, jak niedosiężna wizja, tem bardziej ulotna im więcej doskonali się treść samego pojęcia harmonji. Pojęcie to i jego istnienie zależy całkowicie od naszej woli. Możemy je zastąpić innem lub zniszczyć zgoła, aby zuchwale spojrzeć w oblicze wszechświata i poznać, że jego porządek jest pozorny, że w istocie ład jego jest bezładem, że prawa jego to urojenie a harmonja jego to chaos, w którym wyobraźnia nasza poszukuje odbicia własnych tworów, któremu rozum narzuca koleiny własnych dróg. Zuchwalstwo nowoczesnej myśli podważa radykalnie tę grę pozorów, (Bergson, Einstein), pustych form, na których opierał się pogląd na świat 19-go wieku, sztuka zaś nowa niweczy wszelkie zaufanie nasze do jakichkolwiek przedustawnych sprawdzianów estetycznych w przyrodzie (O. Wilde), każe ich poszukiwać wyłącznie w duszy ludzkiej, dla której i przez którą wszelkie piękno powstaje. Człowiek przestał być starcem z chwilą zrozumienia dramatu własnego losu, zawikłanego w sieć kategorji fikcyjnych, czczonych do tej pory, stał się dzieckiem, żyjącem w chaosie zjawisk, bawi się swemi kajdanami jak zabawką niewinną i do potwornej budowy wszechświata dodaje zuchwale dzieło własnej pracy, współzawodnicząc z grzmiącym w przestrzeni kołowrotem gwiazd i z życiodajną twórczością ziemi. Stądto najogólniejsze zagadnienie nowej sztuki nie zostało do tej pory ujęte w klamry myślowe, ku uciesze krytycznej gawiedzi, stąd ciągłe wywlekanie bożków ładu i rozkładu, przy równoczesnem egzorcyzmowaniu szatana anarchji. Przezwyciężenie bowiem intelektualizmu przez dynamikę twórczą ludzkiej pracy, otwiera zaledwie szereg problemów natury ideowej, których rozwiązanie ostateczne zakreślałoby a priori możliwości rozwoju nowych prądów, co należy jeszcze do przyszłości.

2.

Kwestja poglądu na świat nie jest tylko biernem, intelektualnem ustosunkowaniem się człowieka czy gromady do rzeczywistości, uznaniem pewnych, nawet świeżo ukutych, prawd za miarę wartości czynów. Pogląd na świat jest w istocie swej sam czynnem stanowiskiem wobec świata, w którym jednostka lub gromada znajduje kulminacyjny punkt swej żywotności, działania, pracy, słowem świadomość wartości wysiłku w pewnym kierunku. Nie samowyznaczenie w świecie, kwietyzm filozoficzny, bałwochwalstwo ideowe, źródło wiecznego rozdźwięku między energją czynną a sceptycyzmem i dekadencją, ale ekspansja wysiłku po linji największego oporu, przezwyciężanie jednych momentów świadomości (rzeczywistości) innymi, nieustanne zdobywanie momentów przyszłych — stanowi zasadę dynamicznego na świat poglądu i twórczego działania. Nie jest to płaski witalizm, określający mętnie swe źródło słowem: życie. Słowo to pokutuje od wieków w teorjach artystycznych różnych epok, bez ścisłego określenia treści, zagważdżając problemy sztuki swą pozorną wyrazistością i rozległem znaczeniem. Życie bowiem jako takie istniało od chwili powstania pierwszej protoplazmy i jej ruchu wobec świata, słowem było czynnem ustosunkowaniem się do rzeczywistości. Od tej pory jednak zróżniczkował się ruch ten tak dalece, że rozsadza sam termin, nadaje mu pozór abstrakcji, wymaga precyzji określeń, zależnie od przedmiotu, do którego go stosujemy. Nawet po przyjęciu problematycznej świadomości protoplazmy byłaby ona w każdym momencie inna, nowa, gdyż stan świadomości jest momentem teraźniejszym, który niweczy obecność poprzednich, zatrzymując z nich tylko łożysko. Życie, jako pojęcie najogólniejsze tego ciągłego zamierania i narodzin, staje się abstrakcją heurystyczną podobnie jak „absolut", „bóstwo", nie wyjaśnia i nie może być wyrazem żadnego poglądu na świat, lub bodźcem do czynu. Aby zrozumieć istotę poglądu na świat nie należy poszukiwać rozwiązania w metafizyce, czy też jak w danym wypadku, samookreśleń ideowo-programowych, gdyż ani pojęcie ewolucji ani postęp, jako kategorje pomocnicze tutaj nie wystarczą. Trzeba sięgać do elementów. Zasadniczym zaś elementem działania człowieka głupca czy filozofa jest stan świadomości — różnica polega tylko na skali napięcia tego stanu i bogactwie treści. Stan świadomości jest ruchem wewnętrznym, powodującym czynne ustosunkowanie się organizmu do świata, stwierdzającym w każdym momencie istnienia, napięcie energji człowieka i jej kierunek. Przeszłość i wartość przez nią wypracowana o tyle tylko posiada znaczenie, o ile kojarzy się w stanach naszej świadomości z napięciem energji wytężonej w przyszłość i jest czynnikiem, posu-

wającym działalność organizmu w pewnym kierunku. W przeciwnym razie możnaby bez szkody dla świata rozładować ją, jak zepsuty parowóz, aparat całkowicie zbędny, obciążający procesy psychiczne balastem rekwizytów i zabytków, których rolę odgrywają na schyłku każdej epoki kategorje ustalone, prawdy metafizyczne i sentymentalna tradycja. Zrozumiała ten hamulec nauka współczesna, stosując szeroko ekonomję myślenia, upraszczając metody i symbole aż do znaków matematycznych włącznie, (filozofja-logistyka).

Napięcie energji kierunkowej i wyładowanie jej stanowi moment wyrazu poglądu na świat. Suma tych momentów, zestawiona objektywnie, wyznacza kierunek ogólny, linję, po której jednostka stwarza wartości żywotne, podstawę dla przyszłych stanów świadomości i ich energetycznego napięcia czyli zdolności do działania, tworzenia, pracy. Najogólniejsza przeto treść, mieszcząca się w słowie życie, to nieustannie wyładowująca się energja, płynąca z świadomego stosunku człowieka do rzeczywistości. Ależ w ten sposób wartość stanów świadomości byłaby nieograniczona i powszechna, każdy ruch duszy miałby walor twórczy i dałby się zawrzeć w bergsonowskim pędzie witalnym, jako niezaprzeczona rewelacja. Odpowiadamy: Rzeczywistość wewnętrzna sama przez się nie jest twórcza jako stan psychiczny, dopiero wyładowanie jej kierunkowe a więc przezwyciężenie jednych momentów świadomości na korzyść innych, dodających coś do sumy już istniejących wartości, jest procesem twórczym. Proces ten to ekspresja najogólniej pojęta — wyładowanie ruchu duszy w kształcie zmysłowym, zewnętrznym. Pod nazwę jego można w filozofji podstawić myśl, w sztuce koncepcję, uczucie lub wyobraźnię, w codziennem życiu wysiłek celowy mięśni czyli pracę we wszelkich jej przejawach, stanowiących kierunkowy ruch, wysiłek zmierzający do kształtowania świata zmysłowego, według planu rzeczywistości wewnętrznej: myśli lub wyobrażeń. Bezwątpienia, iż sztuka nowoczesna musi się liczyć z zarzutem witalizmu, lecz witalizm ekspresjonistyczny niema nic wspólnego z eksploatacją zmysłową życia, jak hedonizm lub sybarytyzm mieszczański, jest on synonimem postępu, wrogiem bezużytecznej, metafizycznej cząstki tradycji, zapomocą której umierający świat pragnie zahamować ruch twórczy. Biadania trzebieńców epoki nad bezkierunkowością sztuki nowej, szukanie w niej pierwiastków rozkładu, redukcja jej przejawów do czysto zmysłowej bachanalji są uroszczeniami krytykujących snobów, jęczących pod obuchem młodzieńczego zuchwalstwa, które zaskoczyło tych maruderów bezwzględnością swoich ciosów. Ostać się tu mogą jedynie idee sięgające w przyszłość (nieraz może zawodne, lecz błądzenie jest bodaj czy nie kardynalnem prawem ludzkości), objawy zbiorowej

świadomości mas, tego napięcia tytanicznego sił gromady, które drżeniem przenika mikrokosmos ziemski. Dlatego przeciw sztuce nowej występują przeważnie zakapturzeni ideowcy, czciciele kwietyzmu społecznego, religjanci i epigoni dekadentyzmu, zarzucając jej nihilizm, brutalną zmysłowość i niepokój — ci sami, którym do dziś nie w smak ekstatyczny rewolucjonizm Słowackiego i Mickiewiczowski radykalizm. Walka ich z nową sztuką to ostatni etap zmagania się światowego mieszczaństwa i kapitału z twórczym dreszczem jednostek i gromad, wojna dwu stadjów świadomości ludzkiej: jednej tkniętej paraliżem, przeżytej, religijnej i drugiej pogańskiej, zuchwałej, djonizyjskiej, do której należy obszar przyszłości i pracy.

3.

Z rozważań powyższych wynika, iż rewizja wartości, towarzysząca kataklizmom społecznym stanowi w równej mierze przywilej wszelkiej rewolucji pojęć, konieczność, z którą musi się godzić każde niemal pokolenie i epoka. Treść duszy pokoleń młodych różni się zazwyczaj gruntownie od treści mijającego okresu a określenie stosunku jego do świata możliwe jest dopiero na ruinach prawdy starej, jako nowa konstrukcja, nietylko sprzeczna, ale wroga światopoglądowi dawnemu. Tkwi to już w różnicy, zachodzącej między faktem zastanym a zjawiskiem dopiero powstającem. Dla pokolenia przedwojennego n. p. wojna była zdarzeniem tylko mniej lub więcej doniosłem, warunki przez nią wywołane okolicznościami, które zetknęły się z duszą już uformowaną. Dla nowego zaś pokolenia fakt ów był jedyną atmosferą życia świadomego, kształtującą jego psychikę i dyspozycje twórcze. Stąd djametralna rozbieżność tendencyj, impulsów i antagonizm bez widoków syntezy. Światu dawnemu pozostaje tu wyłącznie recepta W. Hugo: „jeden jest tylko sposób zerwania z przeszłością — umrzeć!“, którą polecił kulturze 19 wieku J. Ehrenburg w swej książce: „A przecież się obraca“.

Szeroka płaszczyzna nowoczesnego życia rozwinęła zakres wysiłku twórczego i pogłębiła samopoczucie mocy ludzkiej. Zuchwały bunt przeciw uświęconym kanonom estetycznym, dążność do rozszerzenia praw poezji na całkowitą, bez zastrzeżeń powierzchnię świata od maszyny do elementarnych zjawisk odczuwania, od trywjalności do wzniosłości, od kosmosu do ziemi, słowem pomieszanie harmonji systemów ludzkiej kultury i zużytkowanie poetyckie materjału artystycznego w nieznanych dotychczas konstrukcjach, poszukiwanie istotnie nowej treści i formy wyrazu — stanowi najogólniejszą cechę poczynań twórczych naszej epoki.

Sztuki plastyczne, malarstwo i rzeźba, idąc śladem cywilizacji, stanęły pod znakiem konstrukcji, skutkiem czego niejednokrotne pomieszanie kompetencyj jak n. p. obrazy wielopłaszczyznowe lub symbolizm literowy w malarstwie. Konstrukcjonizm, tatlinizm, jako dążność do wyrazu konkretnego oderwanych wizyj twórczych, budowanie nowych kształtów na zasadach logiki konstrukcyjnej bez szablonu architektury dotychczasowej, czyli nowy styl, powstaje na jednej płaszczyźnie z ekspresjonizmem w poezji. Krajobraz, portret, martwa natura, figi, pomarańcze, maski papierowe i lalki gipsowe, cały repertuar sztuki dawnej, zleżałe jej rekwizyty nużą wyobraźnię współczesnego artysty. Klasyfikacja ich i walory estetyczne stają się zwolna szacownym zabytkiem muzealnym. Wzorem, impulsem byłby tu raczej genjalny projekt pomnika Tatlina albo rozległy obszar mechaniki, tej nowoczesnej Egerji. Krańcowość kierunku doszła, jak zwykle, do absurdu praktycznego, mimo pozornej logiczności teorji, do formizmu czyli zaprzeczenia racji bytu wszelkiej treści.

Treść nazwy: ekspresjonizm została jakoby wyczerpana w dotychczasowym dorobku artystycznym ludzkości. Ekspresja czyli żywiołowy akt twórczego wyrazu nie stanowi nowości ani w poezji ani w sztukach plastycznych. Istnieje tendencja do zbanalizowania samej nazwy, zapomocą wykrycia pierwiastków ekspresjonizmu w przeszłych etapach rozwoju kultury. Nic ponadto błędniejszego. Objawy sporadyczne ekspresji n. p. w romantyzmie odpowiadały coprawda w genezie swej postulatom ekspresjonistycznym, lecz w formie przystosowywały się doskonale do wymagań epoki spółczesnej i jako dzieła sztuki z ekspresjonizmem dzisiejszym w luźnym jeno pozostają związku teoretycznym. Ekspresjonizm bowiem to nie tylko wybuch uczucia lub wyobraźni, ale przedewszystkiem narastanie świadomości w ciągu aktu twórczego i rewelacja tego procesu w kształcie zewnętrznym. Prawidła formy nie mają tu oparcia, gdyż forma sama jest rzeczą w ekspresji każdym razem odrębna, ściśle zwarta z treścią i z niej wynikająca. Prawidła intelektualne, jak postulat harmonji, rytmu, rytmu, akcentu, proporcji itd. ustalone w sztuce dawnej załamują się tutaj na żywiołowej dążności każdego stanu psychicznego artysty do odrębnego wyrazu. To też ekspresjonizm nowoczesny nie interpretuje dorywczo duszy artysty w formach gotowych, lecz wyzwala ją z kategorji normatywnych dotychczasowej estetyki, z nałogów estetyzmu i całej nadbudowy formalistycznej, która była do tej pory przedmiotem specjalnej nauki. Formy myślowe nie mogą być prawidłami odczuwania lub wyobraźni twórczej. Złudzeniem naturalizmu było przekonanie, że prawidła myślenia są prawidłami przyrody i twórczości, złudzeniem przezwyciężonem już przez Kanta. Zagadnienie piękna, jako układu

walorów formy czy treści, definjowanie go według analizy psychologicznej czy też metafizycznego niemal systemu wartości traci podstawy w sztuce dzisiejszej. Ekspresjonizm bowiem rozsadza całą płaszczyzną swej teorji i praktyki szablony estetyczne jako orjentację w dziedzinie zjawisk artystycznych.

Pojęcie piękna, brzydoty stało się rzeczą dla nowej sztuki obojętną, gdyż główną wartość widzi ona nie w stwarzaniu objektów, które łechcą lub drażnią smak znawców, lecz w samem działaniu, wywołującem pewną sumę zjawisk nowych, odrębnych tak pod względem elementów treści jak formalnej konstrukcji. Prawidłem byłby tu raczej brak prawideł, triumf bezpośredniości nie w imię apriorycznych tez estetyki, ale w imię wyobraźni twórczej. Tak pojęty ekspresjonizm jest reakcją na szablony nałogowej estetyki mieszczańskiej 19 wieku, reakcją uderzającą w zagadnienie piękna i rozbijającą je na tyle zagadnień ile jest dzieł sztuki. Możliwe, że w przyszłości sformułuje ona własną estetykę i własne normy, chwilowo jednak stanowi prąd wybitnie rewolucyjny, indywidualizający krańcowo procesy twórcze.

Estetyka konwencjonalna dzieli zjawiska artystyczne na piękne i brzydkie, wzruszenia estetyczne na dodatnie i ujemne, stwarza cały system definicyj i postulatów, które nie posuwają twórczości naprzód, lecz zamykają ją w ramy przepisanych konstrukcyj, norm, ograniczających zakres sztuki do nikłej ilości walorów. Rzecz prosta, iż jako nauka normatywna nie hamuje samych procesów ale jako współczynnik krytyki stwarza hypnozę estetyczną, która łącznie z tradycyjną opinją urabia smak społeczeństwa. Koncepcje estetyki, mimo zastrzeżeń objektywności, stają się kanonami. Głównem zadaniem sztuki w myśl tych kanonów jest piętno wyrazu artystycznego. Piętno zaś to walor układu formy lub treści, budzący odpowiednie wzruszenie. Tak było u Arystotelesa, Horacego, Boileau, Kanta, Taine'a, Simmla etc. z nieznacznemi odchyleniami w interpretacji. Estetyka praktyczna, czyli szkoła, dawała wskazówki techniczne, opanowanie materjału i narzędzia, słowem środki artystyczne i granice skojarzeń, regułę kompozycji według ustalonych zasad harmonji i kształtu. Ekspresjonizm natomiast, nie negując przeważnie strony technicznej, rozbija skamieniałości kategoryj estetycznych jako czynniki wrogie samowoli twórczej. Przedewszystkiem zaś uderza w reguły kompozycji. Nie odrzucając samego pojęcia, przenosi je ze sfery intelektu na płaszczyznę wyobraźni. Nie rozum, zdolny wyłącznie do rekonstrukcji (Bergson) lecz wyobraźnia twórcza decyduje o formie dzieła artystycznego. Stąd rozdźwięk z wszelkiem naśladownictwem. Kompozycja w malarstwie, rzeźbie, poezji nawet architekturze była takiem uzgodnieniem bodźców wzruszeniowych, które w duszy odbiorczej rodziło stan harmonji,

odpowiadający zasadniczej kolejności przyczynowej wyobrażeń, prawidłom skojarzeń psychicznych n. p. dobór barw, dźwięków, kształtów istniejących w przyrodzie. Artysta musiał panować nad swą treścią wewnętrzną, nad kolejnością i wszechstronnością naturalną własnych wyobrażeń, komponując je według szablonu przyczynowości i logiki skojarzeń jednostronnie i jednowymiarowo. Sztuka naturalistyczna i impresjonistyczna naginała przeto kompozycję jużto do układu form w przyrodzie, jużto do skojarzeń jednostronnych, tworzyła według odwiecznej mechaniki świata zewnętrznego a nie według planu wyobraźni. Brakło tu miejsca na wolę artysty, gdyż organizacja sztuki sprowadzała całą twórczość do niedoskonałego naśladownictwa z góry określonych układów, a zatem do rzemiosła. Każdy objaw twórczości niezależny od kategoryj estetycznych mijałby się tu z celem i zakresem sztuki, z pięknem.

4.

Wyrosły stąd główne problemy ekpresjonizmu. Czem jest sztuka, jako wynik artystycznego działania; czy wartości jej tkwią w przystosowaniu się do estetycznych kanonów epoki, czy też zależą one od procesu twórczego, bez związku z narzuconemi regułami? Wynika z tego zagadnienie naczelne: czy kanony wogóle mają rację bytu wobec nieustannej zmienności procesów twórczych i wielostronności zjawisk artystycznych, czy estetyka konwencjonalna ma podstawy i nie hamuje raczej ewolucji twórczej, jako tradycyjna zaskorupiałość na każdej epoce? Terenem tych zagadnień stała się również literatura.

Organem literatury i poezji jest słowo. Stosunek słowa do treści jest określający i oznaczający, gdyż wyraz nie posiada mocy do całkowitego wyczerpania treści przeżyć, zawartej w stanach naszej świadomości. Splotowi tych stanów odpowiada w języku określenie stosunku między niemi zapomocą słowa czyli zdanie. Podobnie więc, jak słowo określa treść pojęć lub elementarnych zjawisk psychicznych, zdanie stanowi symbol zjawisk psychicznych, np. wyobrażenie, nastrój itp. Opis ten nie wyraża, lecz określa zapomocą form zmysłowych zjawiska duchowe i dopiero rekonstrukcja, skomplikowany proces odbudowy, pozwala nam ów stan pierwotny zauważyć, odczuć i zrozumieć w jego istocie. Sam opis tedy jest prymitywnem zużytkowaniem języka w zakresie kategoryj umysłowych, przedstawieniem pośredniem stanów duszy, pod kontrolą intelektu, gdyż główną rolę grają tu pojęcia i ich symbole. Najpotężniejszy nawet wybuch liryczny pozostaje symbolem przeżyć, dostępnym zrozumieniu tylko drogą analogij i odbudowy stanów duchowych artysty, na podstawie

szeregu pojęciowych określeń. To pierwsze. Po drugie w układzie samym stany psychiczne artysty nie mają nigdy takiego przebiegu, jaki przedstawiają utwory poetyckie. Układ jest tu przeważnie rezultatem czynności umysłu, Taine'owskim wyborem, przystosowanym do konwencjonalnych prawideł logiki, wspartym na kategorjach przyczyny, czasu, przestrzeni itd., czyli proces twórczy równa się naginaniu porządku rzeczywistego zdarzeń psychicznych jużto do następstwa zjawisk w przyrodzie (naturalizm), jużto do oderwanej formuły logicznej czy moralnej (racjonalizm), już do jednostronnie zaobserwowanej kolejności wrażeń (impresjonizm). Rzecz prosta. iż nie może tu być mowy o obrazie rzeczywistym, wielostronnym, który przeżywa artysta w pewnym momencie świadomości, w uczuciu, wyobraźni i wrażeniu. Intelekt spełnia tu analogiczną czynność do procesu odwracania obrazów na siatkówce. Lecz, podczas gdy tam przywraca zjawiskom ich właściwe położenie przestrzenne, zgodne z doświadczeniem innych zmysłów, w sztuce odwraca rzeczywistość artysty, uboży jej wyraz o całą skalę wartości na korzyść kategoryj abstrakcyjnych. Wpłynęło to również na klasyfikację tworów artystycznych. W poezji n. p. rozróżnianie epiki i liryki dotyczy nietyle charakteru procesów twórczych, ile przedmiotu. Opis rzeczy i zjawisk zmysłowych to epika, opis procesów duchowych — liryka. W związku z tym opisowym charakterem pozostaje geneza środków artystycznych, wynikających z procesu wyobrażeniowego, figur poetyckich, jak porównania, metafory, które zachowały dotąd pierwiastkowe znaczenie analogij opisowych. Jedynie rym i rytm stanowią wyjątek, jako czysto formalne walory poetyki. W nowej sztuce czynniki te okazały się niedostateczne. Bojowem jej hasłem stała się negacja tego procesu umysłowego, który do bezpośredniości przeżyć artysty wprowadza szablon układu, powziętego à priori, regulującego porządek zewnętrznego wyrazu artysty według kategoryj oderwanych, przez co z obrazu ruchomego, wielostronnego powstaje okaleczały, jednostronny opis. Zerwanie z opisem we wszelkiej postaci, sprowadzenie procesu twórczego do wyrażania treści w takim układzie czasowym i przestrzennym, jak wyłania się ona w duszy artysty, według planu wyobraźni, to najogólniejszy postulat nowej sztuki: ekspresja. Nowa sztuka jednak, zwalczając układ, kompozycję intelektualną, nie może wybiegać poza sferę możliwości. Słowo, wyraz, jakkolwiek są szkopułem na drodze wyrażania treści, już ze względu na swój opisowy charakter, nie dadzą się przezwyciężyć. Materjał poezji musi pozostać w ramach dotychczasowych, gdyż słowo, warunkujące byt poezji, w założeniu nie da się pokonać żadną kombinacją graficzną czy też dadaistyczną. A w związku z tem rym, rytm, barwa dźwięków, charakter skojarzeń są walorami, bez których poezja

straciłaby wszelką wartość, przestałaby być sobą, podobnie jak malarstwo bez barw lub rzeźba bez gliny, marmuru i metalu. Granicę więc dla krańcowości nowego kierunku stwarza materjał. Toteż proces całkowitego wyrazu duszy i zupełna negacja opisu są niemożliwe, dopóki organem poezji jest słowo. Całkowita ekspresja jest tak samo chimerą, jak całkowity naturalizm, gdyż ani tu ani tam nie może być mowy o identyfikacji stanu psychicznego lub zjawiska z jego poetyckim wyrazem czy obrazem. Zadaniem przeto ekspresjonizmu jest zbliżenie się zapomocą swoistej techniki i środków oraz impulsywności natchnień do bezpośredniości wyrazu, przyczem słowo nadal symbolizuje treść sobie właściwą, jeno kategorje intelektualne przyczyny, czasu i przestrzeni, wobec rzeczywistości wewnętrznej artysty, tracą swą dotychczasową władzę.

W krańcowościach nowej sztuki jednak obie części niniejszego rozumowania zyskują poklask, prowadząc aż do negacji symbolicznych walorów języka. Dotyczy to tak zwanego formizmu, w którego założeniach należałoby raczej szukać przejawów odskoczni rewolucyjnej, kontrastów tendencyjnych niż płodnych pomysłów. Jednem z głównych zboczeń formizmu jest uznanie słowa za formę niezależną od właściwych jej walorów, stanów świadomości z nią związanych, czyli treści. Stosunek treści do formy, określony już w zaraniu poezji, został tu poddany rewizji, której rezultatem była negacja treści na rzecz czystej formy. Słowo staje się tu środkiem wyrazu niezależnym od swego znaczenia, posiadającym tylko walor dźwiękowy czy graficzny lub zajmuje zgoła drugorzędne stanowisko, jako dodatek do symbolów geometrycznych. Wyjałowione z treści aż do szkieletu graficznego, staje się figurą, traci wszelką łączność z rzeczywistością wewnętrzną i zewnętrzną, nawet według klasyfikacji p. Chwistka. Przykładem tej krańcowości jest radykalny eksperyment Tytusa Czyżewskiego, który zatracając walory języka od składni począwszy stworzył arcy—wzór poezji formistycznej p. t. Mechaniczny ogród, gdzie kwadrat zastępuje lub uzupełnia słowo. Można jednak tą samą drogą dojść nietylko do zaprzeczenia języka, literatury i poezji, lecz nawet do negacji własnej świadomości, przestać chodzić normalnie i stanąć na czworakach. Jestto to tylko dowód, że cała „plastyka" formistyczna nie ma stycznych z poezją, co dotyczy również eksperymentów, zacierających treść słowa w wierszach pana Młodożeńca, Tuwima i Jasieńskiego. Autorowie „Futuresek" i „Słopiewni" stanęli na jednym poziomie zagadnień dźwiękowych i lawirując u krawędzi formizmu, zabrnęli w drugorzędne walory języka, zapragnęli współzawodnictwa poezji z muzyką. Pragnąc wyrazić swą duszę w czystym dźwięku, zwrócili się do niedoskonałego materjału, jakim jest w tym wypadku słowo

i, przekręcając wprost język, stworzyli humorystyczny volapük, graniczący z manjactwem. Konkurencję wartościom tych utworów pod względem dźwiękowej ekspresji robiłaby zaiste pierwsza lepsza katarynka. Takie zaś tworzenie pozornej rytmiki (czystego rytmu) z luźno powiązanych i bełkotliwych dźwięków nie jest nowością i znane jest, jako zabawa dziecięca wśród ludu, pod nazwą „mętowania".

Wyciąganie ostatecznych wniosków z przesłanek ekspresjonizmu wydało formizm, w praktyce zjawisko absurdalne, kierunek jednostronny i dogmatyczny, który w swych konsekwencjach podważa elementarne założenia sztuki, wskutek pomieszania kompetencyj poszczególnych odłamów kultury i materjału technicznego. Malarstwo kojarzy się u formistów z literaturą (Czyżewski) lub z rzeźbą (obrazy wielopłaszczyznowe), poezja z rysunkiem lub muzyką, skutkiem czego jest nadużywanie materjału w zakresach sprzecznych z jego istotą i charakterem a przedewszystkiem z podstawami artystycznego życia ludzkości. Zasadą bowiem wszelkiej pracy artystycznej jest wrażliwość zmysłów, przez którą wszelkie zjawisko zewnętrzne staje się dostępne świadomości. Przemieszczenie wrażeń słuchowych, wzrokowych itp. jest niemożliwością, gdyż barwa nie może mieć waloru dźwiękowego, chyba przez wyjątkowe skojarzenie, podobnie jak dotyk nie może wywoływać wrażeń barwy. Kojarzenie wrażeń zmysłowych może być coprawda wynikiem pewnej korelacji zmysłów, lecz nie dowodzi jeszcze konieczności pozbywania się jednych wrażeń na korzyść innych lub też zaciemniania subtelności ich przez właściwą formizmowi kombinację efektów poetycko - plastyczno - muzykalnych. Dziedziny sztuki niewątpliwie pozostają w ścisłej zależności emocjonalnej, lecz nie powinno to skłaniać nas do rezygnowania z autonomji ich w zakresie im właściwym. Dotyczy to również kardynalnego warunku wszelkiej sztuki, materjału, który jest podstawą nietylko działania twórczego, ale i oddziaływania, czynnikiem, w którym wyraża się świadomość artysty i przez który bywa rozumiana. Użycie do malarstwa marmuru, gliny lub drzewa zamiast barw, a do poetyckiego utworu dźwięków, jako zasadniczego elementu, dałoby w rezultacie negację sztuki, objaw podatny nietyle do estetycznych, ile psychjatrycznych badań. To też w przeciwieństwie do formizmu ekspresjonizm, jakkolwiek zwalcza kategorje estetyki konwencjonalnej, pozostaje na płaszczyźnie tych samych walorów zmysłowych, co sztuka dotychczasowa. Wskutek tego, mimo iż wybiega daleko poza sferę postulatów sztuki dawnej, jest narówni z nią dostępny i zrozumiały. Argument niezrozumiałości, płaski i przeciętny zarzut krytyki starego autoramentu, nie decyduje o wartościach nowej sztuki tak samo, jak nie przesądzałoby istnienia abecadła twierdzenie, że 50% ludzi

nie umie czytać. Jedyna rada na to — walka z analfabetyzmem. Zresztą dość uprzytomnić sobie, iż nawet realizm czy naturalizm, a cóż dopiero romantyzm, nie dla wszystkich jest do tej pory zrozumiały.

5.

Ekspresjonizm w poezji zaznaczył się głównie w dwu kierunkach: treści i formy. Obydwa nie wytrzymały (w Polsce) próby ognia. Pierwszy, blizki w genetycznym związku sztuce dawnej, stapia się z jej kategorjami i przystosowując się do reguł stylistyki i estetyki konwencjonalnej, rozpływa się w połowicznych hasłach, które poza pewną świeżością uczuć, djonizyjską radością życia i rozmachem językowym, specjalnych fermentów rewolucyjnych w poezji naszej nie wywołują. Rzecz prosta, że wina to nie założeń, ale głosicieli kierunku. Drugi kierunek rozwinął się po linji ekspresji formistycznej, lecz nie utrzymując równowagi między rzeczywistymi elementami sztuki zabrnął w metafizykę czystej formy, w spekulatywny intelektualizm. I ten właśnie zachował całą rewolucyjność postulatów, doprowadzonych do absurdu, jako teorja formizmu. Naogół zaś niedomaganiem tych prądów jest bezkierunkowość poszukiwań, brak kośćca ideowego, jasnych problemów życiowych, uczuć i celów w szerszej skali, przez co teren dyskusyjny ich ogranicza się do sporów drobiazgowych, tworzenia z każdej indywidualnej różnicy nowego kierunku i nowej nazwy. Nowa sztuka znajduje się tedy jeszcze w stadjum zaściankowo-pracownianem, w okresie przefilozofowania. Dlatego rezultaty praktyczne są minimalne. Każdy malarz jest równocześnie teoretykiem, każdy poeta krytykiem. Zrozumiałe jest to w części, jako przejaw bojowości, ale sądząc z wyników, mało owocnej, bo czysto teoretycznej. Nowa sztuka nie wypowiedziała jeszcze swego wyrazu pierwszego, nie przeobraziła się z niemowlęcia w kierunek zwarty, podatny do szczegółowej charakterystyki. Głównem i uderzającem znamieniem jej do tej pory była jaskrawość przejawów, poszukiwanie kontrastów w stosunku do przeszłości, celowe podkreślanie różnic, nieraz wprost złośliwość i szydercze batożenie kanonów estetycznych. Skutkiem tego nieodłączna sensacyjność, trywjalna niezwykłość, emocjonująca tłumy pozorami walki, w istocie pozbawiona głębszych wrostów. Prawem odskoczni, kierunki nowe dążą do zaznaczenia swej odrębności, poszukując efektów krańcowych, przyczem niemałe znaczenie posiada czynnik emocjonalny, stwarzany przez sam proces walki. Już tytuły „Nuż w bżuhu", „But w butonierce", (por. Majakowskiego: Obłok w spodniach), nie są banalnem w istocie sileniem się na oryginalność skojarzeń, gdyż treści żadnej nie posiadają, ale płyną z pobudek bojowych, z konieczności przeciwstawienia się całą powierzchnią uświęconym kategorjom estetyki, często moralności mieszczańskiej, są wyrazem rozpędu rewolucyjnego nowej generacji poetów. Traktowanie ich ze stanowiska jakichkolwiek reguł doprowadziłoby do nonsensu, gdyż są one świadomie stworzonym nonsensem, celowym, o zdecydowanej fizjonomji. Możnaby je porównać do mordów wrześniowych rewolucji francuskiej, do gilotyny, niezbędnej przy wszelkim radykalnym przewrocie. Rewolucyjny, nie ewolucyjny, ferment powoduje tę krańcowość, rażącą, jak smagnięcie bata, mieszczański naskórek i nerwy estetyków dawnej szkoły, co zresztą nie jest rewelacją, raczej prawidłem przełomów artystycznych. Dość wspomnieć krańcowość wczesnego humanizmu (Petrarca) z całem jego niewolniczem wprost uwielbieniem starożytnej kultury, romantyzm z krańcowym kultem przesądu ludowego i zabobonu oraz średniowieczyzny, tak jaskrawo sprzeczny z duchem, racjonalizmu lub modernizm impresjonistyczny (Chimera, Życie) i jego metafizyczność w zestawieniu z naturalizmem. Do analogji mógłby tu posłużyć bałwochwalczy kult rozumu i wolności wobec upadającego feudalizmu, gdy radykalizm nowej epoki stworzył bałwana rozumu w centrum kultury światowej, Paryżu. Wynika to z prawdy, której potwierdzenie łatwo znaleść w codziennych nawet sprawach, że ewolucja stanowi pojęcie względne, jest tylko kategorją umysłową, której treść i słuszność można stwierdzić dopiero w perspektywie wieków; aktualnie istnieje tylko rewolucja. Trudno żądać od człowieka, przeżywającego pewien ferment psychiczny równoczesnej obserwacji, uświadamiania sobie ewolucyjności własnego procesu duchowego i jego przejściowego charakteru, w chwili gdy cała jego dusza dokonywa zwrotu, zmienia się wraz z treścią i materjałem. Ewolucja w takich momentach jest pojęciem historycznem, a wobec życia aktualnego metafizycznem określeniem, rewolucja natomiast zyskuje znaczenie konkretne, właściwe i odpowiednie w języku codziennym. Rzecz zrozumiała, że sztandary i hasła nie decydują o istotnej podniosłości samej przemiany, nie mogą być drogowskazami przy odnajdywaniu właściwego kierunku działania, gdyż niezwykłość i sensacyjność tych haseł jest raczej przejawem mimicry, pod której odstraszającym pozorem kryje się cel głębszy i właściwa idea. Wnioskowanie z tych pozorów przewrotności niejako i form przeczących zdrowemu rozumowi, o przyszłym kierunku sztuki nowej, lub też o jej całkowitem zmanjerowaniu, jak to czyni K. Irzykowski, byłoby analizowaniem zjawisk artystycznych po linji najsłabszego sprawdzianu, małodusznością lub krótkowzrocznością, chęcią zerwania uschłego jakoby liścia, którego kształt ochronny przybrał wspaniały motyl.

Sztuka nowa, mimo niejasności lub całkowitego braku programów, ulega bowiem prawom rewolucji, przeistaczając się pragnie zniweczyć za sobą wszelką szablonową tradycję. Można tego nie uznawać, nie szanować praw młodości, ale z drugiej strony trudno nie liczyć się z rzeczywistością. Odskocznia — oto słowo, które tłumaczy te dziwolągi, kpiny z sensu, niedające spokoju krytykom racjonalizującym, zamaskowanym ewolucjonistom, czcicielom formułek sztuki mieszczańskiej.

Poza skojarzeniami trywjalnemi w tytułach, odskocznią taką są również ekscesy ortograficzne, jawne wykroczenia przeciw kompetencjom poezji, zjawisko w zasadzie ujemne, gdyż pomimo wszystko pisownia i jej prawidła do zadań poezji nie należą. Pisownia, to konwenans społeczny, niezależny od sztuki, potrzebny narówni urzędnikowi, kupcowi, rzemieślnikowi, nie stanowiący przywileju poetów czy literatów. Wszelką jej zmianę można przeprowadzić tylko drogą umowy społecznej, a dokonywanie rewolucji tam, gdzie jest ona zbyteczna, zasługuje na miano dziwactwa, dalekiego od sztuki. Reforma pisowni w Rosji była poniekąd zjawiskiem kulturalnie dodatniem, ze względu na przeładowanie alfabetu znakami drugorzędnemi, miała być może cel głębszy: dążność do powolnego zredukowania dźwięków odrębnych według alfabetu łacińskiego, używanego przez świat cywilizowany. W Polsce jednak niema podstaw wystarczających do takiej reformy. Dlatego usiłowania B. Jasieńskiego i in. muszą być uznane za odskok w próżnię, za słomianą barykadę formizmu. Przeniesienie bowiem zagadnień techniki poetyckiej w dziedzinę martwą jak układ pisarskich znaków, mogło powstać tylko przez wyczerpanie inwencji twórczej lub przez nieporozumienie, gdyż nawet najkrańcowszy formizm nie uzna litery za formę języka. Jest nią wyłącznie słowo, dźwięk, który litera symbolizuje. Zmiana pisowni nie wpłynie na zmianę dźwięków, nie posunie naprzód żadnego eksperymentu słowotwórczego, jest przesuwaniem klocków bez planu, zabawą pozbawioną ekonomji i celowości ruchów. To też, pominąwszy, sporadyczne coprawda, lecz najjaskrawsze objawy indywidualizowania pisowni, nie tu trzeba szukać nowych pierwiastków i twórczych pomysłów najmłodszej poezji.

6.

Tylko akademicka płochliwość i przesada może dopatrywać się przewrotu tam, gdzie byłaby stosowna raczej wyrozumiałość i cierpliwość. Przejawy odskoczni mylnie uważane za istotę nowej sztuki są powierzchownem znamieniem fermentu, pianą nad wrzącym żywiołem. Poza nonsensem zestawień w tytułach lub „reformą" ortografji, należy do nich także rozmyślne trywjalizowanie zapomocą kontrastowych skojarzeń, połączenia brutalności z wyrafinowaną subtelnością i określeń „kawalerskich" z delikatnością zwrotów modernistycznych, poprostu idealizmu z chamstwem. Pomijając inne, przypatrzmy się bodaj takiej zwrotce Jasieńskiego, w której wyrafinowana zmysłowość (niekoniecznie erotyczna) i krzykliwa trywjalność nagina się z trudem do sentymentu końcowego wiersza, przez co niewątpliwie ekspresja się zwiększa, ale cała fabuła o „sercu na rożnie" wydaje się raczej tendencyjnym efektem niż walorem artystycznym.

„Zresztą stać mnie dać nawet własne serce na rożen
Jeśli z niego przyrządzą apetyczne filet...
Pani pachnie dziś cała ostrygami i morzem.
A ja kocham tak morze zapłakane we mgle..."

Zostaje po tym wierszu posmak gorzko-piekący, jak po rozgryzieniu ziarnka pieprzu. To samo można powiedzieć o innych skojarzeniach Jasieńskiego i o erotykach Czyżewskiego, gdzie impulsywność uczuć autora waha się między miłością a domem publicznym. Jestto niewątpliwie objaw połowiczny, między idealizmem minionej epoki a pobudliwością zmysłową czasów obecnych, zapowiadający walkę z obiegowymi komunałami, skostnieniami wyobraźni, objaw zwiastujący reakcję ostateczną na szablony poetyckich zwrotów, które zesztywniały już oddawna i dojrzały do śmierci, podobnie jak w epoce pseudoklasycyzmu aparat mitologicznych skojarzeń.

Reakcja na komunały pozostaje w ścisłym związku z zagadnieniem nowoczesnego języka literackiego. Coraz częstsze są nawoływania do reformy języka, do opanowania niewyzyskanych źródeł mowy, przyczem za jedynie nieskażony materjał uważa się język ludu wiejskiego, gwarę prowincjonalną i starą polszczyznę. Działał w tym kierunku Dembowski, Karłowicz, a ostatnio Żeromski w swej książce „Snobizm a postęp" wytoczył regularną bitwę najnowszej poezji w obronie zagrożonego języka literackiego, stwarzając określony program odrodzenia mowy poetyckiej przez zsyntetyzowanie polszczyzny ludowej z tradycyjną i nawrót do form rdzennie narodowych. Nie wdając się tu w polemikę, którą podjąłem bez skutku gdzieindziej, przechodzę do tematu*); niewątpliwie epoka nasza nie posiada własnego wyrazu, własnej mowy. Nie zastąpią jej nadużyte formy romantyczne, lub modernistyczne, budzące już niesmak i mdląco-słodki niepokój. Życie nowoczesne wymaga odpowiednika w języku literackim i nie wystarcza mu już oklepany frazes słownika przeszłości. Nowa

*) Patrz: St. Baczyński. Sztuka walcząca. „Wydawnictwo Polskie". Lwów-Poznań 1923 str. 18—27.

treść poszukuje nowej formy. Nie ratuje tej sytuacji hasło odrodzenia języka przez badanie mowy ludu, które pochodzi wprost od sielankowych teoryj marzycieli 18 wieku. Przeszło ono później w dziedzictwie na romantyzm wraz z ludowością i aktualną po francuskiej rewolucji sprawą chłopską, gdyż znalazło rację bytu w społecznych warunkach, przyczem w Polsce stanowiło czynnik łączności narodowej podczas niewoli. Pewne podstawy trwania tego hasła możemy przyjąć jeszcze w drugiej połowie 19 wieku, kiedy to lud wiejski, zwłaszcza u nas i w Rosji, stał się synonimem ukrytej energji społecznej i narodowej, a chłopomaństwo było nietylko modą ale i zadośćuczynieniem prądom socjalnym zachodniej Europy. Tam jednak istniał już proletarjat wielkomiejski, lud fabryczny, symbol twórczej pracy nowoczesnej cywilizacji, podczas gdy u nas przy nieznacznym stosunkowo rozwoju przemysłu ludem był — chłop. To też nasz język literacki 19 wieku mógł błądzić między metafizyczną terminologją a gwarą chłopską, lecz obecnie przy wzmożeniu się kontaktu z Europą i jej tętnem cywilizacyjnem, gdy absolut okazał się beznadziejną fikcją, a nasz lud wiejski terenem ciemnoty i zacofania, nie może być złudzeń, co do problematycznej wartości odgrzanego języka tego ludu. Linja postępu bowiem nie cofa się dziś w kierunku sielankowym i powrotu do natury, ale przeciwnie rozwija się ku horyzontom cywilizacji. Wszelkie poszukiwanie wartości poza nią stanowi rażący przejaw wstecznictwa. Życie nowoczesne wytwarza własną treść i pragnie form odrębnych, wyrażających tę treść bez reszty, w sposób swoisty. Mechanika, ruch, cywilizacja, elektryczność, aeroplany, kinematograf, to już nie etap, lecz epoka, i podczas gdy dawniej główną cechą społeczeństw był rolniczy tryb życia, a zatem i sielskość, dziś stoimy pod znakiem wielkomiejskiego ruchu, w którym przodującą warstwą jest robotnik, wytwórca bogactw społecznych, lud miejski, ulica, fabryka. Minęły czasy Wiesławów a piskliwy ton wiejskich skrzypek i gawędę gospodarską zagłusza warkot śmigła, ryk syreny fabrycznej i trąba samochodu. Tonie w chaosie pracy i konkretnego wysiłku rozczochrany sentymentalizm i dekadenckaneurastenja, a w miejsce języka pięknoduchów i mdłej cyzelatury, dopomina się o swe prawa język przyszłości, ludu nowoczesnego, język zgodny w rytmie i dosadnej treściwości z duchem cywilizacji. Kuźnią mowy przestały być chłopomańskie elaboraty, obarczone tradycją zastoju, stał się nią język środowiska pracy i walki o nowe wartości. Tężyzna mowy ludu miejskiego, dziwaczna nieraz w swym nagłym przejawie gwara ulicy: dorożkarzy, posłańców, roznosicieli gazet, robotników, jej plastyka oryginalna i wyrazistość, humor i jędrność, obok lakonizmu, jest zjawiskiem, zapowiadającem język przyszłości, który wprowadzony już dziś do poezji protestuje przeciw zadżumionej sybarytyzmem duszy filisterstwa i konwencjonalnym jej frazesem, porównanym przez G. K. Chestertona do sznurka ze zdechłemi rybami. W poezji, zagwożdżonej wyświechtanymi komunałami, ten objaw żywotności najmłodszych, zapowiadający uwspółcześnienie języka literackiego, jest jurnem, impetycznem natarciem na konwenanse mowy, procesem sprzecznym z marzeniami wielbicieli sielanki pasterskiej i słowników, ale zgodnym z postulatami codziennego życia. Metafizyka lingwistyczna i teorje werbalistów nie zdołają zahamować pędu cywilizacji, a zatem i właściwych jej, żywiołowych przemian w dziedzinie kultury. Czyniąc próby w tym kierunku podobni są do chłopów, którzy uważali lokomotywę za djabła a na balon napadali z widłami. Nawet najbardziej bowiem racjonalna krytyka współczesności zapomocą sprawdzianów zwiotczałych i starczych nie odwróci pochodu nowych form, potwierdzi tylko swoje własne niedołęstwo. Wszelkie liny ratownicze, sztuczne porody językowe, nawoływanie do ludu i tradycji (Żeromski) muszą pozostać teorjami o szanownem obliczu mumji, zjedzonej przez robactwo. Wiele rzeczy pięknych umarło, zacierając ślad swego istnienia, lecz nie powód to jeszcze, aby je gwałtem zatrzymywano przy życiu. Umarła miłość idealna, przeminął romantyzm, przekwitnęła sielanka i słodki wiek rococo, tak samo jak do przeszłości należy niepowrotnej bujny język Kochanowskiego lub szlachecka tężyzna Reja. Najpiękniejsza rzecz dawna nie zastąpi nowej, przystosowanej do potrzeb chwili, a najdosadniejszy zwrot dawny zostaje wyparty przez nowy, bardziej użyteczny i odpowiedni. Każdemu wolno szperać w szanownej składnicy bibelotów, w historji, lecz wyśmiejemy go, gdy zechce wiekowi cywilizacji narzucić słownictwo zaścianka lub dworu szlacheckiego. Zwolennicy szczepionek tego rodzaju powołują się zazwyczaj na Dantego lub Rabelais'ego, jako twórców języka swych narodów, lecz możliwe to było tylko w stadjum narodzin mowy, nigdy w czasie jej rozkwitu i żywotności, po dwu tysiącach lat historycznego istnienia. Jednym z procesów tego rozwoju jest język nowoczesnej poezji polskiej, w którym coprawda walczą jeszcze konwencjonalne tradycje ze śmiałością nowoczesnych zwrotów, tworząc cudaczną nieraz kombinację „dobrego tonu" z mocnem słowem ulicy, ale świadectwem zdrowia samej przemiany są utwory młodych poetów, począwszy od umiarkowanych jak Kozikowski i Zegadłowicz, a skończywszy na krańcowych jak Czyżewski i Jasieński. Można więc śmiało przewidywać, że nowa twórczość bez pomocy zabiegów sztucznych, mimo potępień i zarzutów snobizmu, wywoła po drodze ku nowej treści własny język, mało być może przekonywujący dle teoretyków, lecz wynikający żywiołowo z najgłębszych życia pokładów.

7.

Zastosowanie przyjętych form poetyckiego wyrazu w nowej poezji bliskie jest jeszcze dawnym efektom stylistycznym. Rytm i rym, jako zasada toniki poetyckiej utrzymują się nadal, ale zmienia się ich zastosowanie. Kośćcem rytmiki dotychczasowej był rytm stały, klasyczny, polegający na miarowości wiersza i ścisłem przestrzeganiu ilości zgłosek, z którem poezja walczyła odruchowo nieraz, lecz bezskutecznie już od czasów starożytnych. Rytm ów mechaniczny bowiem w małym stopniu odpowiadał żywości rytmu wewnętrznego, sprowadzał sztuczny patos szczególnie w liryce, pozbawiając ją tętna swobodnego, zwłaszcza w utworach mających przemawiać do ogółu, w pieśni. Toteż już Grecy w dziełach bliskich sprawom codziennym, w pieśniach publicznych stosowali rytm mieszany albo zmienny, zaznaczając nim, jak np. Simonides z Keos w dytyrambach i epinikiach lub Sofokles (chóry w tragedjach) stopniowanie nastrojów, burzliwość uczuć, co przemawiało o wiele dobitniej do duszy słuchaczy, niż konwencjonalna monotonja metryczna. Tam, gdzie przejawiał się żywioł, istotna potrzeba twórcza, konwenans upadał, uczucie odnajdywało własny rytm, kojarząc w ten sposób treść z formą. Od „Improwizacji" Mickiewicza począwszy rytm luźny przyjął się w poezji naszej, a u Kasprowicza w „Hymnach" oraz pośród szeregu modernistów zyskał szczególny kult, jako czynnik harmonizujący z nastrojowo-uczuciowym charakterem poezji impresjonistycznej.*) Niemniej przeto był on kunsztem, sztuką efektu, podnoszeniem duszy, jakby na fali akordów słownych do pewnego nastrojowego tonu. Odpowiadał więc, jużto zadaniom artystycznym, jużto wynikał z rytmu stanów duchowych żywiołowo, (Improwizacja). Rytm jednostajny natomiast, stosowany zasadniczo i powszechnie, odpowiadał tym zadaniom w mniejszym stopniu. Ograniczoność ram jego, podatna do wyrażania tylko jednostronnego stanów duchowych, sprowadza je do jednego tonu, do monotonji. Monotonja, rytm stały, był przeważnie przeznaczeniem poezji wypracowanej, objektywnej, dalekiej od życia i pozostającej z niem tylko w stosunku opisowym — epickim. Toteż siłą tętna nowoczesnego życia poezja nowa walczy z rytmem klasycznym, z obłędem liczenia głosek, z tą techniką przymusową, którą możnaby porównać do katorżnych robót w kopalni poprawności. Rytm akademicki sprowadzał cały obszar poezji do t y p ó w wiersza, do martwych i odwiecznych ram: sześcio-siedmio-ośmio- itd. zgłoskowca. W związku z tą abstrakcyjną rytmiką powstawał układ stroficzny i reguły kompozycji wierszowej. Strofa saficzna,

*) Jednym z pierwszych bojowników z przesądami metryki był także Artur Rimbaud.

oktawa, sekstyna, sonet etc., sprowadzały zwolna poezję do stylistyki. Łatwość opanowania samego procederu wierszowania w tych warunkach wywołała klęskę elementarną w postaci potopu wierszy, z którego do tej pory literatura otrząsnąć się nie może. Większość uczonych poetów pod śmiałem kryterjum tego stanowiska musiałaby zrezygnować z „laurów" i zniknąć z podręczników literatury. Sprowadzenie poezji do stylistycznych ram konwenansu rozpowszechniło wierszoróbstwo, nieraz zręczne, które wyjątkiem uczyniło jednostkę inteligentną nie wierszującą. Rytm poezji nowej zamyka, mimo pozorów, rogatki przed najazdem bezdusznej manji literackiej. Jest on całkowicie zależny od woli twórczej, wyrasta z pokładów wyobraźni, w całej prostocie, bez obsłonek, nagi, rozśpiewany skacze jak sylf po zakurzonych tomach czcigodnych wierszorobów dnia wczorajszego, nie waha się przed żadną krańcowością. Pozornie możnaby sądzić, że tem bardziej mistyfikacja poezji staje się dostępna. Złudzenie. Sfałszować rytmu wewnętrznego nie można, gdyż trzeba go stworzyć samodzielnie, bez oparcia reguł, trzeba nim wyrazić przedewszystkiem układ rytmiczny, muzykę przeżyć własnych. Łatwo napisać sonet, znając à priori do szczegółów jego budowę, lecz trudno byłoby powtórzyć przy innej treści n. p. rytm wiersza Tuwima:

Wieczorem
Oczy
Umierają z tęsknoty.
Trzy wódki, cztery wódki, siedzą typy jak pień
I po twarzy mnie biją fox trotty".

Mógłby to wyrazić modernista w poprawnej cyzelowanej strofie, lecz konwencjonalne ulegalizowane tego rytmu jest niemożliwe, gdyż przylega on ściśle tylko do tego właśnie przeżycia. To samo można zastosować do Jasieńskiego „Pieśni o głodzie", gdzie szarpany rytm denerwuje, zazębiając przytem zwarcie nastroje i obrazy:

„...nagle
straszny
obandażowany
człowiek
podniosłem się ogromny
groźny,
jak wykrzyknik!
. . . . . .
o!
cisza
i ryk jeden
krzyki, spazmy, płacze".

Pozorne rozbicie zdań i krótkość wierszy nie ma tu nic wspól-

nego ze sztucznością, jak chce ktoś z „Przeglądu Warszawskiego", rytm ten bowiem jest zaznaczeniem kolejności zdarzeń, stopniuje natężenie wzruszeń i posiada swoisty walor ekspresyjny, który w innym układzie, przypuśmy dwuwierszowym zatraciłby się całkowicie. Krytyka podobnego rytmu, opierająca się przeważnie na podręcznikach stylistyki, podejrzewa poetę o rozmyślne, dla efektu rozbijanie zdań i jako główny zarzut wysuwa możliwość innego sposobu wyrażenia stanów duchowych. Dziwne jest doprawdy, iż do tej pory nikt nie zrobił zarzutu Mickiewiczowi za to, że napisał „Improwizację" wierszem nieklasycznym, twierdząc, że dałoby się to zrobić inaczej. Jest to najoczywistsza suppozycja banalnej, nieszczerej krytyki w stosunku do nowej poezji.

Rytmika nowoczesnej poezji nie krępuje się rymem, który łączył konwencjonalnie wiersze o jednakowej ilości zgłosek w akord. Siła i wyrazistość rytmu nie polega tu na skomplikowaniu formalnego układu i techniki, przeciwnie na ich uproszczeniu. Łączy się to ściśle z przezwyciężeniem opisu na korzyść ekspresji. Walka z klasycznym opisem wyzwala nowoczesnego poetę od nawału słów niepotrzebnych, język staje się tu w każdym momencie odpowiednikiem faktu psychicznego, nie narzędziem. Poeta nie szuka mozolnie wyrazu, znajduje go wprost w sobie, we własnym krzyku czy codziennej mowie, najbardziej treściwej, telegraficznej i stąd plastyka wyrazu bez porównania dobitniejsza, niż w doborowym języku salonowych pięknoduchów. Wrażenie, słowo i rytm kojarzą się w jedno. Słowo i jego treść nie stosuje się do rytmu, nie ulega mu, lecz panuje nad nim i przezeń potęguje swój walor. Rytmu przeto nie rozmiękczają tu czasowniki, zaimki, przyimki, spójniki, te łaty dobrego wiersza, czynnik drugorzędny w języku nowej poezji. Naczelne miejsce zajmuje w niej bowiem rzeczownik, nadający jej obok treściwości i zwartej siły wyrazu, prostotę, cechę męską i wprost kinematograficzną zmienność ruchów i obrazów. Język taki przy stosownej rytmice może wyrażać nietylko jednostronną rzeczywistość, lecz zawiera możliwości wielostronnego ujmowania życia. Stąd specjalna plastyka tej ekspresji, którą nazwałbym p l a s t y k ą r z e c z o w n i k o w ą. Kilka przykładów:

„Śmiech — Dźwięk...
dzwoni —
Tupot — blask —
kandelabry —
Dźwięk — dreszcz...
ha,
Płaszcz, czerwień, zieleń,
szał!

(T. Czyżewski: Taniec).

...garki, dzbanki, miski, kotły
co tam z kątów zmiotą miotły
szyje, trzópki, brzucha, ucha
uha — uha —

(E. Zegadłowicz: Powsinogi beskidzkie).

„Krwi, snów, mknień, żądz,
Gór, chmur, drżeń zórz
Łez, chwil, róż, słońc
Łkań, gwiazd, gróz, mórz..."

(J. Tuwim).

„Lampy łukowe,
apteki, jatki, cukiernie
i kina —
— — — — — — —
Syreny gwizd, motoru syk
z ulic lochu
krzyk..."

(E. Kozikowski).

W wierszach tych wyraz odzyskuje swą ważność; już nie opisuje, lecz oznacza, sam przez się staje się obrazem i ma walor rzeczywistości, gdyż podobnie do przedmiotu, który oznacza, budzi skojarzenia bezpośrednie najkrótszą drogą. Oburza się wprawdzie p. Pieńkowski, (w „Gazecie Warszawskiej" 1922 Nr. 102—4, 5, 6), że wierszom tym brak orzeczenia, ale zapomina, iż każdy rzeczownik może być skróconem zdaniem a właściwie jest niem, tylko trzeba w zestawieniu z innemi treść jego odczuć i zrozumieć. Czyż zresztą zależeć może nawet najtrzeźwiejszemu czytelnikowi, aby poeta wyraźnie określił n. p. kto się śmieje? co dzwoni, czy ostrogi, czy sprzączka u spodni? Główną rzeczą jest tu nie fabuła, opis zdarzenia lub tańca, lecz sam taniec i zmienność wrażeń podczas wirowania (por. wstęp Chwistka do „Zielonego oka" Czyżewskiego).

Rytm w nowej poezji pozostaje, jak powiedziano, w luźnym jedynie związku z rymem. W wierszach poetów kompromisowych jest on nadal jedną z głównych podstaw kompozycji formalnej, w krańcowych zaś przejawach ekspresjonizmu i futuryzmu często niema go wcale lub też został całkowicie uzależniony, bądźto od kaprysu, bądź też od wymagań rytmiki, w której odgrywa znaczenie krótkiego spięcia, efektu niezwykłego pośród wierszy nierymowanych. Konwencjonalne rymy Słonimskiego, Tuwima i Wierzyńskiego przeplata tu i ówdzie wykroczenie przeciw zasadom stylistyki dawnej, jakby nieśmiały bunt, który zwolna ustala się i przestaje razić. W miejsce rymów męskich i żeńskich coraz częściej spotyka się wyklęte dawniej asonanse, spółdźwięki łagodne, lekko tylko zaznaczające wiązanie wierszy. Rym męski, ostry nadawał się zawsze do poezji wyjątkowo, miał bowiem pewną szorstkość, podkreślał jakby nieustannie swą obecność, po chamsku wysadzał się naprzód, zaciemniając inne walory. Rym żeński bardziej miękki, lecz również wyraźny, ograniczono idealną współ-

dźwięcznością dwu sylab, był głównym powodem mechanizacji pracy poetyckiej, i utrapieniem krytyków. Złe rymy — zły wiersz. Wyrównał tę niesprawiedliwość pogardzany asonans — być może trudniejszy od najlepszego rymu, jak twierdzi p. Sinko — zyskując swą dyskrecją niemało wielbicieli, którzy w jego różnorodnem i zaniedbanem bogactwie znaleźli wyzwolenie z rymoróbstwa. Rymy asonansowe Jasieńskiego: jasno — mlasnął, jedno — więdnął; Tuwima: zatrzepotał — otarł, umizgi — pociski, Zegadłowicza: rozchwiane — ranem, są mimo sprzeczności z konwenansem, cennym postępem w rozwoju poezji, dowodem otrząśnięcia się młodych twórców z manji szablonów i przepisów szkolnych, wyrazem poszukiwań śmiałych, nowych środków artystycznej ekspresji, których nie wyczerpie jedno stulecie*). Gorsze jest każenie języka w pościgu za niezwykłością rymu, makaronizmy, których pełno w utworach Słonimskiego i Jasieńskiego. Prawie 3/4 rymów u tych poetów, to rymy słów francuskich, angielskich i włoskich, często pomieszane, co daje w rezultacie niesmaczną kosmopolityczną sałatę.

8.

Od poszukiwań językowych i rozszerzenia zakresu formy poetyckiej zależy cały obszar zwrotów i figur. Poza słowem, rytmem i rymem przeto poezja nowa sięga głębiej w sferę stylistyki, znajdując własne środki i sposoby ekspresji językowej. Wynika to przedewszystkiem z odmiennego na świat spojrzenia, z dynamiczności duszy poety, któremu nie wystarcza ograniczone, tak zwanym taktem, natężenie barw i konturów. Grzeczny, łagodny obraz, spoczywający w złoconej ramie wyłazi obecnie z drewnianej oprawy, nieruchome oblicze barwi krew, rama została pusta, rzeczy martwe odzyskują prawo do życia. Nietylko twórca się porusza w świecie, ale świat dzieł jego wiruje w nieustannej wymianie bodźców, poeta przestał być marzycielem, fotografem językowym, został człowiekiem czynu, przetwarzającym i stwarzającym rzeczywistość na modłę własną. Świat nie martwieje nieruchomo pod jego bacznem spojrzeniem, lecz żyje, utrzymuje bodaj cząstkę swego ruchu w dosadności zwrotów, w rytmie i w spotęgowanej ekspresji figur poetyckich. Poeta nie rekonstruuje zapomocą kategoryj przyczynowości ładu w przyrodzie, lecz konstruuje świat według planu duszy własnej, widzi go w takim samym ruchu, jak istotę żywą. Stąd też wszystkie figury poetyckie skupiły się na jednym celu ożywienia świata, wyrażenia przedewszystkiem ruchu. Personifikacja np. przestała istnieć, jako przypisanie przedmiotowi jakiejś cechy ludzkiej; zmienia się wprost w ożywienie przyrody. Gdy czytamy w Jasieńskiego „Pieśni o głodzie", że:

„z odrzuconemi bezwładnie
rękami
ulic
leżało miasto krzyżem"

lub w Czyżewskiego „Krajobrazie górskim":

„Rozmawiały z sobą
Góry, Doliny, Rzeki
Księżyc szedł i błądził
uśmiechniętą drogą" —

czujemy, że przyroda przestała być tu przedmiotem, ale stopiła się w jeden żywy organizm z podmiotem. Inny przykład:

„Idą ulicą domy
śpiewające
dom zielony
smutny...

(Czyżewski).

Ruch domów, ginących w perspektywie, jak szereg wojska jest czemś żywem, nietylko obrazem, lecz przedewszystkiem samym jakby procesem wrażeniowym, którego ekspresja nie ulega wątpliwości.

Tę bezpośrednią żywość wrażeń, która w opisie musiałaby się sprowadzić do czasownika, zastępuje również spotęgowana onomatopeja. Tam, gdzie określenie czynności lub dźwięku musiałoby zaciemnić wrażenie poeta powtarza sam dźwięk.

„Haj-jo! haj-jo! i jo-ha-ha! krzyczę radośnie dzikus leśny"

powtarza wrzask radości Tuwim, nie licząc się z konwenansem estetyków, lub naśladuje krzyk małpy Czyżewski:

„Czarne pionowe linje
Żółta zieleń, morza
Szum fioletu
Czi-czi
Krzyk małpy..."

(Oczy tygrysa).

Na oddanie dźwięku młotka nie znajduje Tuwim bardziej bezpośredniego sposobu jak powtórzenie tego dźwięku:

„i zapukała pukanina młotków
maleńkich: tak, taktaktaktak,
tak, tak, taktaktaktak"

*) Rymy asonansowe kultywuje specjalnie Edward Kozikowski, który w swej „Tęsknocie ramy okiennej" dał dowód ich żywotności i przewagi nad zdechlactwem rymoróbstwa klasycznego.

podobnie, jak Jasieński nie opisuje, ale powtarza wprost głosy i dźwięki uliczne podczas katastrofy samochodowej:

„Trrrrrach!!!
Stoppp!!
Hamulec!
Aaaaaaaaa!!
Przejechali! Przejechali!

Żaden opis nie dorównałby tej bezpośredniości wyrazu i wyglądałby wobec niej, jak sucha relacja policyjna. Zjawisko to, po raz pierwszy stosowane w poezji na tak rozległą skalę, znajduje swe najprostsze wytłumaczenie w poszukiwaniu bezpośredniości i nie ma wspólnych cech z tak zwanym dadaizmem, który wogóle neguje dźwięki artykułowane, usiłując wyrażać stany duchowe zapomocą prymitywnych odruchów języka ludzkiego.

Do celów ekspresji służą również częste p o w t ó r z e n i a. Tam, gdzie nawet krańcowy modernista zawahałby się przed możliwym zarzutem ubóstwa słowa, Tuwim powtarza wyraz, aby uniknąć nadmiaru słów, a jednak wyrazić wielość wrażeń:

„Nadenerwuje, nabiega się człowiek przez cały dzień
Przez oczy włażą do mózgu przedmioty, przedmioty...“

Zamiast opisu człowieka, wołającego o pomoc, daje Jasieński skrót ostry przez powtórzenie krzyku, zwiększając tylko ilość wykrzykników:

„Pomóżcie!
Pomóżcie!!
Pomóżcie!!!“

Skala porównań i metafor, walorów przeważnie opisowych nie rozwinęła się w poezji nowoczesnej po linji wzbogacenia kształtów, lecz rozszerzyła tylko zakres swego materjału. Porównanie o tak zwanym „umiarze artystycznym“, smaczne, bez nadmiernych kontrastów skojarzeń i rozdźwięków przestaje istnieć wraz z salonową wytwornością poetyckiej mowy. Przedmiot porównania znajduje się wszędzie byle był wyrazisty, a surowość jego bywa zaliczana do zalet. Poeta nowoczesny znajduje materjał do zestawień wszędzie, nie klasyfikując go według formułek dobrego smaku, lecz według potrzeby i odczucia własnego. Ulica, szpital, tramwaj, pociąg, aeroplan, taczki i wiejska chałupa, kałuża i morze, to zakres obejmujący wszystkie możliwości.

Wykwitem tej rozległości są jaskrawe analogje, często między innemi spotykane u Tuwima:

„Wrócę czerwony i szalony
Jak głodny pies wśród świeżych ścierw!
Jak okrzyk igły rozżarzonej
Gdy w obnażony trafi nerw!“

Prócz porównań używają poeci najmłodsi środków, wynikających z ekspresyjnego charakteru swej twórczości, do których zaliczyć należy skróty językowe i nagłe przejścia, dygresje, a które ze względu na dorywczy i gwałtowny charakter możnaby nazwać przeskoczniami. Pozostaje to również, jak figury poprzednie, w związku z dynamicznym charakterem tej twórczości. Błyskawiczne dygresje mają powiększać płaszczyznę wrażeniową, zwielokrotniać ją i dać wrażenie syntetyczne, złożone z poszczególnych, wielostronnych wrażeń, czyli ekspresję ruchu. Ciągłość wrażenia istnieje tylko w sztucznej rekonstrukcji, w opisie. Pozatem każde wrażenie składa się z elementów różnorodnych. Kolejność opisu, uporządkowana według jednostronnego wskaźnika systematyki stanów duchowych, znanych w powszechnym języku pod nazwą: wrażeń zmysłowych uczuć miłości, nienawiści lub wyobrażeń, nie ma nic wspólnego z wielostronnością tych stanów i ich złożonością rzeczywistą. Opisując ulicę według wzoru klasycznego, musimy dać najpierw wrażenie ogólne, by potem przejść do szczegółów i rozwijać je kolejno. W przeciwieństwie do tego rzeczywistość daje szereg wrażeń skupiających się jak różnorodne, rozproszone promienie w jednej soczewce naszej świadomości. Panuje w tej różnorodności spółczesność zjawisk, które opis oddaje według kolejności i stąd zaprzeczenie ruchu w relacji opisowej. Aby zatrzymać ten efekt równoczesności wrażeń, a przynajmniej zbliżyć się do niej, poezja ekspresjonistyczna stosuje poza stylem zwięzłym, nieraz telegraficznym, poza plastyką rzeczownikową i onomatopeją, przeskocznię i wyliczanie. Słowo musi zmniejszyć tu swoją objętość a zwiększyć treść. W takiem zwęzleniu formy nieuniknione są silne kontrasty, dźwięki łagodne obok ostrych, wzniosłość obok trywjalności, patos obok gwary ulicznej. Wrażenie ruchu wywołane w ten sposób daje rozległą treść przy minimalnym zasobie słów. Słowo zbanalizowane, komunał, nie starcza tu, pożądany jest wyraz dosadny, nieobrzezany, który w treściwości swej wyczerpuje stan duszy i jej natężenie.

„Dziurawiąc niebo wściekłym wzrokiem
Nogami kopiąc pijany glob
Zataczam się olbrzymim krokiem
Żeglując pod wydęty strop“.

(Tuwim).

Spotęgowany wyraz młodzieńczej, pijanej radością siły w tym wierszu, częściowo zaledwie ilustruje rozpętanie żywiołu języka, które znamionuje twórców młodej sztuki. Słowo ich żyje ciepłem narodzin jeszcze, zdanie wybucha z duszy, jako fakt nieodwołalny, a forma zwrotów zjawia się w przeobrażeniu swem naga, zuchwała, roześmiana, niby samorzutny dytyramb orszaku Djonizosa, symbolu twórczej energji.

9.

Zakres nowej poezji nie wybiega poza sfery żywotne, nie zbliża się do niepoznawalnej, mistycznej dziedziny wizyj, lecz zbliska ogarnia życie w jego codziennych, wszechstronnych przejawach. Poezja ta nie sięga nieskończoności, nie rozszerza pustej przestrzeni komunałów, ale pogłębia rzeczywistość przez wtargnięcie do elementów życia, do prymitywu odczuwania. Bliskie jest jej tedy każde zjawisko i fakt życiowy, a przedewszystkiem jego zasada: ruch. W zjawisku nowoczesny poeta widzi nie gotowy, „zastany" przedmiot opisu, lecz moment stawania się; nie to, że coś trwa, lecz że coś się dzieje, rodzi i kiełkuje. Stąd ujmowanie świata w kalejdoskopowej zmienności, jako ciągłej fermentacji i rewolucji, wielostronność i społeczność wyrazu poetyckiego. Taki stosunek do świata, określa z góry postawę zasadniczą poety dzisiejszego wobec świata, która nie może być bierna. Czynne ustosunkowanie się do życia skłania świadomość społeczną twórców ku przyszłości, w kierunku budzących się ideałów pracy, uświadomienia gromad ludzkich, każe wyczuwać płodne drżenie ziemi i mieć szacunek dla haseł postępu i cywilizacji. Nie wojna, niweczenie życia, negacja twórczej pracy, ale płodność i radość wysiłku stanowi ideał tej poezji. W energji świadomie wyładowywanej widzi ona boską wolę człowieka do potęgi, do zrzeszenia ludzi w wielką rodzinę pracy dla przyszłości. Dlatego przedmiotem jej wzgardy jest zaścianek, zaduch mieszczańskiej stajni, snobizm zapóźnionych proroków i wszelki pozór idealizmu. Młodzieńczy duch Europy nie obawia się dziś ruiny dawnych kategoryj życia i myśli — ma świadomość swej płodności, może stworzyć nowe. Woli niepokój twórczy od zacisza i wyrobnictwa poetów gabinetowych, szuka treści w zwielokrotnionem odbiciu świata własnej duszy, a formy w wulkanicznej lawie ruchu i języka wielkich środowisk cywilizacji, miast, prowadzi na podbój nowej ery tłumy, a tym, którzy w prostocie jej słowa widzą upadek kultury, wskazuje na pobojowiska wielkiej wojny, świadectwo kanibalizmu i zezwierzęcenia mijającej epoki, rezultat supremacji ideałów mieszczańskich. Nowa poezja, to nie dziwactwo, lecz symptom, znak nadchodzącej przemiany wartości, której miarą nie będzie komunał ale ruch i postęp. Dość przejrzeć tomiki poezyj obcych jak Błoka, Siewierianina, Majakowskiego, Apollinaire'a i innych, aby zrozumieć, że kult pracy, kult świadomej gromady ludzkiej, który zwiastuje nowa poezja jest drżeniem ziemi „nad ukrytą, niewidzialną rzeką", zapowiedzią entuzjazmu dla twórczych przeobrażeń. To mimowolne zbliżenie się do ideałów społecznych cechuje również poezję polską, jest zdobyczą jej z lat ostatnich, odnalezieniem współdźwięku w spółczesności. I nie ma powodu do wdziewania maski, którą może narzucić twórcy tylko wykrętne

karjerowiczostwo i kompromis, jak to miało miejsce w Słonimskiego wierszu „Kontrmarsz" (patrz: Czarna wiosna — Lewą marsz! przekład z Majakowskiego), gdzie wyszarzany arystokratyzm w masce Mickiewiczowskiego idealizmu („Górą! górą!") częstuje tłum brudnemi kołnierzykami z poetyckiej gotowalni. Naogół jednak kult dla twórczej gromady przejawia się rozmaicie wśród najmłodszych poetów. U Jasieńskiego i Mieczysława Brauna przybrał on cechy wręcz rewolucyjne, być może pod wpływem Błoka i Majakowskiego, co uwydatnia się szczególnie w patetycznych ustępach „Pieśni o głodzie".

„Do wszystkich okien i drzwi już wali kolbami mauzerów
w łunach wschodzącej zorzy wielka świetlana Nowina!"

Nieśmiało wyziera sentyment społeczny z poezyj Czyżewskiego przez zainteresowanie się tematami i postaciami z życia wielkomiejskiego ludu, jak szwaczka, kelner itp., ale tłum Czyżewskiego, to jeszcze przeważnie gromady gapiów bulwarowych, o których potencjalnej wartości mówi nam tylko refleksja poety. Pogarda dla środowiska mieszczańskiego, dla jałowej pustki i bezwładu suteryn umysłowych filisterji społecznej, najdobitniej może przejawia się w twórczości Edwarda Kozikowskiego:

„...W tem mieście miljonowem żaden okrzyk buntu
nie zatrzyma w pół drogi śpieszących przechodniów,
mierzących życie kursem dolarów i funtów
i akcji wysokością, które kaprys podniósł.

Nienawidzę was wszyskich i tych po cukierniach
nad pół czarną robiących wielką politykę,
których wczoraj zdradziła kochanka niewierna,
a pogodę umysłu zmącił jakiś likier.

Trociciele serc własnych, znieprawiacze dzieci,
opętani chciwością nieznającą granic,
drżycie tylko przed widmem pospolitej śmierci,
co patrzy z ciemnych komnat, jak z groźnej otchłani.
— — — — — — — — — — — — — —

(Koniec Hortensji Europy).

Bliskim prawdy tłumu, jego mizernej nędzy i poniżenia jest więcej obserwatorem niż entuzjastą: Tuwim. Tematem jego często jest wielkomiejski zabłąkany ułomek ludzkiej troski, robotnik, pani z ulicy lub też dla kontrastu monotonja życia mieszczańskiego, obok, straszliwej w ekspresji, męczarni bezdomnych włóczęgów

miejskich (Mróz nędzarzy). Naogół jednak Tuwim omija dyskretnie drażliwe tematy liryczne, wybierając przeważnie w podobnych wypadkach starą formę opisu.

W innym kierunku, lecz przez ideę pracy związanym z nowoczesnością, objawia się uwielbienie żywotnej energji twórczej w balladach Zegadłowicza, niezwykłym fenomenie poetyckim ostatniej doby („Powsinogi beskidzkie").

Współżycie z ludem miejskim stanowi w poezji naszej zaledwie przebłysk, przeczucie jakby wartości powstających i dróg ku przyszłości, a skromność tych przejawów, ze względów artystycznych jest może lepsza niż wyraźne, tendencyjne służebnictwo ideałom społecznym. To ostatnie bowiem zagważdżałoby à priori inwencję twórczą, która sama przez się jest czynnikiem postępu.

Żywiołowy pęd do wolności i swobody władz twórczych, którego rozwój niejednokrotnie podkreślono w tej pracy, tkwi nietylko w hasłach popularnych, ale przedewszystkiem w stosunku poety do samego siebie. Równolegle z przemianą wartości formalnych pogłębia się potrzeba samowyznaczenia w świecie, określenia własnej indywidualności. Wyrafinowany, koci estetyzm pokutuje jeszcze coprawda u zdolnych skądinąd poetów, jak Iłłakowiczówna, Z. Karski, pleni się nadal eleganckie sobkostwo i podejrzana wytworność. Przodownicy jednak zdobyli się na własne oblicze i uderzając całą płaszczyzną osobistego życia o powierzchnię ziemi, szukają w niej rozwiązania problematów przyszłej sztuki. Już sama świadomość ruchu, próba sił, ekspansja żywiołowa wyobraźni, działanie bez motywacji dla samej rozkoszy wysiłku, sprowadza ostre poczucie radości istnienia, daje bodziec szczęściu indywidualnemu, którego brak na schyłku dziewiętnastego wieku odczuwały chore pokolenia neurastenicznych dekadentów. Wyczerpanie epoki przedwojennej, płynące głównie z przefilozofowania życia i przesycenia go kategorjami idealistycznemi, skazywało jednostkę na solipsyzm, tragedję osamotnienia i rozpamiętywania finalnych zagadnień bytu. Życie wobec tego było znikomością, nieustannem cierpieniem, urzeczywistnieniem piekła, a wszelki wysiłek rzeczą „marną wobec wieczności". W cywilizacji doszukiwano się czynnika przytłaczającego (reakcja na pozytywizm), który rozkłada byt jednostki na szereg wysiłków bezcelowych, bo prowadzących do pogardzanej rzeczywistości. Cała prawie poezja modernistyczna była wyrazem niemocy, bezkierunkowej analizy wnętrza, introspektywnem babraniem się w absolutach i straszakach okaleczałej, dalekiej od entuzjazmu wyobraźni. Dlatego z taką łatwością miotały nią zagadnienia proste, jak kobieta (Weininger, Przybyszewski), unicestwiało i deptało po niej pijaństwo sentymentalne („Próchno" Berenta), a każda sprawa życiowa była „otchłanią" tragicznych powikłań impotencji z wymaganiami życia. Indywidualność poetycka zniżała się prawie że do szablonu bez tragizmu, człowiek-twórca rzetelnych wartości ginął pod nawałem komunałów i kategoryj absolutnych. Bezwład, który uwydatnił przenikliwie Berent w „Fachowcu", niedocenianie elementarnej pracy, z którem walczył Brzozowski były najogólniejszemi znamionami przekwitającej epoki, która tak trafnie wybrała za mistrza swego J. Słowackiego. Jakżeż inaczej brzmi słowo nowoczesnego pioniera indywidualności skupionej, wytężonej całą mocą sił witalnych w stronę czynu przyszłego:

„Wszystkie jutra przyszłości — oto moje cele...
Wolność! Świat! Hej, ha! Jasne oczy!
Hej ha! Idę sobie po ulicy!
Oho! Coraz więcej szczęścia!" (Tuwim).

Pierwotność szczęścia, mimo filozofji bytu, którą skądinąd szanujemy, radość, wynikająca z poczucia rzeczywistości własnej i poprostu z używania członków — to nie anegdota o człowieku szczęśliwym, lecz prawda o poecie, który kopnął mieszczański sklepik z kategorjami, z przepisami poetyckiego savoir-vivru i zatacza się w bakchanckim tańcu wraz z Sokratesem, kpiąc w żywe oczy z mądrości snobów i z apteczki starych ciotek. Tylko zdrowie, burzliwa zachłanność życia może wołać:

„...chcę, by mnie życie podarło
Potargało piorunem wichury
Niechaj wpija we mnie kły, pazury
I drapieżnie mnie chwyta za gardło". (Tuwim).

Ale ta zachłanność ma charakter bojowego hymnu przyszłego człowieka, który opanowawszy mądrość wieków, zetrze się ze światem w walce, z taką samą potęgą pierwotnego, nieomylnego instyuktu, co jaskiniowy jego praprzodek. Najwyższa mądrość i najwyższy instynkt da cywilizacji nowoczesnej nieograniczoną władzę nad rzeczywistością. Poeta nowoczesny wchłonął tę prawdę całą powierzchnią swej duszy i zmysłów, a jako indywidualność stał się przejawem ducha czasu, przestał być autoanalitykiem, wywołańcem ze społeczeństwa, zrósł się z niem całkowicie. To też, jakkolwiek rozbrajająca jest pewność siebie Jasieńskiego w następującym wierszu:

„Teraz jestem słoneczny, siebie pewny i rad.
Idę młody, genjalny, trzymam ręce w kieszeniach
Stawiam kroki milowe, zamaszyste jak świat".

nikt nie zdoła odmówić mu gestu młodzieńczej, naiwnej może siły, która podbijała świat u progu nowych epok.

Niestety pierwiastków tej siły zuchwałej, bezczelnie nieraz drażniącej czułe nozdrza krytyków, nie znajdujemy w twórczości

poetów, dziedziczących neurasteniczny bezwład po impresjonizmie, jak u Słonimskiego, któremu wszystko jedno „może tak być — albo może być inaczej", w bezosobowej chociaż wielkiego talentu poezji Lechonia i w melancholijnem rozpłakaniu Wierzyńskiego. Naigrawaniem z tego spadku modernistycznego jest doskonały w ironji wiersz Jasieńskiego:

„Może jestem trochę senny?... Może jestem trochę chory?...
Niestrawiony pieprzny obiad wywołuje refleks, żal..."

Kpiący z wszelkich solipsyzmów gest młodości nie ogranicza się w swem pożądaniu życia do nastrojów społecznych i lirycznych wybuchów. W przeciwieństwie do impresjonizmu poezja nowa wyraża się promienisto, ogarnia całość życia spółczesnego, nie pomijając źródeł dawnych, jak przyroda i miasto, odnajduje w nich wartości nowe, symbolizujące pęd i rozległość ekspansji sił ludzkich — stwarza skojarzenia rozległe, odrębne, swoiste, istotnie twórcze. W zasadzie postawa nowej sztuki opiera się na współczynności z postępem, na uwielbieniu pracy jako motoru i konstrukcyjnej potęgi cywilizacji. Poeta dzisiejszy żyje tętnem dnia, teraźniejszością i przyszłością. Zgnilizna i swąd pesymistycznej pogardy dla miasta, patrzenie na okręt, fabrykę i całą technikę nowoczesną (n. p. Ruskin), jak na widmo zagłady sielankowej prostoty, wszystko to wietrzy się i dezynfekuje w chemicznej pralni przeszłości wraz z krynolinami, tiurniurami i niemodnym strojem prababek. Równy krok, dotrzymanie pędu ludzkości, prącej ku nowym formom bytu, wysiłek muskułów — marsz w przyszłość — oto nowa moda i treść współczesnej poezji. Zmniejsza się wobec tego do granic minimalnych wpływ romantyzmu życiowego na zainteresowanie poetów. Nawet miłość, erotyzm, tak dotąd wsobny, zawarty w ramach płaczliwej filozofji płci Przybyszewskiego, wyzwala się z pretensjonalnej roli fatum, wraca do właściwej pozycji namiętności lub przygody życiowej, staje się tem, czem jest w istocie i być powinien, radością zdrowego człowieka, żywiołem naturalnym, którego zjawienia nie przyjmuje się złorzeczeniem i przekleństwem, jeno dytyrambem szczęścia:

„Ty jesteś moją żoną, to we krwi mojej tłucze
Popłochem, szczęściem, strachem, radością i wyskokiem!
Zamieram i wybucham, triumfem wrę i huczę,
I płynę w dal obłokiem i pędzę w dal potokiem
I myślę i wspominam i przypominam sobie
I modlę się i płaczę i ludziom ściskam dłonie
I śmieję się do siebie..." *(Tuwim).*

Tak wyraża się dziś rasowa młodość, soczysty erotyzm, wobec którego chorobliwym i żałosnym pojękiem wydają się fatalistyczne,

sentymentalne nastroje Staffa czy Tetmajera. Stosunek do kobiety jest tu bowiem szczery i bardziej dynamiczny. Kobieta nowoczesna, to już nie kotka salonowa z przywilejem przewrotności, chytrości, ze skłonnościami do obłudy i kłamstwa haremowego, to już nie matnia dla rozmarzonych piękno duchów, ale człowiek pracujący, twórczy narówni z mężczyzną, zasługujący na namiętność prostolinijną bez całego aparatu donjuańskiej maski. Stosunek jej do mężczyzny przestał być wyłącznie stosunkiem samca do objektu namiętności. Cywilizacja pchnęła kobietę na rynek pracy, wyzwoliła ją z nałożnictwa i uczyniła z niej jednostkę, zawstydzającą dandysów polujących na posagi, godną szacunku bez akcesorjów fałszu, w której nawet cynizm ma swą rację i odrębne znaczenie. Anielskość, wiotkość, przebóstwienie, rekwizyty tradycyjne poezji erotycznej z czasów „Donny Angeliki", stosowane jeszcze w spróchniałych flirtach arystokracji, zdawałyby się zjawiskiem cudacznem, wobec trzeźwej, zdecydowanej woli, którą przejawia kobieta w wysiłku cywilizacyjnym naszych czasów. Toteż namiętność nie wietrzy dziś trupiarni tam, gdzie tryska bujny, instynktowy szał zdrowia i popędu:

„Urodna, rodna, miłosna, wkwitniesz w oploty moje na żądny zew!
Przyjmiesz mnie w siebie z triumfem, krwią zakotłuje w sercach
[gwałtowny szał."

Oto obietnica i pożądanie poety dnia dzisiejszego, triumf miłosnego entuzjazmu nad poniżającą kobiecość impotencją schyłkowców. Miłość taka nie wybiera sobie kącika „w cichym domku", nie poszukuje wytwornego milieu i kanapy w stylu Ludwików, objawia się wszędzie, gdzie tętni życie nowoczesne, rodzi się i rozwija w wirze bujnego ruchu, („Miłość w aucie" Jasieńskiego), nie łagodzi jej gwałtowności przepis i grzeczność, strzela ona irytacją pod wpływem odruchu (u Tuwima), dochodząc nawet do przesady i autoironji poety, tuła się między pokojem kawalerskim a zamtuzem, popada w krańcowości nieuniknione nieraz, jakkolwiek niesmaczne (Czyżewski). Jakżeż jednak dynamika tego erotyzmu odbija od sentymentalnych miłostek buduarowych i anemicznej pozy na wytworność w wierszach Z. Karskiego lub Iłłakowiczówny:

„Kiedyż ach kiedyż niesforną twą głowę
Dłoń moja na popiół zetrze?
Ach kiedyż skrzydła moje orłowe
Wzbiją się wolne w powietrze!".

Miłość w utworach tych poetów, przeżuwających nastroje przebrzmiałe, nie znajduje rezonansu w duszach współczesnych, wiotka i patetyczna unosi się jeszcze tu i ówdzie, niby trujący

opar nad wulkanicznym gruntem życia, lecz zwiewa ją samum namiętności, siła radosna nowego pokolenia twórców. Wypłukany sentyment pensjonarski, owinięty w koronki prababek i przysypany naftaliną spocznie wkrótce w gablotce miłych pamiątek.

10.

Miarą dynamicznego stosunku poety do życia jest stanowisko wobec odwiecznych, niezawodnych i wypróbowanych źródeł natchnienia czyli bodźców twórczych. Wielkie miasto jest zjawiskiem stosunkowo późnem w dziejach, oblicze jego zmienia się co lat niemal kilkadziesiąt, a taki rozrost życia wielkomiejskiego, jak obecnie, stanowi w rozwoju cywilizacji objaw całkowicie nowy. Teren miejski przeto, ściśle zależny od ewolucji społeczeństw i cywilizacyjnej machiny przedstawia, jako wytwór pracy twórczej człowieka, nieokreślony zapas nowych, niespodziewanych, zgoła oryginalnych bodźców, które przynosi każde pokolenie, każdy okres i wiek. Inaczej rzecz się ma z przyrodą. Przyroda w zjawiskach swoich posiada materjał ograniczony perjodycznością zmian, powtarzaniem się zjawisk i niezmiennością praw swoich. Niema tu rzeczy nagłych, nieprzewidzianych, pierwszych i ostatnich zarazem. Oryginalnemi w przyrodzie są bowiem tylko odkrycia ludzkie i te zjawiska, które człowiek swą potęgą twórczą, przez opanowanie praw kosmosu wywołał. Toteż poeta czy artysta nowoczesny stanął wobec dylematu, który narzucił mu nowoczesny pogląd na świat: przyroda albo cywilizacja. Jeszcze romantyzm wypowiedział się przeciw ostatniej, nie mówiąc o sielankowych rojeniach Rousseau'a, ale pogłębiwszy stosunek człowieka do natury wyłącznie o skalę negacji postępu, nie dodały te kierunki do odwiecznej monotonji pierwiastków ożywczych. Poezja, zamknięta w ramach przyrody, mimowoli skłaniała się do jej stałych, powtarzających się motywów, ulegała perjodycznej kolejności zjawisk, szukając nowości przeważnie w dziedzinie formy. Epickie, zasadniczo opisowe stanowisko jej wobec świata wykluczało rewelację treści, dopuszczało wyłącznie odmienny układ. Te same tematy, ten sam przedmiot czyli zjawisko przyrody, jako motyw naturalistyczny, różniły się tylko układem treści w relacji impresjonistycznej. Treść była analogiczna, przesunął się tylko wskaźnik kompozycyjny opisu, gdyż ilość i jakość skojarzeń na tle zjawisk i faktów przyrodniczych jest tak samo z góry określona, jak te fakty i zjawiska. Mogą one różnić się napięciem, kolorytem i kompozycją oryginalną, ale w istocie bodziec jest określony z góry przez prawa ogólne, przypuszczalnie niezmienne. Gra wyobraźni może coprawda z elementów zjawisk budować konglomeraty i fantastyczne zlepki, chimery, centaury, meduzy, djabły

i anioły, ale i tu zakres skojarzeń jest ograniczony zakresem zmysłowego poznania. Nastroje zaś powstające w związku ze zjawiskami przyrody tak się przeżyły, i dają się dziś sprowadzić do szablonu: jesień — melancholja, smutek...; wiosna — jurność, radość; słota — również melancholja i t. d., i t. d. Krytyk literacki powinien i mógłby już posiłkować się przy ocenie poezji podręcznikiem, czemś w rodzaju poradnika, czy dykcjonarza poetyckiego, któryby zawierał obok przedmiotów poezji naturalnej, zakres ich możliwych skojarzeń, nastrojów etc. Wobec olbrzymiego, ustalonego materjału dałoby się to zapomocą pracowitej analizy niewątpliwie wykonać. Poeta nowoczesny wybiera z dylematu kierunek najwłaściwszy do próby sił, przedmiot zmienny w swych przejawach, ciągle nowy w swej istocie, odradzający się, potęgujący z dnia na dzień swe możliwości — wolę człowieka i jego twórczość, której środowiskiem jest wielkie miasto. Nuży go beznamiętna kolejność i monotonja przyrody w chwili, gdy chcąc wyważyć „z posad bryłę świata" napotyka zbanalizowane kategorje i niezwruszone prawa, którym hołd złożyły przed nim tysiące poetyckich generacyj.

Znużenie przyrodą objawiło się wyraźnie w wierszach Słonimskiego, który pominąwszy niezawsze szczery stosunek do życia i zjawisk społecznych, najgłębiej przeżywa zmaganie się w poezji nowych treści z dawnemi.

„Nie pomogą podróże, dalekie odjazdy —
Wszędzie jest jedno słońce i księżyc i gwiazdy.
Wszędzie roślinność korzeniami swemi
Szatę zieloną, barwę i woń czerpie z ziemi.
Trójżaglowych okrętów maszty trzeszczą suche:
Wszystkie morza szeleszczą a lądy są głuche".

Przyroda powtarza się, wiecznie jest ta sama, podczas gdy o wiele intensywniejsze rewelacje daje nieograniczoność zmian duszy ludzkiej:

„Niczem są dla mnie klony i plony, wiązki, gałązki akacji,
I chłodne złoto płodnej jesieni.
Wierzajcie niebo nie miewa racji,
Czy blednie czy się czerwieni!
Znam inne rumieńce i inne bladości
Niegnane wiecznych obrotów pośpiechem:
Czemże są fale spienionej miarowo wściekłości
Wobec piersi wznoszonej nierównym oddechem?"

(Słonimski).

Ten negatywny stosunek do przyrody jest znamienny nietylko dla Słonimskiego, ale dla całej gromady poetów nowocze-

snych. Wyrazem programowym jego mógłby być wiersz Iłłakowiczówny „Śmierć Feniksa“, gdzie poetka poszukując efektów nowych, krajobrazów nieznanych, stwarza zuchwale obraz przyrody fantastycznej, przerastający oszałamiającym blaskiem barw i skojarzeń zbanalizowane krajobrazy rzeczywiste. Zerwanie z przyrodą niekoniecznie musi być rozbratem z jej motywami. Poza krańcowościami bowiem nowych kierunków i ich absolutną pogardą dla przyrody, poza krajobrazem czy naturą rzeczywistą tkwi jeszcze pole do inwencji artystycznej — krajobraz i natura urojona. Byłby to czynnik bardziej twórczy, bo wprowadzający do oklepanych tematów i dziedzictwa naturalizmu pewną dynamikę wyobraźni, niweczącą szablon opisowo-nastrojowy. W ten sposób pojęta przyroda, jako rudyment działania poetyckiego, interesuje poetów najmłodszych w skromnym stopniu, uległa zaniedbaniu, gdyż poza Słonimskim, Iłłakowiczówną, Jasieńskim i Czyżewskim, brak naogół zrozumnienia samego problemu. Punktem wyjścia nie może być tu jednak w żadnym wypadku sama skala skojarzeń, pozorny futuryzm, polegający na rozszerzeniu sfery skojarzeń do zakresu pospolitych przejawów cywilizacji. Takie porównania, w istocie szablonowe, jak: „gałązki trzeszczą — jak sprężyny w sofie“ lub „kos gwiżdże — jak samochód“ nie mają nic wspólnego z nową twórczością i można je mierzyć skalą wyłącznie stylistyczną. (Kozikowski).

Szablony przyrodnicze, w których dusiły się całe generacje poetów runęły, ustępując miejsca twórczej wyobraźni i niewyczerpanej perspektywie zdarzeń twórczych. Wraz z upadkiem kultu samotnictwa duchowego i wiernej zauszniczki poetów, łatwej w pożyciu przyrody, wtargnęło świeże powietrze do gabinetów nastrojowych, do wnętrza pokoików, mansard i kawiarń z wygniecionemi od twórczych jogizmów kanapami. Buduar, pokoik studencki, salon, słowem interriere otrzymują wyrok banicji. Wszystkie fotografje na biurku, książki nierozcięte, kozetki, żyrandole i nocne lampki, cały aparat nastrojowy przenosi się zwolna do gablot i przestaje wzruszać. Śmieszna graciarnia domowa wraz ze zbiorami antyków i pamiątek leży w koszu, nieuniknionem przeznaczeniu wszystkich wspomnień. Nie znajduje w poezji przytułku ryngraf pradziada, ani miniatura babki, ni zawiązka włosów ukochanej z dni młodości, ku bezmiernemu żalowi tradycjonalistów. Zrzadka tylko przyśni się komuś jakiś kołysankowy motyw o starych pannach, uraduje go napół żartobliwy sentymencik „cieplutko w moim pokoiku — milutko, jasno i wesoło“, lecz poza tem entuzjazm dla czterech ścian zaginął. Padło więzienie nastrojów i samogwałt poetycki w gabinecie, przez wywalone ściany filisterskiego domku uderzyło w nozdrza młodego pokolenia powietrze ulicy, a z niem wdarł się wir, chaos, szał twórczy pracującej ludzkości. Niema miejsca na kwietyzm i sybarytyzm pasożytujący w czasach, gdy przez mury mieszkań i wielkie okna biją dzień i noc głosy walki o cywilizację, postęp, ruch, tętni miasto.

Miasto jest ogniskiem tego ruchu. To też poezja ekspresjonistyczna z ruchu poczęta, jako jego wyraz, skupiła swe twórcze procesy na miejskiem podłożu. Z chwilą, gdy triumfujące hasło cywilizacji stało się zapowiedzią kataklizmu dla sentymentalnych urojeń i bezruchu, cały miąższ i krew współczesnego pokolenia wsysa miasto. Miejsce kontemplacji poetyckiej i uwielbienia przyrody zajął żywioł walki z przyrodą, cywilizacja, tworzenie nowych kształtów; w miejsce monotonji rozwija się w drodze do podboju świata serpentyna zmienności — ruch. Dlatego poezja nowa wyraża przedewszystkiem uwielbienie dla wszelkiej walki o nową treść i formę, jest silnikiem w kierunku uwspółcześniania mas ludzkich, zbliżania starej sztuki do epoki nadchodzącej. Fakt, że większość motywów poetyckich dzisiaj pochodzi z życia miasta, nie da się określić żadną nazwą w rodzaju: urbanizmu. Miasto jako temat dogadzało często wyobraźni poetów dawnych i w tym znaczeniu możnaby śmiało użyć wspomnianej nazwy. Miasto w poezji nowej nie jest tylko zmianą dekoracji, tematu, ale wykładnikiem odmiennego życia, którego założenia wyłuszczono w ciągu niniejszej pracy. Jest to zmiana walorów, rzucenie poezji w otchłań walki człowieka o byt, gdzie obserwacja byłaby już niewystarczająca, gdzie wartość twórczą zdobywa się, a nie otrzymuje w spadku, gdzie nietylko jest się poetą, lecz przedewszystkiem istotą współczynną. Poeta dzisiejszy nie zamyka „drzwi od hałasów Europy“, by odwracać w zaciszu karty historji, sam bowiem zapisuje czyste jej stronice, buduje przyszłość. Radość jego powstaje z faktu, że jest człowiekiem społecznym, potęga jego wynika ze zgodności rytmu duszy własnej z rytmem dziejów. Wprowadzenie dorobku techniki, automobilów, pociągów, aeroplanów jest nietyle snobizmem, dekoracją, ile przeżyciem nowoczesnego człowieka na płaszczyźnie cywilizacji, związanem z nowemi wyobrażeniami, właściwemi epoce. Wrażenia i wyobrażenia nasze, różniczkują się, nieraz zmieniają treść w ciągu dziejów, podobnie jak język, a różnice te wyłaniają się często zgoła nieświadomie, spontanicznie, bez pomocy akuszeryjnej, formułując wreszcie kierunek młodych pokoleń. Bez tego wszelki postęp byłby niemożliwy.

Stosunek Słonimskiego do kolejowego dworca w wierszu „Podróż“, to już nie sentyment przywiązanego do jednej ławki niewolnika, ale normalny odruch pożądania, przedsiębiorczej wyobraźni nowoczesnej i zdrowa ocena cywilizacyjnych wartości. Marzenia Jasieńskiego o przygodach erotycznych w pociągu, na-

leżą do całkiem innej kategorji stanów psychicznych niż nastroje w kwietnym wirydarzu lub salonie. Inna płaszczyzna — inna treść. Wyobraźnia żyje tu w sferze elementów rzeczywistości. W „Śpiewie propellera", w wierszu „Przejechali" (Jasieński) objawia się ta sama żywotność wyobraźni, ścisła łączność z wypadkami ulicy, nie traktowanie miasta jako tła katastrofy, lecz życie w jego żywiole, tak samo naturalne, jak życie ryby w wodzie. „Szum koła automobilu" lub „Śmigi aeroplanu" (Czyżewski) to zjawisko inne, lecz równie proste, jak szum potoku albo szelest gałęzi. Różnica tkwi nietylko w źródle wrażeń, ale także w dynamice odczuwania. Inaczej czujemy ruchy powolne, monotonję dźwięków, perjodyczność zjawisk lub ich nieruchomość, inaczej zaś pęd śmigła aeroplanu lub bieg samochodu, który wymaga zużycia całkowitej energji zmysłów, skupienia rzekłbym całej zdolności odczuwania. Cywilizacja współczesna daje ostrość wrażeń, napięcie nerwów i muskułów, przekraczające miarę i możliwość opisu, wymaga analogicznego ruchu w poetyckiem wyrazie. Gdyby ktoś zechciał opisać na dawną modłę ruch śmigła, znieważyłby samo śmigło, jako spotęgowanie ruchu obrotowego. Dokonać tego mogłaby wyłącznie ekspresja. Bitwy nowoczesnej nie opanowałoby już nawet pióro Sienkiewicza, nie mówiąc już o ulicy nowoczesnego miasta, której opis zatraciłby się w szczegółach niweczących wrażenie. Dlatego poezja w założeniach swych ciąży ku ekspresji. Miasto, ruch, technika nietylko jednak stwarzają płaszczyznę dla ekspresji poetyckiej. W formiźmie n. p. stają się one czynnikiem mechaniki poetyckiej, dążności do układu słów na wzór technicznych konstrukcyj, układu, w którym wyraz przestaje mieć jakiekolwiek znaczenie, zachowując tylko swój kształt bez treści. Wartość słowa równałaby się tu wartości surowca żelaznego. Próby formistów, niewątpliwie wynikające z krańcowych konsekwencyj ekspresjonizmu zawarły się w sferze abstrakcyjnej i słaby skutkiem tego mają związek z procesem poetyckiej twórczości. Utwory takie jak Czyżewskiego „Poemat liczb", „Elektryczne wizje" mają niewątpliwie swe wytłumaczemie w biegu życia, które wyłania zjawiska niedostępne dla figur poetyckich i mowy; stany psychiczne o napięciu, które mógłby zmierzyć tylko licznik elektryczny; wstrząśnienia, którym rezonansu nie da staroświecki klawikord, chyba subtelny seismograf. Stany te jednak dotychczas nie równoważą się z możliwościami poezji, a problem z nimi związany rozwikła przyszłość. Narazie pęd nowoczesnej poezji nie wybiega ponad drapacze niebios lub rekordowy wzlot aeroplanu, lecz pozostawił już za sobą dawne zaświatowe porywy, gdyż silnikiem jego jest idea prometejskiej rywalizacji człowieka z przyrodą o przyszłość.

TEGOŻ AUTORA.

MIECZ I KORONA. Myśl o duszy polskiej. Warszawa 1915. Nakład Kasy Pom. i Przez. prac. księg. (wyczerpane).

KRESY WSCHODNIE. Źródła i perspektywy sprawy rusińskiej w Galicji wsch. Warszawa 1916. „Biblioteka powszechna" (wyczerpane).

HISTORJE O SZCZĘŚCIU I CNOCIE. Grecja — Rzym. Warszawa 1916. Nakł. księg. J. Lisowskiej. (na wyczerpaniu).

SZTUKA WALCZĄCA. Lwów—Poznań 1923—24. Nakł. Wydawnictwa Polskiego.

LITERATURA PIĘKNA POLSKI POROZBIOROWEJ (1794—1863) I. cz. Lwów—Poznań 1924. Nakł. Wyd. Pol.

Wydania popularne: Adam Mickiewicz. Człowiek i poeta (wyczerpane).
Juljusz Słowacki (wyczerpane).
Z. Krasiński (wyczer.) Warszawa 1918.

STUDJA I ARTYKUŁY W CZASOPISMACH:

Filozofja a życie; Chaos i chaotyczność w poezji Micińskiego; „W małpim uścisku"; Z filozofji czynu; Z piśmiennictwa społeczno-naukowego; Filozofja momentu; U progów wieczności; Mit o przyszłości; Mit historyczny; Piękno wewnętrzne; Walka o człowieczeństwo; Zagadnienie intuicji; Pamiętnik; Uwodzicielstwo z musu i obłudy; Antoni Potocki; Wilhelm Feldman; Galicja Wschodnia; Uwagi o teatrze warszawskim; Piękno zewnętrzne literatury dla dzieci i młodzieży, itd. itd., drukowane w „Życiu", „Prawdzie", „Tygodniu", „Nauce i życiu", „Museionie", „Rydwanie", „Nowinie" i i.

W PRZYGOTOWANIU:

NAJMŁODSZA POWIEŚĆ POLSKA.

KSIĄŻKA A DZIECKO. Oprac. z zapomogi Kasy im. J. Mianowskiego i Wydziału nauki M. W. R. i O. P.

OBRONA NIEDORZECZNOŚCI romansu brukowego, pokory i innych rzeczy wzgardzonych, przekład z Chestertona.

DZIEJE DJONIZOSA. Studjum powieściowe.