

# Romuald Kanarek

---

## Stanisław Baczyński jako krytyk nowej sztuki

---

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 40, 81-113

---

1984

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ROMUALD KANAREK

## STANISŁAW BACZYŃSKI JAKO KRYTYK NOWEJ SZTUKI

Stanisław Baczyński jako krytyk interesował się przede wszystkim prozą. W jego krytycznoliterackiej działalności z lat 1918 – 1939 poezji dotyczą tylko dwie prace: *Sztuka walcząca*<sup>1</sup> ze zbioru szkiców wydanych pod takim samym tytułem oraz *Syty Paraklet i głodny Prometeusz*<sup>2</sup>. Nie świadczy to bynajmniej o tym, że teksty krytyka o poezji mają mniejsze znaczenie. Nie w ilości przecież, a w podjętej problematyce i sposobie jej rozwiązywania tkwią podstawowe ich wartości. Ponadto o stopniu ważności i znaczeniu wspomnianych tekstów decyduje nie tylko kontekst najbliższy, a więc – całość dorobku krytycznoliterackiego Baczyńskiego, lecz także obszerny kontekst dalszy – w tym wypadku dyskusja nad nowatorskimi kierunkami poetyckimi początków Dwudziestolecia (lata 1918 – 1924). Obie wypowiedzi Baczyńskiego w tej dyskusji się mieszczą i w niej właśnie ujawniają swoje istotne walory. Zanim więc Stanisław Baczyński zaprezentowany będzie tutaj jako krytyk nowych prądów poetyckich z pierwszych lat niepodległości, przedstawiony zostanie krótki przegląd współczesnych mu wypowiedzi podejmujących ten sam temat. Dla zasygnalizowania i zarysowania kontekstu, w jakim pojawiło się i funkcjonowało zapisane w *Sztuce walczącej* i *Syтым Paraklecie i głodnym Prometeuszu* widzenie nowej sztuki wybrałem kilka różnorodnej natury tekstów: *Snobizm i postęp* Stefana Żeromskiego, artykuły Karola Irzykowskiego, *Współczesną literaturę polską* Mariana Szykowskiego oraz „Przegląd Warszawski”. Pokażą one w skrócie, charakterystyczny i – w początkowej fazie rozwoju nowej sztuki, a tym samym – w początkowej fazie kształtowania się postawy krytyczno-

---

<sup>1</sup> S. B a c z y ń s k i, *Sztuka walcząca*, [w:] t e g o ż: *Sztuka walcząca*, Lwów 1923, s. 119 – 152.

<sup>2</sup> S. B a c z y ń s k i, *Syty Paraklet i głodny Prometeusz (Najmłodsza poezja polska)*, Kraków, b.d. (1924).

literackiej wobec nowej sztuki, typowy sposób jej odczytywania<sup>3</sup>. W związku z tym pozwolą m.in. wyodrębnić odmienność stanowiska, jakie zajmował Baczyński.

## I

1. Nowa sztuka w *Snobizmie i postępie* Stefana Żeromskiego nie stanowi odrębnego przedmiotu zainteresowań. Jej charakterystyka wpisana jest w rozważania dotyczące snobizmu jako faktu przejawiającego się w różnych sferach życia społecznego (od obyczaju, instytucji społecznych po literaturę powojennej Polski) i służy za tło zespołu społecznych i literackich postulatów. Jedną z bardziej istotnych cech nowej sztuki w obrazie jaki przekazał nam Żeromski, to niesamodzielność (naśladownictwo). W przekonaniu pisarza nowa sztuka jest wynikiem naśladownictwa przedwojennej literatury rosyjskiej i literatur Zachodu. Z tym, że – stwierdzał –

Najnowsze prądy artystyczne we Włoszech, gdzie się narodziły, we Francji, w Rosji wchłonęły w siebie polityczne życie tamtych krajów, a suma żywych wstrząsów i przeżyć nadała dziełom futurystów (i innych kierunków) na każdym miejscu inne, swoiste, oryginalne zabarwienie. Tamte kierunki są nowymi w istocie kartami literatury włoskiej, francuskiej, rosyjskiej. [natomiast] U nas, niestety, są to „ogryzki”, cudze, bezbarwne, nieczytelne, dowody rzeczowe snobizmu”<sup>4</sup>.

Zarzut naśladownictwa (tym samym braku oryginalności) wiąże się więc u Żeromskiego z wypominaniem (w powyższym cytacie pośrednio) nowej sztuce, że nie wyrosła z rodzimych wydarzeń powojennej rzeczywistości<sup>5</sup>.

Autor *Snobizmu i postępu* zwrócił także uwagę na rewolucyjność (w sensie społecznym) nowej sztuki. I ta cecha, jego zdaniem, jest wynikiem naśladownictwa, tym razem jednak nie literackiego, lecz ideologiczno-

---

<sup>3</sup> Zob. m.in. H. Z a w o r s k a, *O nową sztukę. Polskie programy artystyczne lat 1917–1922*, Warszawa 1963 (zwłaszcza rozdz. IX „Nowa sztuka a krytyka”); T. B u r e k, *Krytyka literacka i „duch nowoczesności”*, [w:] *Literatura polska 1918–1975*, t. 1, *Literatura polska 1918–1932*, Warszawa 1975; A. W e r n e r, *Krytyka literacka: Problemy tradycji i wyboru*, [w:] *Literatura polska 1918–1975...*

<sup>4</sup> S. Ż e r o m s k i, *Snobizm i postęp*, Warszawa 1923, s. 75–76.

<sup>5</sup> S. Żeromski wskazuje na pominięte w poezji ważne wydarzenia powojennej rzeczywistości, zob. S. Ż e r o m s k i, *Snobizm i postęp...*, s. 73–75.

-politycznego. Stwierdzając istnienie rewolucyjności, zwracał uwagę na jej szkodliwość dla dopiero co wskrzeszonego państwa.

Nowa sztuka jawiła się Żeromskiemu jako przekąźnik niebezpiecznych z punktu widzenia narodowego i państwowego ideologii. Tym więcej niebezpiecznych że, jak pisał:

Nie tylko w utworach ostatniej doby brzmią okrzyki na cześć rewolucji, lecz i w życiu narodowym wynurzają się zjawiska, naśladujące fenomeny życia Rosji sowieckiej, [a] Rewolucja nieopatrznie wszczęta w obliczu zaciekłych wrogów zewnętrznych, wśród których postawiło nas nieszczęśliwe położenie geograficzne, zabiłaby naszą niepodległość, ukamieniowałaby nas rękoma Moskali i Niemców...<sup>6</sup>

Negatywnie ocenił pisarz także odrzucenie przez nową sztukę tradycji. Uważał, że

...dzieło w ludzkim duchu poczęte i dla ludzi przeznaczone, z chwilą, gdy artysta ogłasza sprawę, kołem zamkniętym otoczoną, czyli żąda współdziałania innych ludzi w jego wzruszeniu i trudzie artystycznym, – a nadto – skoro dzieło sztuki, mocą i umiejętnością wielu rąk ludzkich i sposobami uspołecznienia pracy podane zostało do poznania i rozpowszechnienia wśród ich ciżby, staje się objawem, wytworem i czynnikiem społecznym<sup>7</sup>.

Dlatego niepokój jego budził fakt, iż

Temuż losowi ulega, gdyż ulegać musi, produkcja literacka, nie licząca się z żadnymi względami, narodowymi, społecznymi, wychowawczymi, a nawet z zasadami gramatyki, logiki i estetyki, jak na przykład, *Nuż w bżuchu*, albo *Pieśń o głodzie* Brunona Jasińskiego<sup>8</sup>.

Wypowiedział tym samym przekonanie o znaczeniu tradycji w tworzeniu literatury niepodległej Polski. Dopiero nawiązanie do tradycji dawało, jego zdaniem, możliwość powstania prawdziwie oryginalnej twórczości<sup>9</sup>.

Nowa sztuka nie spełniła oczekiwań pisarza. Cenił on bowiem zupełnie inne wartości niż te, które proponowała. Był wyznawcą tradycyjnego wzorca literatury i zwolennikiem umiarkowanego postępu w literaturze. Nowa sztuka w jego wypowiedzi została wyprowadzona z właściwego jej pola wartości i wprowadzona w inne, przekształcając się

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 55 – 56.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 22.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 23.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 72 – 73.

w ten sposób z przedmiotu opisu i interpretacji w, przede wszystkim, przedmiot oceny. Rolę głównych kryteriów oceny spełniały: tradycja oraz przewidywany, oczekiwany i postulowany przez pisarza model literatury.

Ujawniona w *Snobizmie i postępie* kontrowersja między Żeromskim a Nową Sztuką [...] przebiega na wielu planach ich literackiego programu. Jest zderzeniem tradycjonalizmu i nowatorstwa, postulatu rodzimości i postulatu europeizacji kultury polskiej, jest zderzeniem dwu stylów myślenia i dwu diagnoz współczesnej sytuacji społecznej. Kontrowersja ta daje się traktować jako punkt, w którym spór stanowisk prowadzi do odsonięcia różnic między nimi zasadniczych i nieredukowalnych<sup>10</sup>.

2. Stanowisko Irzykowskiego wobec nowej sztuki wyrażone w takich pracach jak *Programofobia*, *Plagiatowy charakter przełomów literackich*, *Niezrozumialstwo*, *Futuryzm a szachy*, *Dadanaizm*, *Likwidacja futuryzmu*<sup>11</sup>, zbliżone jest w swych zasadniczych tezach, mimo wszystkich różnic, do stanowiska Szykowskiego i Żeromskiego. Oto tezy Irzykowskiego: 1. nowa sztuka to twórczość bezprogramowa, 2. nowa sztuka jest plagiatem, 3. nowa sztuka jest niezrozumiała, 4. nowa sztuka jest aspołeczna. Takie ujęcie nowej sztuki wynika ze zderzenia się dwóch systemów wartości: wartości w systemie estetycznym Irzykowskiego i wartości, jakie zaproponowali twórcy nowej sztuki w swych programach i twórczości literackiej. Polemizując z niezrozumialstwem, plagiatowością, bezprogramowością i aspołecznością nowej sztuki, Irzykowski występował również w imieniu czytelnika. W estetyce Irzykowskiego kategoria odbiorcy pełniła istotną rolę. Czytelnik, jak pisze Głowała<sup>12</sup>, stanowi trzeci, po autorze i dziele, istotny element

<sup>10</sup> Z. Jarosiński, *Awangarda i rewolucja*, [w:] *Literatura polska wobec rewolucji*, pod red. M. Janion, Warszawa 1971, s. 373–374.

<sup>11</sup> K. Irzykowski, *Programofobia*, „Skamander” 1920, z. 2; t e g o ż, *Plagiatowy charakter przełomów literackich w Polsce*, „Robotnik” 1922, nr 29 i 31; *Niezrozumialstwo*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 38; *Futuryzm a szachy*, „Ponowa” 1921, nr 1; *Dadanaizm* [w:] *Słoń wśród porcelany. Studia nad nowszą myślą literacką w Polsce*, Warszawa 1934; *Likwidacja futuryzmu*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 5. Wszystkie te artykuły przedr. [w:] K. Irzykowski, *Słoń wśród porcelany. Studia nad nowszą myślą literacką w Polsce*, Warszawa 1934, a także [w:] K. Irzykowski, *Pisma. Słoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber*, pod red. A. Lama, Kraków 1976.

<sup>12</sup> Opis stanowiska Irzykowskiego opieram na następujących pracach: W. Głowała: *Sentymalizm i pedanteria. O systemie estetycznym Karola Irzykowskiego*,

zespołu, w którym realizują się, zdaniem Irzykowskiego wartości sztuki. Tak ważne miejsce przypisywane czytelnikowi „...uwarunkowane jest faktem, iż sztuka [...] jest skomplikowanym systemem konwencji, w którym najważniejsze punkty dotyczą stosunków autora z czytelnikiem”<sup>13</sup>. U Irzykowskiego konwencja, jak dowodzi Głowała, umożliwia w ogóle percepcję.

Mit o pisarzu dla siebie jest zwalczany od podstaw: pisarz tworząc w każdej chwili jest związany z czytelnikiem. Musi pamiętać o jego dotychczasowym doświadczeniu estetycznym, co równa się znajomości dotychczasowej produkcji w gałęzi, którą uprawia. Wypowiada [...] Irzykowski tzw. teorię p o g ł o s u: czytelnik odpowiada zrozumieniem tylko w tych miejscach, dla których są jakieś „wyźłobienia” w jego aparacie percepcyjnym. Dlatego absurdalnymi wydawały mu się poczynania futurystów zrywające zupełnie z rodzimym systemem konwencji: takie zerwanie jest jednocześnie likwidacją pogłosu i – dalej – likwidacją możliwości odbioru. Nowatorstwo może być przeprowadzone tylko w pewnych granicach, dopóki istnieje grunt wspólny dla autora i czytelnika. Eksperymenty futurystyczne były dla Irzykowskiego nieudane i „w drugą” stronę: nigdy nie mogły one być wyłącznie absurdem, jeśli posługiwały się językiem, nawet tak okaleczonym. Tu też dochodzimy do kwestii niezrozumiałstwa: niezrozumienie powstaje przez niemożność odniesienia percypowanego utworu do wspólnego zasobu konwencji, niemożność potęgującą się przez dobrą wiarę czytelnika, wierzącego w utrzymanie znanej mu konwencji<sup>14</sup>.

W związku z tym Irzykowski formułuje zasadę „ograniczonego nowatorstwa”, w granicach wspólnoty przekonań literackich autora i czytelnika<sup>15</sup>. Przedstawione tu odczytanie nowej sztuki ma również drugie oblicze. Irzykowski ujawnia się nam jako wyznawca krytyki, która chce wybiec poza granice usług wobec pisarza i czytelnika w rejony twórczości. Dlatego nowa sztuka staje się dla krytyka pretekstem do rozważań nad ciągłością kultury, nad istotą plagiatu, nowatorstwa, nad problemem rozumienia literatury i jej niezrozumiałstwa. Pamięć o czytelniku ma charakter werbalny, Irzykowski nie podejmuje bowiem próby tłumaczenia konwencji nowej sztuki. Stanie się to dopiero dziesięć lat później. Irzykowski zmieni stanowisko i zawile zagadnienia nowo-

---

Wrocław 1972; T. B u r e k, *Cztery dyskusje Karola Irzykowskiego, Prolegomena*, [w:] *Problemy literatury polskiej lat 1890–1939*. S. I, pod red. H. Kirchner i in., Wrocław 1972, s. 129–182.

<sup>13</sup> W. G ł o w a ł a, *Sentymentalizm i pedanteria*, s. 207.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 208.

<sup>15</sup> Zob. W. G ł o w a ł a, *op. cit.*, s. 209, 221.

czesnej poezji będzie się starał wyjaśniać w popularnej formie<sup>16</sup>, a w *Beniaminku* problem nowoczesnych prądów literackich pojawi się w kontekście kryteriów oceny krytyka<sup>17</sup>.

3. Szykowski, zamykając *Współczesną literaturę polską*, poświęcił literaturze po roku 1918 rozdział zatytułowany – „Chwila bieżąca”. Zadanie swoje określał tak: „Opowiadamy o rzeczach minionych i zdajemy sprawę z bieżącego stanu rzeczy”<sup>18</sup>. Informuje więc Szykowski czytelnika o najistotniejszych, jego zdaniem, zjawiskach literackich, które pojawiły się po wojnie. Narrację swej opowieści konstruuje wokół grup poetyckich i ich czasopism. Omawia „Skamandra”, „Zdrój”, futurystów krakowskich i warszawskich, „Zwrotnicę”, którą uważa za programową kontynuację „Formistów” i „Nowej Sztuki”. Wszystkie wymienione

...grupy, czasopisma i indywidualności wychodzą – według Szykowskiego – z jednego wspólnego założenia i ku jednemu, wspólnemu zdążają celowi, [...] Wspólność punktu wyjścia polega na stwierdzeniu przeżycia się haseł Młodej Polski, bezpośrednio aż dotąd obowiązujących – wspólność celu wyraża się poszukiwaniem nowej treści i nowej formy<sup>19</sup>.

W opisywanym współczesnym życiu literackim jako opozycyjne uzupełnienie nowej sztuki widział dążenia

...polegające bądź to na usiłowaniu podtrzymania lub ożywienia wielkich natchnień doby mijającej, bądź też rewindykujące żywotność jeszcze dawniejszej „romantycznej doby”<sup>20</sup>.

Do grupy zjawisk kontynuujących Młodą Polskę zaliczał czasopismo „Krokwie” (wydawane przez Romana Zrębowicza, wielbiciela

<sup>16</sup> K. I r z y k o w s k i, *Mgły na Parnasie*. Odczyt radiowy. „ABC Literacko-Artystyczne” 1934, nr 16, przedr. [w:] K. I r z y k o w s k i, *Lżejszy kaliber*, Warszawa 1938.

<sup>17</sup> Zob. K. I r z y k o w s k i, *Pisma. Walka o treść. Beniaminek*, pod red. A. Lama, Kraków 1976, s. 334 – 335: „Można powiedzieć, że krytyk tak samo jak poeta ma dowolny wybór tematu. Ale też i według tego powinien być sądzony. Moim zdaniem krytyk, który nie zetknął się po swoim z nowoczesnymi prądami, nie odbył tej głównej próby ogniowej, choćby miał w niej i klęskę ponieść nie jest godny miana krytyka” [podkr. Irzykowskiego].

<sup>18</sup> M. S z y k o w s k i, *Współczesna literatura polska. Z wypisami. (1863 – 1923)*, Poznań 1923, s. 611.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 609 – 610. Podkr. M. Szykowskiego.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 610.

Norwida), w którym dostrzegał wartości przypominające „Chimerę”, oraz „Nowy Przegląd Literatury i Sztuki” wychodzący w Warszawie pod redakcją Berenta, Staffa i Żeromskiego. Jako przejaw odwołania do romantyzmu sygnalizował „Ponowę” i „Czartak” ze względu na przywołanie w programie romantycznego poglądu wskazującego źródło poezji w twórczości ludowej, a także ze względu na przekonanie, iż poprzez twórczość ludową „odrodzi się twórczość rodzima”. Jakkolwiek Szykowski ujmował nową sztukę poprzez wspólnotę celu poszczególnych grup i indywidualności i wspólny punkt wyjścia (sprzeciw wobec haseł Młodej Polski), dostrzegał różnorodność dróg poszukiwań owego celu: „nowej treści i nowej formy”.

Ekspresjonizm „Zdroju” poznańskiego, „Skamander”, futuryści („Formiści”, „Nowa Sztuka”, „Zwrotnica”), to w ujęciu Szykowskiego trzy najgłośniejsze, najbardziej znaczące i widoczne programy poetyckie, świadczące, jak pisze, „że wychodzimy z fazy zastoju, a wkraczymy w okres fermentu, z którego wyłonić się mogą nowe kształty”<sup>21</sup>. „Skamander”, zdaniem Szykowskiego, nie przyniósł wielu nowych postulatów, a oparł się przede wszystkim na „umiarkowanej kontynuacji wartości zdobytych”. „Radykalizm [...] społeczny – pisał Szykowski – nie stał się nigdy zasadniczą cechą twórczości „Skamanderczyków”, jak nie był nim również radykalizm estetyczny”<sup>22</sup>. Ekspresjonizm poznańskiego „Zdroju” miał, według Szykowskiego, znaczenie raczej pozaliterackie, jako próba ożywienia życia artystycznego w Wielkopolsce. Futurystów charakteryzuje Szykowski jako najgłośniejszą i najbardziej krzykliwą grupę. Odmawia im samodzielności artystycznej, stwierdzając że naśladują oni „zachodnich towarzyszy”. Futurystyczną poetyką skandalu nazywa „...hałaśliwą propagandą, nieprzebiegającą w środkach, które nie mają nic wspólnego z artystyczną istotą zjawiska”<sup>23</sup>. Uważał, że na „epatowanie” burżujów obliczona jest pisownia fonetyczna, ekscentryczny układ czcionek, druk różnokolorowy, zabawy w nieistniejącym już klubie krakowskim „Gałka muszkatułowa”, a przede wszystkim manifesty i jednodniówki...”<sup>24</sup>. Niemniej jednak

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 611.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 604.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 609.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 609.



Szykowski sądził, że futuryzm „...przepłynąć musi myśl polską pod działaniem nieodmiennej konieczności współpracy z innymi narodami”<sup>25</sup>.

Uwagi Szykowskiego próbują wprowadzić pewien porządek do obserwowanej współczesności. Nowa sztuka występuje jako sfera dokonań literackich nie poddających się jeszcze w pełni ścisłemu opisowi, a tym bardziej głębszej, bezpośredniej interpretacji czy wartościowaniu. Postawienie nowej sztuki w opozycji do Młodej Polski, daje powód do stwierdzenia istnienia fermentu artystycznego i umieszczeniu w polu wartości znanych, sprawdzonych i społecznie zaakceptowanych. Nowa sztuka sprowadzona wyłącznie do tej opozycji, a więc scharakteryzowana negatywnie, pozbywa się tych swych cech, które świadczyłyby o jej odrębności. Szykowski futuryzm redukuje do naśladownictwa Zachodu i chęci „epatowania burżuja”, traktuje jako konieczność, która niezależnie od wszystkiego musiała nastąpić. Szykowski, jak powiedziałem, uchyla się od bezpośredniego wartościowania, ale wartościowanie nie zanika, lecz odbywa się, jak widać, pośrednio. Widzenie nowej sztuki przez Szykowskiego ograniczone jest z jednej strony przez zamknięcie jej w opozycji modernizm – nowa sztuka, z drugiej strony przez bliżej nie sprecyzowane marzenia o mających się narodzić dziełach. Nowa sztuka w takim ujęciu staje się literaturą zastępczą, „chwila bieżąca”.

4. Stefan Kołaczkowski wypowiedział na łamach „Przeglądu Warszawskiego” takie oto zdanie:

Każdy krytyk winien zająć stanowisko artysty, o którym pisze, tj. stanąć na gruncie jego postulatów i w odniesieniu do nich mierzyć wartość jego dzieła, na drugim planie zostawiając inne, jakieś ogólne wartości sztuki<sup>26</sup>.

Znamionuje ono koncepcję krytyki jako działalności służebnej wobec literatury, skoncentrowanej na rozpoznawaniu programu poetyckiego i, z punktu widzenia tego programu rozpatrującej i wartościującej utwór. Krytyk jest tu kimś, kto winien dążyć do utożsamienia się z autorem, pozostawiając na boku swoje własne upodobania literackie. Realizacja takiej koncepcji krytyki nie była jednak możliwa z różnych powodów (niektóre z nich wymienię później). Typowy sposób mówienia

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 609.

<sup>26</sup> S. K o ł a c z k o w s k i, *Poezja. Gawęda z powodu utworów p. Jarosława Iwaszkiewicza*, „Przegląd Warszawski”, 1922, nr 9.

o nowej sztuce ujawniający się w czasopiśmie, z którego pochodzi cytowany fragment tekstu Kołaczkowskiego był zasadniczo odmienny, choć w pewnym sensie konkretyzował wspomnianą zasadę. Ten typowy sposób mówienia o nowej sztuce spróbuję zrekonstruować w oparciu o jeden tekst krytyczny. Będzie to P.W. *Kronika*<sup>27</sup>, zawierająca (m.in.) analizę programu i utworów poetyckich z „Nowej Sztuki”<sup>28</sup>. Poddany analizie tekst ujawnia obraz nowej sztuki i sposób jej widzenia, powtarzające się powszechnie w innych zbliżonych tematem tekstach. Powtarzalność argumentów i ich zaplecza myślowego prowadzi mnie do mówienia o typowym (i niejako stałym) sposobie oglądu nowej sztuki w „Przeglądzie Warszawskim” do (mniej więcej) końca 1924 r., gdyż w późniejszym okresie widzenie nowej sztuki różnicuje się<sup>29</sup>. Autor analizowanej wypowiedzi rozpoczyna tak, jakby kierował się wskazówką Kołaczkowskiego – przedstawia program:

„Za główną sprawę w twórczości artystycznej uważa redakcja przenośnie i walory formalne, nie zrywa jednak z ideową treścią w sztuce – „światopogląd bowiem (jak głosi dalej programowy wstęp), wyznaczenie wiary artysty jest tym, dzięki czemu staje się dzieło sztuki wszechludzkie i demokratyczne”. To istotnie nie są nowe rzeczy. Czemuż więc tytuł „Nowa Sztuka”. Oto redakcji chodzi o „przerwanie tam logiczności”, o „zrealizowanie nowych i ekstatycznych perspektyw, które przed nami otwiera sztuka, nie zacieśniająca się w granicach z r o z u m i a ł o ś c i”. Otóż połączenie treści ideowej z niezrozumiałością rzeczywiście można uważać za ideę dosyć nową, ale też nie bardzo zrozumiałą.

Czyż nie jest oczywistym – pisze w zakończeniu swojej odezwy redakcja – że sztuka taka będzie zawsze narażona na napaści krytyków starego społeczeństwa?”. My osobiście

---

<sup>27</sup> „Przegląd Warszawski” 1922, nr 4, s. 125–128. Pomijam tu akcenty wyraźnie prześmiewcze. Zob. także np. P.W., *Ruch literacki w czasopiśmie*, „Przegląd Warszawski”, 1922, nr 10; W. B o r o w y, *Ruch literacki w czasopiśmie*, „Przegląd Warszawski”, 1923, nr 17; L. P ł o s z e w s k i, *Ruch literacki w czasopiśmie*, „Przegląd Warszawski”, 1924, nr 32; K.W.Z. [Karola Wiktor Zawodziński], *Poezja*, „Przegląd Warszawski”, 1924, nr 34–35.

<sup>28</sup> 1921, nr 1.

<sup>29</sup> Zob. np. K.W.Z. [Karol Wiktor Zawodziński], *Poezja*, „Przegląd Warszawski”, 1925, nr 51: „Można się zupełnie nie zgadzać z kierunkiem reprezentowanym przez grupę „Zwrotnicy”, a jednak odróżniać w niej ludzi z talentem, kroczących po błędnie obranej drodze, od ludzi, którzy nigdy wierszy pisać nie powinni. Do pierwszych należy p. J. Przyboś, w książce „Śruby” kuszący się o oddanie poezji maszyny – nie bez powodzenia; do drugich p. T. Peiper („Żywe linie”), którego pracownicy zestawiane [...] sprzeczności, przenośnie-oksymorony (jeśli je tak nazwać można) zniechęcają do lektury na przyszłość”, s. 328.

wcale nie myślimy napadać na „Nową Sztukę”, ale istotnie już chyba musielibyśmy się zaliczyć do „starego społeczeństwa”, jeśliby naprawdę sztuka nowa miała przemawiać takim niezrozumiałym językiem. — Nie zrozumiawszy programu, zwracamy się do jego realizacji, do samych utworów poetyckich drukowanych w piśmie<sup>30</sup>.

I zgodnie z zamierzeniem, P.W. wziął na warsztat utwór B. Jasińskiego (właściwie fragment, pierwszą zwrotkę) *Na rzece*:

na rzece rzec ce na cerze mrze  
 pluski na bluzki wizgi  
 w dalekie lekkie dale że  
 poniosło wiosłobryzgi<sup>31</sup>.

Takich wierszy — pisze krytyk — jest jeszcze w całym utworze ośm. Nie przypuszczamy, aby tu mogła być jakaś treść ideowa. Co zaś do wartości formalnych — sprowadzają się one chyba do rytmu (nie nowego) i do skupienia spółdźwięków. Nie lekceważymy tych wartości. Owszem, w pewnych rodzajach poezji odgrywają one z dawna wielką rolę (np. w naszej ludowej: „rypcium-pypcium”, „oj-ra”, „oj-ra”, „tydyrydkum-tydyrydkum”), ale tylko w skromnej mierze użyte. O ile zaś chodzi o zastosowanie ich w mierze rozleglejszej, to sens zdaje nam się tu być nieodzownym korelatem artystycznym, tak jak np. w tym miłym utworze (nieznanego nam niestety autora):

po ulicy jedzie drynda,  
 w niej się facet tyndyrynda,  
 przy nim siedzi lafirynda,  
 co za pinda, co za pinda!

Proszę zauważyć, jak z rzadkimi a bogatymi współdźwiękami i z wzorowym rytmem łączy się tutaj żywa obrazowa treść! Takich wierszy można dużo przeczytać jednym tchem. Tymczasem takich wierszy, jak p. Jasińskiego, nie wiem czy on sam mógłby przeczytać większą ilość bez znudzenia. My osobiście wolimy bodaj elementarz Falskiego. „Ala i lis. Lis i Ala. Ala ma lisa”. Powiedźcie państwo, czy to nie lepsze, niż „na fale fal len na leny lin”, jak pracowicie wywodzi p. Jasiński w dalszym ciągu swego poematu? Nie ma co mówić, trzeba nam zostać „starym społeczeństwem”<sup>32</sup>.

Jak widać, krytyk wykazuje pozorną programowych założeń a nawet wręcz nieświadomość celów i formułuje następujące cechy nowej sztuki: niezrozumiałstwo (brak komunikatywności), bezsens, brak oryginalności, bezideowość. Odwołanie do elementarza pozwala nazwać jeszcze jedną — niedojrzałość. Mówi także krytyk o wtórności nowej sztuki: „Takie wiersze, jakie dziś u nas pisują pp. Wat, Stern, Jasiński itp. w Rosji pisywano w r. 1913, tylko z większym talentem. [...] Nasi

<sup>30</sup> P.W., *Kronika*, „Przegląd Warszawski”, 1922, nr 4, s. 125 – 126.

<sup>31</sup> „Nowa Sztuka” 1921, z. 1 (pierwodruk).

<sup>32</sup> P.W., *op. cit.*, s. 126.

futuryści idą w ogonie rosyjskich. Nie dorównali mistrzom<sup>33</sup>. Każda z cech to zarzut przeciw nowej sztuce. Zauważył krytyk zasadę, na której opiera się utwór: rytm i „skupienie spółdźwięków” (spotęgowanie gry instrumentacyjnej słów i zdań), ale dało mu to tylko powód, by go sprowadzić w sferę nie-literatury: twórczości ludowej, folkloru warszawskiego, tekstu użytkowego (elementarz). W kanonie estetycznym krytyka nie mieściła się możliwość oparcia liryki na „skupieniu spółdźwięków”. Wypowiedzią P.W. rządzi konfrontacja, przeciwstawienie prawdziwej literatury reprezentującej wartości rzeczywiste, których nosicielem czuje się on sam i grupa, do której się przyznaje, (my, stare społeczeństwo) i literatury fałszywej, nieautentycznej, o wartościach pozornych – nowej sztuki, którą reprezentował przedstawiony utwór. Zderzenie się kanonu estetycznego z utworami realizującymi możliwości tkwiące w tym kanonie, lecz nie na pierwszym planie i doprowadzającymi te możliwości do granicy, za którą sens (komunikatywność) przestawał być jasny, bo nie był z założenia najistotniejszy, zbudowało sytuację niezrozumienia utworu i w konsekwencji negację koncepcji sztuki jaką sugerowały. Kanon estetyczny krytyka przewidywał sens (komunikatywność) na planie pierwszym. Poza tym nowa sztuka i krytyk różnili się pojmowaniem sensu (komunikatywności) poezji. Wydaje się więc, że niezrozumienie i negacja nowej sztuki jest w analizowanej wypowiedzi niejako naturalna.

5. Opisane tu fakty, kilka z wielu podobnych, konstytuują pewną (prawie modelową) sytuację literacką, kiedy to programotwórstwo, dominuje nad rzeczywistością. Jest to także, patrząc od innej strony, sytuacja bezradności krytyki wobec nowych zjawisk literackich, które nie dają się ulokować w dotychczasowym kanonie; sytuacja ukazująca niewątpliwe trudności w tworzeniu takiej postawy krytycznej, dla której istnienie nowej sztuki nie byłoby wyłącznie negatywne<sup>34</sup>. Stanisław Baczyński był jednym z tych krytyków, którzy podjęli próbę jej przezwyciężenia.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 127.

<sup>34</sup> Zob. H. Zaworska, *O nową sztukę. Polskie programy artystyczne lat 1917–1922*, Warszawa 1963, rozdział IX („Nowa sztuka a krytyka”). Wykorzystuję badania teoretyczne nad krytyką literacką Janusza Sławińskiego; J. Sławiński, *Funkcja krytyki literackiej*, [w:] t e g o ż, *Dzieło, Język, Tradycja*, Warszawa 1974, s. 171–202, t e g o ż, *Krytyka literacka jako przedmiot badań historyczno-literackich*, [w:] *Badania nad krytyką literacką*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1974.

## II

Zapytajmy najpierw, co – generalnie – określa świadomość literacką w Polsce po 1918 roku. Czy wśród tylu rozmaitych „izmów”, skłóconych ze sobą i spolaryzowanych frakcji, szkół, ugrupowań artystycznych istnieje jakaś w s p ó l n a platforma świadomości literackiej...?

Zdecydowaną większość aktywnie działających w tym czasie pisarzy, krytyków, prawodawców norm sztuki słowa, a także, należy przypuszczać, większość zainteresowanych odbiorców poezji – łączy wówczas jedno: przeświadczenie, że powstaje o t o n o w a e p o k a<sup>35</sup>.

Do wspomnianej większości wypadnie zaliczyć także Stanisława Baczyńskiego. „Przeświadczenie, że powstaje oto nowa epoka” stanowiło punkt wyjścia w dokonanej przezeń analizie programu i twórczości poetów nowej sztuki. Rok 1918, który wyznaczał początek nowej epoki, uświadamiał sobie Baczyński jako datę przełomową w dziejach narodu polskiego i jego kultury. Był to nie tylko rok początku nowej epoki, ale także rok zamykający epokę starą.

1. Katakлизmy dziejowe zamknęły automatycznie źródło twórczości dawnej, zlikwidowały wszelki romantyzm, który jeszcze tu i ówdzie wśród dogasających świeczników cierpiętnictwa narodowego przelotny, chłodny płomień wydaje. Bezlitosną tę niwelację przeprowadziły fakty, potrzeba skonkretyzowania myśli w realnym wysiłku, bankructwo pięknoduchów modernizmu oraz ruina ideowości tendencyjnej...<sup>36</sup>

– tak rozpoczyna się artykuł *Sztuka walcząca*, w którym Baczyński po raz pierwszy próbował określić swój stosunek do poezji pierwszego pokolenia poetów Polski niepodległej. Cytowany fragment pośrednio ukazuje postawę afirmującą nowe kierunki poetyckie oraz widzenie ich w opozycji do modernistyczno-romantycznej tradycji. Sygnalizuje również światopoglądowy punkt wyjścia analizy nowej poezji, przeświadczenie o związkach między rzeczywistością a literaturą. Dawny typ twórczości stracił rację bytu, odcięty bowiem został zmianami historycznymi od rzeczywistości, z którą był związany. Awangardowi twórcy początków Dwudziestolecia odrzucali, przynajmniej werbalnie, tradycję, traktując ją jako obciążenie utrudniające oryginalną, ich własną twórczość. Nie dokonywali również, w większym zakresie, racjonalizacji swego stosunku do tradycji; najczęściej ich widzenie tradycji ograniczało

<sup>35</sup> E. B a l c e r z a n, *Przez znaki, Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji współczesnej*, Poznań 1972, s. 133. Podkreślenia autora.

<sup>36</sup> S. B a c z y Ń s k i, *Sztuka Walcząca*, s. 119.

się do negacji. Baczyński mówił o „przechodzeniu do historii niewoli”<sup>37</sup>, o wyzwaniu się literatury z przestarzałych kategorii. Rodząca się rzeczywistość Polski niepodległej uformowała, w jego przekonaniu, sytuację, w której mogło nastąpić poszukiwanie programu literackiego i tworzenie poezji świadomie uwzględniającej historyczne przemiany. Akceptacja nowej sztuki wynika z rozumienia jej jako wyrazu nowej epoki. Uwzględnianie przez poetów nowej sztuki niepodległości stawało się dość ważnym elementem zabiegów wartościujących dokonywanych przez krytyka. Niepodległość jako symbol doniosłych przeobrażeń, które dokonały się w Polsce, poczęła odgrywać rolę specyficznego kryterium wartościowania literatury współczesnej owym przeobrażeniom.

W nowych kierunkach poetyckich dostrzegał Baczyński tworzenie się nowej etyki i nowej estetyki współbrzmiających z zasadniczymi przeobrażeniami postaw światopoglądowych, będących wynikiem sytuacji historycznej. W nowej sztuce widział dążności antymetafizyczne, skłonność do bezpośredniości, artystycznego zużytkowania instynktu, intuicji i prymitywizmu oraz zaprzeczenie wartości estetycznych stworzonych i usankcjonowanych przez XIX wiek. Proces pojawiania się i realizowania tak widzianych cech nowej sztuki nie wahał się nazwać rewolucją i traktować jako odpowiednik rewolucyjnych przemian społecznych zachodzących w ówczesnym świecie.

Jakkolwiek szczególną uwagę zwrócił Baczyński na antytradycjonalizm nowej sztuki i powiązanie jej z wydarzeniami współczesnymi, dążył jednocześnie do ukazania zjawisk, które, w jego przekonaniu, przygotowały jej nadejście. Przemiany w sztuce, załamywanie się dziewiętnastowiecznych wartości można było, twierdził, zauważyć już przed I wojną światową, ale dopiero po wojnie uwydatniły się z całą wyrazistością. Do zjawisk przygotowujących podstawowe przeobrażenia w literaturze i sztuce zaliczał Bergsona – „krytyka głównej podstawy ówczesnego na świat poglądu – intelektu”, Jamesa – „popularyzującego przez swą ideę utylitaryzmu walkę z metafizyką i bezprzedmiotowym idealizmem filozoficznym”. Wymieniał również Stirnera, Tołstoja, Dostojewskiego, Nietzschego. Główny nacisk na bezpośredniość przeżyć, sprowadzanie rozumu do funkcji nie wyjaśniającej, lecz formułującej przeżycia, analiza

<sup>37</sup> Zob. *ibidem*, s. 120.

istotnych czynników twórczości ukrytych za progiem świadomości [...] dokonały ostatecznego tryumfu siły twórczej nad bezwładem <sup>38</sup>.

Nowa „siła twórcza” – nowa sztuka, podjęła dwukierunkowe działanie prowadzące do samookreślenia się wobec przeszłości: przez wyrażaną w publicystyce rewizję tradycji oraz w konkretnej twórczości przewyższającej zastany wzorzec poezji. Trafna ta uwaga krytyka w ogólnym zarysie przylega do rzeczywistego, formułowanego w manifestach i artykułach programowych zamierzenia poetów nowej sztuki.

Spostrzeżenia Baczyńskiego odnoszą się do nowej sztuki traktowanej jako pewna całość. Nazwą „nowa sztuka” obejmował różnorodne kierunki poetyckie, które pojawiły się w pierwszych latach niepodległości. Stanowisko swoje tak uzasadniał:

Klasyfikacja nowych kierunków w sztuce na ekspresjonizm, futuryzm, formizm itd. jest tylko mechanicznym zróżnicowaniem ich według założeń technicznych i metody. Nie wypływa ona z odmiennych źródeł twórczego poznania i z odrębnych w tych kierunkach sposobów reagowania na bodźce twórcze <sup>39</sup>.

Różnice więc, jeśli nawet istnieją, mają charakter wtórny wobec wspólnej dla wszystkich kierunków zasady: „...sztuka winna zostać tworem bezwzględnie w y n i k a j ą c y m ze struktury psychicznej i świadomości twórcy, czyli winna mieć charakter ekspresji” <sup>40</sup>. Z takiego właśnie przekonania wywodzi się „ekspresjonizm” jako określenie odnoszące się do różnorodnych kierunków najmłodszej wówczas poezji polskiej. Adekwatność nazwy wyjaśniał Baczyński również poprzez stwierdzenie konfliktu między nową sztuką a impresjonizmem literackim. Stwarzał ściślej określony obszar tradycji negatywnej dla nowej sztuki, a tym samym, dawał powody do rozumienia ekspresjonizmu jako reakcji na impresjonizm. Opis impresjonizmu sporządzony przez krytyka daje pośrednio obraz cech jakie przypisywał ekspresjonizmowi:

Impresjonizm [...] ograniczał się do utrwalenia poszczególnych fragmentów przeżycia, odcinków świadomości, nie dawał samej reakcji psychicznej na bodźce zewnętrzne. kopiował zjawiska, zamykając tym samym proces twórczy w stężonej formie dzieła. Impresja, czyli wrażenie, była ujęciem zjawiska w ramy stanu psychicznego lub zmysłowej wrażliwości w kategoriach czasowo-przestrzennych. Stan psychiczny wyrażał się tu w

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 122 – 123.

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 134.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 134. podkreślenie to i następne S. Baczyńskiego.

szablonowym kształcie zewnętrznym, był kopią wrażenia zmysłowego, zabarwioną indywidualnymi cechami przeżycia twórcy...<sup>41</sup>.

W cytowanym fragmencie ważne wydaje się zwłaszcza zwrócenie uwagi na naśladowczy charakter impresjonizmu, konwencjonalność i intelektualizm. Ważne, ponieważ ekspresjonizm pojmowany jako reakcja na impresjonizm, uzyskuje tutaj cechy literatury zrywającej z mimetyzmem, wyzwalającej się z zastanych konwencji i aintelektualnej.

Ekspresjonizm rozwijał się, zdaniem Baczyńskiego, w dwóch kierunkach: abstrakcyjnym (metafizycznym) i dynamicznym. Obydwa kierunki ekspresjonizmu pochodziły, według krytyka „...z pierwszej reakcji na sztukę dawną, z futuryzmu”<sup>42</sup>. Zasadnicze wartości ekspresjonizmu upatrywał Baczyński w „monumentalności, wyrazistości i powadze, zwięzłości i podniosłej prostocie”. Wiąże się z nimi schematyzm, rozumiany przez krytyka, „jako zaznaczenie głównych ośrodków treści”, bowiem, jak twierdził, sztuka „nie jest powołana do wypowiadania treści całkowitych”<sup>43</sup>.

2. Jedną z cech ekspresjonizmu w rozumieniu Baczyńskiego jest prymitywizm. To, co w sztuce wyraziło się jako prymitywizm, wywodzi się, zdaniem krytyka, z irracjonalizmu, negacji intelektu, z „apoteozy żywiołu bezpośredniości”. „Dwojako można – pisał Baczyński – pojmować prymitywizm współczesny. Można widzieć w nim przejaw dążności do uproszczenia kształtów, formy, do p i e r w o t n o ś c i w y r a z u [...] lub d o p r a c o w y w a n i e s i ę d o e l e m e n t ó w ż y c i a”<sup>44</sup>.

Prymitywizm związany jest z jednej strony z zagadnieniem uproszczenia techniki artystycznej, z drugiej – z postawą wobec życia – źródła wartości twórczych i wówczas znaczy instynkt, intuicję, podświadomość, żywiołowość. Baczyński zaznaczał, że

Tak pojęty prymitywizm nie ma cech wspólnych z powrotem do natury pośród dekadencckiego znużenia cywilizacją, ani z sielanką Rousseau’a lub Tołstoja [...], bliższy jest natomiast afirmacji woli Nietzschego, intuicjonizmu i pędu twórczego Bergsona, [i dodawał] i dodawał: Prymitywizm współczesny stanowi czynnik twórczy w cywilizacyjnym wysiłku i uzasadnienia swego nie poszukuje w reminiscencjach z epoki lodowców,

<sup>41</sup> *Ibidem*. s. 125.

<sup>42</sup> *Ibidem*. s. 126.

<sup>43</sup> *Ibidem*. s. 129.

<sup>44</sup> *Ibidem*. s. 130.



życia w jaskini lub w dżungli [...] Apoteozuje życie bezpośrednie, możliwe nie tylko w Afryce środkowej, ale i w najbardziej skomplikowanej machinie społecznej. Wzrost, ruch, żywioł duszy ludzkiej, prometejskie zuchwalstwo wobec pozorów jest cechą jego główną. Walka z przyrodą, z bezwładem materii i praw natury, wrogich bytowi, najwyższa potęga człowieka twórcy i najwyższe zuchwalstwo wobec religii pojęć, oto prymitywizm współczesny, istotny czynnik dynamizmu w sztuce ekspresjonistycznej<sup>45</sup>.

Baczyński zakładał, że sztuka ekspresjonistyczna powinna wyzwolić człowieka z pęt „intelektualnego kłamstwa”, spotęgować zdobywczość, zmienić stosunek do natury, tzn. spowodować przejście od ubóstwienia przyrody do jej podporządkowania. Realizację takiego zadania miał przyspieszyć właśnie prymitywizm. Baczyński z prymitywizmem wiązał również możliwość odkonwencjonalizowania literatury i włączenia jej w nurt życiowej bezpośredniości. Sprzeciwiał się realizacjom prymitywizmu w sensie uproszczeń językowych czy zmian ortograficznych. W odniesieniu do pojmowania prymitywizmu przez Baczyńskiego można przyjąć uogólnienie G. Gazdy, sformułowane w pracy badającej funkcje prymitywu i egzotyki w poezji międzywojennej:

Zawołanie „bądźmy prymitywami” było dążeniem do oddzielenia w sztuce tego, co jest zbędnym i zafalszowanym kostiumem, poza i „neurastenią” od tych wartości tradycji kulturowej, które po pierwsze umożliwią bezpośredni kontakt poety z odbiorcą, po drugie pozwolą na wybór środków artystycznych odpowiadających w pełni nowo postulowanej poezji<sup>46</sup>.

3. Sztuka (literatura, poezja) w rozważaniach Baczyńskiego jawi się jako odrębna forma działalności twórczej człowieka, mająca swe własne metody, cele i rezultaty. Sztuka, w ujęciu krytyka, winna być irracjonalistyczna, aintelektualna i kreacjonistyczna. Oto kilka cytatów dokumentujących taką koncepcję sztuki:

a) „Nowa sztuka, świadoma swych zadań i odwiecznych pierwiastków walki, nie wyjdzie poza konkrety przeżyć, przeżyć normalnych w realizacji, nie przez kształty i prawa natury, ale przez prawa wyobraźni, przez twórczość [...] Prawidłem jej i normą nie będzie formuła intelektualna widzenia świata, ani tradycyjna wiedza o tym, jak świat wyglądać powinien i jak należy nań patrzeć, lecz istotny porządek jego w duszy przeżywającego artysty.

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 131.

<sup>46</sup> G. G a z d a, *Funkcje prymitywu i egzotyki w literaturze międzywojennej*, [w:] *Problemy literatury polskiej lat 1890 – 1939*, S. I, pod red. H. Kirchner i in., Wrocław 1972, s. 379. Zob. także J. P r o k o p, *Prymitywizm w kręgu Czartaka*, [w:] *Problemy literatury polskiej...*, s. 395 – 414.

b) Jest ona [sztuka ekspresjonistyczna] innym widzeniem świata, a stosunek jej do zjawisk wynika z czynnej postawy artysty, który wprowadza do szeregu faktów nowy fakt swej treści wewnętrznej w formie jedynej, własnej, nie mającej nic wspólnego z kształtami, jakie dotąd istniały. Nowa sztuka tedy, w przeciwieństwie do dawnej, nie chce świata poznawać przez pryzmat pewnej wrażliwości, nie dąży do jego wyrażania w formie zapożyczonych, nie usiłuje naśladować rzeczywistości za pomocą technicznego rzemiosła, wyzwala natomiast twórczą energię artysty, stwarza świat zgoła nowy, wprowadza do szeregu faktów fakty nowe”.

c) Poruszenia duszy wobec rzeczywistości, w kierunku jej przetrwania na materiał dla samodzielnej twórczej pracy człowieka – jest podstawą nowego kierunku. Nie jest jednak metafizyką ani teorią oderwaną, lecz uwłasnowolnieniem człowieka wobec przyrody, otwarciem mu pola do twórczości nieomal boskiej, bo pozornie z niczego powstającej. Dotychczasowa sztuka była przetwarzaniem rzeczywistości, reakcją na jej działanie – obecna zdąży do podporządkowania przyrody indywidualności twórczej według prawideł jej struktury najbardziej osobistej. Dawna sztuka nie dodała do życia nic poza naśladownictwem, nie wniosła człowieczeństwa w jego istocie, lecz tylko wydoskonaloną zmysłowość, nie powiedziała o człowieku nic poza jego zwierzęcym charakterem.

d) Cały wysiłek artystyczny ludzkości użyty został na wnikanie w przyrodę, a moc ducha i twórcza wola podporządkowała się temu z niewolniczą uległością. Malarz nie był malarzem duszy, lecz oczu, poeta nie był odkrywcą nowej, nieznannej na żadnej mapie krainy własnego wnętrza, lecz dzieckiem, analfabetą, sylabizującym wiecznie alfabet natury. Czyż wola człowieka miała się ograniczać do mdłego naśladownictwa, do przetrwania pokarmu rzeczywistości w kał mizernej reminiscencji na wzór ameby, chrząszcza, wołu, ryby? Czyż poza światem dookolnym nie posiadał człowiek świata własnego, własnej wyobraźni o nieograniczonych możliwościach, z której wywołać mógł świat nowy, nieznanny, a ośniewający jak nowe słońce – puls w dziele stworzenia, twórczą rewelację, równającą go w potęgę z wyobrażeniem wszechmocy boskiej?<sup>47</sup>

Ta seria cytatów pozwala ponadto do uprzednio wymienionych cech sztuki – irracjonalizmu, aintelektualizmu, kracjonizmu – dorzucić kilka innych: świadomość poczynań, indywidualność, ekspresyjność, oryginalność, dynamizm.

4. Baczyński propagował koncepcję sztuki autonomicznej, niezależnej od rzeczywistości, nauki, ideologii; sztuki skoncentrowanej na swych własnych celach. Dopiero taka sztuka mogła z powodzeniem, zdaniem krytyka, spełniać swoje społeczne zadania.

Historia, dowodził krytyk, pokazuje, że sztuka w swych dziejach była uwikłana w walkę z protektorem:

Sztuka, podobnie jak filozofia, była służką [...] instytucji lub warstw społecznych, zależną od wymagań konwencjonalnych. Dowodem jest podporządkowanie jej kultom

<sup>47</sup> S. B a c z y Ń s k i. *op. cit.*, (a), (b), s. 137, (c) – s. 138, (d) – s. 139.

religijnym, średniowiecze, odrodzenie włoskie z protektoratem książąt i papieży oraz wiek oświecenia z swym charakterem dworskim i tendencją dydaktyczną<sup>48</sup>.

Sztuka dążyła do usamodzielnienia i równouprawnienia z innymi dziedzinami życia duchowego i społecznego, ale w przeszłości nie było to, zdaniem Baczyńskiego, możliwe. Możliwość realizacji zasady autonomii sztuki pojawiła się dopiero współcześnie. Bliżej owych możliwości krytyk nie wyjaśnia. Przedstawia jedynie pogląd mający ton i charakter postulatu autonomii sztuki: „Sztuka nie stanowi wytworu żadnej doraźnej warstwy społecznej, wieku ani okresu, jest tak samo trwała jak byt ludzki i nie powinna opierać swego istnienia na służebności wobec innych przejawów życia”<sup>49</sup>. Koncepcja autonomii sztuki zdaje się w takim ujęciu bardziej marzeniem krytyka niżli rzeczywistością. W rzeczywistości bowiem sztuka mogła jedynie dążyć do wprowadzenia zasady nie poddawania się naciskom zewnętrznym i realizować swoje wewnętrzne zadania.

Z koncepcją sztuki autonomicznej wiąże się charakterystyczna przemiana w widzeniu artysty. Nowa sztuka budowała, według Baczyńskiego, koncepcję „artysty poruszającego się w stosunku do zjawisk” w przeciwieństwie do „sztuki starej”, gdzie artysta był punktem, wokół którego zjawiska się poruszały. Wizję artysty zaznaczającego dystans wobec rzeczywistości wypiera wizja artysty uznającego tę rzeczywistość za teren swego aktywnego działania. Odbierając artyście wyższość metafizyczną, nowa sztuka stwarza wyższość innego rodzaju: wyższość świadomego uczestnictwa w przemianie wartości, opanowaniu świata i „narzuceniu mu kształtu, zależnego od naszej woli”.

Artysta współczesny – oznajmiał Baczyński – [...] nie czuje więzów tradycji, nie jest zjawiskiem postępu czy zacofania, stoi ponad pojęciem ewolucji, rozporządza wszelką treścią i formą jako materiałem, poczynawszy od prymitywów z epoki kamiennej, a skończywszy na najbardziej złożonych przejawach własnej duszy. Cały obszar pracy ludzkiej poza granicami narodów i społeczeństw, poza aktualnością i historią stanowi teren jego wysiłku twórczego<sup>50</sup>.

5. W *Sztuce walczącej* Baczyński skupił się przede wszystkim na rekonstrukcji głównych założeń światopoglądu artystycznego nowej

<sup>48</sup> *Ibidem*, s. 149.

<sup>49</sup> *Ibidem*, s. 150–151.

<sup>50</sup> *Ibidem*, s. 140.

sztuki. Pogłębianą analizę nowej poezji, poprzedzoną historyczno-teoretycznym wstępem i obficie odwołującą się do konkretnych zjawisk, przyniósł obszerny szkic zatytułowany *Syty Paraklet i głodny Prometeusz*. Punktem wyjścia stało się w *Sytym Paraklecie...* przekonanie sięgające, w zamierzeniu autora, fundamentów procesu rozwoju literatury. Proces ów, w ujęciu Baczyńskiego, polega na istnieniu i zwalczaniu się zjawisk przeciwstawnych w kulturze (literaturze) i prowadzi do pojawienia się zarówno nowych zjawisk artystycznych, jak też do nowego na nie spojrzenia. Przyjrzyjmy się bliżej temu procesowi w ujęciu krytyka:

Wielokrotna diagnoza historyczno-literacka stwierdziła, że w dziejach sztuki dążność do utrzymania za wszelką cenę ustalonych kategorii i formuł estetycznych jest znamieniem przemiany wartości, zapowiedzią fermentu nowych procesów twórczych w strupieszalnych 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 kryteriami pozornie niewzruszonymi. [...] Rewolucja nie wydaje się tu w teorii rzeczą łatwą, jakkolwiek w praktyce nadchodzi z nagłą, rozpraszając wiarę pokoleń jedną błyskawicą uświadomienia, skrótem całego szeregu przeżyć podświadomych. I ten skrót 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 przede wszystkim w wiekuiestej buntu personifikacji: Prometeusza<sup>51</sup>.

W opis nowej sztuki wprowadza więc Baczyński poprzez odwołanie się do idei przełomów estetycznych. Współczesną sobie estetyczną rewolucję rozumie jako historyczną konieczność, jako historyczny proces, w wyniku którego dokonuje się artystyczna odnowa literatury (a nawet szerzej – kultury). Dające się wywieść stąd pojęcia trwałości i zmiany estetycznej, nowości i stereotypu, prawdy i dogmatu sytuują nową sztukę w pozycji zwycięskiej we współczesności. Jednocześnie umieszczenie nowej sztuki w tradycji przełomów estetycznych, prócz częściowej odpowiedzi na pytanie o jej genezę, upoważniło krytyka do ujęcia nowej sztuki jako kolejnego ogniwa w ciągu rozwojowym literatury. Pojmowana uprzednio jako wyraz swojej epoki, tu otrzymała osadzenie w historii wewnętrznego porządku kultury. Stała się więc zjawiskiem o podwójnie podkreślonej wartości: zyskała status twórczości

---

<sup>51</sup> S. B a c z y ń s k i, *Syty Paraklet i głodny Prometeusz*, s. 5.

ci równorzędnej w stosunku do sztuki przeszłości w planie historycznym i jedynie wartościowej w planie terażniejszości. Zauważmy, że ujawnia się w ten sposób przeświadczenie krytyka, iż nowa sztuka to nie tylko kolejny, ale i konieczny etap rozwoju literatury polskiej. Wyjaśniając ową konieczność powołuje się Baczyński na historyczne przykłady kryzysu, walki starego z nowym: scholastyizmu z humanizmem, racjonalizmu z romantyzmem, pozytywizmu z modernizmem. W literaturze (kulturze), zdaniem autora *Sytego Parakleta...*, ustawicznie dokonuje się konfrontowanie wartości. Krytyk podkreślał konieczność i nieuniknione zwycięstwo nowego nad starym. Sygnalizował jednocześnie trudności, jakie napotykają nowe idee artystyczne: „Przeszłość posiada [...] wszystkie argumenty od kija do ideału, wszystkie racje, terażniejszość zaś jest tylko rzeczywistością”<sup>52</sup>. Zwrócił uwagę na życie społeczne kultury, na proces rozprzestrzeniania się nowych wartości hamowany przez ocenę terażniejszości wynikającą z konfrontacji z przeszłością. Uzasadniał psychologicznie takie zachowanie: przyzwyczajeniem do określonych, utrwalonych i uznanych za jedynie wartościowe, kanonów sztuki.

Powyższe poglądy stały się źródłem wskazań, jakie Baczyński kierował pod adresem krytyki literackiej. „...do zastanawiania się nad poezją doby ostatniej – pisał – nie wystarczy proteza, szcudło historyczne, ponieważ treści rodzącej się w naszych oczach nie można ogarnąć szablonem”<sup>53</sup>. Wypowiadał w ten sposób przekonanie o konieczności sformułowania takich metod i kryteriów krytycznych, które pozwoliłyby dostrzec w nowej sztuce właściwe jej wartości. Zdawał sobie sprawę z tego, że zastosowanie do nowej sztuki kryteriów krytycznych wypracowanych w przeszłości i przylegających do sztuki dawnej, musi zakończyć się klęską krytyki – niezrozumieniem idei i poetyki sztuki nowej.

Problematyka kryzysu, rozkładu kultury, ścierania się wartości, przełomu estetycznego przeniesiona na teren poezji przyjęła w poglądach Baczyńskiego postać symbolizowaną przez Parakleta i Prometeusza:

---

<sup>52</sup> *Ibidem*, s. 6.

<sup>53</sup> *Ibidem*, s. 6.

Poezja wahała się stale między niebem a ziemią, między metafizyką bytu a codziennością, jako wyraz najwyższych tęsknot do niepoznawalnych sfer czystego istnienia (Parakletyzm), już to ograniczała się do ziemi, aby przez przepalenie duszy walką z losem [...] wznieść się ponad nędzę bezwładu, zdobywać w pracy niemniej piękną od urojonej, lecz za to twardą rzeczywistość (Prometeusz)<sup>54</sup>.

Podstawę tak parakletyzmu jak i prometeizmu, widział krytyk w uświadomionej potrzebie estetycznych i etycznych przeobrażeń rzeczywistości. I na tym, w planie ogólnym, kończy się ich podobieństwo. Różnice wynikają ze stosunku do przyszłości i rzeczywistości. Parakletyzm, według krytyka, nie interesuje się przyszłością i wychodząc z rzeczywistości odrywa się od niej, umieszcza się ponad życiem. Główny zarzut wobec parakletyzmu poetyckiego to zarzut odejścia od zamiaru konkretyzowania idei, przekształcania rzeczywistości w sensie materialnym, traktowanie rzeczywistości jedynie jako punktu wyjścia do poszukiwań wartości idealnych. Sztuka prometejska natomiast, w znaczeniu jakie przypisywał jej Baczyński, realizowała postawę buntu i walczyła o wartości rzeczywiste, realne; wychodziła z rzeczywistości i do niej wracała. O ile parakletyzm zmierzał w sfery abstrakcji, o tyle prometeizm wnikał w materię życia i w niej poszukiwał „nowej, doskonałej formy wyrazu”.

Z prometeizmem łączył krytyk dynamizm, rewolucyjność, aktywizm i umiłowanie konkretności, z parakletyzmem – statyczność, abstrakcję i metafizykę. Nowa sztuka była prądem realizującym wartości prometejskie.

6. Sytuacja, w jakiej pojawiła się nowa sztuka, determinowała określone zadania tak wypowiedziane w *Sztuce walczącej*:

Rewizja podstaw i tradycji – oto zagadnienie polemiczne nowych prądów w teorii. Poszukiwanie odrębnego wyrazu i treści, przewyciężanie tradycji – to zadanie ich praktyczne. [...] Sztuka nowa tak w założeniu jak w praktyce pragnie zniweczyć swą łączność z tradycją, niby parta nieokreśloną dotychczas potrzebą zerwania ze światem dawnym, nie tylko w pobudkach, lecz i w formie artystycznego wyrazu<sup>55</sup>.

Wyrażona tu pośrednio rewolucyjność nowej sztuki w *Sytm Paraklecie...* ma szersze znaczenie. Przez rewolucję rozumiał Baczyński „proces walki o wyższy stan świadomości, o prawo realizacji tego stanu”. Uważał, że „...wszelki a k t t w ó r c z y, p r z e z y-

<sup>54</sup> *Ibidem*, s. 7.

<sup>55</sup> S. B a c z y Ń s k i, *Sztuka walcząca*, s. 125.

ciężający przeszłość mocą niesformułowanej często prawdy, dążenie świadomości do sformułowania tej prawdy” jest rewolucją<sup>56</sup>.

Z rewolucyjnego sprzeciwu wobec tradycji wywodzą się inne cechy nowej sztuki:

...dążność do rozszerzenia praw poezji na całkowitą, bez zastrzeżeń powierzchnię świata, od maszyny do elementarnych zjawisk odczuwania, od trywialności do wzniosłości, od kosmosu do ziemi, słowem pomieszenie harmonii systemów ludzkiej kultury i zużytkowanie poetyckie materiału artystycznego w nieznanym dotychczas konstrukcjach, poszukiwanie istotnie nowej treści i formy wyrazu...<sup>57</sup>.

W stosunku do *Sztuki walczącej w Sytym Paraklecie*... sprzeciw wobec tradycji przybrał formę precyzyjniej określoną – „buntu przeciw uświęconym kanonom estetycznym”. Bunt ów wyrażał się, zdaniem Baczyńskiego, poprzez odejście od szablonów ustalonych przez sztukę dawną. Kanony estetyczne sztuki dawnej takie jak harmonia, rytm, rym, akcent, proporcja, załamują się, zmienia się ich funkcja i znaczenie. Ekspresjonizm wyzwala artystę z zastanych form. Normatywizm starej estetyki traci wartość wskazówki artystycznej, ustalone bowiem w przeszłości „formy myślowe nie mogą być prawidłami odczuwania lub wyobraźni twórczej” współczesnego artysty, a nawet więcej: w ogóle prawami sformułowanymi przez naukę artysta nie powinien się kłepać.

Estetyka konwencjonalna – pisał – dzieli zjawiska artystyczne na piękne i brzydkie, wzruszenia artystyczne na dodatnie i ujemne, stwarza cały system definicji i postulatów, które nie posuwają twórczości naprzód, lecz zamykają ją w ramy przepisanych konstrukcji, norm, ograniczających zakres sztuki do nikłej ilości walorów<sup>58</sup>.

Z takich powodów Baczyński sprzeciwiał się nie tylko uwzględnianiu zaleceń estetyki przez artystę, sprzeciwiał się jednocześnie jej wykorzystywaniu przez krytykę. Uważał, że niedopuszczalna jest krytyka, która w oparciu o normatywną estetykę tworzy system definicji i postulatów, konwencji i norm obowiązujących w literaturze i na takiej podstawie ocenia dokonania twórcze współczesności.

Pojęcie piękna, brzydoty w sensie tradycyjnym nie odgrywają w nowej sztuce żadnej roli. Nowa sztuka główną swą wartość wiąże z

<sup>56</sup> S. B a c z y Ń s k i, *Syty Paraklet i głodny Prometeusz*, s. 5.

<sup>57</sup> *Ibidem*, s. 11.

<sup>58</sup> *Ibidem*, s. 13.

działaniem „...wywołującym pewną sumę zjawisk nowych, odrębnych tak pod względem elementów treści jak formalnej konstrukcji”<sup>59</sup>, a nie ze stwarzaniem obiektów, „które lechcą lub drażnią smak znawców”<sup>60</sup>. Autor *Sztuki walczącej* za naturalne uznał to, co dla innych krytyków było powodem negacji nowej sztuki. To mianowicie, że odrzucenie norm estetyki dawnej stworzyło sytuację, w której normą jest brak normy<sup>61</sup>. Oczywiście Baczyński uświadamiał sobie, że rozwój nowej sztuki doprowadzi do stworzenia własnej estetyki, własnych norm. Ale to była przyszłość. Opisywał wyłanianie się ekspresjonizmu i dlatego szczególnie silnie podkreślał elementy dynamiczne w jego ideologii artystycznej. W tym momencie ekspresjonizm był dla Baczyńskiego nade wszystko reakcją na kanony estetyki romantyczno-modernistycznej, „...reakcją uderzającą w zagadnienia piękna i rozbijającą je na tyle zagadnień, ile jest dzieł sztuki”<sup>62</sup>.

Odrzucenie reguł estetycznych sztuki dawnej, w konsekwencji odrzucenie reguł estetycznych w ogóle i panowanie zasady: tyle norm, ile dzieł, łączył Baczyński z przeniesieniem punktu ciężkości w ekspresjonizmie z intelektu na wyobraźnię oraz z jego antymimetycznym charakterem. Naśladowczy charakter sztuki dawnej wyjaśniał krytyk dwojako:

1. pamięć o odbiorcy kazała tak organizować utwór, by możliwe było utożsamienie świata przedstawionego ze światem zewnętrznym; artysta zmuszony był odtwarzać układ form tak, jak występowały one w rzeczywistości (odwzorowanie rzeczywistości);

2. naśladowanie z góry określonych kanonów estetycznych. W związku z powyższym Baczyński postawił pytanie: „Czym 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 narzuconymi regułami?”<sup>63</sup>

Odpowiedź wydaje się, w świetle dotychczas przedstawionych poglądów krytyka, tak oczywista, że skłonni jesteśmy uznać pytanie za czysto krytyczny chwyt, którego zadaniem jest po prostu utrwalenie

<sup>59</sup> *Ibidem*, s. 13.

<sup>60</sup> *Ibidem*, s. 13.

<sup>61</sup> *Ibidem*, s. 13.

<sup>62</sup> *Ibidem*, s. 13.

<sup>63</sup> *Ibidem*, s. 14.



przez powtórzenie podstawowej tezy krytycznej autora. Lecz jednocześnie kontekst, w jakim pytanie się pojawia, nasuwa wątpliwości czy chodzi wyłącznie o to, że wartości nie wynikają z przestrzegania reguł. Wydaje się, że pytanie sugeruje problem kryteriów oceny dokonania nowej sztuki. Sformułowanie pytania zdradza wahania i kłopoty krytyka zarazem, który nie chce porzucić na opisie zjawisk, werbalnej ich aprobacie i ocenie wypływającej z praw rządzących dziejami, lecz pragnie umieścić je również na skali ocen, które wynikałyby z samego tylko opisywanego zjawiska. Inaczej mówiąc, krytyk pyta, jakie kryteria oceny należy stosować wobec poszczególnych dokonań w ramach nowej sztuki.

Rozterki Baczyńskiego świadczą, że uświadamiał sobie trudność oceny zjawisk nowopowstałych. Jego praktyka krytyczna dowodzi, że wyprowadzał ocenę z konfrontacji założeń z twórczością.

7. Baczyński rozpatrywał nową sztukę nie tylko na płaszczyźnie światopoglądowej, lecz i na płaszczyźnie poetyki.

Zaobserwowane przezeń cechy ekspresjonizmu – nowej sztuki nie istniały przecież werbalnie, ale realizowały się w konkretnych utworach. Spróbował więc autor *Sztuki walczącej* przedstawić inność młodej poezji, objawiającą się w rytmice, rymach, zwrotach i figurach stylistycznych, personifikacjach, onomatopejach, porównaniach, metaforach, powtórzeniach; spróbował określić ich sens i funkcję.

Baczyński w rekonstrukcji poetyki nowej sztuki wyszedł z założenia, że „Zastosowanie przyjętych form poetyckiego wyrazu w nowej poezji bliskie jest jeszcze dawnym efektem stylistycznym”<sup>64</sup>, chociaż zmienia się ich funkcjonowanie.

Rytm nowej poezji jest „...całkowicie zależny od woli twórczej, wyrasta z pokładów wyobraźni...”, ma znaczenie kompozycyjne, ekspresyjne i emocjonalne i nie poddaje się konwencjonalizacji. Przykład takiego rytmu dostrzega Baczyński w utworze B. Jasińskiego *Pieśń o głodzie* i tak komentuje:

Pozorne rozbicie zdań i krótkość wierszy nie ma tu nic wspólnego ze sztucznością [...], rytm ten bowiem jest zaznaczeniem kolejności zdarzeń, stopniuje napięcie wzruszeń i posiada swoisty walor ekspresyjny, który w innym układzie, przypuścimy dwuwierszowym

---

<sup>64</sup> *Ibidem*, s. 24.

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 wyrażania 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 supozycja banalnej, nieszczerzej krytyki w stosunku do nowej poezji<sup>65</sup>.

Siłę i wyrazistość rytmu łączy krytyk z dążeniem poetów do uproszczeń i przewycięzania opisowości na korzyść wyrażania. „Słowo i treść – stwierdza Baczyński – nie stosuje się do rytmu, nie ulega mu, lecz panuje nad nim i przezeń potęguje swój walor”<sup>66</sup>. Naczelne miejsce w języku nowej poezji zajmuje rzeczownik, nadający jej obok treści i siły wyrazu, prostotę i „wprost kinematograficzną zmienność ruchów i obrazów”. Zjawisko to określił Baczyński jako „plastykę rzeczownikową”. Słowo w nowej poezji „już nie opisuje, lecz oznacza”, samo staje się obrazem i „...ma walor rzeczywistości, gdyż podobnie do przedmiotu, który oznacza, budzi skojarzenia bezpośrednio najkrótszą drogą”<sup>67</sup>. Zauważył krytyk, że w nowej poezji podstawową rzeczą jest – „nie fabuła, opis zdarzenia lub tańca”, ale „sam taniec i zmienność wrażeń podczas wirowania”. Rytm pozostaje w luźnym związku z rymem. „Cennym postępowaniem – stwierdzał Baczyński – w rozwoju poezji, dowodem otrząśnięcia się młodych twórców z manii szablonów i przepisów, wyrazem poszukiwań śmiałych, nowych środków artystycznej ekspresji, których nie wyczerpie jedno stulecie jest rym asonansowy”<sup>68</sup>.

Nowa rzeczywistość wymaga nowego spojrzenia, nowych form ekspresji. Antymimetyzm nowej sztuki prowadzi do rekonstrukcji świata zgodnej z odczuciami i świadomością artysty. Poeta skupia się więc na wyrażeniu świata i jego ustawicznej zmienności. W tym upatruje Baczyński zmianę w funkcjonowaniu personifikacji, która „...przestała istnieć, jako przypisanie przedmiotowi jakiejś cechy ludzkiej; zmienia się wprost w ożywienie przyrody”. Personifikacja z *Pieśni o głodzie* Jasińskiego:

---

<sup>65</sup> *Ibidem*, s. 25 – 26.

<sup>66</sup> *Ibidem*, s. 26.

<sup>67</sup> *Ibidem*, s. 27.

<sup>68</sup> *Ibidem*, s. 28.

z odrzuconymi bezwładnie  
rękami  
ulic  
leżało miasto krzyżem

daje, zdaniem Baczyńskiego, wrażenie, że „...przyroda przestała być tu przedmiotem, ale stopiła się w jeden żywy organizm z podmiotem”<sup>69</sup>.

Podobną zmianę zauważył w użyciu onomatopei. Poeci nie określają czynności lub dźwięku, powtarzają sam dźwięk, zyskując niepowtarzalną bezpośredniość wyrazu. Powtórzenia, wbrew pozorom – twierdził krytyk – nadają utworowi zwięzłość i pozwalają uniknąć nadmiaru słów dla pokazania wielości wrażeń. Wśród środków artystycznych stosowanych w nowej sztuce wymienił Baczyński także skróty językowe, przeskoki, dygresje<sup>70</sup>.

Wszystkie opisywane chwytów artystyczne nowej poezji, wynikają, według krytyka, z rzeczywistości. Przeniesienie zaskakujących zmian, ruchu, mnogości równoczesnych zdarzeń i odbieranych wrażeń spowodowało konieczność poszukiwania nowych form wyrazu lub kazało poetom nadawać inne funkcje – starym.

Wpływ rzeczywistości na nową poezję dostrzegał Baczyński i w zakresie tematyki:

Zakres nowej poezji nie wybiega poza sfery żywotne, nie zbliża się do niepoznawalnej, mistycznej dziedziny wizji, lecz z bliska ogarnia życie w jego codziennych, wszechstronnych przejawach. Poezja ta nie sięga nieskończoności, nie rozszerza pustej przestrzeni komunalów, ale pogłębia rzeczywistość przez wtargnięcie do elementów życia, do prymitywu odczuwania. Bliskie jest jej tedy każde zjawisko i fakt życiowy, a przede wszystkim 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 [...]. Stąd ujmowanie świata w kalejdoskopowej zmienności, jako ciągłej fermentacji i rewolucji, wielostronność i społeczność wyrazu poetyckiego<sup>71</sup>.

Cywilizacyjne tempo życia, panowanie techniki pogłębiło, zdaniem krytyka, nową sztukę; wzbogaciło ją o takie cechy jak: witalność, ekspansywność. Z zadowoleniem podkreślał zainteresowanie poetów tematami i postaciami z życia wielkomiejskiego ludu i pogardę jaką poeci żywili dla środowiska mieszczańskiego. Cywilizacja, postęp,

<sup>69</sup> *Ibidem*, s. 29.

<sup>70</sup> *Zob. ibidem*, s. 31.

<sup>71</sup> *Ibidem*, s. 32.

miasto, ruch – to podstawa na której wyrosła nowoczesna poezja i jej twórca. Poeta współczesny „...jest człowiekiem społecznym, potęgą jego wynika ze zgodności rytmu duszy własnej z rytmem dziejów”<sup>72</sup>. Wprowadzając do poezji dorobek techniki (automobile, pociągi, aeroplany), poeta dokumentuje przeżycie nowoczesnego człowieka na płaszczyźnie cywilizacji.

Świadomy nonsens i śmiałość skojarzeń, chętnie używane przez poetów nowej sztuki dały mu powód do wypowiedzenia sądu o tworzeniu się nowoczesnego języka poetyckiego. Postępował tak w przeciwieństwie do innych krytyków, którzy widzieli w tym tylko brak sensu i wulgarność, a źródeł nowego języka poszukiwali gdzie indziej. Irytował Baczyńskiego zwłaszcza program odnowy języka poetyckiego poprzez nawiązanie do mowy ludu wiejskiego, zaproponowany przez Żeromskiego w *Snobizmie i postępie*. W programie tym bowiem obserwował kontynuację wątków ludomaństwa romantyczno-modernistycznego. W związku z tym pisał:

Linia postępu [...] 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 wsteczności. Życie nowoczesne tworzy 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. [...] w miejsce języka pięknoduchów [...], 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 zapowiadającym język przyszłości...<sup>73</sup>

Obserwacja utworów realizujących dążenia poetów nowej sztuki do stworzenia nowego języka poetyckiego, dały krytykowi powód do stwierdzenia trudności towarzyszących procesowi odnowy. Sądził, iż

<sup>72</sup> *Ibidem*, s. 41

<sup>73</sup> *Ibidem*, s. 22.

wynikają one z oporu języka jako tworzywa sztuki poetyckiej. Językowe zainteresowania nowej sztuki pomogły, w przekonaniu krytyka, ujawnić konwencjonalność sztuki dawnej i jej oderwanie od życia.

8. Z dotychczasowej analizy wypowiedzi Baczyńskiego jednoznacznie wynika akceptacja nowej sztuki, a dokładniej mówiąc akceptacja głównych założeń ideowych i formalnych nowej sztuki. Uściślenie przedmiotu akceptacji wydaje się słuszne, zwłaszcza, gdy przyjrzymy się tym fragmentom, w których odwołuje się on do konkretnych zjawisk literackich: grup poetyckich, czasopism, utworów. Odślania się wówczas dwoistość postawy krytycznej, z jednej strony obserwować będziemy postawę opisową, informacyjno-poznawczą, z drugiej – postawę programotwórczą, postulatyczną. Do konkretnych zjawisk krytyk zgłasza zarzuty. Uważał, że w Polsce „objawy [nowej sztuki – przyp. R.K.] noszą jeszcze znamię słabizny, braku orientacji i kierunku, wskutek wyczerpania długotrwałą walką o niepodległość i odmiennych [...] [w porównaniu z Zachodem i Rosją – przyp. R.K.] tradycji artystycznych, lecz i tu w ślad za prądem ogólnym, aczkolwiek z wolną, opóźniony, bo bez normalnej ewolucji, formułuje się nowy pogląd na zadania sztuki”<sup>74</sup>.

Ekspresjonizm polski – pisał – [...] wydał zdobycze przelotne, pozbawione energii twórczej i rewolucyjnej. Ów rewolucjonizm żywiołowy, właściwy przełomom w sztuce europejskiej i poczynaniom ekspresjonizmu np. we Włoszech, Niemczech i Rosji, nie zdobył się w Polsce na dostateczną powagę gestu. Młodzieńczość i naiwność sztuki naszej zaznaczyła się zwłaszcza w poezji i literaturze. Głosiciele nowej sztuki rozpoczynają od wielkich haseł i negacji demonstracyjnej, a po wyładowaniu zapasu energii dają się wsysać potępianym banalnościom starej sztuki jako skruszeni winowajcy. Zaznaczyło się to szczególnie jaskrawo w stanowisku poetów grupy „Skamandra”, którzy rychło wyzbyli się ochoty do wyszukiwania nowych problemów artystycznych z chwilą, gdy ujawniła się wśród „starych” tendencja do kompromisu z „młodymi”. Miło zaprawdę pogłaskały ambicje rewolucjonistów superlatywy p. Nowaczyńskiego, w których niestety skojarzyła się ironia „żydożerca” z perfidią Sowizdrzała. [...] Urywkowe artykuły, pierwociny ekspresjonizmu naszego nie wystarczyły również do ugruntowania nowych haseł, co było winą braku ścisłego sformułowania ich w teoretycznych rozprawach. Nowa sztuka zaczęła żywot swój w Polsce od nieartykułowanych dźwięków, od krzyku niemowlecia<sup>75</sup>.

<sup>74</sup> S. B a c z y Ń s k i, *Sztuka walcząca*, s. 124–125.

<sup>75</sup> *Ibidem*, s. 132. Baczyński przywołuje tu artykuł A. Nowaczyńskiego, *Skamander polska wiślana światłący się falą* („Skamander” 1921, nr 7–9, przedr. [w:] t e g o Ź, *Góry z piasku*, Warszawa 1922). Artykuł wywołał dużą polemikę prasową. Zob. *Polska krytyka*

Niepokoił krytyka formizm, w którym „Negacja treści, linia, słowo bezokoliczne, barwa, słowem forma, idealna postać abstrakcji w kształcie zewnętrznym są dowodem ujarznienia sztuki przez kategorie czysto rozumowe, dziedzictwo intelektualizmu przeszłej epoki”<sup>76</sup>.

Jedynie w działalności poznańskiego „Zdroju” dopatrywał się Baczyński usiłowań artystycznych godnych uwagi. Pisał:

Najradykalniejsze i najbardziej konsekwentne stanowisko zajął poznański „Zdrój”, który [...] z całą świadomością pragnął wyznaczyć kierunek rozwoju nowej sztuki w Polsce i usiłował stworzyć w tym celu odpowiednią atmosferę polemiczną<sup>77</sup>.

Ale tu się kończy pozytywne widzenie „Zdroju”, ponieważ, jak stwierdził, „zamiar przerósł możność”. Baczyński odnalazł w „Zdroju” hasła modernistyczne, „dekadencki pesymizm i nietzscheańską pozorną tężyznę”. „Zdrój” przypominał mu „Życie” krakowskie i „Chimerę”. Program pisma, w opinii krytyka, wykazywał „...sprzeczność niemożliwych do uzgodnienia pojęć i pomieszanie pierwiastków z dwu epok i dwu różnych kierunków artystycznych”<sup>78</sup>. Zauważone przez krytyka niekonsekwencje artystyczne spowodowały, iż uznał, że „Zdrój” w niezadowolającym stopniu realizuje nowoczesną koncepcję poezji. Baczyński skonstruował koncepcję ekspresjonizmu, przekonany, że konstruuje ją w oparciu o zachodzące w rzeczywistości zjawiska. Koncepcja ta następnie przybrała postać wzorca, postulatu, z którym krytyk wracał ponownie do rzeczywistości, po to, by ów wzorzec skonfrontować z poszczególnymi zjawiskami życia literackiego i ocenić je. Ekspresjonizm w takiej sytuacji jawi się jako idea poezji, w której niestarannym odbiciem jest, w tym wypadku, program i twórczość „Zdroju”, a także program i twórczość innych grup.

Nadmiar postulatowości w krytyce literackiej prowadzi zwykle do rozminięcia się z przedmiotem krytyki. U Baczyńskiego tego nie spotykamy. Jego postulaty są bowiem rezultatem akceptacji założeń

---

*literacka 1918 – 1939, Materiały*, Warszawa 1966, s. 494 oraz Janusz Stradecki, *W kręgu „Skamandra”*, Warszawa 1977, przypis 262 i s. 83 – 93, gdzie autor relacjonuje stosunek krytyki do poetów „Skamandra”.

<sup>76</sup> S. B a c z y ń s k i, *Sztuka walcząca*, s. 128; zob. także *Syty Paraklet i głodny Prometeusz*, s. 16 – 17.

<sup>77</sup> *Ibidem*, s. 133.

<sup>78</sup> *Ibidem*, s. 133.

nowej sztuki, wyabstrahowanym z poddanej obserwacji i analizie rzeczywistości literackiej i dotyczą przede wszystkim sposobu realizacji założeń: konsekwencji, świadomości, ścisłości, bezkompromisowości. Obecność teoretyczną i praktyczną nowej sztuki we współczesnym życiu literackim i wprowadzone przez nią zmiany, uważał Baczyński za zapowiedź dalszych przemian. Miał na myśli to, że nowa sztuka nie osiągnęła jeszcze pozycji kierunku zwartego, skończonego, który poddałby się szczegółowej charakterystyce. Głównym i uderzającym znamieniem nowej sztuki jako zjawiska w ruchu był emocjonalizm<sup>79</sup>. Objawem emocjonalizmu były dla krytyka, tytuły poszczególnych utworów czy tomów poetyckich np. *Nuż w bżuchu*, *But w butonierce*. Interpretował ten sposób postępowania także jako świadomie stwarzany nonsens skierowany w mieszczaństwo i estetyków „dawnej szkoły”. Dopatrywał się w tym również ogólniejszego sensu, kiedy stwierdzał, że podobne zabiegi mieszczą się w „prawidłach przełomów estetycznych”. Z rezerwą patrzył na próby „reformy” ortografii i rozmyślne trywializowanie, łączenie brutalności z subtelnością. Istoty nowej sztuki nie szukał Baczyński w skandalizujących tytułach, innowacjach ortograficznych czy swobodnym słownictwie. Traktował je jako rzeczy drugorzędne i nieuniknione w początkowej fazie rozwoju nowego kierunku poetyckiego.

9. Poglądy Baczyńskiego na nową sztukę przedstawiają się następująco:

1. Różnorodne przejawy nowoczesnej poezji polskiej ujmuje krytyk całościowo i określa je nazwą ekspresjonizmu;
2. Nowa sztuka jest antytradycyjna, silnie zwłaszcza podkreślany jest jej antyromantyczny i antymodernistyczny charakter;
3. Nową sztukę cechuje antyutylitaryzm;
4. Nowa sztuka podkreśla swój związek z terażniejszością (prezentyzm) rzuca hasła kultu techniki i cywilizacji, a w związku z tym preferuje aktywizm, dynamizm i agresywność;
5. Nowa sztuka odrzuca intelektualizm na rzecz bezpośredniości, intuicji, irracjonalizmu, wyobraźni;

---

<sup>79</sup> S. B a c z y Ń s k i, *Syty Paraklet i głodny Prometeusz*, s. 18.

6. Nową sztukę określa wyrazistość, powaga, zwięzłość, prostota, swoiście pojmowany schematyzm i prymitywizm;
7. Charakterystyczna jest dla nowej sztuki wynalazczość formalna;
8. Nowa sztuka jest sztuką antymimetyczną;
9. Nowa sztuka jest sztuką kreacji.

Zestawienie powyższe pokazuje, że Baczyński trafnie rozpoznał główne cechy współczesnej mu nowej poezji. Zastrzeżenia może budzić fakt, że nie dokonał właściwego rozdziału tych cech na poszczególne kierunki i jednakowo potraktował tak różniące się kierunki jak ekspresjonizm (w dzisiejszym znaczeniu) i futuryzm<sup>80</sup>.

Ale jak już wspominaliśmy, Baczyński sądził, że różnice, jakkolwiek istnieją, nie są istotne, dotyczą bowiem spraw drugorzędnych. Poza tym krytyk uznawał, że „Sztuka [...] nie jest filozofią, nie bada, lecz tworzy materiał podlegający badaniu...”<sup>81</sup>, nie musi więc troszczyć się o spójność systemu wartości. Spójności systemu wartości nie odnalazł w nowej sztuce, nie ma jej i w obrazie jaki przedstawił. Dążył do odzwierciedlenia istniejącego stanu rzeczy i stan ten objawił mu się tak, że znalazły się obok siebie właściwości odczuwane jako przeciwstawne (duch i materia, irracjonalizm i kult techniki).

10. Postawę Baczyńskiego jako krytyka charakteryzuje przede wszystkim akceptacja nowej sztuki. W kontekście ówczesnych głosów o nowej sztuce zasługuje taka postawa na wyróżnienie. Krytyka literacka podejmująca się oceny współczesnych zjawisk literackich znajdowała się w trudnym położeniu. Mieszanina, w której obok siebie występował

---

<sup>80</sup> Zob. E. B a l c e r z a n, „*Nogi Izoldy Morgan*” Brunona Jasińskiego, [w:] *Nowele. Opowiadanie. Gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*, pod red. K. Bartoszyńskiego i in. Warszawa 1974, zwłaszcza s. 234–239. Autor pisze m.in. „Ekspresjonizm i futuryzm to dwie poetyki wychodzące z dwóch biegunowo sprzecznych koncepcji rzeczywistości. Niekiedy jednak w twórczości reprezentantów tych poetyk dawało o sobie znać odwieczne, dialektyczne prawo przyciągania się przeciwieństw. Ekspresjonistyczny punkt wyjścia mógł prowadzić do efektów typu futurystycznego. [...] Futurystyczny punkt wyjścia mógł prowadzić ku rozwiązaniom ekspresjonistycznym”. Ale, żeby interpretatorzy awangardowych kierunków dostrzegli taką możliwość trzeba było pół wieku. Zob. też E. K u ź m a, *Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce*, Wrocław 1976.

<sup>81</sup> S. B a c z y ń s k i, *Sztuka walcząca*, s. 144. Związki Baczyńskiego z modernizmem, źródła estetyczne i metodologiczne jego lektury nowej sztuki przedstawię w cz. III niniejszej pracy.



światopogląd artystyczny zwalczany i światopogląd o który walczono, stwarzała sytuację literacką niejasną i kłopotliwą dla krytyka, który powziąłby zamiar bliższego jej rozpoznania. Toteż w krytyce w stosunku do nowej sztuki dominowała postawa raczej pasywna. Krytyka nie rozwijała się razem z literaturą, stosowała metody i kryteria wypracowane na literaturze dawnej, o sprawdzonej przydatności. Nowa sztuka wymykała się tym kryteriom. W wyniku tworzyła się sprzeczność między poezją a krytyką i pogłębiała niemożność wzajemnego porozumienia. Proces przełamywania sprzeczności, praca krytyki nad stworzeniem metod i kryteriów przylegających do nowej literatury trwały dość długo. Rozwój i przemiany samej nowej sztuki, ustawiczne jej ataki na stereotypowe myślenie o literaturze, w twórczości i działalności publicystycznej, ostatecznie przyczyniły się do utrwalenia nowego modelu literatury w świadomości krytyków i czytelników, na pozycji równorzędnej w stosunku do innych, od dawna funkcjonujących, a nawet spowodowały, że awangardyzm stał się synonimem cech literackich z góry niejako wartościowanych pozytywnie. *Sztuka walcząca* i *Syty Paraklet i głodny Prometeusz*, jakkolwiek mieszczą się w kręgu tekstów krytycznych akceptujących program i dokonania nowej sztuki, przecież jednocześnie ujawniają trudności zmagania krytycznych. Pokazują przełamywanie statyczności światopoglądu krytyki, budowanie działalności krytycznoliterackiej, która wprowadza metody i kryteria z nowej literackiej rzeczywistości. Jedną z zasad organizujących sposób widzenia nowej sztuki w krytyce Baczyńskiego jest tworzenie opozycji. Spotykamy ich kilka: tradycja – współczesność, przeszłość – terażniejszość, wsteczny – postępowy, ewolucja – rewolucja, stabilizacja – bunt, konstrukcja – destrukcja. Wyodrębniają one silniej inność nowej sztuki.

W rekonstrukcji programu nowej sztuki Baczyński podkreślał antytradycjonalizm jako jedną z jej głównych cech. W postępowaniu krytycznym, zmierzającym do głębszego wyjaśnienia nowej sztuki, całkowite odrzucenie przeszłości nie było możliwe. Terażniejszość nie jest obdarzona przywilejem samowytłumaczalności. Wykrycie zasad ideowych i formalnych nowej poezji nie mogło być końcem działań krytycznych. W miarę pełne wyjaśnienie uzyskuje się wtedy, gdy postawi się nową poezję wobec tradycji. Wówczas dopiero ujawnią się wszystkie jej wartości. Baczyński odwrócił zasadę użycia tradycji jako miernika

współczesności. Wielu krytyków wykorzystywało konfrontację z tradycją do argumentowania ocen negatywnych. U Baczyńskiego tradycja potwierdza wartość nowej sztuki.

W *Sztuce walczącej* i *Sytm Paraklecie i głodnym Prometeuszu* Baczyński zaprezentował się jako krytyk partnerujący nowej sztuce i w tym sensie zwolennik koncepcji krytyki nastawionej raczej na twórcę niż na odbiorcę. Konflikt między nową sztuką a odbiorcami miał dla niego źródło przede wszystkim w przyzwyczajeniach literackich, w „skostniałych, przeciętnych i konwencjonalnych kategoriach myślenia” odbiorców. W publiczności literackiej, a zwłaszcza tej jej części, którą określał mianem filisterstwa, znajdował główną przeszkodę w szerszym rozprzestrzenianiu się idei nowej sztuki. Zwróćmy uwagę, że Baczyński nie podjął tematu komunikatywności bądź niekomunikatywności nowej sztuki, typowego dla krytyki jednoznacznie stojącej po stronie czytelnika.

W omawianych pracach urzeczywistnia się koncepcja krytyki, w której główną rolę odgrywa funkcja informacyjno-poznawcza, a więc ujawnianie i wyjaśnianie założeń programowych (ideowych i formalnych) literatury. Dzięki takiemu rozumieniu zadań krytyki literackiej, rezultat działań Baczyńskiego mógł sprzyjać rozwojowi warunków porozumienia między nową sztuką a czytelnikiem.