

Kazimierz Wyka

Literatura polska lat 1890-1939 w kontekście europejskim

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 53/3, 201-225

1962

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

KAZIMIERZ WYKA

LITERATURA POLSKA LAT 1890—1939
W KONTEKŚCIE EUROPEJSKIM

1

Szkic niniejszy stanowi próbę odpowiedzi na pytanie, co nowsza literatura polska (mieszcząc w tym terminie okres Młodej Polski oraz dwudziestolecie międzywojenne) dała jako swój wkład do dorobku światowego. Zawiera zatem szkic niniejszy konkretny materiał przynależny do dwóch różnych i odrębnych etapów rozwoju literatury polskiej. Lecz nie tylko materiał. Przesłanki generalne tych dwu kolejnych okresów literackich — pierwszego, który kończy porozbiorowy byt polskiego piśmiennictwa narodowego, i drugiego, który inauguruje piśmiennictwo w ramach własnej niepodległości państwowej — chociażby z tego zasadniczego powodu musiały być odmienne. A przecież oprócz tego uzasadnienia historycznego wchodzi w grę niemniej doniosłe przesłanki społeczne, światopoglądowe i filozoficzne.

Stąd oddzielnie będziemy musieli się zastanowić, jak owe generalne przesłanki wyglądały w stosunku do dorobku Młodej Polski, jak zaś w stosunku do lat 1918—1939. Nie dadzą się tutaj bowiem zastosować kryteria identyczne. Lecz jakkolwiek się one okażą różne i odmienne, sprawa wkładu danej literatury do piśmiennictwa światowego, sprawa wejścia danego twórcy w międzynarodowy obieg literacki, i to wejścia na stałe, opiera się na pewnych przyczynach względnie stałych. Trzeba się pokusić o określenie, jakie to mogą być przyczyny.

Wygląda w pierwszej chwili, że kryterium uczestnictwa danego dzieła, danego pisarza w literaturze światowej daje się ustalić jako ilościowe kryterium przekładów. To znaczy: im częściej i na im większą liczbę języków ów autor jest przekładany, tym donioślejszy i bardziej niezaprzeczalny jest jego wkład do literatury powszechnej. Takie kryterium nie sprawia zawodu tylko wobec twórców i dzieł, których po-

zycja po stuleciach czy pokoleniach tak się utrzymała, że ujmą dla określonej kultury, ujmą dla określonego języka byłoby nie posiadać owego dzieła w szacie słownej dostępnej każdemu, kto przynależy do danej kultury i języka. Nie sprawia więc zawodu wobec Homera, *Biblii*, Dantego, *Pana Tadeusza*, *Kapitału*...

Co innego wobec kształtującej się dopiero współczesności. Przed dwoma laty urządzona została w Warszawie przez Penklub polski wystawa tych książek i tych autorów polskich, którzy aktualnie zajmują pierwsze miejsca na liście przekładów. Okazało się, że na owej liście prowadzi następująca trójka pisarzy: Zofia Kossak, Jan Dobraczyński, Kazimierz Brandys. Przy całym szacunku dla tych trojga wybitnych i bardzo płodnych prozaików (co na ilościowym dostępie ich dzieł do możliwości przekładu zawsze się musi odbić...) śmiem wątpić, czy stanowią oni właśnie tę reprezentacyjną trójcę literatury Polski Ludowej; trójcę, jaka w obiegu powszechnym na trwałe pozostanie. Ponadto jestem pewien, że każdy, bardziej wyrobiony czytelnik, zapytany, kogo by dzisiaj do owej reprezentacji zaproponował, przedstawi inną listę. I tyleż zapewne owych trójek będzie, ile odpowiedzi otrzymamy...

Tak więc w stosunku do samego procesu wchodzenia i przenikania konkretnych tytułów w dorobek ogólny — ilościowe kryterium przekładów bywa więcej aniżeli zawodne. Tym procesem przenikania rządzą bowiem różne motywacje, różne powody, z których jedne mogą okazać się trwałe, inne tylko przelotne.

Zastanowić się warto jedynie nad tymi, których skutki mogą okazać się trwałe. Sądzę, że wyróżnić się dają trzy odrębne motywacje. Pierwsza: dana literatura daje obiektywny wkład do piśmiennictwa światowego, dany pisarz wchodzi w jego ramy, jeżeli osiągnął wartości artystyczne, filozoficzne bądź ideowe, dla których nie ma analogii w dorobku literackim innych narodów. To kryterium jest najbardziej oczywiste, ale też w stosunku do literatur o średnim czy małym zasięgu języka danej literatury — a do nich przecież należy literatura polska — najrzadsze. Albo też najbardziej sporne, zwłaszcza sporne na tle współczesności.

Drugą motywację można ująć w następującej postaci: kiedy dana literatura, dany pisarz daje lepszą lub co najmniej równą artystycznie, filozoficznie, ideowo wersję osiągnięć twórczych spotykanych u innych narodów i w innych kulturach. Inaczej mówiąc, gdy ze swoistym akcentem rozwiązuje zagadnienia i przynosi propozycje twórcze, zagadnienia i propozycje będące zadaniem wspólnie rozwiązywanym przez wiele literatur narodowych. Rozpoczynając od renesansu i humanizmu, przebieg wielkich prądów i formacji kulturalnych oraz literackich to przecież tego rodzaju zadanie wspólne.

Trzecia i ostatnia motywacja: dany pisarz daje do piśmiennictwa powszechnego wkład obiektywnie ważny, skoro pełni on rolę takiego informatora o życiu, przekonaniach, obyczaju i historii danego społeczeństwa i narodu, informatora w stosunku do odbiorców przynależnych do innych kultur narodowych, że nikt go w owej roli nie zastąpi. Inaczej powiadając, tylko pisarze danego narodu mogą złożyć światu podobną relację realistyczną, nikt ich w tym nie zastąpi, nikt nie jest zdolny ich wyręczyć.

Chociaż trzy wyliczone kryteria dadzą się wyróżnić w sposób dosyć dokładny, nie oznacza to, ażeby stały one obok siebie całkiem oddzielnie i bez wzajemnego związku. Wprost przeciwnie. Zachodzą one na siebie, a nawet przechodzą jedno w drugie. Mam specjalnie na myśli stosunek między pierwszym wyznacznikiem, wkład niepowtarzalny i bez analogii, a wyznacznikiem trzecim, wielka informacja i relacja o narodzie. Jakże bowiem często właśnie owa wielka informacja o społeczeństwie i narodzie staje się czymś całkowicie oryginalnym i niezastąpionym w powszechnym obiegu idei oraz wartości artystycznych, staje się owym wkładem bez analogii. W możliwości owego jednoczesnego spełnienia dwóch odrębnych motywacji tkwi ponadto szansa literatur narodowych, które słabo albo też w ogóle nie były reprezentowane na międzynarodowym forum walorów twórczych.

Potwierdza to wiele przykładów, potwierdza również w sposób swoisty — bo poprzez zaprzeczenie owej łączności, owego ścisłego przenikania — literatura polska. Literatura jakże często oskarżana o prowincjonalizm, o zaściankowość, o wyłączone zasklepienie w swojej polskości. Tymczasem zasklepienie takie może nie być ułomnością i niedostatkim, byle je od środka rozsadzić siłą uogólnienia, siłą spojrzenia na własne sprawy jako na wielkie świadectwo. Brak, rzadkość podobnego spojrzenia w piśmiennictwie polskim — oto jego prowincjonalizm, a nie fakt, że budować się ono może jedynie na doświadczeniu naszej kultury, naszej historii. Dla Homera miejsce jest wszędzie, ale też nikt nie posiada na Homera wydanego z góry przywileju.

Wśród przykładów taką tezę potwierdzających dwa należy wymienić jako szczególnie uderzające: kariera europejska wielkiej prozy rosyjskiej w w. XIX; kariera literatur skandynawskich pod koniec owego stulecia.

Piśmiennictwo rosyjskie nie odgrywało do poł. XIX w. większej roli w światowym obiegu walorów literackich. Mimo świetności i przełomowego znaczenia dorobku Puszkina, nie on, ale plejada znakomitych prozaików, rozpoczynająca się od jego pokolenia, wzmożona w generacjach następnych, wprowadziła do tego obiegu literaturę rosyjską. Plejada, którą kolejno wyznaczają takie nazwiska, jak Gogol, Turgie-

niew, Tołstoj, Dostojewski, Czechow (ten raczej jako dramaturg, ale też jako nowelista). Czy stało się to dzięki zainaugurowaniu przez prozaików rosyjskich powieści jako górującego i czołowego gatunku w literaturze w. XIX, dzięki jakimś nieporównywalnym z innymi zdobyczom kompozycyjnym i formalnym w tym zakresie? Na pewno nie. Powieść europejska, poczynając od Defoe, Fieldinga, Sterne'a, Waltera Scotta, Stendhala, Balzaka, Dickensa, wyprzedziła w tym względzie powieść rosyjską i zasadnicze zdobycze nowego gatunku już pierwszej zostały ugruntowane.

Pozostawiając przeto na boku Dostojewskiego, jako fenomen pisarski i fenomen duszoznawczy bez żadnych poprzedników i o nie przewidzianych następstwach w literaturze świata, wielka proza rosyjska swoją karierę zawdzięcza przede wszystkim temu, że stała się ona zaskakującym komunikatem, informacją o narodzie rosyjskim. O jego odrębnej historii, jego obyczajach, jego postawach psychicznych, jego ideach, słowem, o całym kręgu kulturowym, który dzięki owym prozaikom stawał się powszechnie dostępny. Zwycięski pochód *Wojny i pokoju* poprzez języki i literatury świata był powtórką i potwierdzeniem w kulturze pochodu armii Kutuzowa i jego następców, ścigających Napoleona poprzez całą Europę.

Jeszcze dobitniejszy, bo dotyczący języków i narodów o małej liczebności, jest przykład literatur skandynawskich i ich nagłego wejścia w orbitę powszechną na przełomie XIX i XX wieku. Ibsen, Hamsun, Strindberg, cała grupa mniej znaczących nazwisk. I w tym przypadku nie mamy u Skandynawów jakiegoś nowatorstwa artystycznego, wyprzedzającego inne narody i narzucającego swój wzór, lecz informację realistyczną i uogólnienie moralne wywodzące się z oddzielnie ukształtowanego kręgu kultury europejskiej. Typ człowieka i typ konfliktu, ukształtowany w warunkach moralności protestancko-purytańskiej, i jednocześnie człowieka stającego do nieustannej próby z żywiołami przyrody, dzięki doświadczeniu wnoszonemu przez pisarzy skandynawskich otwierał się przed innymi narodami.

To połączenie w całość dwu teoretycznie, a często też praktycznie odrębnych wyznaczników, które orzekają o wkładzie do literatury światowej — całkowite nowatorstwo i niezastąpiona informacja — nie przestało być do dnia dzisiejszego szansą główną małych i średnich literatur. Nieraz omylnym bądź koniunkturalnym, ale jakże często trafnym tego potwierdzeniem jest nagroda Nobla dla pisarza. Kiedy na liście nagrodzonych czytamy takie nazwiska w ostatnich latach, jak Islandczyk Harald Laxness, jak Jugosłowianin Ivo Andrić — oto dobitne potwierdzenie tej szansy.

Przystępując do okresu Młodej Polski z narzędziami interpretacyjnymi w postaci trzech omówionych motywacji, wypada najpierw zapytać, którą z nich zastosować pierwej? Okres symbolizmu, impresjonizmu i modernizmu w literaturze europejskiej był okresem wyjątkowo mocno zaakcentowanej i prawie jednocześnie przebiegającej wspólnoty zasadniczych dążeń artystycznych, głównych inspiracji filozoficznych i programów ideowych. Ani wcześniej, ani później wspólnoty tak mocnej i tak jednoczesnej nie da się wskazać, od angielskiego dandyzmu po symbolizm francuski, od Młodej Belgii po Skandynawów, od wiedeńskiej secesji po teatr i poezję rosyjską, poprzez prawie wszystkie literatury narodowe. Bo, równie silna, wspólnota romantyzmu nie była tak jednoczesna, objawiała się w różnych dziesięcioleciach. Natomiast po r. 1914, kiedy wraz z postępującym rozpadem formacji kapitalistycznej rozpadała się nadbudowa tej formacji i tworzyła całkiem nowa, wynikająca ze zwycięskiej rewolucji proletariackiej, całe wzmiankowane zjawisko przeminęło, jak dotąd, bezpowrotnie.

W takiej sytuacji generalnej Młodej Polski staje się rzeczą jasną, że na miejsce główne wysunąć trzeba drugi z instrumentów interpretacyjnych: jakich Młoda Polska wydała lepszych, co najmniej równych czy też zdolnych do swoistej odrębności realizatorów wspólnych dążeń i wspólnego programu europejskiego symbolizmu oraz modernizmu?

Wygląda, że do reprezentantów i realizatorów tego typu najprościej dotrzemy zastanawiając się, jakie kolejne etapy rozwojowe czy też główne znamiona filozoficzne i ideowe charakteryzują co dopiero oznaczoną wspólnotę literatury europejskiej. Przy wyborze mających za chwilę paść nazwisk konieczna jest bowiem daleko posunięta selekcja — a i tak obawiać się wypada, że selekcja zostanie dokonana zbyt łagodnie. Kiedy bowiem zastanawiamy się nad wkładem literatury niewiele tłumaczonej i słabo kursującej na rynku międzynarodowym, bardziej się budzi chęć do poprawek, do propozycji tego rodzaju, że dany pisarz powinien na owym rynku, a jednak...

Te kolejne wspólne etapy i wspólne znamiona można by ująć w takie twierdzenia. Znowu zgłaszane z zastrzeżeniem, że twierdzenia te będą postawione bez dowodu, o który w ujęciu takim jak niniejsze trudno się kusić. I tak zbyt długo już krążymy docierając do właściwego tematu.

Pierwsze wspólne znamię i etap rozwojowy literatury europejskiej przełomu XIX i XX w. to związana głównie z poetyką impresjonizmu, ośmielającą i zalecającą chwytnie przelotnych nastrojów i przeżyć, postawa liryczna widoczna w początkowej fazie całego okresu. Postawa, która na ogół wyprzedziła w liryce i dramacie ówczesnym teorię i prak-

tykę symbolizmu. Młoda Polska wydała niewątpliwie wybitnego i godnego, ażeby o nim pamiętać również na tle międzynarodowym, realizatora takiego wspólnego dążenia. Jest nim Kazimierz Tetmajer. Poeta w równym stopniu wychwalany i nieledwie uwielbiany przez swoich współczesnych, jak później zapomniany i przemilczany, z dużą niesprawiedliwością zapomniany. Ale bo Tetmajer zdaje się należeć do typowych wyrazicieli uczuciowości określonego pokolenia, których losem bywa, że wraz z przemianami owej uczuciowości, przemijają i oni — często bez względu na obiektywną wartość wniesionego wkładu. Tetmajer, Staff, Tuwim, Gałczyński — oto przybliżona lista tego rodzaju wyrazicieli.

Poezja Tetmajera nie była jeszcze poezją symboliczną, chociaż za taką uważali ją błędnie współcześni pisarze. Nie była nią, ponieważ nie spotykamy u Tetmajera ani teorii, ani praktyki języka symbolicznego, wieloznacznego i aluzyjnego, ani też innych typowych dążeń symbolizmu. Ten wrażliwy i czuły liryk w całej pełni natomiast realizował impresjonistyczną w istocie zasadę chwytania i utrwalania przelotnych doznań, w jego poezji doniosłych samych przez się, a nie tylko ze względu na ich możliwe znaczenie symboliczne. Owe przelotne doznania zaczerpnięte były u Tetmajera z arsenału wzruszeń będącego własnością całej generacji, uważającej siebie za przegraną, za schyłkową, za zdolną tylko do skargi. Impresjonistyczne dawkowanie nieokreślonego pesymizmu — to był Tetmajer.

✓ To dawkowanie odbywało się w sposobie poetyckim również przed-symbolicznym, a za to zapewniającym poecie bezpośredni kontakt z czytelnikiem. Tetmajer był lirykiem, który bezpośrednio i prosto nazywał i wymieniał swoje uczucia i przeżycia. Jego „ja” liryczne, tzn. sposób ukształtowania i podania w utworze elementów ustalających przebieg doznania, wrażenia czy przeżycia będącego osnową utworu — tak rozumiane jego „ja” liryczne właściwie niewiele się różniło od „ja” lirycznego Marii Konopnickiej, najwybitniejszej poetki poprzedniej generacji. Rzecz jasna, że całkowicie różniła się treść światopoglądowa Konopnickiej a Tetmajera; pierwsza wyrażała uczucia obywatelskie, była pozytywna i nade wszystko ceniła lud, drugiemu wszystkie te wartości były obojętne, ale sposobu lirycznego podania i ujęcia owych odmiennych treści światopoglądowych nie dzieliła przepaść. Konopnicka mówiła wprost, o co jej chodzi, i nazywała bezpośrednio swoje przeżycia. Tetmajer podobnie. Większa jest w dzisiejszej poezji różnica pomiędzy Przybosiem a Gałczyńskim, aniżeli była pod koniec stulecia między Konopnicką a Tetmajerem.

Tetmajerowska realizacja wzoru poetyckiego, będącego wzorem ogólnoeuropejskim, a mianowicie poezji opartej o wyraz bezpośredni,

impresjonistycznej w swojej zasadzie twórczej, pesymistycznej w swojej zawartości filozoficznej, na pewno w tym wzorze ogólnym liczy się do zjawisk wybitnych.

Drugi etap rozwojowy literatury europejskiej przełomu w. XIX i XX wiązać się będzie z inną postawą, już nie impresjonistyczno-nastrojową. Najogólniej mówiąc, wiąże się z buntem modernistycznym, buntem światopoglądowym i filozoficznym, z gwałtowną, chociaż często bezkierunkową krytyką istniejącego porządku społecznego, obyczajowego, moralnego. Ten bunt wykraczał poza czysto impresjonistyczne dozowanie negacji i niezadowolenia, był ostry i prowokujący.

Stanisław Przybyszewski — o nim mowa jako o zjawisku i jako postaci. Pozycja Przybyszewskiego na tle europejskim jest bardziej widoczna od pozycji Tetmajera, ponieważ rozpoczął on swoją karierę pisarską od języka niemieckiego, i nie musiał oczekiwać dopiero przekładu, ażeby stać się widocznym na tle europejskiego modernizmu. Do dnia dzisiejszego wśród czytelników niemieckich rapsodów filozoficznych czy spowiedniczych Przybyszewskiego odkrywamy nazwiska nieoczekiwane, jak np. Franz Kafka. Także najciekawsze, jak dotąd, książki o Przybyszewskim dali raczej badacze cudzoziemscy, a on sam w pamiętnikarskim odbiciu pozostawionym przez ówczesną międzynarodową cyganerię nie przeminął i nadal powraca.

Słowem, w stosunku do Przybyszewskiego — zarówno jako zjawiska, jak postaci — zachodzi całkiem paradoksalna sytuacja. Polska historia literatury niżej go na ogół ceni, aniżeli wskazują na to międzynarodowe oznaki rzeczywistej roli Przybyszewskiego. Na tę niższą ocenę złożyło się wiele przyczyn. Nad zjawiskiem, bo właśnie jako zjawisko Przybyszewski zasłużył na baczną uwagę, zaważyła i przevażyła postać. Postać niechlujnego stylisty, rozwichrzonego i nieopanowanego, wcielającego w swoim pisarstwie wszystko, co następna epoka odrzuciła. Postać cygana i dekadenta, w raczej płaskim znaczeniu tych określeń, który przed skutkami tej postawy życiowej nie potrafił ochronić swojego dorobku twórczego. Postać zatem bardziej z obyczajowej legendy aniżeli z rzeczywistej puścizny pisarskiej.

Jeżeli jednak spojrzeć na Przybyszewskiego jako na zjawisko, proporcje się odmieniają. Przybyszewski-zjawisko, jak rzadko kto w europejskiej literaturze, wcielił i wypowiedział siłę i prowokację modernistycznego buntu. Najdobitniej w kwestii sztuki, w kwestii jej oderwania od polskich i tradycyjnie porozbiorowych rozwiązań, a popchnięcia w kierunku bezwzględnej swobody. Ten oczyszczający protest, chociaż sam w sobie nie wydał pod piórem Przybyszewskiego dzieł wybitnych i zapamiętanych, był protestem nie tylko w skali polskiej. Rola Przybyszewskiego była podwójna. Z jednej strony z wielką gwałtownością

przenosił on na teren polski inspiracje podówczas generalnie wyznawane przez moderną europejską. Z drugiej strony służył jako podobny przekaźnik dla innych literatur słowiańskich. Mało kto pamięta dzisiaj, że z początkiem stulecia Przybyszewski był bodaj najszerszej tłumaczonym, a także grywanym pisarzem polskim w Rosji, że budził żywą ciekawość w Czechach, u Słowian południowych.

Trudno mówić o jakiejś rehabilitacji Przybyszewskiego, jeżeli chodzi o treść jego programu artystycznego czy o zasady postawy filozoficznej. Nie w tym celu podkreślamy doniosłość Przybyszewskiego-zjawiska, ażeby wznawiać jego idee — najmłodsze pokolenie literackie czyni to zresztą w sposób tak niedaleki od pierwowzoru, a zarazem owego pierwowzoru nieświadomy, że raczej by odwołać i odmawiać, aniżeli wznawiać i namawiać... Podkreślamy zaś w tym celu, by stwierdzić, że ogólnoeuropejski bunt modernistyczny znalazł w piśmiennictwie polskim realizatora bardzo oryginalnego i specjalnego wariantu owego buntu.

Jeszcze jedna postać obok Przybyszewskiego narzuca się pod tym względem pamięci. Postać pisarza, który w rozprawach światopoglądowych zupełnie nie uczestniczył (pisarza, dla którego przesłanki filozoficzne modernizmu w ogóle nie istniały), który rozmyślnie odciął się osobiście od szerszego oddziaływania — stąd tylko z wielką ostrożnością można o nim mówić przy Przybyszewskim. Ale znów pisarz-zjawisko, wyznaczający na gruncie polskim międzynarodowe powiązania młodorońskiego estetyzmu. Mowa o Wacławie Roliczu-Liederze. Osobistość tajemnicza i dziwaczna, wobec której także i dzisiaj nie umiemy zająć stanowiska konsekwentnego, zobaczyć jej w szerszym tle. Pisarz bowiem i bardzo nierówny w swoich osiągnięciach, i bardzo wieloznaczny w swoich nastawieniach: antyromantyczny tradycjonalista, kiedy w modzie był romantyzm i epoka nazywała siebie neoromantyczną; autor daleki od impresjonistycznego dawkowania uczuć, kiedy to właśnie obowiązywało; skłonny do antyestetycznego zgrzytu, ale ani w duchu naturalistycznym, ani w duchu ekspresjonistycznym, co bywało dozwolone. Słowem, postać wieloznaczna i tajemnicza, ale mocno wszczepiona w modernizm ogólnoeuropejski.

Trzeci etap rozwojowy literatury europejskiej podówczas ujawnił swą obecność, kiedy postawa nastrojowo-impresjonistyczna stała się już powszechnie powielaną własnością naśladowców i partaczy, kiedy bunt modernistyczny także się już rozegrał do końca. Dotyczą więc pewnych cech generalnych literatury europejskiej w dziesięcioleciu 1900—1910. Wydaje się, że jako nowość podstawową, a posiadającą wyraźne związki z buntem modernistycznym, w dużej mierze z tego buntu wynikającą, nowość — wskazać można skłon w stronę ekspresjonizmu. Dążenie

do nowej syntezy, opartej wszakże na składnikach bardzo dysharmonicznych, na ekspresji treści poprzez gwałtowną i skłóconą ekspresję formy — dążenie, które w stosunku do impresjonistycznych początków ówczesnej praktyki artystycznej było ich zaprzeczeniem. Już na szczytach epoki, u Przybyszewskiego, u Wyspiańskiego, wykluwał się w poważnej części literatur narodowych ekspresjonizm, ażeby rychło się rozejść szeroką falą.

Polski wariant tego ogólnego dążenia reprezentują dwa głównie nazwiska: Wacław Berent i Tadeusz Miciński. Mało kto słyszał o nich poza Polską, szczególna stylizacja języka, konieczna często u ekspresjonisty, utrudnia przekłady. A przecież są to pisarze europejscy. Dwie podstawowe książki Berenta, jego *Próchno* i *Ozimina*, stanowią niezwykle świadomy ze strony twórcy, wytrzymujący porównanie z najlepszą powieścią europejską owego dziesięciolecia przykład wielkiej mutacji artystycznej, jaką cała epoka przechodziła. Mutacji od powieści zbudowanej jeszcze w manierze impresjonistycznej, ale już z wielką konkluzją symboliczną, którą stanowi *Próchno*, do powieści skonstruowanej wyraźnie w duchu ekspresjonistycznym, ale również z konkluzją symboliczną, którą tworzy *Ozimina*. Problem artysty, problem dekadencji w imię twórczości, ów centralny szkopuł filozoficzny i moralny epoki — bynajmniej wraz z nią nie wygasły — znalazł przecież u Berenta rozwiązanie i analizę godną każdej literatury w Europie.

Udział Micińskiego w omawianym skłonie ogólnym w stronę ekspresjonizmu jest bardziej skomplikowany i bardziej zamącony. Bo Miciński to liryk, to dramaturg, to powieściopisarz. Miciński-powieściopisarz, chociaż w tym gatunku literackim skłócone i dysharmonijne składniki ekspresjonizmu najbardziej się u niego wybiły na powierzchnię, jest raczej zjawiskiem polskim i nieprzenośnym. Po prostu warstwa fabularna i założenia treściowe jego powieści leżą na gruncie polskim jak splątana kosodrzewina i trudno je wyciągnąć w górę.

Co innego — Miciński-dramaturg i Miciński-liryk. Jako liryk on dopiero stanowi pełne przeciwieństwo Tetmajera, osiąga bowiem zarówno hermetyczny i erudycyjny język liryczny, jak sytuację symboliczną w miejsce wypowiedzi bezpośredniej. Od zbliżonego miejsca rozpoczyna się filozoficzna i wieloświatopoglądowa poezja Bolesława Leśmiana. W każdym razie autor *W mroku gwiazd* zamyka zasadniczo impresjonizm jako dostateczną i jedyną podstawę poezji. Dramaty wreszcie Micińskiego to jedne z najwcześniejszych w Europie (bez splątania w problematykę specjalnie polską, jak u Wyspiańskiego miało to miejsce) wielkich kompozycji ekspresjonistycznych, wielkich propozycji nowego teatru i nowej sceny.

3

Pora wobec Młodej Polski na pierwsze z pytań zasadniczych: pytanie o twórców wnoszących do ogólnego piśmiennictwa wkład bez analogii. Wkład, który w ostatecznym i surowym rozrachunku orzeka o roli każdej poszczególnej literatury narodowej w owym piśmiennictwie.

Konieczne jest najpierw odsunięcie pewnej pokusy. Mianowicie w odpowiedzi na postawione pytanie grozi niebezpieczeństwo, wciąga pokusa, by to, co ważne w danej literaturze narodowej, uznać tym samym za ważne ogólnie. Jeżeli powiemy, że w literaturze istnieją często dwie perspektywy ocen, jedna perspektywa wewnątrz krajowa, druga perspektywa zewnętrzna, nie będzie chyba w tym powiedzeniu jakiejś podwójnej moralności naukowej. Będzie natomiast stwierdzenie niewątpliwego faktu. Iluż pisarzy, którzy odegrali ważną rolę z punktu widzenia historii literatury określonego społeczeństwa, których historyk literatury, przynależny do owego społeczeństwa, zaleca cudzoziemcowi, jest — poza obrębem takiej oceny — zjawiskiem nie wchodzącym w rachubę. Iluż pisarzy, ileż dzieł! *Fausta* nie trzeba zalecać, ale nad *Hermanem i Dorotą* Polak czy Francuz kiwa głową na różne strony...

Wobec literatur o małym zasięgu oddziaływania ta podwójna perspektywa specjalnie jest groźna. W stosunku do Młodej Polski od razu się też na nią natykamy. Pisarz dający wkład bez analogii? Czytelnik polski natychmiast podsuwa nazwisko Stefana Żeromskiego i przytoczyć jest gotów wszelkie argumenty wewnątrz krajowe dotyczące tej niezwyklej postaci. Pisarz-sumienie, pisarz-przywódca moralny, pisarz przez całe swoje życie, jak nikt, czujny na problematykę przemian społecznych i życia narodowego. Słowem twórca, zdawałoby się, zdolny na widowni międzynarodowej sprostać zarówno wyznacznikowi wielkiej informacji, jak wyznacznikowi wkładu bez analogii.

Tymczasem Żeromski i jego dorobek to właśnie klasyczny przykład działania podwójnej perspektywy. Jeżeli bowiem patrzeć na twórcę *Ludzi bezdomnych*, *Popiołów* i *Przedwiośnia* nie z punktu widzenia niezastąpionej roli, jaką ten twórca odegrał nie tylko w piśmiennictwie, ale w polskiej świadomości społecznej, w inspiracji ideowej o walorze wykraczającym poza literaturę, ale z punktu widzenia jego dzieł pisarskich, wkładu tych dzieł do ogólnego dorobku — pozycja Żeromskiego zaczyna się mącić i chwiać.

Ten pisarz niewątpliwie znakomity nie pozostawił przecież w swoim dorobku ani jednego dzieła, o którym można by ze spokojnym sumieniem powiedzieć cudzoziemcowi: oto względnie najbliższa prawdy wiel-

ka informacja o społeczeństwie polskim, współczesnym twórcy społeczeństwie. Oto jego, Stefana Żeromskiego, *Lalka* czy *Emancypantki*. Powie ktoś: całość dorobku Żeromskiego wypełnia ten warunek, nie poszczególne tytuły w owym dorobku. Ale całość tylko podówczas może pretendować do podobnego znaczenia, jeżeli jej składniki poszczególne nie są zbyt ułomne.

Żeromski był pisarzem opętanym polskością i opętanym poczuciem misji ideowej. Zdawał sobie z tego sprawę i daremnie usiłował się wyrwać spod tych dwu nakazów. I problem Żeromskiego nie na tym polega, ażeby wyteżony patriotyzm i ekstatyczna świadomość misji zamykały w każdym przypadku, każdemu pisarzowi zamykały drogę do roli międzynarodowej. Nie inne wielkie opętanie nosił w sobie przecież Lew Tołstoj. Problem więc na tym polega, dlaczego w tym szczególnym przypadku, który wciela i reprezentuje Żeromski, stało się barierą to, co może i winno być mostem. Chociażby w przybliżeniu ten problem rozwiązać — to zadanie nader trudne. Pozostajemy tylko przy zasygnalizowaniu sprawy i przy powtórcie sądu, że twórca *Popiołów* to przykład dobitny wskazanej przed chwilą podwójnej perspektywy.

Ani gorączkowym patriotyzmem, ani nakazem misji społecznej i ideowej nie był ogarnięty w tym stopniu Jan Kasprowicz. Główne motywy jego pisarstwa spoczywają w problematyce moralnej, filozoficznej i religijnej, która z samej swojej natury posiada większe szanse dostępności powszechnej. Co wobec tego powiedzieć można o niepowtarzalnym jego wkładzie?

Przy Kasprowiczu natykamy się na inny kłopot aniżeli przy Żeromskim. Na rynku zasadniczych walorów artystycznych istnieją pewne wartości w ogóle nie podlegające dyskusji, ale za to takie, że twórcy nie wolno ich nie dotrzymać, nie wolno zejść niżej ich poziomu. Na myśli mam pewien szczebel doskonałości, sprawności i celności języka, stopień kultury stylistycznej, jakich nie można nie osiągnąć, ażeby w ogóle na tym rynku się liczyć. Kasprowicz zbyt często schodził niżej owego szczebla. Istnieją całe partie tematyczne czy całe okresy w jego rozwoju, które o tym świadczą.

I to właśnie tak bardzo utrudnia całościową prezentację Kasprowicza. Całościową, albowiem nie ulega wątpliwości, że na tle przeobrażenia europejskiej poezji na przełomie stuleci XIX i XX i na tle jej przejścia do zasady czelowania jednej tylko i nie podlegającej ewolucyjnym zmianom poetyki — Kasprowicz był jednym z ostatnich poetów o wielkim oddechu. Poetów o zdolności przemiany, sięgania po nowe zadania ideowe i po nowe formy twórcze. Był nim nie tylko na tle polskim, ale również w kontekście europejskim. Emil Verhaeren to inny przykład poety o wielkim oddechu; i czy wielu jeszcze podobnych

można wymienić? I gdyby poezja Kasprowicza nie była tak dalece „ta-trzańską” — ze szczytów gwałtownie schodzimy w doliny i znów z dolin mozolnie się pniemy na szczyty — powszechna i doniosła pozycja tego twórcy byłaby całkiem niewątpliwa.

Lecz nawet w tej wędrówce pozostawił Kasprowicz tytuły, które można w sposób odpowiedzialny, a nie tylko po cenie wewnątrzkrajowej, zaproponować do generalnego dorobku epoki. *Hymny* nie posiadają analogii jako wielkie dzieło symbolizmu moralnego, w którym zorkiestrowane zostały wszystkie zasadnicze środki poetyckie pokolenia, do którego należał ich twórca. Po stronie całkiem innych instrumentów ideowo-artystycznych też niełatwo wskazać analogię do cyklu *O bohaterskim koniu i walącym się domie*, do tej deklaracji gorczy i zawodu, do tego zejścia na ziemię, na które stać było również Kasprowicza. Co najmniej więc dwa spośród szczytów jego poezji należą do łańcucha o powszechnym znaczeniu.

Teza personalna, ku której zmierzamy, jest następująca: szkoda, że nie Żeromski; tylko w pewnej, choć poważnej, mierze Kasprowicz; prawie zaś na pewno szansę literatury Młodej Polski na jej wkład niepowtarzalny wypełnił trzeci z największych pisarzy okresu: Stanisław Wyspiański. Przeszkody stały przed nim nie mniejsze aniżeli przed Żeromskim — wielkie opętanie polskością i niezwalczone poczucie misji ideowej. Mimo to Wyspiański w swoich najznakomitszych dziełach zdołał z nich uczynić most, a nie tylko barierę.

Stało się tak z wielu powodów. Przede wszystkim zaważył gatunek literacki, w jakim wypowiedział się Wyspiański jako artysta teatru, jako twórca nie tylko tekstów dramatycznych, ale wizjoner formy teatralnej koniecznej do ich pełnej realizacji. Oglądana na tle europejskim twórczość teatralna Wyspiańskiego jest jednym z najbardziej oryginalnych zjawisk całej omawianej epoki. Oryginalnych na wieloraki sposób. Najpierw w tym sensie, że sprawy własnego narodu i jego historii potrafił Wyspiański zobaczyć w uogólnieniu nadającym im sens powszechniejszy.

Weźmy trzy najbardziej reprezentatywne tytuły: *Wesele*, *Noc listopadowa*, *Akropolis*. Każde z tych dzieł zostało zanurzone w problematyce specyficznie polskiej. Ale każde z nich poza tę problematykę wykracza, poprzez sprawy wyłącznie polskie daje ich bardziej generalną projekcję. *Wesele*, przez Polaka czytane bądź oglądane, to rachunek sumienia wystawiony pokoleniu niezdolnemu do odpowiedzialności za walkę narodowowyzwoleńczą. Ale *Wesele* to zarazem i poprzez tę samą treść historyczną sprawa złudzenia, pozorów, ucieczki przed rzeczywistością w kłamstwo, to sprawa (wraz z *Wyzwoleniem*) uroczystej maski i koturnu, które zedrzyć trzeba, ażeby dotrzeć do prawdy. *Noc*

listopadowa to dla Polaka rozrachunek z kolejnymi klęskami powstań, to próba dośledzenia, dlaczego tak było. Ale *Noc listopadowa*, umieszczona na tle europejskiej dramaturgii, to zagadnienie mitu jako eksplikacji dziejów, to wyprzedzające całą tę dramaturgię wyzyskanie i unowocześnienie mitów starożytnych w służbie aktualnej historiozofii. *Akropolis* w uszach Polaka to pieśń o Wawelu i hymn odrodzenia państwowości, pieśń złożona z przeszłości i przyszłości panteonu narodowego. Ale *Akropolis* to synkretyczna i ponadczasowa wizja procesu historycznego, pobudek moralnych i konfliktów do rozwiązania, które, zasadniczo podobne, stają przed jednostką na każdym etapie owego procesu.

Nie tylko wobec tych dzieł można podejmować próbę ukazania, jak u Wyspiańskiego problematyka związana z historią jego narodu przekłada się na problematykę powszechną. Wystarczą jednak te dowody. Przekład ten był możliwy, ponieważ Wyspiański umiał nadać nowoczesny akcent temu, co w polskiej tradycji literackiej było jej głównym, chociaż światu tak mało znanym wkładem do wielkiej dramaturgii europejskiej: polski dramat romantyczny, wkład Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego. Nowoczesny w sensie wizji scenicznej uruchamiającej wszystkie środki ekspresyjne teatru, a szczególnie te, które są właśnie teatrem, które są działaniem na scenie, działaniem poprzez wspólną sumę słowa, sytuacji scenograficznej, kostiumu, muzyki.

Nowatorstwo największe Wyspiańskiego było w tym, że sztukę dramatyczną wyzwalał z ciasnego i ostrożnego prawdopodobieństwa, jakie po romantyzmie nad nią zaciążyło w teatrze mieszczańskim, popchnął z całą odwagą ku jej samodzielności, ku jej własnym prawom.

Wyspiański także nie był pisarzem równym, specjalnie w słownym opracowaniu swych dramatów. Podobnie jak Kasproicz, schodził on nieraz niżej dopuszczalnego stopnia sprawności stylistycznej. Lecz nie schodził aż tak często, a ponadto słowo w teatrze nie jest elementem tak ostatecznym i rozstrzygającym, jak słowo w poezji, w liryce. Wyrównywał to Wyspiański z nawiązką propozycją widzenia teatru jako całości zdolnej wyrazić każdą najbardziej skomplikowaną prawdę. Dla Wyspiańskiego była to bowiem całość bogatsza aniżeli suma wchodzących w nią składników. Nie ulega wątpliwości, że w tej podstawowej dziedzinie dał on wkład bez analogii.

Czy znaczy to, że Wyspiańskiego można bez trudu zagrać na każdej scenie europejskiej, jak np. Ibsena lub Czechowa? Nic podobnego. Ciężenie szczególnie polskich, dotyczących narodu pozbawionego niepodległości problemów, na pewno zawęży i ogranicza jego oddziaływanie. Do takiego stopnia klarownej transpozycji na język teatru Wyspiań-

ski nie doszedł. Lecz w kwestii wkładu bez analogii każda literatura narodowa zdana jest na to, co naprawdę posiada, a nie na to, co mogłaby czy chciałaby posiadać. Na tle teatru europejskiego posiadamy Wyspiańskiego. Nikogo, kto mimo wszelkie ograniczenia byłby w tym stopniu powszechną własnością europejską, nie posiadamy w prozie Młodej Polski. Nie posiadamy w poezji Młodej Polski.

Oprócz omówionych pisarzy — kto jeszcze? Chyba tylko poszczególne tytuły utworów, a nie całe nazwiska. Na pewno na tle teorii psychoznawczych okresu czymś zaskakującym i samodzielnym jest *Pałuba Irzykowskiego*. Trudno też wskazać analogiczny dokument nowoczesnej stylizacji folklorystycznej, jak Tetmajera *Na skalnym Podhalu*. Dwa przykłady bardzo przeciwstawne. A ponieważ dalsze wyszukiwanie przykładów może świadczyć raczej o smaku i ocenie osobistej, aniżeli daje się krótko bodaj uzasadnić, więc przerwijmy. Na tych nazwiskach przerwijmy: Stanisław Wyspiański, Jan Kasprówic.

Wypada omówić trzeci wyróżnik: wielka i samodzielna informacja o danym społeczeństwie, na tyle samodzielna, że kwestie nowatorstwa artystycznego mogą nawet zejść na plan dalszy. Taka informacja, rozpatrywana na płaszczyźnie prądów literackich, pokrywa się zasadniczo z zagadnieniem realizmu, z jego zdobyczami w ramach określonej epoki. Siła i nowatorstwo Młodej Polski gdzie indziej leżało — oto pierwszy czynnik ograniczający ową informację. Ponadto twórca, w którego dorobku przecięły się główne napięcia ideowe czasu, mianowicie Stefan Żeromski, zaciemnił tendencją, cierpiętnictwem i dydaktyczną szlachetnością wymowę dostępnej mu prawdy. To kolejny czynnik ograniczający informację, o którą chodzi.

I chociaż z punktu widzenia wewnątrz krajowej hierarchii pisarzy może to w pierwszej chwili dziwić, nie należy się dziwić po rozważeniu. Czemu? Że zamiast Żeromskiego takim informatorem o społeczeństwie polskim, informatorem, którego rangę potwierdziła nagroda Nobla, został Władysław Reymont jako autor *Chłopów*. Jego powieść przyniosła bowiem wielką relację realistyczną, częstokroć przez Reymonta nastawioną na jakości epickie, relację o chłopie polskim jako składniku bytowania społecznego istniejącym w każdym narodzie do czasów kapitalizmu. To nie był wybór błędny i krzywdzący literaturę polską, chociaż ten wybór tak podważał jej wewnętrzne o sobie wyobrażenia.

Czyżby tylko jedyny Reymont i nikt więcej? Młoda Polska uchodziła we własnym mniemaniu i w wielu późniejszych opiniach za epokę rozkwitu poezji. Przy takim mniemaniu oraz opiniach należy postawić znak zapytania. Ten znak zapytania specjalnie się staje widoczny przy roztrząsaniu wkładu do piśmiennictwa powszechnego. Młodopolski „rozkwit” poezji — nie licząc kilku nazwisk wybitnych, które nie ponoszą

za to odpowiedzialności — to raczej rozmnożone powielanie wzoru nastrojowo-impresjonistycznego aniżeli wiele odmiennych inicjatyw twórczych i odmiennych poetyk.

Skoro więc patrzeć na dorobek pewnego gatunku literackiego jako całości, gdzie indziej staje się on widoczny z perspektywy czasu. Zwłaszcza, że ten gdzie indziej umieszczony dorobek znakomicie dopełnia informację o społeczeństwie powodując, że nie ogranicza się ona na rynku międzynarodowym do jednego tylko nazwiska, Reymonta. Twórczość dramatyczną okresu Młodej Polski przytłumiło potężne imię Wyspiańskiego. Tym mocniej, że Wyspiański wniósł tyle wartości twórczych o charakterze powszechnym.

Naprawdę zaś twórca *Wesela* był wielkim i niepowtarzalnym wyjątkiem. Nie miał on rywali i nie pozostawił następców (dramaty Mićńskiego to nie jest proste następstwo). Natomiast, oprócz teatru Przybyszewskiego, który nie wytrzymał próby czasu, zastanawia i daje do myślenia, że taką próbę doskonale przetrzymała twórczość dramatyczna Zapolskiej, Rittnera, Perzyńskiego, Kisielewskiego, może też Nowaczyńskiego. Zatem twórczość będąca przeciwwagą Wyspiańskiego i idąca zasadniczo po linii informacji realistycznej o społeczeństwie, o jego obyczaju, o konfliktach, o typach ludzkich. Twórczość ponadto reprezentująca bogaty wachlarz rozwiązań scenicznych, od naturalistycznej i plotkarskiej dociekliwości Zapolskiej poprzez ironiczne i mądre spojrzenie Rittnera do wielkich panoram stylizatorsko-historycznych Nowaczyńskiego. Codzienne bytowanie społeczeństwa polskiego, ukazane poprzez konflikty powszechnie zrozumiałe i powszechnie dostępne, znalazło u tych pisarzy odbicie, które, nabierając z biegiem czasu wyglądu stylowego związanego ze swą epoką, nie straciło ostrości i spojrzenia z boku na konflikty i postacie objęte tym pisarstwem.

W tym kierunku wypada dopełnić wyznacznik informacji realistycznej: twórczość dramaturgiczna Młodej Polski, jeżeli nie tylko Wyspiańskiego mieć na pamięci, w dużej mierze spełniła to zadanie, spełniła w sposób dostępny dla każdego widza europejskiego. Rzecz jasna, że bez jakiegoś szczególnie narzucającego się nowatorstwa, ale nie tego od dających rzetelną relację informatorów wymagamy.

Dla czytelnika polskiego potwierdzeniem tej tezy niechaj będzie proste przypomnienie. Najlepszy, jak dotąd, dramat polski XX w. został skomponowany na samym jego progu, w r. 1901: *Wesele* Wyspiańskiego. Mamy rok 1962. Mniej znacznie do końca wieku pozostało dziesięciolecie, aniżeli już ich upłynęło. Należy się spieszyć, panowie dramaturgowie!

Wydawać się może, że przechodząc z kolei do literatury okresu międzywojennego 1918—1939, wystarczy przypomnieć trzy wyróżnione motywacje uczestnictwa w dorobku powszechnym i motywacje takie przymierzyć do dorobku pisarskiego z lat 1918—1939. Sytuacja piśmienictwa polskiego z doby Młodej Polski oraz międzywojennej niepodległości uległa jednak tak zasadniczym zmianom zarówno na planie historyczno-politycznym, jak na planie prądów artystycznych, że staje się rzeczą konieczną zastanowić się wpierw nad tymi zmianami. Tym więcej wypada to uczynić, że, jak zwykle bywa na zetknięciu dwu odmiennych okresów literackich, do zmian rzeczywiście dokonanych dołączyły się urojenia, wmówienia, wyobrażenia o własnej pozycji i osiągnięciach oraz osiągnięciach okresu minionego, słowem — wzajemne pretensje.

Te dwa okresy dzieli zjawisko o podstawowym znaczeniu historyczno-politycznym: odzyskanie własnej państwowości po okresie rozbiorów. Nie będziemy wnikać bliżej w społeczny i klasowy charakter tej państwowości. Dosyć powiedzieć, że na ziemiach polskich nie oznaczała ona zmiany formacji społecznej, przynosiła przedłużenie formacji kapitalistycznej z właściwymi jej konfliktami klasowymi. Mimo to przemiana historyczna rozdzielająca dwa bezpośrednio po sobie idące okresy była zasadnicza. Okres 1918—1939, pierwsza wojna światowa i druga wojna światowa, odbudowa własnego państwa i tegoż państwa straszliwa katastrofa, okres ten politycznie odcina się i wyróżnia w naszej historii jak bodaj w historii żadnego innego narodu.

I powstaje wobec tego pytanie: czy jako odrębna i skończona jednostka ewolucji historycznoliterackiej odcina się on równie znamienne, przynajmniej w stosunku do poprzednika, w stosunku do Młodej Polski? Qraz pytanie pomocnicze: czy wielki zakręt procesu historycznego został dostrzeżony przez literaturę dopiero podówczas, kiedy już nastąpił, czy też może oznaki jego nadejścia już pierwszej były widoczne lub, inaczej powiadając, z obecnej perspektywy stają się widoczne?

W odpowiedzi na pierwsze pytanie wystarczy odwołać się do złudzeń i wmówień żywionych przez dwudziestolecie międzywojenne, wystarczy owe złudzenia przypomnieć i zaprzeczyć ich zasięgowi. Przedstawiciele grup literackich, twórcy programów artystycznych okresu międzywojennego wyobrażali sobie i głosili to, że od Młodej Polski dzieli ich próg wysoki i zasadniczy, że dokonali oni całkowitej przemiany metod twórczych, że ich haseł literackich nic nie łączy z okresem poprzednim. Już z obecnej perspektywy widać, że było to w znacznej mierze złudzenie, a próg okazuje się o wiele niższy. Dlaczego?

Nie ma żadnego takiego proggu w ewolucji twórczości dramatycznej; gorzej, twórczość ta w okresie 1918—1939 to krok wstecz wobec dramatu i komedii Młodej Polski, nawet przy założeniu, iż nie mierzymy postacią Wyspiańskiego. Był krok naprzód, ale w rozwoju teatru, w rozwoju sceny polskiej, rozwoju wszakże tyłoma niciami merytorycznymi i personalnymi wynikającym z epoki poprzedniej, że także i to niweluje różnicę wobec Młodej Polski.

Do dyskusji pozostaje sytuacja w ewolucji prozy fabularnej, ale także i tutaj, w dziedzinie powieści i noweli, napotykamy raczej kontynuację aniżeli dogłębne przeciwstawienie wzorowi prozy XIX stulecia. To przeciwstawienie zaczyna się pojawiać dopiero pod sam koniec okresu międzywojennego. Wśród wielu innych dowodów niezwykła żywotność, a nawet ekspansja tendencji ekspresjonistycznych w prozie, wykształconych przecież w ostatniej fazie Młodej Polski, również umniejsza różnicę. Tylko w jednym gatunku literackim próg jest widoczny i rzeczywisty, odmiana jest niewątpliwa, mianowicie w poezji, dokładniej — w liryce. Ale i tutaj związki są dobitne: bo gdzież naprawdę umieścić Staffa i Leśmiana?

Kiedy więc odsunąć własne o sobie wyobrażenia okresu, lata 1918—1939 jako zamknięta i wyodrębniona jednostka rozwoju bardzo wiele z owego wyodrębnienia tracą. Pogłębia się to, skoro przejść do odpowiedzi na pytanie dalsze: czy wielki zakręt historyczny już pierwej nie dawał o sobie znać? Nie będzie chodzić w próbie odpowiedzi o widoczny na przełomie stuleci nawrót do romantyzmu, odzycie hasła narodowowyzwoleńczych, chociaż i te kwestie się liczą, lecz o sprawy dotyczące mechanizmu literatury w ogóle, funkcjonowania piśmiennictwa w ogóle w jego zadaniach i związkach z życiem społeczeństwa.

Pod tym względem pokolenie Młodej Polski nie stanowiło zjawiska jednolitego. Dają się w nim wyróżnić dwa odmienne typy pisarzy, odmienne w sensie pojmowania zadań literatury i jej funkcjonowania w społeczeństwie. Po jednej stronie tacy twórcy, jak Żeromski, Wyspiański, a po drugiej tacy pisarze, jak Kasprowicz, Tetmajer, Przybyszewski. Na czym polegała główna między nimi różnica? Na długo przed mającym nastąpić odzyskaniem niepodległości już się toczyła w piśmiennictwie polskim walka dwóch wzorów, dwóch modeli dotyczących zaangażowania literatury w rzeczywistość. Pisarze typu Żeromskiego lub Wyspiańskiego realizowali nadal wzór sztuki i twórczości poddanej przede wszystkim nakazom wynikającym z bytowania narodu pozbawionego niepodległości państwowej. Jego potężnym oparciem i uzasadnieniem była tradycja romantyzmu emigracyjnego, i dlatego ona odżyła pod koniec stulecia. Było to zaangażowanie bardzo ideowe i specyficznie polskie. Stanowiło o niezbędności literatury w życiu naszego

narodu i jednocześnie ograniczało jej powszechny zasięg. Było mocą i było barierą.

Pisarze zaś typu Przybyszewskiego, Tetmajera lub Kasprówicza realizowali inny model, inny wzór literatury. Pochodził on z normalnej sytuacji historycznej tych narodów, gdzie pisarze nie musieli pełnić zadań narzucanych przez historię, w warunkach polskich. Ponadto model ten był zgodny z powszechną, ogólnoeuropejską wspólnotą literacką z przełomu stuleci. Nie nakaz ideowy, nie dążenie patriotyczne, nie inspiracja ustawiająca wzory etyczne była w tym modelu sprawą główną, ale swoboda literatury, jej samostanowienie co do wyboru problemów i zadań, jakie pisarz uzna za główne. Samostanowienie, które wcale nie oznacza rezygnacji z zaangażowania w rzeczywistość, tyle że postuluje, ażeby przebieg i rodzaj owego zaangażowania dyktowała twórczość literacka, nie ulegając innym dyktatom.

Te dwa wielkie wzory walczyły ze sobą w okresie Młodej Polski. Innymi słowy: model literatury wolnej od obciążeń porozbiorowych realizował się pierwiej, zanim nastąpił wielki zakręt historyczny. O samym zaś pokoleniu z przełomu stuleci powiedzieć można paradoksalnie, że było to zarazem ostatnie pokolenie literatury porozbiorowej i jednocześnie pierwsze pokolenie literatury wolnego narodu. Skoro zaś tak, jeszcze bardziej obniża się próg mniemań i wyobrażeń ostro rozgraniczających Młodą Polskę od okresu 1918—1939.

Jeszcze nie pora postawić pytania dotyczące wkładu tego okresu w dorobek powszechny. Jak dotąd, staraliśmy się ukazać podskórną łączność między dwoma analizowanymi epokami. Łączność ta dotyczy głównie polskich zagadnień wewnątrz krajowych i spośród nich czerpane były odpowiednie argumenty. Na tej płaszczyźnie próg maleje. Na innej natomiast płaszczyźnie, specjalnie doniosłej, skoro mowa o wartościach literackich powszechnych i dających się porównać, próg taki raczej rośnie. I utrudnia, wraz ze zbyt bliską perspektywą czasową, odpowiedź w kwestii uczestnictwa literatury międzywojennej w dorobku europejskim.

Podkreślaliśmy współdziałanie i podobieństwo wielu literatur narodowych u schyłku XIX stulecia. Pierwsza wojna światowa, zamykając definitywnie i kończąc wiek XIX, przekreśliła to zjawisko. Okres międzywojenny nie zna takiej wspólnoty bodźców filozoficznych i artystycznych, jaką o pokolenie wstecz dawał impresjonizm, modernizm i symbolizm. Nie daje zatem równie sprawdzalnych rubryk do kwestionariusza na temat lepszej czy gorszej realizacji dążeń wspólnych.

Czy jednakowoż nie zna zupełnie, czy była to całkowita rozsyпка, całkowite rozproszenie dążeń? Chyba nie. W pewnym, chociaż bardziej ograniczonym stopniu współdziałanie i współistnienie prądów

i programów istniało. Ale z drugiej strony owe elementy współistniejące dają się stwierdzić właśnie na dwu biegunach rozbieżnych i w praktyce literackiej ze sobą skłóconych.

Owe dwa skłócone i rozbieżne bieguny zdają się polaryzować w dwu następujących tendencjach. Z jednej strony w prozie zachodnio-europejskiej trwa nieustanna żywotność realizmu, ściślej i bardziej historycznie — realizmu krytycznego, który wydaje coraz nowych pisarzy i coraz nowe dzieła o powszechnej wartości. Od Galsworthy'ego po wspaniały dorobek Tomasza Manna i pisarzy amerykańskich, jakąż tu plejada nazwisk i tytułów. W odrębnej sytuacji ideowej i politycznej, rządzącej piśmiennictwem Związku Radzieckiego, ten wielki biegun realistyczny przybrał jeszcze inną postać — realizmu socjalistycznego. Gorki, Aleksy Tołstoj, Szołochow. Znów te nazwiska muszą wystarczyć.

Po drugiej stronie biegun częstokroć skłócony z kierunkiem na realizm, lecz niewątpliwie wspólny wielu literaturom narodowym. Biegun artystycznego eksperymentu, zrywający z całością konwencji artystycznych XIX stulecia, burzliwie zaprzeczający owe konwencje. Coraz to nowe i nawet nie dające się wymienić programy i szkoły artystycznej awangardy i nowatorstwa, od futuryzmu poczynając w literaturze, od kubizmu w malarstwie. Któż zresztą dokładnie rozgraniczy owe wszystkie -izmy, zwłaszcza w trzech pierwszych dziesiątkach lat naszego wieku mnożące się jak grzyby po deszczu. Sam wszakże zasięg objawów, ich uparte nawracanie i drażnienie nowych konsekwencji i própcrcji formalnych świadczą niezbicie, że nie mogło to być dziwactwem i prowokacyjnym wymysłem wyobcowanych z otoczenia artystów, ale było jakąś koniecznością sztuki szukającej nowego miejsca w nowych społeczeństwach, w nowej cywilizacji, w nowych stosunkach międzyludzkich, sztuki na przełomie kapitalizmu i socjalizmu.

Tak więc po stronie nieprzerwanego mimo wszystko rozwoju realizmu powieściowego oraz po przeciwległej stronie wzmożonego eksperymentu artystycznego należy poszukiwać pewnych elementów wspólnych, a w konsekwencji odpowiedzi, co w tym zakresie jest żywotne i powszechne w międzywojennej literaturze polskiej.

5

Co dokonało się w literaturze polskiej okresu 1918—1939 na tych dwu wymienionych biegunach, stając się jej wkładem lub mogąc się dopiero stać jej wkładem do piśmiennictwa europejskiego? Mogąc się dopiero stać jej wkładem — wydaje się wskazana taka poprawka, ponieważ mimo przełomu wywołanego przez drugą wojnę światową i po-

wstanie Polski Ludowej, mamy do czynienia z okresem chronologicznie całkiem niedawnym. Żyją w większości jego główni twórcy, bilans jeszcze nie został zamknięty i podkreślony grubą linią. Całe dwudziestolecie międzywojenne jeszcze nie wyszło ze stanu wchodzenia i przenikania konkretnych tytułów w dorobek ogólny, wraz z odrębnymi prawami i objawami, które towarzyszą owemu przenikaniu — chociażby zagadnienie przekładów. Wiele podstawowych tytułów międzywojennego dwudziestolecia dopiero po r. 1945 doczekało się przekładu, nie mniejsza ich ilość czeka na rozpowszechnienie w obcych językach.

Dlatego też w stosunku do epoki tak mało odległej wypada w ogóle zaniechać pytania o wkład niepowtarzalny i bez analogii, pytania związanego z pierwszą podstawową motywacją uczestnictwa w dorobku powszechnym. W tym zakresie raczej można by tylko proponować, a nie z określonym stopniem prawdopodobieństwa — stwierdzać. Pozostają jedynie pytania o lepszą lub równą realizację dążeń wspólnych oraz o wielką informację realistyczną; te zaś akuratnie dobrze trafiają w dwa przeciwległe bieguny co dopiero omówione i wskazane.

Co więc doniosłego wniósł eksperyment artystyczny w latach 1918—1939 widoczny w literaturze polskiej? Widoczny zarówno w poezji, jak w dramacie i prozie. Najpierw w poezji. Rzecz niewątpliwa, że rozwój odpowiednich tendencji w jej ramach nie pokrywa się z ich dynamiką w literaturze europejskiej, rozwój ten często bywał spóźniony lub też w ogóle określone -izmy i programy nie doszły w Polsce do głosu. Przykładem spóźnione i mało twórcze echo futuryzmu. Przykładem dalszym kiepska poetycka imitacja ekspresjonizmu. Przykładem jeszcze innym nieobecność nadrealizmu o jego właściwej porze, na jego właściwym miejscu rozwojowym.

Mimo to można mówić o polskiej szkole i odmianie eksperymentu artystycznego w poezji. Ta szkoła rozłożona na wiele grup, od „Nowej Sztuki” przez „Zwrotnicę” do „Linii”, ma na pewno swoje odrębne oblicze i nie jest namiastką ani powtórką. Do wyróżniających właściwości tego oblicza będzie należeć jej konstruktywizm i intelektualizm, jej powiązanie z działalnością cywilizacyjną człowieka, z działalnością zatem społeczną, a nie z człowiekiem samotnym, postawionym tylko wobec swojej jaźni. Do tych właściwości będzie z kolei należeć konstrukcja całkowicie nowego „ja” lirycznego, konstrukcja wypowiedzi zastępczej w miejsce bezpośredniej i zasada dobrego rzemiosła poetyckiego. Polska szkoła awangardy poetyckiej wydała swoich znakomitych i upartych praktyków, wydała podobnych teoretyków: Julian Przyboś, Tadeusz Peiper. I nie tylko oni!

W dziedzinie dramatu, burzącego jego wszelkie dawniejsze konwencje, na zjawisko bez analogii przed r. 1939, chociaż zjawisko silnie

związane z ekspresjonistyczną podstawą wyjściową, wygląda dorobek Stanisława Ignacego Witkiewicza. Kapitałny malarz wnętrza ludzkiego poprzez portret, filozof, teoretyk sztuki, katastroficzny prozaik, wyrazi-
ciel zdolnego potężnie przemówić dekadentyzmu, tak historiozoficznego, jak w kwestii sztuki, był postacią wyprzedzającą rozpowszechniony w piśmiennictwie zachodnioeuropejskim po drugiej wojnie światowej typ nowatorskiego dramatu. Nie przekładany dotąd na obce języki, oczekuje dopiero takiego potwierdzenia, i wobec oczywistych sprzeczności i pęknięć jego dzieła trudno przewidzieć, jak to potwierdzenie wypadnie.

W zakresie prozy skierowanej przeciwko konwencjonalnemu realizmowi dziewiętnastowiecznemu, prozy proponującej inne sposoby drażnienia rzeczywistości, potwierdzenie takie już nastąpiło w całkiem ostatnich latach. Mowa o nieżyjącym Brunonie Schulzu i o nadal aktywnym Witoldzie Gombrowiczu. Inicjatywa twórcza Schulza skierowana jest na typ prozy i rodzaj filozofii do literatury powszechnej wprowadzony przez Franza Kafkę, ale cień Kafki nie przystania dorobku Schulza, będącego nowym i samodzielnym instrumentem w tej samej partyturze twórczej. Inicjatywa Gombrowicza poszła gdzie indziej, bardziej racjonalistyczna, kpiąca i groteskowa, stanowi oryginalne dopełnienie egzystencjalizmu na płaszczyźnie interpretacji stosunków międzyludzkich. „Gęba” Gombrowicza to zanurzona w starej tradycji plebejskiej, całkiem indywidualnie wykonana ilustracja tezy Sartre’a o *l'être-pour-autrui*.

Na tle powszechnego eksperymentu artystycznego ani jeden z tych polskich wariantów nie jest sprawą skończoną, dającą się ostatecznie sklasyfikować co do jego trwałości i przydatności w budowie kultury socjalistycznego społeczeństwa, jego literatury i specyficznego krążenia dóbr kulturalnych. Jedno jest pewne, że widoczna już w Młodej Polsce przemiana modelu i wzorca literackiego z zaangażowanego w sposób porozbiorowy, elementami takiej właśnie sytuacji historycznej nacechowany i uwarunkowany, przemiana na wzorzec samodzielnej problematyki literackiej tutaj najmocniej się uwidoczniła.

Przejdźmy na biegun realistycznej informacji o walorze wykraczającym poza hierarchię wewnątrz krajową. W ramach bowiem tej hierarchii działo się bardzo wiele, co nie należy do rozpatrywanego tematu. Nawet ryzykując nadmierną surowość, rzecz wypada, że tylko jeden tytuł spełnia na pewno warunek owej wielkiej relacji realistycznej o walorze powszechnym: *Noce i dnie* Marii Dąbrowskiej. Ta laicka powieść-rzeka o losach rodziny szlacheckiej, wysadzonej z siodła i przechodzącej w szeregi inteligencji zawodowej, zarówno podaje problem społeczny typowy dla zbiorowości polskiej, jak problem ten uogólnia

daleko poza ramy dokumentu. Uogólnia poprzez konstrukcję bohatera, poprzez konstrukcję osobowości stabilnej podjętą odważnie podówczas, kiedy górujące poetyki prozy i założenia psychoznawcze właśnie tę osobowość niwelowały.

Nie daje się odnieść tylko do omówionych przeciwległych biegunów propozycja ostatnia, dotycząca międzywojennego dwudziestolecia. Nie położyliśmy dotąd na szalę oceny głównego zespołu dzieł, tytułów i nazwisk, który z wszelką pewnością stanowi trwały trzon owego dwudziestolecia, tworząc zjawisko godne każdej wybitnej literatury europejskiej. Zespół tytułów i nazwisk, a nie jedno nazwisko górujące nad wszelkimi pozostałymi: poezja okresu 1918—1939 jako całość. Młoda Polska uchodziła za epokę poetycką; z perspektywy trwalszym się okazuje jej dorobek dramatyczno-komediowy. Natomiast poezja jako całość gatunku i całość dorobku — to raczej dopiero międzywojenne dwudziestolecie.

Dla jakich powodów to się stało, wypada bodaj najkrócej wspomnieć. Zwłaszcza że powody te były wielorakie, że sięgają one jeszcze przemiany dokonanej w poezji przez symbolizm. W warunkach polskich wszystkie one dopiero w okresie 1918—1939 pojawiły się na widowni, wywołując w skutkach rzadko spotykane zagęszczenie poetyk, programów i propozycji indywidualnych, które nie dają się sprowadzić do jednego mianownika.

Powody wspomniane — to trwała konsekwencja symbolizmu w postaci zastępczej sytuacji poetyckiej i pośredniego wyrazu w miejsce wypowiedzi bezpośredniej. Niemniej jego trwała konsekwencja w postaci ufilozoficznienia poezji, ale bez tego, ażeby przechodziła ona w dyskursywny wykład gotowych teorii i systemów. Będzie to z kolei podbicie i opanowanie przez lirykę dziedzin tematycznych uchodzących dotąd za antypoetyckie i antyestetyczne, opanowanie konkretności, przemian cywilizacyjnych, codzienności. Będzie to wreszcie narodzony z tych odmiennych założeń wachlarz wielu języków poetyckich, dalekich od tego, ażeby poddały się one jednej tylko manierze.

Jasne, że całościowy wkład przyniesiony przez określony gatunek literacki nie bywa nigdy sprawą anonimową i składają się nań wybitne indywidualności poetyckie. Ale również wydaje się jasne w dwudziestoleciu międzywojennym, że żadna z owych indywidualności nie wybija się w sposób absolutnie zdecydowany nad współtowarzyszy. I dlatego wypada mówić o sumie różnych kierunków i postaw poetyckich jako wspólnym nawiasie dla skłóconych ze sobą częstokroć programów, poetyk i zamierzeń. Ta suma poprzez swoją różnorodność i bogactwo personalne jest na pewno bez analogii.

Czy jest bez analogii na tle literatury europejskiej? Ostrożnie z ja-

kąkolwiek przesadą, błąd podwójnej perspektywy także i tutaj gotów wystąpić. Ta bogata suma postaw poetyckich i indywidualnych osiągnięć jest na pewno bez analogii na tle poezji polskiej od czasów romantyzmu. Nie sądzę, ażeby ukrywała się przesada w takiej ocenie wewnątrz krajowej. Natomiast próba bezwzględnej wartościowania poezji na tle komparatystycznym może być zawodna, zwłaszcza zawodna w stosunku do poezji nowoczesnej.

Z chwilą bowiem, kiedy w rezultacie wielkiego doświadczenia symbolistów poezja świadomie wytworzyła język własny, zasadniczo odrębny od języka prozy fabularnej, a tym więcej od języka zwykłej informacji i komunikacji życiowej, ten szczególny i oddzielny język poezji niezwykle się połączył i splótł ze specjalnymi właściwościami danego języka narodowego.

Nowatorstwo coraz dobitniej stało się nowatorstwem w obrębie owych specjalnych właściwości. Poezja od semantyki uczuć i przekonań zeszała do fizjologii mowy i jej tajemnic. Nowoczesne antologie przekładów poetyckich z reguły są dwujęzyczne, ażeby przekazać czytelnikowi te znamiona owej fizjologii, te walory brzmienia i dźwięku, które tekst poetycki przeniesiony w inny materiał językowy musi z konieczności utracić. Przy takim zaś generalnym nastawieniu nowoczesnej poezji jakże trudno w sposób obiektywny i bezwzględny hierarchizować i wartościować.

Skoro na ów wkład poezji polskiej złożyły się przede wszystkim wybitne i różnorakie indywidualności twórcze, wypada je wymienić. W wyborze nazwisk jako jednoczesnej próbie odpowiedzi, które indywidualności najpierwej. Ten wkład i wybór nazwisk może być oczywiście dyskusyjny. W stosunku do okresu tak niedawnego, ponadto okresu, który dla mojej generacji był czasem młodzieńczego obcowania z poezją i pierwszych w tej mierze preferencji, te preferencje są nieuniknione także przy próbie oceny; z perspektywy trwają one nadal. Zwłaszcza kiedy wspólny nawias epoki nie tyle się każe liczyć z podziałami i sporami poetyckimi, które podówczas się rozgrywały, ale proponować do oceny niezależnie od wszelkich sztucznych granic.

Zatem najpierw poeci łączności między Młodą Polską a międzywojennym dwudziestoleciem, ci poeci, którzy potwierdzają brak nieprzekraczalnego progu między tymi dwoma okresami. Leopold Staff, długowieczne i wciąż czujne zwierciadło rozwoju poezji polskiej, od antydekadentyzmu do Różewicza. Lecz zwierciadło nie eklektyczne, o jasnej i prostej powierzchni, na której istota poezji odbija się jako instrument międzyludzkiego porozumienia, a nie wyodrębnienia. Bolesław Leśmian, poprzez szczególną twórczość językową, poprzez nowoczesną ludcwość kreowana i rozbijana, powoływana do istnienia i za-

przeczana działaniem humoru i działaniem sceptycyzmu — wielka panorama filozoficzna. Przesuwają się na niej sprzeczne propozycje światopoglądowe, żadna się nie ostaje definitywnie oprócz niezwyklej mocy kreacyjnej poezji, samej poezji.

W obrębie samego dwudziestolecia o założeniach i realizacjach polskiej szkoły eksperymentu poetyckiego była już mowa. Julian Tuwim, magia i urzeczenie słowem w jego pierwotnej tkance, funkcji i historii, w służbie „ja” lirycznego o rzadko spotykanej skali poetyckiej odczuwania i wypowiedzi. Od konkretnego, groteski, atakującej kpiny — do patosu, do wielkiej retoryki, dostojnego stosunku do tradycji, do najczystszej melancholii lirycznej. Maria Pawlikowska, model liryczny współczesnej kobiety złożony ze stopu nowego obyczaju erotycznego i starej jak życie gatunku ludzkiego tęsknoty za dopełnieniem. Model złożony z autoironicznego humoru, zwięzłości, lakonicznej i nowoczesnej metafory. Władysław Broniewski, celowo go wymieniamy bezpośrednio po Pawlikowskiej, ażeby tym kontrastem sugerować rozpiętość poetyckiego wachlarza w dwudziestoleciu 1918—1939. Broniewski, apel rewolucyjny i apel patriotyczny, apel najgłębiej zaangażowany w sprawę walki rewolucyjnej ludu polskiego i jednocześnie głęboko zakorzeniony w romantycznej tradycji poezji polskiej, w tyrtejskiej retoryce przetworzonej na proletariackie hasło. Apel, w którym znów liryka staje się instrumentem porozumienia w zwartym szeregu, a nie wytrącenia jednostki ze zbiorowości.

Spośród poetów znamienych głównie dla drugiego dziesięciolecia międzywojennego bodaj dwa nazwiska. Zakończył się w nim całkowicie dorobek Józefa Czechowicza, rozpostarły się przed czytelnikiem pierwsze wybitne osiągnięcia ponownego poety łączności, tym razem łączności z latami Polski Ludowej: Konstantego Gałczyńskiego. Józef Czechowicz, ostatnie wcielenie lirycznej dawnej prowincji i dawnej wsi polskiej, wcielenie w sąsiedztwie umysłowości nowoczesnej, zafascynowanej ciemnym potokiem historii i splątanych przepływaniami przeżyć wewnętrznych i doznań moralnych jednostki. Urzekający kontrast niepochwytnej już sielanki bytowania i nieuchronnej katastrofy. Konstanty Gałczyński, kpiarz i liryk, idący bezceremonialnym krokiem cygana w poprzek wszelkim poetykom obowiązującym od czasu symbolizmu, w poprzek im właśnie, ale ku czytelnikowi i tradycji bezpośredniego obcowania lirycznego. Takim krokiem postępując doszedł Gałczyński do obydwu swoich celów, i on zdaje się zamykać łańcuch typowych poetów pokolenia rozpoczęty osobą Kazimierza Tetmajera. Zamykać, dzielić ich tryumf i dzielić ich los.

Nazwiska bardzo przebrane i zgadzam się, że jest ich zbyt mało. Wystarczy przegłądać którąkolwiek z pojawiających się ostatnio

w obcych językach antologii poezji polskiej w. XX, ażeby dojść do wniosku, że kto wie, czy przyszłość nie wybierze ich więcej. A nade wszystko, czy nie wybierze innych nazwisk — całkiem niedaleka już przyszłość. Konkurs poezji polskiej na jej udział na rynku światowym ledwo że się rozpoczął, jest on otwarty i trudno orzec, kto jeszcze wyciągnie wygraną.

Ta metafora i zapowiedź dotyczy nie tylko międzywojennego dwudziestolecia. Należy do koniecznego obyczaju naukowego, ażeby, dokonawszy interpretacji bądź przynajmniej przeglądu określonej grupy zjawisk, postarać się o wnioski możliwie krótko zamykające owe zjawiska. W stosunku do uczestnictwa w dorobku światowym Młodej Polski oraz dwudziestolecia 1918—1939 tego rodzaju wnioski definitywne nie dadzą się sformułować. Możliwe było tylko podać motywacje podobnego uczestnictwa i przypuszczalne wyniki owych motywacji; tylko w pewnej części przez krytykę, opinię i czytelników innych narodów potwierdzone i zauważone wyniki, bynajmniej nie w całości skreślone w niniejszym wystąpieniu.

Jednym słowem, dla całości uczestnictwa konkurs trwa i daleki jest od ukończenia. Sprawa udziału literatury polskiej w półwieczu 1890—1939 w piśmiennictwie światowym to sprawa nadal i wciąż otwarta. Oby po latach, kiedy ktoś inny podejmie postawione tutaj pytania, okazała się ta sprawa jeszcze szerzej otwartą i bardziej optymistyczną, aniżeli można ją było obecnie ocenić. Oby się nie okazała jedną więcej porcją złudzeń...