

Stanisław Bereś

Rozważania nad programem Żagarów

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 75/2, 93-131

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

STANISŁAW BERES

ROZWAŻANIA NAD PROGRAMEM ŻAGARÓW

Dzieje Żagarów dają się podzielić na kilka okresów, w których ujawniają one za każdym razem swój nowy, charakterystyczny rys. Pierwsza faza, zwieńczona wydaniem pomiędzy kwietniem 1931 a marcem 1932 ośmiu numerów „Żagarów” jako dodatku do redagowanego przez Mackiewicza „Słowa”, stanowi najbardziej chyba bojowy okres działalności grupy. Zespół redakcyjny, w którego skład wchodził: T. Bujnicki, H. Dembiński, S. Jędrzychowski, A. Gołubiew (wycofał się z komitetu po numerze 2), J. Zagórski i J. Maśliński, prezentuje w ramach pierwszej serii pisma najbardziej znane i kontrowersyjne artykuły, jakie miały się w tym periodyku ukazać: *Zbrodnie przymiotnika* Jędrzychowskiego, *Ostatnią kwadrę Kwadrygi* Bujnickiego, *Defiladę umarłych bogów* oraz *Podnosimy kurtynę* Dembińskiego, *Bulion z gwoździ* Miłosza i *Radion sam pierze* Zagórskiego.

Zerwanie współpracy z Mackiewiczem powoduje zmianę wydawcy i zespół przenosi się w całości do konkurencyjnego „Kuriera Wileńskiego”, gdzie kontynuuje działalność pod zmienionym — ze względu na komplikacje administracyjno-prawne — tytułem „Piony” (nie zapominając jednak o uświadomieniu czytelnikom, że „Żagary» i »Piony« to jedno”¹). Pomiędzy majem a grudniem 1932 udaje się wydrukować jedynie 5 numerów tego bezpłatnego dodatku, zanim komenderujący „KurWilem” Okulicz zorientował się, że i jego dziennik nie będzie mógł przełknąć tej hurramarksistowskiej strawy. Jest to interesujące tym bardziej, że żagarystowski „*Sturm und Drang*” uległ już w tym momencie znacznemu wyciszeniu i choć grupka literatów nie zmieniła swoich przekonań, to przecież ich polityczno-społeczna pasja przesunęła się nieco na grunt artystyczny, a dramatyczne akcenty pierwszych wystąpień zostały jakby stonowane. *Sens regionalizmu*, *Dwa fałszy et Co* oraz *Dane do poematów* Miłosza, *Morituri salutant* Dembińskiego (ukrytego pod pseudonimem Bohdan Tona), *Jednostka i kolektyw w sztuce*, *Dziewięć błędów uwodziciela* Jędrzychowskiego, urozmaicone przeplatanką wierszy

¹ Zob. „Piony” 1932, nr 3.

Bujnickiego, Zagórskiego, Miłosza, a także utwory sprzymierzeńców z brygady awangardowej: Jalu Kurka, Mariana Czuchnowskiego, Jana Brzękowskiego oraz Juliana Przybosia, składają się na obraz interesującego czasopisma literackiego o ambicjach ogólnopolskich, wyposażonego w ostry, choć już nie tak kaleczący, jak w pierwszej serii, pazur ideowy.

Ostatnia faza działalności „Żagarów”, jako samodzielnego już pisma literackiego, przypada na okres pomiędzy listopadem 1933 a marcem 1934. Po książkowym debiucie są Bujnicki, Miłosz i Zagórski, który w roku zamknięcia „Żagarów” wyda kolejny tom poetycki, rok zaś następny przyniesie *Wczoraj powrót* Putramenta oraz *Tropiciela* Rymkiewiczza. Trzeci okres aktywności grupy przynosi też ostateczne ustabilizowanie się personalnego składu zespołu. Po raz pierwszy redakcja podaje swój pełny skład: Teodor Bujnicki, Henryk Dembiński, Mieczysław Kotlicki, Józef Maśliński, Czesław Miłosz, Anatol Mikułko, Jerzy Putrament, Jerzy Zagórski.

Ostatnia wreszcie uwaga, na temat składu redakcyjnego, wiąże się z pojawieniem się w zespole dwóch nowych nazwisk, występujących dotąd w czasopiśmie „Smuga”, które egzystowało przy „Kurierze” na zasadach podobnych nieco do „Pionów”.

W tej [trzeciej] fazie nastąpiła fuzja dwu zespołów redakcyjnych: dawnej grupy „Żagary” z drugim jak gdyby garniturem tej grupy, który równoległe do „Pionów” wydawał miesięcznik „Smuga”. Po połączeniu obu pism i zespołów zachowano nazwę „Żagary”, ale w numeracji czasopisma uwzględniono osiem numerów „Smugi”, czyli ostatni numer „Żagarów” nosił cyfrę 24/25².

Przekomponowanie składu grupy, związane z czasowym wyjazdem z Wilna Dembińskiego, Jędrzychowskiego i Miłosza oraz z dojściem do zespołu Kotlickiego i Mikułki, który podpisywał ostatnie trzy numery „Żagarów”, musiało wpłynąć na kształt pisma. Co prawda orientacja ideowa redaktorów „Smugi”, rekrutujących się przede wszystkim z szeregów Związku Polskiej Młodzieży Demokratycznej, daje się porównać ze światopoglądowym obliczem dotychczasowych „Żagarów”, od których oddzielała ich dotąd wyłącznie nieufność do katolickiej proveniencji radykalizmu Dembińskiego, niemniej trudno nie zauważyć zmiany napięcia i barwy tonu ideowego.

Nieobecność trzech czołowych konkwistadorów oraz wyłonienie się nowych liderów pisma powoduje, że wypowiedzi Zagórskiego (*Cytaty z Zeromskiego*), Maślińskiego (*Panowie, spokojnie!*, *Stwórzmy wreszcie tę... poezjologię*) i duetu Szreder—Maśliński (*Brzozowski o Marksie i marksistach*) przesuwają się coraz bardziej w sferę tradycji literackiej,

² W. P. Szymański, „Żagary” 1931—1934, „Piony” 1932. W zbiorze: *Literatura w okresie międzywojennym*. T. 1. Kraków 1979, s. 239. „Obraz Literatury Polskiej XIX i XX Wieku”.

a także przeradzają się w bieżącą publicystykę literacką, obracającą się wokół problemu istoty nowatorstwa i awangardowości. Co prawda zasadniczy trzon programowy „Żagarów” został skrupulatnie zachowany, a nawet miejscami — szczególnie przez Maślińskiego — dookreślony w polemikach z Awangardą krakowską (rozwinęto nawet zainteresowania sprawami mniejszości narodowych, kulturą radziecką, białoruską czy litewską), niemniej brak potężnych indywidualności Dembińskiego i Jędrzychowskiego, którzy stanowili dotąd siłę napędową pisma, spowodował, iż artykuły zamieszczane w ostatniej serii nie miały już tej mocy oddziaływania.

Bezpośrednią przyczyną upadku czasopisma były naturalnie kłopoty finansowe, z jakimi przyszło się borykać młodym redaktorom. Jako organ deficytowy musiało ono korzystać ze składek samych autorów, ich kolegów, a przede wszystkim profesorów uniwersytetu.

Były jednak zapewne przyczyny istotniejsze, które sprawiły, że „Żagary” jako czasopismo nie miały się już nigdy odrodzić, że nikt nie podjął wysiłku odtworzenia miesięcznika młodego Wilna. Podstawową kwestią był naturalny mechanizm rozpadania się wspólnoty grupowej, która po osiągnięciu celu, jakim jest utworzenie sobie dostępu do czasopisma i różnorodnych instytucji kulturalnych, stawała się dla wdzierających się na literacki parnas pisarzy przysłowiowym ogonem jaszczurczym.

„Żagary” dały im rozgłos, pozwoliły na publiczne wyartykułowanie własnych poglądów, pomieściły znaczną część tekstów lirycznych, które wytrzymawszy próbę druku mogły stać się podstawą tomików poetyckich, zapewniły im kontakt z innymi czasopismami literackimi, a wreszcie — co może najistotniejsze — wykrystalizowały we wspólnej walce o zaistnienie na rynku czytelniczym zręby własnych, autentycznie prywatnych światopoglądów. Każdy z autorów miał odtąd tylko własną drogę przed sobą, w związku z czym niemożliwy był już powrót do młodzińczego, zbiorowego głosu pokoleniowego. Zresztą wybór określonych dróg artystycznych często wiązał się ze zmianą miejsca zamieszkania, uwikłaniem w sprawy rodzinne i zawodowe³. Ponadto lata następne ujawniły wyraźną polaryzację ideowych poglądów liderów zespołu. Po powrocie do Wilna Jędrzychowski i Dembiński przeszli na zdecydowanie komunistyczne pozycje, zbliżając się coraz bardziej do KPP i pociągając za sobą Putramenta i Mikułkę. Publicznie odżegnał się od komunizmu

³ Rok 1934 przyniósł stabilizację zawodową Bujnickiego, który otrzymał etat w Instytucie Badań Europy Wschodniej i założył rodzinę, Dembiński odbywał służbę wojskową, a później pojechał na stypendium naukowe do Watykanu oraz Wiednia, Jędrzychowski został zatrudniony w konsulacie w Strasburgu, Miłosz przebywał na stypendium w Paryżu, Maśliński rozpoczął redagowanie „Kolumny Literackiej” przy „Kurierze Wileńskim”, Zagórski parał się robotą dziennikarską i literacką, kończąc jednocześnie przerwane na skutek choroby studia prawnicze.

Bujnicki, rozczarowanie do programu lewicy ujawniło się w wystąpieniach Miłosza (*List do obrońców kultury* i seria artykułów pod koniec lat trzydziestych), a także Zagórskiego (tu wyraźnym pogłosem znużenia „chorobą lewicowości” stało się *Przyjście wroga*), znaczną wstrzeźmiętność ideową wykazał również Rymkiewicz. Nie dokonało się to wprawdzie w sposób drastyczny i niejednokrotnie jeszcze dawni redaktorzy „Żagarów” sprzymierzać się będą po tej samej stronie barykady (*Deklaracja „Za porozumieniem”*), a ich nazwiska pojawiać się będą obok siebie w ramach różnych akcji i dyskusji, jednakże okres, w którym głos każdego z nich reprezentował poglądy całej żagarystowskiej koalicji, należał już do przeszłości. Nie spętani zobowiązaniami wobec przyjaciół z grupy literackiej, przeświadczeni o konieczności ukształtowania autentycznie własnego laboratorium poetyckiego, wolni od „terroru” programu, którego restrykcjom musieli czuć się w jakimś stopniu podlegli, spotykają się tam tylko, gdzie zaprowadzi ich własna wrażliwość artystyczna, moralna czy społeczna. Czasopismo „Żagary” od r. 1934 powoli przeradzało się w „legendę”, która żyć miała do końca lat międzywojennych.

Pierwsze dwa numery „Żagarów” pełne były ostrożności i umiaru. Pierwszy przynosi spokojne, opisowe wiersze Bujnickiego (*Ogród, Ryga*), fantastyczno-podróżnicze liryki Zagórskiego (*Zachód imaginistyczny, Religia*), osnutą na temacie śmierci *Ojczyznę* i groteskowe *Fragmenty z poematu — buffo* Miłosza, do tego dołącza się niewielki utwór projektorski Gołubiewa, projekt scenariusza Antoniego Bohdziewicza pt. *Olejarnia*, przegląd wydarzeń kulturalnych w Wilnie, recenzja *Miasta pod chmurami* Witolda Hulewicza oraz pierwsza część analitycznego szkicu pióra Jędrychowskiego pt. *Zbrodnie przymiotnika*, traktującego o devaluacji ekspresywnej funkcji przymiotnika w wierszu.

Nieco bardziej interesujący jest numer 2. Znajdziemy w nim drugą część eseju Jędrychowskiego, niezobowiązujący — choć korespondujący z poprzednim tekstem — felieton literacki Pasteliusza pt. *Patologia wierszy*, filmowy „obrazek” Bohdziewicza, przegląd wydawniczych nowości, nadrealistyczną powieść Zagórskiego *Z pamiętników człowieka poczciwego*, ukazującą jednostkę atakowaną przez natłok wrażeń współczesnej metropolii, a także zestaw ośmiu wierszy Bujnickiego, Zagórskiego i Miłosza. Lektura ich skłania do pewnej refleksji. Pełne liryzmu i kresowej zadumy, podszyte są jednak cierpkim tonem niemożności spełnienia, poczuciem nieokreślonego tragizmu i zagrożenia. Poprzez ich na pozór spokojną frazę przebija głos niepokoju i rozpacz. Atmosfera nadciągającej śmierci, hipnozy fantazmatami historii i porażenia kosmicznym bezkresem, łączona jest w nich częstokroć z pozornym, uspokajającym bezruchem rzeczywistości. Tak jest w *Podróży* Bujnickiego, *Wierszu IV, Pejzażu romantycznym* i *Astronomii* Zagórskiego oraz w *Wier-*

szach dla opętanych i Wam Miłosza. Szczególnie ostatni utwór budzi głębsze refleksje. Ten sugestywny wiersz, traktowany na ogół jako pokoleniowe *credo* żagarystów, nie powtórzony przez Miłosza w żadnym wydaniu jego poezji, zdaje się przynosić zapowiedź rewolty, której miejscem stanie się wileński miesięcznik młodych. Przypomnijmy ten wiersz w całości:

Gładzą sennie pośladki i czasem językiem
 Po wargach zapieczonych niespokojnie lizną
 Albo nam pocałunki nużące jak likier
 Sączą, spragnione uda rozchylając z wizgiem.
 Mówią o Pittigrillim i o Chestertonie
 I o tym co ostatnio napisał Boy-mędrzec
 Panowie rozpaczliwie pocierają dłonie
 Szepcą, że kryzys jednakowo na równi jest wszędzie.

I siłają nas młodych w ostrożniutki pęta
 Krążymy w ich salonach ubrani we fraki
 Oklaskują nam wiersze i chwałą talenta
 Prowadzą po sypialniach zrobionych ze smakiem.

A my ciągle myślimy o wicherze surowym
 Który kiedyś te wieże nieprawości złamie
 O ludziach, którym dane będzie wyhodować
 Powagę życia twardą i prostą jak kamień.

A my już upadamy. I jeszcze do wschodu
 Obracamy swe oczy. Ale przecie ziemia
 Zaspokoić naszego nie potrafi głodu.
 Z przeklętego bowiem jesteśmy pokolenia⁴.

Znamienne jest to przeciwstawienie sennej i hedonistycznej atmosfery salonowej oraz dyskretnych zabiegów „wychowawczych”, mających na celu oswojenie i zaadaptowanie do istniejących struktur kulturalnych i społecznych nowego pokolenia. „Obezwłasnowolniające” poczucie grzęźnięcia w rytualnych obrządkach intelektualnej socjety oraz wpadanie w zręcznie zastawione sidła, których celem jest okiełznanie „młodych gniewnych”, to jakby główny „temat” tego wiersza⁵. Żagaryści objawiają się nam tutaj jako grupa, która na samym progu dojrzałości zetknąć się musiała z mechanizmami walki politycznej, ze ścieraniem się ideowych interesów i manipulowaniem akademickimi środowiskami, rozdartymi przez presję stronnictw, partii, stowarzyszeń czy korporacji. Miejsce młodych było z góry zaplanowane w systemie istniejących struktur politycznych. Żagarystowska wspólnota nie widzi siebie pośród nich. Wkraczając w umysłową dojrzałość, uformowaną w podejrzaną stabilności, nosi się z zamiarem wdarcia się na arenę życia publicznego z autentycznie własnym, alternatywnym wobec istniejących programem, mogącym zaspokoić ich aspiracje, dążenia i plany.

⁴ Cz. Miłosza, *Wam*. „Żagary” 1931, nr 2.

⁵ Zob. A. Zieniewicz, „Żagary” — *sugestie programowe*. „Poezja” 1981, nr 5/6, s. 25.

Numer 3 „Żagarów” staje się miejscem tego pierwszego, mocnego uderzenia, w którym młodzi wilnianie całkowicie odsłoniли ideową przyłbicę, zaskakując radykalizmem swojego programu środowisko wileńskie, a wkrótce już krajowe, gdyż echa ich wystąpień dały się rychło słyszeć poza „litewskim workiem”. *Defilada umarłych bogów* Dembińskiego, opublikowana jako artykuł wstępny, sygnalizowała dobitnie, że nowo powstała grupa literacka w swoim programie daleko wybiegać będzie poza dysputy o -izmach, nowym stylu, metaforze i obrazie poetyckim, że nie poprzestanie na rozważaniach „formalnych” i warsztatowych, ale sięgnie w głąb społecznego jądra współczesności. Artykuł Dembińskiego jest swoistym majstersztykiem pokoleniowego manifestu. Ekspresywny, nie uciekający od efektywnych, acz drapieżnych sformułowań, posługujący się daleko idącymi uogólnieniami, stanowiący na poły społeczno-kulturalną diagnozę współczesności, zbudowany jest zgodnie z zasadami oskarżycielskiej przemowy prokuratorskiej. Oskarżycielem jest młode pokolenie, wtrącone w świat, na który nie może się zgodzić; podsądny to cierpiąca na starczy niedowład cywilizacyjna rzeczywistość oraz ci, którzy odpowiedzialni są za doprowadzenie do takiego stanu rzeczy.

Sąd... na wokandzie powództwo młodych o dziedzictwo — o spadek duchowy.

Chcą czemuś służyć z takim hartem i mocą duchową, jak Spartanie, z taką ekstazą i ascetyzmem, jak średniowiecze, z taką wiarą w spełnienie się wielkiej epopei i z taką tęsknotą do wielkich czynów, jaką nosili w swych duszach żołnierze atakujących kolumn Napoleona.

Nie nakarmią już ich wnikliwie powieści o tragediach i zdradach sytego mieszczaństwa ani metafizyczne dreszcze narkotyzującej się, nagiej duszy pięknoducha. Bo i cóż ich to obchodzi — gdy dwadzieścia milionów bezrobotnych czeka na pracę i chleb, a sześć miliardów buszli pszenicy, siedem milionów ton cukru, pięćdziesiąt milionów worków kawy i długie szeregi milionów ton innych towarów rozsadzają magazyny i topią, duszą zgłodniały świat. [...]

I coraz nudniej jest w Genewie, i coraz straszniej na czerwonych przedmieściach. Na Kremlu Stalin posuwa powoli wskazówkę na zegarze rewolucji światowej. Za pięć, za cztery... za trzy... dwunasta. [DB]⁶

⁶ Tym skrótem odsyłam do artykułu H. Dembińskiego *Defilada umarłych bogów*. „Żagary” 1931, nr 3. Poza tym stosuję skróty: BG = Cz. Miłosz, *Bulion z gwoździ*. Jw. 1931, nr 5. — DF = Cz. Miłosz, *Dwa fałszy et Co*. „Piony” 1932, nr 3. — LW = S. Jędrychowski, *Linia wpisana w koło*. „Żagary” 1931, nr 4 (w rubryce: *Bezpośrednio przed nami*). — OK = T. Bużnicki, *Ostatnia kwadra Kwadrygi*. Jw. 1931, nr 4. — PK = H. Dembiński, *Podnosimy kurtynę*. Jw. 1931, nry 6—7. — PP = S. Jędrychowski, *Powieść przed drogowskazem*. Jw. 1932, nr 7. — PS = J. Maśliński, *Panowie, spokojnie!* Jw. 1933, nr 3. — RS = J. Zagórski, *Radion sam pierze. Prawo do wiersza*. Jw. 1932, nr 6. — SW = J. Maśliński, *Stwórzmy wreszcie tę poezjologię*. Jw. 1934, nry 3—4. — ZP = S. Jędrychowski, *Zbrodnie przymiotnika*. Jw. 1931, nry 1—2. — Wszystkie podkreślenia w cytatach pochodzą od autora artykułu.

Dawno w ten sposób nikt się nie wypowiadał w czasopismach literackich, rzadko tak efektywne i sugestywne formuły padały nawet w lewicowych organach. Niektóre zdania artykułu już wkrótce miały wkroczyć do języka potocznego. Artykuł ten jest przede wszystkim płomiennym oskarżeniem koncepcji liberalnego kapitalizmu z jego systemem giełdowym, wolnorynkową grą sił, mechanizmami nie kontrolowanej przez państwo ekonomiki, trustowym kondotierstwem, rentierowskim pasożytnictwem oraz „towarową” moralnością. Co zaś szczególnie bolesne, to fakt, iż ten z gruntu niemoralny i niesprawiedliwy system zreżymie został okryty maskującą siatką demokratyczno-liberalnych pozorów, mających przekonać poddanego ekonomiczno-moralnej eksterminacji obywatela, że wszystko to odbywa się za jego zgodą i przyzwoleniem, że dane mu jest egzystować w najwspanialszej z możliwych rzeczywistości ustrojowych. Demokratyczny parlamentaryzm jest fikcją, mit o wszechwładzy narodu jest oszustwem — wykrzykuje autor artykułu. Wola ludu, pięcioprzymiotnikowe wybory, niezależny parlament i wybrany uczciwie prezydent — to tylko piasek sypnięty w oczy naiwnym humanistom i pochylonym nad warsztatami robotnikom. Te wszystkie wynalazki XX-wiecznego systemu demokratycznego są „moralną krostą” Europy.

Gdyby kapitalizm liberalny był nawet najlepiej gospodarczo funkcjonującym ustrojem, to należałoby z nim walczyć jako z dekadencją kultury. Ale nie ma obawy. Kapitalizm liberalny, właściwa wolna konkurencja już dawno na cmentarzu. [DB]

— o czym świadczy dobitnie bezrobocie, kryzys, głód i zwyrodnienie mechanizmów nakierowanej ku kapitalistycznej kieszeni ekonomiki.

Dembński nie cofa się przed nawoływaniem do wiwisekcji chorego organizmu:

Ale nic nie ma dla nas wstrętniejszego, jak pokój za wszelką cenę. Taki pokój przypomina już nie tylko przedpokój, ale chlew. Cynizmem i uwiadem starczym trąci ta świadoma apoteoza kompromisu dla tycia. Wolimy już rządy zmieniające się przy trzaskaniu karabinów maszynowych i huku armat. Ortodoksi i fanatycy wszystkich wieków! podajcie ręce, a my z wami. Niech się leje krew, niech się w czerwieni łun rodzi heroizm nowego życia, niech będą mocne wstrząsy, ale niech świat się toczy jedną drogą, niech będzie jedna myśl, jedna wola, jeden pion ideowy. [DB]

Czytając te zdania można by przypuszczać, że komunistyczna lewica polska uzyskała w Dembńskim i jego sprzymierzeńcach nowych sojuszników. Kolektywistyczne akcenty zawarte w rozważaniach lidera grupy tym bardziej zdawałyby się potwierdzać takie przypuszczenie. Tymczasem nic podobnego. Rozpoznanie rzeczywistości europejskiej dokonywane przez młodego publicystę w aspekcie degenerowania się współ-

czesnej cywilizacji starego kontynentu jest rozpoznaniem całościowym, widzącym zarówno w dogorywaniu burżuazyjnego porządku ustrojowego, jak i w wysiłkach pochylonych nad jego dogorywającym ciałem lekarzy, chętnych skrócić jego agonię, objawy wyrodnienia totalnego. Kapitalizm jest nieuleczalnie chory i zasługuje na eutanazję, ale jego ewentualni następcy są groźnymi maniakami, również niebezpiecznymi dla społeczeństw Europy — tak można aforystycznie zbilansować stanowisko Dembińskiego w tej sprawie. Ogólne założenia autora *Defilady* jest takie: kapitalistyczny „demoliberalizm” już dawno nie jest sobą, ale zbawcy cywilizacji, pretendujący do jego schedy, są równie niebezpieczni, gdyż proponują terapię, która demokratyczna zgoda nie jest. Nawołując do rewolucyjnych przemian żagarysta uznaje konieczność takiej dziejowej przemiany, nie boi się ceny rozlanej krwi, ale waha się w momencie, gdy zamiast świetlanej, humanistycznej arkadii widzi mroki zniewolenia ludzkości.

Nacjonalizm, który wyrasta — zdaniem Dembińskiego — z mieszczańskiej etyki konsumpcyjnej, może zaproponować jako jedyne rozwiązanie podział rynków gospodarczych na suwerenne gospodarki narodowe przykryte osłonką skierowanego na zewnątrz protekcjonizmu, podczas gdy wewnątrz bez przeszkód plenić się będzie pozornie kontrolowana przez państwo wolna konkurencja, i tak już skutecznie dławiąca kapitalistyczne społeczeństwa. W sytuacji gdy chwila historyczna dramatycznie woła o stworzenie jakichś ponadpaństwowych porozumień, mogących zmobilizować świat do generalnej akcji ratunkowej, jedyną propozycją, jaką zgłaszają nacjonalistyczni zbawcy, jest dołączenie konfliktów państw i koalicji do antagonizmów klasowych.

Również wizja totalnego kolektywizmu, zbudowanego na materializmie dziejowym, zdaje się budzić w Dembińskim nader poważne wątpliwości. Jego wyobrażenie świata komunistycznego przypomina nieco obrazy zarysowane przez Witkiewicza, Huxleya i Orwella, przedstawiające państwo jako gigantyczne koszary lub obóz, w którym zanikają osobowe przedziały, jako jedyna „religia” urzędowa obowiązuje kult pracy, jedyną zaś normą analizy procesów świata i jednostki jest materializm dziejowy, sprowadzający losy ludzkości do opozycji warstw uciskanych wobec swych ciemżycieli oraz „obcinający” jednostkę do ideowo-biologicznego szkieletu.

Nic dziwnego zatem, że obie propozycje, choć tak różne, wydają się Dembińskiemu trudne do przyjęcia jako oferty zakażone z góry miazmatami zarazy. Jednakże rozważając je pod kątem prawdopodobieństwa urzeczywistnienia dochodzi do wniosku, że najpoważniejszym kandydatem do uchwycenia europejskiego berła jest właśnie komunistyczna międzynarodówka. Perspektywa ta nie wydaje mu się wcale abstrakcyjna i odległa. Jego artykuł kończy przejmujące przesłanie:

Zbliżają się czasy wielkiej pożogi nagromadzonych nienawiści, nowych podbojów Czyngischana, bądź też czasy wielkiej epepei, wielkich przemian... Rozumiemy, że od nas, młodych, to zależy. Za trzy dwunasta... [DB]

Ten ekspresywny artykuł, tak zaciekle w tropieniu symptomów kryzysu zaciskającego pętlę na gardle Europy, destrukcyjnego gospodarczo, społecznie, kulturowo i moralnie współczesny świat, to jednakże zaledwie negatywna część programu. Rzeczywistość cywilizacyjna ukazuje się Dembińskiemu jako gigantyczna ruina możliwości, nadziei i wiary. Kreślona przez niego wizja przypomina obraz mechanizmu, którego liczne elementy uległy zniszczeniu, część powypadała, inne zaś poruszają się jeszcze, zgrzytając i trzeszcząc, wprawiając tym samym całą maszynę wraz z jej podstawą w wibrację. Gdzież jednak program naprawy? W jaki sposób uczynić z tej rozpadającej się maszyny urządzenie sprawne i bezpieczne? Niewiele takich odpowiedzi znajdziemy w tym szkicu.

Wychodząc naprzeciw oczekiwaniom czytelników, a zarazem określając swój negatywistyczny manifest pokoleniowy, Dembiński publikuje kolejny artykuł pt. *Podnosimy kurtynę*, stanowiący jakby ogromne *addenda* do pierwszego wystąpienia i przynoszący już zarys pozytywnego programu polityczno-społecznego „Żagarów”. Autor precyzyjnie, punkt po punkcie, wylicza objawy kryzysu gospodarczego Europy, nie stroniąc od analizy polityczno-ekonomicznego klinczu, w jakim znaleźli się dyspozytorzy współczesnego świata. Jako prawnik i ekonomista posiadał wiedzę pozwalającą na przenikliwe i kompetentne obserwacje. Jego radykalizm musiał jednak zderzyć się w jakimś momencie z resztkami katolickich przekonań, w których został wychowany i ukształtowany. Bojąc się, by nowy ustrój, mający zakwitnąć na gruzowisku kapitalizmu, nie obsunął się w materializm filozoficzny — anihilujący metafizyczne i teistyczne dyspozycje człowieka — oparł się na koncepcjach etatystycznych, które na zasadzie nowoczesnego protekcjonizmu przekształciłyby państwo w gigantyczne przedsiębiorstwo, posługujące się wobec społeczeństwa środkami ekonomiczno-administracyjnymi, czyniące zbiorowość — na drodze „pałacowej rewolucji” — właścicielem środków produkcji. Analiza Dembińskiego pokazuje szczegółowo program przemian we wszystkich sektorach współczesnego państwa — od zagranicznego handlu i łączności poczynając, a na transporcie kończąc.

Wprawdzie Dembiński zaznacza, że kapitalizm „nie trzeba miazdżyć kolumną bojową czołgów”, gdyż „zdycha jak stara wypracowana szkapka”, niemniej pozostawia on po sobie moralne cmentarzysko, społeczną psychikę zdeprawowaną niczym stara ulicznica, która umieszczona w fabrykach, przypominających eleganckie pensjonaty, nie będzie w stanie przystosować się do nowych norm życia. Prawdziwie radykalny rewolucjonista powiedziałby, że moralne odpady kultury burżuazyjnej należy „wyrzucić na śmietnik historii”. Dembiński jednak jest młodym ideal-

stą, pochylającym się nad pyłkiem ludzkim, widzącym dla każdego miejsce w nowym społeczeństwie. Zdaje sobie wprawdzie sprawę z tego, że proces dojrzewania do nowej świadomości kolektywnego państwa etatystycznego może być żmudny, a zatem państwo musi być wyposażone w prerogatywy pozwalające na stosowanie różnorodnych form przymusu, niemniej zakłada, że może odbyć się to w miarę bezboleśnie, pod warunkiem, iż wyrobienie moralne kadr nowego ustroju utrzyma cały proces w ryzach praworządności i sprawiedliwości. Nie widząc w przemianach tych miejsca dla dyktatury proletariackich zrzeczeń, które — jego zdaniem — nieuchronnie przerodzić się muszą w „burzującą czerwonych dyrektorów”, widzi konieczność poprzedzenia „pełzającej rewolucji” gruntowną akcją wychowawczą. Pisze o tym wyraźnie:

Konieczną przesłanką zmiany ustroju jest rewolucja moralna. Zanim się opanuje szczyty współczesnego państwa, zanim się zapali lonty, trzeba wznieść wśród szerokich mas pracujących zarzewie trwałego entuzjazu szturmowych kolumn nowego ustroju. Trzeba olbrzymiego wysiłku organizacyjnego i wychowawczego, by z zawrotnego rozkładu moralności rodzinnej i publicznej wyrwać bojowników lepszej przyszłości. [PK]

Akcję tę muszą podjąć związki zawodowe, zrzeczenia i partie robotnicze, szkolnictwo, instytucje religijne i wreszcie rodzinne. Podniesiona kurtyna politycznej sceny odsłania nam idylliczny nieco obraz nowego świata, w którym wolni wytwórcy, pochyleni w radosnym trudzie rytmicznej, kolektywnej pracy nad produkcyjnymi taśmami i „bezpiecznymi warsztatami”, złączeni w olbrzymią armię pracy, ukształtowaną w „nowej, ascetycznej moralności, zdyscyplinowaną dynamiką olbrzymich warsztatów wytwórczych i żołnierskim poczuciem odpowiedzialności za zajęty posterunek”, wznoszą budowlę socjalnej arkadii. Nic nie może już stanąć na przeszkodzie nowemu społeczeństwu:

wszystko to znikło, jak ciężki koszmar, przed nową syndykalistyczną organizacją społeczeństwa, skierowaną na zaspokojenie szybko wzrastających potrzeb społecznych. [PK]

Znika marnotrawstwo, wzajemne wyniszczanie się ludzi w ekonomicznych i politycznych rozgrywkach, wzrasta niebywale dochód społeczny, kwitnie rozrywka, nauka, literatura i sztuka, stając się dobrem powszechnej użyteczności. Słowem — cywilizacyjny raj jakby rodem z utopii bądź socjologicznej *fantasy*.

Doprawdy niewiele w tym omówieniu ironii. Obraz naszkicowany przez Dembińskiego istotnie zbliża się ku idealistycznym utopiom, tak iż jego propozycja — co słusznie zauważa Szymański⁷ — marksściście wydać się musi nieco naiwna w swojej woluntarystycznej szlachetności. Czy jednak najinteligentniejszy teoretyk wileńskiego ruchu młodych radykalistów istotnie tylko na tym poprzestaje? Jego program zawiera jeszcze nieco rozsianych tu i ówdzie akcentów, które to sielskie *uniwer-*

⁷ Zob. W. P. Szymański, *Żagary i żagaryści*. W: *Z dziejów czasopism literackich w dwudziestolecu międzywojennym*. Kraków 1970, s. 85.

sum futuri dość mocno sprowadzają na ziemię. Uwagi bowiem o konieczności stosowania przymusu przez państwo w ramach kursu ku sprawiedliwemu syndykalizmowi wcale nie są izolowane. Obraz społeczności edukowanej ku lepszej przyszłości zdaje się momentami przypominać sytuację kojarzącą się nieodparcie z nieustającym stanem wyjątkowym. Co prawda bez oddziałów policji konnej i wojskowych szyneli na ulicach miast, ale za to z odbezpieczoną gilotyną mechanizmów ekonomicznych. Kasacja bądź ograniczenie określonych sektorów produkcji zmusić ma ludzi do pracy w tych gałęziach przemysłu i na takich stanowiskach, które będą preferowane przez państwo. Likwidacja latyfundiów posiadłości zapędzi ziemiaństwo do pracy przy maszynach rolniczych, łączenie gospodarstw chłopskich w przymusowe spółdzielnie wytwórców przekształci rolników w pracowników najemnych, tych zaś, dla których zabraknie pracy, włączy się bez pytania o zgodę do aparatu rozbudowy przemysłu. Dymisję otrzymają dotychczasowi zarządcy sektora administracyjno-produkcyjnego, likwidacji ulegnie prywatna wytwórczość i indywidualny handel, „powszechny obowiązek pracy będzie elementarnym obowiązkiem każdego obywatela państwa zorganizowanej pracy” (PK), wynagrodzenie za pracę odbywać się będzie poprzez rozdział dochodów danej jednostki produkcyjnej pomiędzy jej pracowników „według ilości i jakości włożonego wysiłku” (PK). W miejsce przymusu politycznego zjawia się swoisty terror ekonomiczny, powodujący, iż ta społeczna arkadia przerodzi się w gigantyczny koncern, którego mechanizmy napędowe sprawią, że jedyną obowiązującą religią stanie się wpajany od kolebki kult pracy. A skoro jest to jeden organizm produkcyjny, wszyscy muszą być w nim zrównani — w razie potrzeby na poziomie socjalnego minimum. Dembiński pisze bez ogródek:

I tu właśnie rodzi się konieczność heroizmu społecznego. Trudno i darmo, trzeba się będzie pożegnać z pluszowym wygodnictwem i sytością [...]. Społeczeństwo wolnych wytwórców musi wyrzec się olbrzymiej części dochodu społecznego na rzecz dziejowych zadań budowania nowej Polski i nowego świata. [PK]

Słowa: „dyżurny”, „dyscyplina”, „porządek”, „zwierzchnia wola” padają tu raz po razie. Nietrudno dostrzec nad tym światem widmo przymusu, który jednak jest tak pomyślany, że warunki proponowane obywatelowi uznać on musi za swoje w takim stopniu, by stały się elementarnym składnikiem jego psychiki. Jakże niedyskretnie brzmi jedno ze zdań kończących ten program: „Motorem pracy pokoleń wolnych wytwórców nie jest już przymus fizyczny, lecz psychiczny” (PK). Jak dziwnie wygląda to zestawienie wolności jednostki wytwórczej (wytwórca brzmi tu niemalże jak „robot”) z psychicznym przymusem. Dembiński uciekając przed jednym złem: makiawelizmem polityczno-społecznym, brnie w kolejne, być może równie mało subtelne: totalistyczną pedagogię.

Spoglądając z tej perspektywy na program Dembińskiego, zaprezentowany w dwóch głośnych artykułach, trudno nie stwierdzić, że jest on nieodrodnym dzieckiem swej epoki. Świat dojrzewających dyktatur, faszyzmów i totalizmów musi zrodzić w umysłach wrażliwych społecznie jednostek kontestację wobec jego groźnych perspektyw, ale jeśli nie ma ona być sentymentalnym zawrotem nad upadającą aksjologią zbiorową, jeśli istotnie wystąpić ma ona w obronie pokrzywdzonego społeczeństwa, częstokroć sięgnąć musi po środki nie do końca zgodne z jej humanistycznym duchem. Ta interesująca propozycja zawarta w programie znajduje się w wybitnie niewygodnej sytuacji: lewica zakwestionuje ją za „pięknoduchostwo” i mieszczański liberalizm, humanista (zarówno laicki jak i katolicki) oskarży ją o pogwałcenie autonomii jednostki. Utopia ta jest na miarę swoich czasów — choć zbyt delikatna i subtelna wobec współczesnego totalizmu klasowego i narodowego, jest przecież, mimo licznych „upiększeń”, obrazem Witkacowskiego „totalnego mrowiska”.

Trudno tu nie zapytać o miejsce, jakie autor tych manifestów wyznacza sztuce oraz artyście. Najpełniej odpowiada jednak na to pytanie drugi z żagarystów — Czesław Miłosz, w artykule *Bulion z gwoździ*. Już wstępne zdania sugestywnie rysują sytuację zagubienia pisarza wśród paraliżującej go rzeczywistości:

Naokoło huczy olbrzymi świat, koła maszyn miotają się gorączkowo, są pochody, bezrobocie, głód, okrwawione asfalty w Berlinie, bojówki wielkiego kapitału, a tymczasem poeta siedzi przy biurku i pisze wierszyk o ukochanej... [BG]

Mówiąc w wielkim skrócie, szkic Miłosza jest traktatem o niemożliwości uprawiania współcześnie sztuki niezaangażowanej. W sytuacji, gdy każdy gest, każda decyzja jest protestem lub milczącym przyzwoleniem na istniejące *status quo*, artyście bezpowrotnie odebrany zostaje luksus apolityczności. Każdy wiersz, każda powieść może być wykorzystana przez wyznawców tej czy innej koncepcji „uszcześliwiania” ludzkości. Określony system wierszowy, dany typ metaforyki czy metrum, struktury barwnych plam na obrazie czy układ melodyczny kompozycji muzycznej nosi w sobie załączki społecznego programu. Mit twórczego indywidualium, zamkniętego w wieży z kości słoniowej, jest XIX-wiecznym przeżytkiem, który złożony winien być do lamusa. Swój główny atak Miłosz kieruje przeciwko sztuce, która formowała intelektualnie generację 1910. Jest przekonany, iż poprzez skupienie zainteresowań na sferze emocjonalnych doznań i uczuć sztuka zabiła w człowieku zdolność intelektualnego rozpoznawania świata. Poprzez skierowanie uwagi czytelnika na jego własne wnętrza psychiczne zmusiła go do „biegania za własnym ogonem”, dzięki zaś panseksualnej terapii pozbawiła go wrażliwości na sprawy publiczne. A zatem podstawowym celem nowej literatury musi stać się odkłamanie antropologicznych wzorców: emocjonalizm

zastąpiony być powinien przez władztwo intelektu, dominacja przeżyć indywidualnych przewycięzona być musi przez problematykę kolektywnego odczuwania, somatyczny biologizm *à la* Boy musi ustąpić socjologii wkraczającej do sztuk pięknych.

Nietrudno zauważyć, że Miłosz bardzo wyraźnie akcentuje bezpośredni związek literatury z życiem społecznym. Nicią przewodnią rozważań jest powracające raz po raz, aż do natręctwa, przekonanie, iż sztuka jest narzędziem społecznym. Sztuka to „krople systematycznie spadające na obnażone czaszki ludzkie i doprowadzające mózgi do takiego albo innego kręćka” (BG).

Wcale mocno powiedziane. Miłosz daleki jest od subtelności.

Sztuka jest narzędziem. Powiedzmy to sobie jasno [...]. Sztuka jest narzędziem w walce o wygodniejsze formy bytu. Jej rola polega na organizowaniu psychiki. [BG]

Wtórzuje mu jak echo Zagórski:

Sztuka = pewien kompleks środków prowadzących do przekształcenia rzeczywistości zastanej w rzeczywistość następną. [RS]

Nawet uwikłany w formalne rozważania Jędrychowski niedwuznacznie zbliża się do instrumentalnego pojmowania literatury: „Dzieło sztuki jest środkiem kolektywnego kształtowania psychiki indywidualnej”⁸.

Łamy „Żagarów” to miejsce, gdzie dojrzewa jedna z najbardziej doktrynerskich koncepcji literatury społecznej. Sztuka odarta być musi z wszelkich funkcji pozaideologicznych, jej rola sprowadza się wyłącznie do roli oręża w społecznej walce młodej formacji kulturowej, sięgającej po ideowy rząd dusz. Ogołocona z metafizyki, prawa zabierania głosu w sprawach dotyczących osobniczych dramatów i rozterek jednostki, ma stać się „trenerem urabiającym społeczeństwo” (BG) na drodze systematycznych i z całą perfidią obmyślonych „ćwiczeń”, które z jednostki uczyniłyby istotę na wskroś polityczną, poruszaną w takt poetyckiego werbla. Akcja wychowywania skolektywizowanego społeczeństwa „wolnych” wytwórców powinna być podjęta od zaraz. A ponieważ najłatwiej dostępną młodym pisarzom „mównicą” są programy i poematy, należy więc z nich uczynić aparat iście scholastycznego instrumentu ideowego. Metody muszą być nieco brutalne, jak pałka spadająca na grzbiet tępego lub krnąbrnego ucznia. Trafnie zauważa Zieniewicz:

tekst poetycki rozpatrywany jest jako środek oddziaływania porównywalny np. z rykiem megafonów, rytmem marsza, skandowaniem okrzyków — ma działać poniekąd narkotyzująco, wytyczając nawet przekonania polityczne. [...] W słowach Miłosza słyhać echa wiecowej wrzawy i marszy pod wtór bębna⁹.

⁸ S. Jędrychowski, *Nawiązanie do Petrażyckiego*. „Piony” 1932, nr 1.

⁹ Zieniewicz, *op. cit.*, s. 31.

„Bezpośrednio przed nami” — taka metryczka widniała nad dwoma artykułami określającymi stosunek żagarystów do grup artystycznych, które mocno już zagospodarowały się we współczesnej świadomości literackiej. Wiemy, iż negatywnie ustosunkowali się oni do Skamandra, Kwadrygi i Awangardy krakowskiej, niemniej warto przyjrzeć się bliżej ich zarzutom i polemicznym filipikom, gdyż nikt łatwiej i szczerzej nie odslania swego światopoglądowego *credo* niż ten, kto zaciekle peroruje.

Na temat Skamandra żagaryści piszą pozornie niewiele. Kilkanaście zdań poświęca mu Bujnicki, od czasu do czasu napomknie o nim Jędrzychowski czy Miłosz. Dlaczego jednak pozornie? Nietrudno zauważyć, że młodych wilnian znacznie mniej interesują formalnoliterackie spojenia dzieła literackiego od jego światopoglądowego i gnozeologicznego podłoża; z większą uwagą spoglądają oni na utwór pod kątem jego uwikłania w spory teoriopoznawcze, badają z dużą powagą jego ideowo-kulturowy wydzźwięk, mniej natomiast zajmują się literackim autotelizmem. Tak więc twórczość Skamandra jest dla nich bardziej refleksem pewnej ogólniejszej postawy kulturowej niż autonomiczną budowlą estetyczną.

Bujnicki pisze:

Grupa „Skamandra” wyruszyła na podbój frontu literatury z tupetem i hałasem. Niby to nauczyła się czegoś od futurystów włoskich czy rosyjskich [...], niby nawiązywała do romantyzmu, przerabiając jego rekwiizyty na miarę zapotrzebowań współczesnych, coś szeptala o urbanizmie, o hasłach społecznych... Mimo głosów nieufnej krytyki przyjęto skamandrytów życzliwie, zrobiono z nich tak prędko, iż ani się obejrżeli, klasyków, kandydatów do synekur i akademii. A przecież dorobek ich z owych czasów jest przeraźliwie słaby, pensjonarski. [OK]

Autor *Po omacku* nie zapomina dorzucić paru zdawkowych komplementów pod adresem ich obecnej twórczości i właściwie na tym kończy swoje uwagi. Etykieta jest nader wątpliwa: naiwni, sentymentalni, delikatnie anarchizujący, a w gruncie rzeczy paseistyczni. Słowem: świetnie zapowiadający się poeci, którzy ugrzęźli na mieliznach tandety, smutne eksponaty wyrodnijęcej, homogenizacyjnej kultury. Dla żagarystów są oni obumierającym za życia przykładem twórczości zduszonej kłęczami „rośliny mieszczańskiej kultury”.

Nader sugestywnie i agresywnie przedstawił ten proces Miłosz w szkicu pt. *Dwa fałsze et Co*. Spoglądając na sytuację współczesnej kultury polskiej diagnozuje ją jako chorobliwy twór świadomości mieszczańskiej, rozdartej pomiędzy dwa zwalczające się, ale przecież związane unią konsumpcji obozy. Pierwszy z nich, opierający się na elemencie drobnomieszczańskim, popierany przez część inteligencji, wyrasta bezpośrednio z kapitalistycznych korzeni, szermując często hasłami nacjonalistycznymi oraz mitami Imperium Romanum. Charakteryzuje go brak tolerancji, antysemityzm oraz religijna dewocja, co widoczne jest nawet w inwektywach rzucanych na przeciwników („masoni”, „obrzez-

ki”, „bolszewicy”, „parchy”). Drugi, znacznie bardziej zdaniem Miłosza niebezpieczny, opierający się na polskiej i żydowskiej burżuazji oraz szerokich rzeszach inteligencji, atakuje społeczność ideowym eklektyzmem, manifestacyjną bezprogramowością, oświeconym liberalizmem oraz estetyką irracjonalizmu i freudystycznego seksualizmu. Jego sztab generalny, oparty na „Wiadomościach Literackich” oraz „Kulturze”, najchętniej pozoruje obiektywizm, rzucając antagonistom epitety „obłudników”, „pirożyńskich” i „zacofańców”.

A zatem Skamander i jego spadkobiercy — jako reprezentanci drugiego spośród wymienionych przez Miłosza obozów — powinni stać się obiektem zorganizowanej i energicznej akcji likwidacyjnej. „Historyczny demokratyzm, semicka melancholia i pakuły humanitaryzmu stwarzają razem mieszankę nie do zniesienia” (DF). One właśnie są nieodrodnym, choć wcale inteligentnym, dziecięciem kultury burżuazyjnej, której wpływy muszą być zniwelowane do zera, jeżeli program społecznych, politycznych i kulturalnych przemian, zgłaszanych przez radykalną lewicę literacką Wilna, ma zyskać jakieś wiarygodne szanse. Zwróćmy uwagę na dwa fragmenty:

Gdyby udało się w jakiś sposób zniszczyć wpływ, jaki wywierają — połowa pracy nad nową kulturą byłaby wykonana.

Odwracanie uwagi mas od zadań społecznych, zaprzatanie psychiki zbiorowej głupawymi problemami małżeństw, rozwodów, plotek seksualnych powinno wywołać protest, nie tylko protest, ale i silniejsze środki społecznej represji. [DF]

W zdaniach powyższych wraca, jak bumerang wyrzucony w *Defiladzie umarłych bogów*, *Podnosimy kurtynę* i w *Bulionie z gwoździ*, ów ton nietolerancji i zacieklego sekciarstwa. Żagaryści dalecy są od kurtuazyjnego tonu programowych dyskusji literackich. Wręcz przeciwnie, u podstaw ich przekonania leży pewność, iż polemika toczy się o sprawy znacznie ważniejsze niż dominacja jednych -izmów artystycznych nad innymi. Nie chodzi tu o strategiczne ulokowanie się w centrach ogniskowania się kawiarnianych, intelektualnych opinii, ale o społeczne oraz kulturalne oblicze „jutra”. A zatem metody stosowane w tej walce mogą być środkami nadzwyczajnymi. Psychika współczesna, atakowana tak bezwzględnie przez różnorakie koncepcje, doktryny i zbiorowe „objawienia”, bita ze wszystkich stron natłokiem wrażeń i spostrzeżeń, poddawana presji ideologii i politycznej sofistyki, formowana zręcznie przez różne gałęzie sztuki, powinna być szturmowana metodami brutalnymi. Przede wszystkim jednak — aby można było pójść dalej — należy ją odciąć od pępownicy spauperyzowanej kultury i konsumpcyjnej etyki spod znaku Skamandra, którego dziedzice panoszą się na intelektualnym rynku.

Drugim problemem, z jakim przyszło się żagarystom uporać, była kwestia wyrażenia swojego stosunku do twórczości grupy bezpośrednio poprzedzającej ich publiczne wystąpienie — Kwadrygi. Zagadnienie to

wyduje się tym bardziej ważne, że Żagary stanowią — zapewne wbrew własnej woli — jakby kontynuację idei tej grupy¹⁰.

Kwadryga, jako ugrupowanie o programie poezji społecznej, o wyraźnej skłonności ku literaturze proletariackiej, powinna dostąpić nobilitacji w publicystyce „Żagarów—Pionów”. Tymczasem jest wręcz odwrotnie. Grupa ta stała się obiektem dość zdecydowanego ataku przeprowadzonego przez Bujnickiego w *Ostatniej kwadrze Kwadrygi*. Początki — przyznaje autor szkicu — były rzeczywiście obiecujące:

Kwadryżanie zatoczyli swe wozy wojenne ładowne rynsztunkiem proletariackich haseł, rzucili na rynek poetycki wiersze o wojnie, czarnych Beatryczach, marsyliankach i robotnikach. [OK]

Niestety, już wkrótce uwiedzeni łatwością „poezjowania” à la Skamander zerwali niemal całkowicie ze wstępnymi założeniami, ruszając w epigońską drogę poetyckiego rozwoju. Wzięli zatem na siebie wszystkie niemal skazenia swoich wielkich i — trudno nie zaznaczyć — bardziej utalentowanych poprzedników. W efekcie podzielili ze Skamandrem „jego chorobę kośćca, jego garb ideowy, który szpeci każdą konstrukcję, złośliwie deformuje najpiękniej uszyte szaty” (OK).

Żagaryści atakując Skamandra i „Wiadomości Literackie” zdawali sobie sprawę, że mają do czynienia z formacją bezpowrotnie straconą, bo przesiąkniętą do cna konsumpcyjnym podejściem do sztuki i wtopioną bez reszty w kulturę mieszczańską. Traktowali więc tę twórczość jako wartość pozorną, godną wyłącznie jadowitej kpiny. Inna jednak rzecz z Kwadrygą. Mogli oni wzruszać ramionami wzgardliwie nad błędzeniem skamandrytów, lecz trudno było im zdobyć się na podobnie lekceważący gest w stosunku do grupy, która sprzeniewierzyła się słusznemu — zdaniem żagarystów — programowi, prostytuując się w ramionach tych, przeciw którym wystąpiła.

Przyjrzenie się bankructwu Skamandra i klęsce Kwadrygi „odesłało” niejako żagarystów do Awangardy krakowskiej, w której doświadczeniach pragnęli odnaleźć filozoficzny kamień wiedzy o tajnikach formy i konstrukcyjnego rygoru, będących w stanie udźwignąć ciężar ideowego przesłania. Bezpośrednie zarysowanie stosunku do koncepcji krakowskiej Awangardy przynosi artykuł Jędrychowskiego *Linia wpisana w koło*, w mniejszym stopniu jego drugi szkic pt. *Zbrodnie przymiotnika* oraz marginalnie *Ostatnia kwadra Kwadrygi* Bujnickiego. Wbrew temu, czego i tutaj moglibyśmy oczekiwać, stosunek ów pełen jest rezerwy. Większość spośród zwrotnicowych „dogmatów” żagaryści uważają za tradycję już martwą. Owszem, zgadzają się, że akcja krakowskich nowatorów miała pozytywne aspekty: unowocześnienie sztuki oparła przede wszystkim na założeniu zharmonizowania jej z przyspieszonym, współczesnym

¹⁰ Zob. Szymański, *Żagary i żagaryści*, s. 79. — Z. K., 119-ta Środa Literacka. „Słowo” 1931, nr 24.

rytmem życia i ideami maszynizmu; wprowadziła postulat konstrukcyjności wypowiedzi poetyckiej; opowiadała się po stronie kondensacyjności i zwartości organizmu dzieła sztuki; przeciwstawiała się zdecydowanie naiwnej prostocie, dyktowanej przez bezpośrednie wzruszenia, w której miejsce wprowadziła zasady wewnętrznego ładu i rygoru.

Ale nawet w tych pozytywach propozycji Peipera dostrzega Jędrychowski dość poważne niebezpieczeństwa. Nie artykułuje tego zarzutu wprost, jednakże jest on dość wyraźnie wpisany w immanentną tkankę wywodu. Mówiąc w uproszczeniu: protest rodzi się w momencie, gdy autor uświadamia sobie wtórność poetyckiego substratu wobec zespołu powołujących go do życia czynników. Mamy tu relację jednostronną: dzieło sztuki pojęte jest przez „Zwrotnicę” jako produkt współczesnej cywilizacji, to ona „decyduje” o obliczu nowej poezji — nadaje jej sankcję oraz ogólny kształt. Poemat staje się kliszą rzeczywistości, co prawda nie na naturalistycznych zasadach, lecz podług praw strukturalnego odwzorowania i przejęcia podstawowych cech współczesnego życia na potrzeby sztuki. Relacja w drugą stronę — zdaniem żagarystów — nie istnieje, a przecież raz za razem akcentują oni, iż dzieło sztuki jest n a r z ę d z i e m przekształcania rzeczywistości.

W tym momencie przyjrzenie się autotelicznemu łaadowi awangardowych poematów, konstrukcjom estetycznym będącym wartością samą w sobie, wzbudza nader odstręczające żagarystów wnioski. Teleologiczność ich koncepcji sztuki, wyznaczenie jej konkretnego celu użytkowego nie pozwala na oparcie się na programie, który celowość artystyczną kierował na sam wybór sztuki. Ten punkt „zwrotnicowej” estetyki stanowi drugą barierę, która ostatecznie oddzielić ją miała od Żagarów. Jędrychowski pisze o tym nader wyraźnie:

Ład sam w sobie, porządek, podniesiony do godności absolutu, nie istnieje. Piękne marzenie Witkiewicza o takiej konstrukcji formalnej, w której nic nie dałoby się zmienić ani wyrzucić, w której każdy element narzucałby się z siłą nieodpartej konieczności — to wyspiarska utopia. [...] W absolutną wartość strukturalną nie wierzymy. Nowatorzy zatrzymali się za nisko, za płytko i dlatego w praktyce ich sztuka nie ma siły przekonania. Nie stoi za nią głębokie usprawiedliwienie. [LW]

Skoro żagaryści w poezji Kwadrygi ujrzeli „pałac bez Boga”, tzn. krzykliwą ideowość wypraną zupełnie z poetyckości, a w programie i twórczości „Zwrotnicy” pałace czystej konstrukcji, rygoru organizacji i wewnętrznego ładu, odarte jednak z „boskości” nadrzędnej idei społecznej, to trudno nie zapytać o ich stosunek do zespołu artystycznych środków ekspresji, tak konsekwentnie lansowanych przez Peipera czy Przybosia. Co sądzą oni o ekwiwalentyzacji znaczeń, pseudonimowaniu, „wstydzie uczuć” i zagęszczonej metaforze? Jeżeli zarówno Kwadryga, jak i krakowska Awangarda uderzane są tym samym „młotkiem” pojęciowym, tyle że jego przeciwnymi stronami, to być może odpowiedź na pytanie o istotę ich awangardowości odnajdziemy właśnie w uśtosunkowaniu się do formalnych wyznaczników XX-wiecznej poetyckości.

Bardzo symptomatyczny jest obrazek zaprezentowany przez Zagórskiego w artykule *Radion sam pierze*: na metaforze, która jest przezroczystym masztem z powietrza, stoi na czworakach Peiper i wie, że za chwilę stamtąd zleci. Znakomicie korespondują z tą wizją luźno rozrzucone tu i ówdzie uwagi na temat metafory, pseudonimowania i całego formalnego „ekwipunku” dzieła artystycznego. Jeśli już w wystąpieniu Jędrychowskiego ostro zabrzmiała pewna nuta pogardy w stosunku do konstrukcji traktującej poetyckie rusztowanie (za jakie krytyk uważa strofę, metrum, rym, metaforę czy epitet) jako wartość samoistną, to jeszcze mocniej potwierdza to Zagórski. „Metafora jest zjawiskiem ubocznym” — to zdanie jest jakby ukrytym mottem tej części jego eseju, która traktuje o formie artystycznej. Metaforę, będącą dla niego jakby alegorią formalistycznego ustrukturywania tekstu poetyckiego, uważa za taki element budowy, jakim dla mieszkalnego gmachu jest sieć centralnego ogrzewania. Rury i żeberka ogrzewające mogą być ukryte, mogą też być eksponowane i malowane na jaskrawe kolory, ale to nie one decydują o sile i wytrzymałości oraz przeznaczeniu budynku. To, co czynią w swoich utworach awangardyści, utożsamia Zagórski z artystyczną sztukaterią, zdobnictwem, które rzekomo utrzymuje myślowe koncepcje. W sytuacji tej widzi on ewidentne pomieszanie pojęć. Egzystencja utworu poetyckiego jest oparta jego zdaniem na czymś zupełnie innym:

praca w strofie i praca w metaforze są ważnymi elementami wtórnymi pracy piszącego. W porównaniu z pomysłem, schematem kompozycji, konkretnością obrazowania, zharmonizowania fraz i logicznością zdań, są rzeczą wyraźnie podrzędną. [RS]

Rozumowanie to wykazuje w sumie dość poważne spękania logiczne. Z jednej strony zarówno Zagórski, jak i Bujnicki występują przeciwko metaforze, pośredniości wyrazu, czasem nawet przeciwko obrazowi, innym razem piszą o mocnej podbudowie konstrukcyjno-formalnej. Zbyt mało jest dowodów, by jednoznacznie ustalić miejsce, w którym przebiega ta linia podziału. Mówiąc najbardziej ogólnie — do czego upoważniają sami żagaryści — podstawowym wyznacznikiem jakości utworu nie są dla nich formalnoliterackie walory, lecz nakreślony w nim „horyzont teoriopoznawczy i wewnętrzna logika całej struktury programowej”¹¹. Jak jednak pokierować analitycznym skalpelem, by oddzielić „istotniejsze” elementy formalne od tych, które są „mniej ważne”, doprawdy nie wiadomo. Formuły przez żagarystów zgłaszane są bowiem zbyt enigmatyczne i jednostronne¹².

¹¹ Zieniewicz, *op. cit.*, s. 26.

¹² Zob. np.: „Aby stworzyć dzieło o wartości nieprzemijającej, nie wystarczy jednak wszystkie te trudy, prace, wycinanki i rachunki. Trzeba po prostu i nic więcej: dorosnąć umysłowo do jakiegoś poważnego tematu. Nic nie pomoże zmiana

Tak mocne tedy przeciwstawienie, które — zważywszy na wielokrotne odżegnywanie się od dychotomii „treść—forma” czołowych żagarystów — rozbija kierunek wysiłków literackich na „pracę w laboratorium” i „pracę nad tematem”, wydaje się co najmniej zastanawiające. Jeśli założymy, że nie wikłali się oni beznadziejnie stosując te rozróżnienia, to jedyną diagnozę, jaką można wyprowadzić z ich manifestów, należałoby oprzeć na konstatacji niemożności, która spętała grupy międzywojenne: jedni od początku zarażeni byli mieszczańskim światopoglądem, drudzy zdradzili „sprawę” dla establishmentu i popularności, trzeci w warstwie myśli społecznej zatrzymali się „zbyt płytko”. Tak wygląda ogólne rozpoznanie sytuacji na płaszczyźnie „tematu” czy koordynującej idei. W planie „formy” artystycznej obraz wygląda równie niepokojąco: Skamander, dysponujący największym potencjałem talentu, poprzestał na prostych „wierszykach” sakralizujących jałowość ludzkiej egzystencji, Kwadryga zdradziła społeczne zadania nie wychodząc poza krzykliwy deklaratywizm i kokietujące poetyzmem efekciarstwo, Awangarda zaś rozbudowała laboratorium, w którym przeprowadzono szereg śmiałych eksperymentów nad poetyckim słowem, obrazem, metaforą, rymem czy metrum, by w końcu zatrzaskać pancerne drzwi odgradzające tę lirykę od społecznej rzeczywistości.

A przeto — zdaje się brzmieć głos liderów pisma — to nie „Żagary” rozczłonkują analitycznie twórczość swych poprzedników, strasząc jednych widmem niedostatku idei społecznej, a drugich duchem braku idei formalnej, lecz sami antenaci wkładają w ręce „idącego Wilna” takie rozróżnienia. Jeśli bowiem „treść” — to wyłącznie społeczna, i to taka, która dorasta do dziejowej powagi chwili; jeśli zaś „forma” — to taka, która będzie w stanie oryginalnie i ekspresywnie tę „treść” unieść. Zarówno Kwadryga, jak i Awangarda uchwyciły tylko jedno z ramion tych „nożyc”. Ani jedni, ani drudzy nie byli w stanie doprowadzić do „uchwyty” pełnego, mogącego uczynić z nich narzędzie zdolne — poprzez wykrawanie odpowiednich faktur estetycznych — oddziaływać czynnie na społeczną, moralną czy polityczną rzeczywistość. Tak można by w skrócie scharakteryzować ogólny kierunek rozpoznania dokonanego na artystycznym przedpolu przez żagarystów w ich wystąpieniach programowych.

Jak tedy doprowadzić do ostatecznego zamknięcia tych „nożyc”? Jednym z bardzo ważnych ogniw polemiki żagarystów z Awangardą była kwestia rozróżnienia pomiędzy poezją a prozą. Tadeusz Peiper wychodził z założenia, że język poezji stanowi odrębny system porozumiewania się z czytelnikiem, pozwalający na wyodrębnienie go spośród innych sposobów komunikowania się społecznego. Autonomiczność przekazu

atelier, jeżeli fabuła zostanie naiwna. Awangardy polskie jak dotąd były bardziej bojowe w sprawach dekoracyjnych niż tematycznych” (RS).

poetyckiego pozwala na rozpatrywanie go w opozycji do innych gatunków artystycznych, w tym m. in. do prozy. „Proza nazywa, poezja pseudonimuje” — to zdanie stało się niemal obiegowym aforyzmem. Tej opozycyjności jednak mocno przeciwstawili się wszyscy niemal żagaryści. Jędrzychowski w *Zbrodniach przymiotnika* dochodzi do wniosku, iż uznanie języka metaforycznego za cechę gatunkową jest poważnym uproszczeniem. Upieranie się przy tym jest „chwytym ręki, usiłującej utrzymać w garści rozwalający się mur [...] rozróżnień między prozą a poezją” (ZP).

Jeszcze bardziej jednoznacznie ujmuje tę sprawę Zagórski. Podrozdział *Pomyłka różnic w Radionie* jest obszerniejszym wywodem na ten właśnie temat. Autor *Kairu* przypomina przede wszystkim o łatwej do zauważenia współcześnie tendencji do gatunkowej heterogeniczności, do zacierania się międzyrodzajowych i międzygatunkowych przedziałów. Nie dość, że współczesny artysta poruszać się musi wokół fenomenów poetyckiej prozy, poezji sprozaizowanej, eposu, białego wiersza, prozy zrytmizowanej, rymowanych powieści, poematów pisanych prozą i innych utworów mieszanych, to jeszcze zauważyć się daje tendencja do wzajemnego przenikania się rozmaitych gałęzi sztuk. W tej sytuacji trudnym do zrozumienia anachronizmem jest dla niego uporczywe trzymanie się podejrzanych atrybutów poetyckości. Niemal wszystkie mogą one podlegać zakwestionowaniu.

Dowiedzcie się nareszcie, że tak samo proza może być mieszkaniem porównania, przenośni czy innych środków stylistycznych, jak wiersz. Również pod względem muzyczności i rytmiki nie ma istotnej różnicy pomiędzy prozą i wierszem. Istnieje tylko różnica pomyłek. [RS]

Rodzi się tu jednak pytanie: z jakiego powodu żagaryści tak usilnie starają się poszerzyć pole penetracji poety, dlaczego tak zapobiegliwie anektują sobie tereny strzeżone przez reprezentantów form powieściowych? Autor *Przyjścia wroga* nie odpowiada na to pytanie wprost, lecz lektura *Radionu* podprowadza nas blisko odpowiedzi. Podstawowe założenie, jakie przyświecać musi artyście, to chęć oznajmienia czytelnikowi prawd ważnych i istotnych dla jego losu. Losu jednak zbiorowego, a nie indywidualnego, gdyż wtedy nad literaturą musiałaby zawisnąć groźba powrotu „perypetii zdradzonych przyjaciółek” i introspekcyjne „bieganie za własnym ogonem”. W związku z tym twórca może wybrać dwie koncepcje artystycznego „mówienia”: język uzasadniający — bliski prozie, bądź język sugestywny. W zależności od wyznawanej koncepcji odbiorcy mowa ta posługiwać się może środkami szamańskimi, w których niezmiernie ważną rolę odgrywa zespół estetycznych akcesoriów, lub też językiem montażu fotograficznego.

Współczesny odbiorca przeszedł już co prawda pierwsze lekcje wtajemniczenia w nowoczesną sztukę, niemniej współczesna poezja, jeśli chce mieć jakiegokolwiek szanse oddziaływania na jego psychikę, musi stać

się medium agresywnym, zdolnym do przebicia się przez wrzawę dancingowych sal, ulicznego krzyku, radiowych głośników, przemówień państwowych, agitacyjnej frazeologii politycznych trybunów i sensacyjnych notatek gazetowych. W tym punkcie żagaryści są zgodni. Trafnie charakteryzuje to przekonanie Zieniewicz:

Obecnie psychiki jednostki nie kształtuje się subtelnymi metodami: wskazywaniem racji, precyzowaniem instrumentów analitycznych. Przeciwnie, urabia się ją brutalnie, zabiegami na taką skalę, wobec której czyjeś zatrudnienia „przy biurczku” raczej się nie liczą. Oddziaływanie koncepcji totalitarnych, sposoby lansowania tych koncepcji: kombinowanie *mass mediów*, olbrzymie imprezy propagandowe, odwoływanie się do najniższych instynktów, wyzwalać reakcje stadnych — przekonuje żagarystów, że poezja, jeśli chce sensownie istnieć wśród kłębowa społecznego niepokoju i politycznej presji współczesności, powinna zmienić koncepcje oddziaływania na odbiorcę. Stąd „mowa sugestywna”¹⁸.

Poezja przybliżyła się do politycznej agitki, ulicznej reklamy, gazetowych wiadomości, publicystyki i reportażu. A zatem łamie się bariera pomiędzy świątynią poezji a językiem potocznym i prozatorską deskrypcją. Zbliżyły się do idei języka zmediatyzowanego, łączącego w sobie cechy różnych systemów informacyjnych i artystycznych. Koncepcja przełamania się dotychczasowego modelu poezji ukazana tu została jednak z perspektywy kryzysu tego gatunku jako środka zdolnego przemawiać do współczesnych zbiorowości. Jak wygląda ona jednak, gdy spojrzymy na nią od drugiej strony? Wszak proza zdaje się być rodzajem zaopatrzonym w taki potencjał możliwości, który mogłoby usatysfakcjonować młode, kontestujące pokolenie artystów?

Odpowiedzi na tę kwestię udziela *Powieść przed drogowskazem* Jędrychowskiego. Istotne są dwie konkluzje wstępne. Pierwsza — to wzmianka o zapoznanym związku literatury z ekonomią. Pochodzenie tej tezy jest niewątpliwie marksopochodne, gdyż Jędrychowski przypomina o podwójnej relacji: 1) kultura jako nadbudówka procesów społecznych; 2) układ stosunków gospodarczo-społecznych jako efekt przekształcania się psychiki zbiorowej. Przypomnienie to niewątpliwie ważne, gdyż koncepcja sztuki wyznawana przez żagarystów jest wyraźnym odwróceniem Marksowskiej formuły: „byt określa świadomość”. Generalne założenie programu Żagarów zdaje się mówić: świadomość ukonstytuowana przez oddziaływanie kultury jest w stanie odmienić rzeczywistość społeczną. Druga zaś konkluzja Jędrychowskiego to rozpoznanie sytuacji prozy światowej jako kryzysowej bądź schyłkowej. Twórczość Conrada, Galsworthy'ego i Th. Manna to łabędzi śpiew „gasnącego świata”. Prozatorską normą jest zalew tandety, przerost fikcji nad realizmem, pleniący się erotyzm, rozrost fabularności dławiący konstrukcyjność gatunku. Tak

¹⁸ Zieniewicz, *op. cit.*, s. 32.

jak podejrzana była wdzięcząca się liryka Skamandra i Kwadrygi oraz wykwinna mowa poetycka Awangardy, tak samo na indeksie Żagarów znajduje się proza usiłująca zabawiać czytelnika oraz penetrować głębie ludzkiej psychiki i tajniki człowieczego *libido*. Wniosek ogólny jest prosty i jednoznaczny jak wyrok: „Powieść o fikcyjnej fabule bez założenia twórczego schodzi na bulwary, prostytuuje się, przestaje być dziełem sztuki” (PP).

Jakie zatem remedium wskazuje autor artykułu? Kierunek przemian wyznacza jego zdaniem tendencja wyłaniająca się z powieści monograficznych, która zdołała już przewyciężyć bolączkę fikcyjności, choć nie domaga jeszcze ze względu na uleganie presji tematu, tempa oraz indywidualistycznego układu fabuły. Stąd już krok tylko do artystycznej „ziemi upragnionej”:

Tędy wiedzie droga do faktomontażu. Dokumentarność i autentyczność fabuły już nie jest wyroczeniem przeciw kanonom, z którego się autor musi usprawiedliwiać. [...] Reportaż jest przygotowawczą szkołą trafnej obserwacji. Uczy selekcji w zastosowaniu do mniejszych całości. Ale dopiero wielkoplanowa konstrukcja może uczynić z tych dorywczych prób nowy rodzaj prozy literackiej świata wytwórców. [PP]

Rzecz charakterystyczna, że w żadnym miejscu żagaryści nie powiedzieli wyraźnie o stworzeniu nowego gatunku, będącego prozatorsko-poetycką hybrydą, ale przecież większość z ich wypowiedzi na tematy rozróżnień międzygatunkowych wyraźnie sugeruje ten kierunek: poezja musi posługiwać się środkami prozaicznymi, reportażowymi, językiem „sugestywnym” i „żywym”; proza powinna wyzbyć się fabuły, „tematu”, poddając się ostrym rygorom konstrukcji. Wydaje się, iż szansę dla literatury żagaryści widzieli we wkraczaniu na tereny peryferyjne, w tworzeniu dzieł gatunkowo i myślowo hybrydycznych, a także w bazowaniu na pograniczach podstawowych jakości estetycznych¹⁴. Niezwykle interesująca to perspektywa, nie dookreślona już bliżej ani przez Jędrzychowskiego, ani przez Zagórskiego. Prawdopodobnie uznawali oni, iż sama praktyka artystyczna w pełni odsłoni pejzaż rozpościerający się za tą mglistą jeszcze ideą.

Słusznie pisze Tadeusz Kłak:

awangardyzm „Żagarów” nie wywodził się z krakowskiej orientacji, a w każdym razie miał z nią niewiele wspólnego. [...] Żagaryści wystąpili po prostu z nową koncepcją poezji i sztuki [...]. Zaprzeczono m. in. takim jej zasadom, jak przeciwstawienie poezji — prozie, odrzucono rozumienie poezji jako mowy

¹⁴ Zob. np.: „należy podbić poezję przez środki stosowane przez plakat, reportaż, fotomontaż. Plakat nauczy nas mowy ekonomicznej i sugestywnej. Reportaż nauczy nas mowy trafnej. Fotomontaż jest dziełem, w którym części są odrębnymi, samoistnymi całościami [...], a łącznie dają wyższą całość, wzbudzają wrażenie wyższej konsekwencji, gdyż są skomponowane w imię wyższego, niż zaobserwowany, porządku. Plakat, reportaż i fotomontaż są stosowane w celach utylitarnych” (RS).

metaforycznej, opartej na pseudonimowaniu i „wstydzie uczyć”. W miejsce ekwiwalentu pojawił się konkret, zamiast poezji „pięknych zdań” uprawiano lirykę „mówienia wprost”, zbliżającą się niekiedy do bieguna prozy. Zasady wiersza nie zostały (jak u Peipera) wywiedzione ze struktury rzeczywistości, przeciwnie, to wiersze miały tę rzeczywistość przekształcać¹⁵.

Wzorcem poetyckim początku lat dwudziestych był zrygoryzowany wewnętrznie, silnie zmetaforyzowany, rozbijający ustalone znaczenia kondensat liryczny, który odzwierciedlałby społeczną strukturę rzeczywistości; ideałem poetyckim lat trzydziestych zgłoszonym przez żagarystów miał stać się skonstruowany z faktów, zdarzeń, przeżyć, gazetowych notatek, wrażeń i impresji, strzępów filmowych, kronik i plakato- wych napisów, opowieści i wyobrażeń *collage* społeczny. Ten zlepek heteronomicznych jakości gatunkowych, informacyjnych i obrazowych daleki miał być jednak od możliwego w takiej sytuacji „roz- wiczenia formalnego” i myślowej niezborności. Wręcz przeciwnie: jego idea konstrukcyjna spajałaby się ściśle, tak organizując poetycki ma- teriał, by w pełni odzwierciedlał kierunkowe intencje artysty. Te zaś zwrócone być miały ku społecznej rzeczywistości, w której obręb pisarz po- winien kierować swój kreacyjny wysiłek. Zastanawiające w tym kon- tekście wydawać się może pojęcie kreacyjności, zastosowane do arty- stycznego przekazu skleconego z faktograficznego tworzywa. Tę postu- lowaną przez żagarystów reportażowość traktować musimy w znacznym stopniu umownie. Realność poezji i realność świata to dwie zupełnie róż- ne rzeczywistości. Zespół wypreparowanych z „życia” faktów, wrzęg- niętych w system związków rządzących autonomią dzieła poetyckiego, zmienia swoje prymarne oblicze i staje się częścią nowej struktury zna- czącej — „znaczy” inaczej niż dotąd. Społeczny *collage* żagarystów miał za zadanie nie tylko realność diagnozować, ale również oddziaływać przekształcająco na wrażliwość społeczno-moralną odbiorcy, a przeto układ substratów czerpanych wprost z rzeczywistości musiał ją „defor- mować” i nadawać jej — jako całości — zupełnie nowe oblicze¹⁶.

A zatem obawa przed pogrążeniem się w socjologiczny naturalizm jest tu z góry odrzucona. W mocy pozostaje jednakże „tematyczne” na- kierowanie utworu. Dzieło musi „żyć” rytmem współczesnego świata, w jego wersach odbzmiewać musi tętno ulicy, kina, masówek, hal fa- brycznych i sportowych stadionów. Artysta musi być wszechobecny,

¹⁵ T. Kłak, *Czasopisma awangardy*. Cz. 2. Wrocław 1979, s. 20, 22.

¹⁶ Przyjrzyjmy się tym oto cytatom: „muszę zaznaczyć, że uważam obiektywną rzeczywistość w sztuce, tak samo jak obiektywną krytykę, za kompletnie nieosią- galne limesy” (L. Szreder, *Czytelnik na obroży*. *W sprawie powieści St. Ign. Witkiewicza*). „Piony” 1932, nr 4); „Tworzenie z faktów pozwala na insynuacje, omyłki i dopełnienia, które nie zmieniają charakteru utworu, przeciwnie, dzięki sugestii nabierają pozorów autentyczności. Fakt może być nawet wymyślony, byleby był czysty i pachniał prawdą” (S. Jędrzychowski, *Szopka jako rodzaj artystyczny*. „Piony” 1932, nr 2).

a jego wiersz musi stać się ekranem, na którym czytelnik ujrzy skondensowany obraz współczesnego świata. Takie odbicie znajduje on w gazecie.

Jak ten świat wygląda? Trzy samobójstwa. Powódź. Niedola. Mussolini. D'Annunzio. Socjologia. Opera i operetka. Kobieta niezależna i przedstawienie w cyrku. Rekord w polykaniu ostryg i rekord w bieganiu dookoła stadionu. Rekord wytrzymałości na głód i rekord spalonych żon. Briand i Curtius. Pies pokąsał pięcioletnią dziewczynkę. Kiedy Curtius pokąsa Brianda? ¹⁷

Wydaje się, że nikt od czasu Peipera nie utrafił tak precyzyjnie w jądro rzeczywistości i nikt tak dokładnie nie rozpoznał kierunku rozwoju współczesnej kultury. Jędrzychowski pisał:

Nauki społeczne wkroczą do dzieł artystycznych. Dotychczasowa supremacja psychologii i fizjologii powinna zostać zastąpiona supremacją ekonomii, socjologii i polityki ¹⁸.

Literatura nie odrzuciła co prawda swoich odwiecznych terenów penetracji, ale nie pomylił się młody krytyk twierdząc, że anektuje ona dla siebie obszary dotychczas przez nią nie wykorzystane. Poeta XX-wieczny wyrwie się wreszcie z narodowego zaścianka i przemierzać będzie w swoich utworach krainy, których nigdy na oczy nie oglądał, partycypować będzie w wydarzeniach na innej półkuli i będą one formowały jego psychikę, tak jakby rozegrały się pod jego oknami; jego „okno na świat” otworzy się tak szeroko, że ani spostrzeże się, gdy dane mu będzie stać się „obywatelem świata”, sprzymierzonym z ludźmi i obszarami, których istnienia nawet nie podejrzewał. Dzieło „pachnące farbą szpalt drukarskich”, lansowane przez młodych pisarzy z prowincjonalnego Wilna — to zaskakująco nowoczesna propozycja estetyczna, mająca dać artyście możliwość uchwycenia najdrobniejszego drgienia społecznej tektoniki świata. „Wielowymiarowy montaż zupełnie odmiennych elementów” miał stać się sejsmografem politycznej, społecznej i moralnej wrażliwości grupki poetów, którzy nieco naiwnie uwierzyli, że są w stanie poprzez świadomy akt artystyczny odpowiedzieć światu i aktywnie wpłynąć na jego los. Trudno o bardziej heroiczne — nawet jeśli utopijne — aspiracje.

Istniejące opracowania nader często podkreślają szkicowość i fragmentaryczność zagarystowskich koncepcji, a przy tym ograniczają swoje wnioski — jakby na przekór płomiennym artykułom Dembińskiego — do uogólnień estetycznych. Wydaje się, że takie spojrzenie mocno krzywdzi tę ambitną grupę. Jedynie Kłak skłonny był przyznać, że cele Żagarów sięgały dość daleko. Jest to właściwie tylko fragment zdania, lecz

¹⁷ J. Zagórski, *Z pamiętnika człowieka poczciwego. Opowieść nadrealistyczna*. „Zagary” 1931, nr 2.

¹⁸ S. Jędrzychowski, *Jednostka a kolektyw*. „Piony” 1932, nr 1.

jego znaczenie jest ogromne: „żagaryści wypracowali koncepcję nowej kultury”¹⁹. W istocie bowiem — jeśli spojrzymy globalnie na artykuły drukowane w „Żagarach” i „Pionach” — intelektualny ferment podniesiony przez reprezentantów „idącego Wilna” był ruchem o charakterze kontrkulturowym. Pisząc o charakterze wystąpienia tej grupy posługiwano się czasem słowem „kontestacja”. Współczesne jego rozumienie określa typ negacji potwierdzający wartości, w imię których dokonano zaprzeczenia. Aldona Jawłowska w swojej pracy poświęconej kontestatorskim ruchom na Zachodzie w końcu lat sześćdziesiątych tak określa istotę kontrkultury:

Kontestacja niezależnie od tego, czy prowadzi do naiwnego optymizmu wyrażającego nadzieję szybkiej zmiany, czy pogodzenia się z perspektywą długiej i ciężkiej drogi do „ziemi obiecanej”, czy do rozpaczliwego przeświadczenia o nieuchronności alienacji — jest zakwestionowaniem wszystkiego: kultury, polityki, organizacji społecznej, oczywistych form codziennej egzystencji, norm etycznych, wzorów i standardów zachowania. Całego sensu dotychczasowego istnienia²⁰.

Jakże trafne wydaje się to określenie, jeżeli odniesiemy je do działalności publicystycznej i artystycznej „Żagarów”. Szesnaście numerów dodatku do pisma codziennego to zbyt mało, by kusić się o rebelię przeciwko istnjącemu systemowi politycznemu, społecznemu, kulturowemu, ekonomicznemu oraz etycznemu, a przecież młodzi pisarze nie cofnęli się przed tym zadaniem. Kwestionowali obowiązujący system ustrojowy, krytykowali niesprawiedliwy układ stosunków społecznych, analizowali gospodarczą sytuację Polski i Europy, negatywnie ustosunkowali się do podstawowych koncepcji literackich, pisali o dewaluacji dotychczasowych form bytu. I nie poprzestali — jak wiele grup poetyckich — na negacji, przedstawili bowiem swój własny, utopijny nieco, lecz wcale oryginalny program przemian we wszystkich tych dziedzinach, obejmujący nawet szereg uszczegółowień. Domagali się zreformowania teatru, który mógłby wychowywać swojego widza i wydobywać — jak prawdziwy teatr klasowy — napięcia przenikające socjostazę (Radulski, Byrski); wypowiadali się na temat sztuk użytkowych, podnosząc ich wartość społeczną; przedstawiali scenariusze filmowe wybierające za swój temat wysiłek ludzki (Bohdziewicz); zastanawiali się nad rolą i miejscem inteligencji w nowym państwie zorganizowanej produkcji (Dembiński); ustosunkowywali się do polskiej polityki narodowościowej (Miłosz); wykazywali ogromne zainteresowanie dla kultur ościennych i bliźniaczych (kroniki radzieckie, białoruskie, litewskie i żydowskie); pisali o ortografii czy rozpasaniu kryptoerotyzmu; ustosunkowywali się do koncepcji malarskich. Wiele uwagi poświęcali również moralności

¹⁹ K ł a k, *op. cit.*, s. 26.

²⁰ A. J a w ł o w s k a, *Drogi kontrkultury*. Warszawa 1975, s. 10.

artyści i obywatela nadciągającej rzeczywistości. Ich artykuły jak pajęcza sieć otaczały całą sferę spraw ludzkich, choć istotnie centrum ich zainteresowań stanowiły sprawy artystyczne.

Żagaryści podjęli się zatem świadomej kontestacji wobec istniejącej struktury świata, której wyrazem był kształt szeroko rozumianej kultury. Identyfikować się z nią nie chcieli i nie potrafili. Ta bowiem — nie mieli tu żadnych wątpliwości — uległa daleko posuniętej erozji. Tylko ogromny wysiłek świadomych zagrożenia grup ludności byłby — w ich przekonaniu — w stanie uratować przed zagładą to, co chyli się ku upadkowi. Do tego jednak niezbędna jest gruntowna przebudowa świadomości społecznej.

Czesław Miłosz w *Dwóch fałszach et Co* wysuwa twierdzenie o dekadencji współczesnej moralności. Już samo pojawienie się określenia „nowa moralność” zdaje się dowodzić konieczności rewizji kodeksu etycznego. Ten bowiem, który jest lansowany, opiera się na podejrzanych zasadach. Głoszą one:

1. Człowiek ma prawo do szczęścia. 2. Szczęście polega na zaspokojeniu fizjologicznych popędów. 3. Moralność są to wszelkie normy zgodne z naturą popędów fizjologicznych. [DF]

Mniejsza z tym, czy istotnie aż tak jednoznacznie hedonistyczne zasady dawało się wysnuć z ówczesnej prasy literackiej. Młody Miłosz nie był na ogół w swej publicystyce sprawiedliwy. Dużo ważniejsze jest jednak tutaj jego rozpoznanie ogólne, z którego wypływa refleksja, iż konsumpcyjność kultury wdarła się nawet w sferę zasadzającą się zwykle na oporze człowieka wobec popędów własnej natury. Upowszechnienie się tych postaw oznacza dla Miłosza całkowite bankructwo systemu i nieuchronne obsuwanie się ludzkości w występki i krzywdę.

Moralność oparta na takim katechizmie jest bardzo, bardzo starą moralnością. Pojawia się zawsze w klasie, która dożywa swego końca. [DF]

Jakież jednak wyjście widzi reprezentant kontestującej grupy? „Odwróćcie każdą z zasad mieszczańskiego katechizmu, a będziecie mieli nasze wyznanie wiary” (DF). Uczyńmy zatem to, co proponuje autor *Trzech zim*, i przyjrzyjmy się podstawowym założeniom „nowej etyki”: 1) człowiek musi zdobyć prawo do szczęścia; 2) szczęście to wydzwignięcie się ponad uroszczenia własnej biologii; 3) moralność polega na przewyciężaniu w człowieku tego, co „naturalne” i hedonistyczne, na heroicznym wyniesieniu się ponad samego siebie. Ten postulat moralności heroicznej powtarza się w wielu żagarystowskich wypowiedziach: w rozważaniach na temat konieczności ucieczki od artystycznej łatwizny, w sprzeciwie wobec estetycznej kokieterii, w totalistycznych echach ukrytych w hasłach „twardej moralności wytwórców”, w sprzeciwie wobec erotycznej konsumpcyjności itd. Człowiek jutra stworzony jest do moralnego wysiłku, do krańcowych poświęceń w imię społecznego

dobra, do autoewolucyjnych przekształceń własnej psychiki „ciążącej” ku temu, co łatwiejsze, wygodniejsze i przyjemne. Pozytywny model moralny żagarystów opiera się na wizji klerka heroicznego:

Klerk — członek społeczeństwa, dla obrony rzeczy, które są mu drogie, winien zdobyć się na tyleż pasji, ile nim władza wtedy, gdy badając promienie X pozwala, by mu mięso od kości odpadło, albo, zwyczajnie, gdy głodując pisze swe prace czy wydaje książki, zamiast, powiedzmy, zostać szefem reklamy mydła „Palmolive”. W rozkładającym się ustroju są to jedyni może ludzie godni Plutarcha [...]. [SW]

Dopiero ten zwielokrotniony wysiłek intelektualnej czołówki, przemieniający na całe społeczeństwo, jest w stanie poruszyć zastygłą masę ludzkiej psychiki. To już cele daleko wykraczające poza samą literaturę. To wizja przeobrażeń, które dokonać się muszą na wszystkich piętrach ludzkiej kultury. Pojmują ją żagaryści dość szeroko, gdyż składa się na nią „tak Watykan, jak Kreml czy Wall Street, tak Paderewski, jak i czarnoskóry, grający gdzieś na ukulele” (SW). Składa się na nią polityka i ekonomika, życie społeczne i literatura, normy prawne i obyczajowe, kodeks etyczny i artystyczny. Miłosz, uskarżając się w *Dwóch fałszach* na trudności w urzeczywistnieniu pracy nad „nową kulturą”, nie bez kozery operował tak obszernym pojęciem. Propozycje programowe „Żagarów—Pionów” istotnie sięgały tak daleko. Pełen młodzieńczego rozmachu, choć naiwny, szkicowy i fragmentaryczny, aspirujący jednak do całościowości diagnozy program „idącego Wilna” był koncepcją kontrkultury, alternatywnym programem kultury wstępującego pokolenia, marzącego o świecie dzieł dłoni i myśli „wolnych wytwórców”.

Osobną kwestią, której nie sposób pominąć, jest problem katastrofizmu, który dał tak kwalifikujące określenie wileńskiej awangardzie. Czy program zgłoszony przez Bujnickiego, Dembińskiego, Jędrzychowskiego, Miłozza, Maślińskiego i Zagórskiego istotnie zawierał katastroficzną diagnozę? Wszak w świetle dotychczasowych rozważań wniosek ten wydaje się co najmniej pośpieszny. Zanim odpowiemy na to pytanie, przyjrzyjmy się bliżej przywołanemu pojęciu. Mamy tu do czynienia z taką kategorią światopoglądową, która posiada nad wyraz nieprecyzyjne pole konotacyjne, niezwykle szeroki zakres analitycznych zastosowań oraz znaczną „rociągliwość”. Jak trafnie spostrzegł Alain van Crugten:

katastrofizm objawia się w tak różnych dziedzinach i formach, że już samo to wyklucza jakiegokolwiek pojęcie szkoły czy choćby zwykłego porozumienia między twórcami²¹.

²¹ A. van Crugten, *Postowie. Katastrofizm w literaturze międzywojennej*. W: S. I. Witkiewicz, *Pożeganie jesieni*. Lausanne 1979, s. 457.

Istotnie bowiem przymiotnikiem „katastroficzna” określa się twórczość poetycką czołowych żagarystów, dramaty R. Jaworskiego, deterministyczne diagnozy rozpadu wartości „istotnych” w teoretycznych, powieściowych i teatralnych pracach S. I. Witkiewicza, żartobliwe groteski Gałczyńskiego (*Koniec świata*), pesymistyczne rozważania Kafki w *Procesie* i *Kolonii karnej*, ponure motywy w liryce „Kwadrygi”, koncepcje przeradzenia się kultur w klimakteryjne cywilizacje w *Untergang des Abendlandes* Spenglera, polemiki z katastroficznymi mitami w *Pałę Paryż* Jasińskiego, rozważania na temat skutków technoewolucji w *Wojnie światów* Wellsa, mroczne obrazki społecznej krzywdy w futurystycznych poematach (np. *Pieśń o głodzie* Jasińskiego), koncepcje „agonii chrześcijaństwa” w twórczości de Unamuno, personalistyczne porażenie „wąwozami przyszłości” w poezji Czechowicza, przestrach możliwością emancypacyjnego uaktywnienia się mas (*La rebellion de las masses* Ortegí y Gasset), apokaliptyczna świadomość generacyjnej klęski w liryce pokolenia wojennego, wizje „nowego średniowiecza” w twórczości Bierdiajewa, rozważania w pracach Znanieckiego i Zdziechowskiego. Długie, bardzo długie mogłoby być jeszcze to wyliczenie. W jednym ogromnym „worku” znajdziemy z sobą wymieszane: uczone rozprawy teoretyczne, póhironiczne liryki, powieści o charakterze antykatastroficznego pamfletu, natchnione poematy metafizyczne i zjadliwe groteski polityczne, powieści czy eseje porażające perspektywami braku wyjścia, gniewne głosy społecznego protestu rozłożone w regularnych dystychach oraz groźne obrazki rozanimowanych straszycel przyrodniczych.

Oczywiście wszystkie te utwory związane są jakąś wspólną osią myślową, wyrażającą się w przekonaniu o kryzysowym charakterze współczesności, która — z nader różnych przyczyn — zbliża się ku swemu zmierzchowi. Schyłek ten może obejmować bardzo różne sfery *universum*: obowiązujący podział polityczny świata, klasowy układ społeczny, system preferencji moralnych, zbiór usankcjonowanych procedur poznawczych, różnie pojmowane „dobra” humanistyczne, zespół elitarystycznych przywilejów, losy zbiorowości i jednostek, a nawet ustruktrowanie otaczającego świata materii i przyrody. Mało tego, świadomość wpisana w każdą z tych diagnoz-wizji inaczej widzi szanse na ocalenie bądź nieuchronność nadciągającego kryzysu. Brzmi to paradoksalnie, ale istotnie część spośród tych rozpoznań rysuje obraz *universum futuri* jako realności, która zdławi bezpowrotnie zespół określonych wartości absolutyzowanych przez pesymistycznego wizjonera, część spogląda na antycypowane wydarzenia jako na kryzys humanistycznego świata, który periodycznie w rozwoju ludzkości destruuje jakąś swoją sferę, część wreszcie upatruje w katastrofie szansę dla katarskiego odnowienia wartości. Aby zobaczyć ten problem w całej pełni jego zagmatwania, nie można pominąć takich utworów, które pozornie tylko przybrane są w kostium katastroficznego światopoglądu dla wyszydzenia jego myślowych

przesłanek bądź dla czysto literackiego „efektu”. Tak więc raz mamy do czynienia z autentycznie spójną diagnozą katastroficzną, stanowiącą efekt umotywowanej historiozoficznie analizy, raz z „przepowiednią” wyrastającą z ogólnej atmosfery społeczno-politycznej, innym razem z personalistycznym uwrażliwieniem na problematykę śmierci, a jeszcze kiedy indziej z artystyczną grą posługującą się estetycznymi „szablonami”. Twórczość katastroficzna nie jest też zgodna co do temporalności szkicowanej perspektywy: dla jednych *finis universi* jest kwestią najbliższych lat, dla drugich urzeczywistnić się może w wypadku zakwestionowania przez ludzkość określonego Dekalogu, dla trzecich zaś jest to perspektywa całych eonów.

Jak widać zatem, mówienie o katastrofizmie nie jest sprawą prostą, gdyż zbliżone nawet konkretyzacje literackie czy teoretyczne opierać się mogą na nader różnych przesłankach myślowych, co powoduje, że ich podobieństwo jest tylko pozorne i czysto „zewnętrzne”, ich intelektualne ustrukturywanie wykazuje bowiem duże ambiwalencje. Widać to nawet w twórczości samych żagarystów, którzy wypracowali w poezji zespół dość podobnych środków obrazowania, ale przecież każdy z nich nieco inaczej przedstawiał genezę, przebieg i finalny efekt nadciągającej zagłady. W sferze poetyki — choć trudno tu mówić o spójnym kodeksie estetycznym — zbliżali się do siebie nieraz znacznie, jednakże światopoglądowe tropy, którymi zdążali ku katastroficznym wizjom, bywały częstokroć odmienne.

Mówiąc więc o katastrofizmie zmuszeni jesteśmy wtłaczać — nawet w kontekście działalności grupowej — pod jedną etykietkę nader różne koncepcje myślowe. Jako ogólna tendencja w kulturze w. XX, polegająca na przewidywaniu załamania aksjologicznych — najczęściej — podstaw europejskiej cywilizacji, jest on „zestrzałem” dość różnych „katastrofizmów”: różnych pesymistycznych diagnoz, rozpoznań i wizji.

Jeśli spojrzymy do *Słownika terminów literackich*, odnajdziemy w nim pod hasłem „katastrofizm” charakterystyczne zdanie. Głosi ono: „W formie programowej wyraził się [katastrofizm] w twórczości wileńskiej grupy »Żagary«”²². Nader trudno pogodzić się z takim przekonaniem, choć niezwykle mocno jest ono zakorzenione w historyczno- czy krytycznoliterackiej świadomości. Wydaje się, że w tym konkretnym wypadku autor hasła miał bardziej na myśli „programowość” wysnutą z tkanki poetyckiej, a nie z manifestów czy szkiców programowych²³,

²² M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*. Wrocław 1976, s. 184.

²³ Potwierdza to domniemanie hasło „Żagary”, w którym Głowiński pisze (*ibidem*, s. 512): „twórczość poetycka jej [tj. grupy Żagary] przedstawicieli była jednym z najbardziej znamienych świadectw katastrofizmu”.

niemniej wobec niepełnej jasności problemu i licznych uproszczeń warto tej kwestii poświęcić chwilę uwagi.

Najbardziej jednoznacznie wypowiedział się na ten temat Aleksander Fiut:

Publicystyka „Żagarów” pobrzmiwała ostrą krytyką ówczesnego społeczeństwa oraz dziarskimi wezwaniami do czynu. Tylko jeden raz w artykule czołowego ideologa grupy, Henryka Dembińskiego, pojawia się akcent, który można by uznać za katastroficzny, ale pojawia się w jakże znamiennej kontekście: „Zbliżają się czasy wielkiej pożogi nagromadzonych nienawiści, nowych podbojów Czyngischana [...]” — ostrzega autor, lecz zaraz dodaje: „bądź też czasy wielkich epepei, wielkich przemian” (rewolucyjnych, rzecz jasna)²⁴.

To dobitne rozpoznanie również jednak w jakiejś mierze upraszcza wcale nie tak klarowny obraz. Przede wszystkim powiedzieć należy, iż rozpoznanie rzeczywistości kulturowej, politycznej i społecznej, dokonane w artykułach programowych przez Dembińskiego, Jędrzychowskiego, Miłosza i Zagórskiego, rzeczywiście charakteryzowało się zdecydowanie katastroficznymi wnioskami. Analiza społecznej realności Europy ujawniła w ewidentny sposób zafałszowanie rzeczywistego obrazu burżuazyjnej demokracji, która dogorywa przesłonięta parawanem praworządności i liberalności; uwidoczniła degenerację intelektualną i moralną klas posiadających oraz nędzę i brak jakichkolwiek perspektyw dla rzesz pracującego proletariatu i drobnego chłopstwa, a przez to potęgowanie się trudnego do powstrzymania wstrząsu społecznego. Rozważania na tematy gospodarcze ukazały permanentny demontaż światowego, kapitalistycznego systemu ekonomicznego, dławiącego się nadprodukcją, ale przecież nie potrafiącego wyżywić ludności wegetującej na granicy głodu. Przyjrzenie się zaś politycznej sytuacji Europy doprowadzało żagarystów do równie mało pocieszających wniosków: państwa wtrącone w odmetry wewnętrznej anarchii i rozprzężenia, rządy nie potrafiące wyprowadzić mas społecznych z mielizny niekończącego się kryzysu, kokietowane są przez nacjonalistycznych demagogów, nie kryjących nawet, że ich intencją jest stworzenie, za cenę i pod presją terroru oraz przemocy, totalitarnych dyktatur, zdolnych do narzucenia swej hegemonii współczesnemu światu. Z drugiej strony żagaryści dostrzegali niebezpieczeństwa, jakie mogło, ich zdaniem, przynieść światu państwo radzieckie, które proponując efektowną ideę klasowego niwelizmu oparte go na materializmie dziejowym pragnęło rozszerzyć jej oddziaływanie na inne państwa europejskie. Ta wizja świata, zagrożonego zarówno od wewnątrz, jak i z zewnątrz widmem totalizmu, wpędzała samych żagarystów w koncepcje, które — jakby tytułem równości szans — pobrzmie-

²⁴ A. Fiut, *Czy tylko katastrofizm? O przedwojennej poezji Czesława Miłosza*, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 3, s. 75—76. Podkreśl. S. B.

wały warkotem werbla, trzaskaniem knuta i jękami zmuszonej do migracji ludności²⁵.

Katastroficzne wnioski wieńczyły ich rozważania na temat możliwości i przyszłości kultury mieszczańskiej, która przeżarta konsumpcyjnością ulega zwyrodnieniu w coraz bardziej chorobliwych i wyrafinowanych formach artystycznych, lansując na wszystkich swoich poziomach odruchy i postawy emocjonalne, które sankcjonują, a nawet prowokują rozchwianie i tak już nadwreżonej wrażliwości moralnej jednostek i zbiorowości. Jak widać zatem, ta część programu „Żagarów—Pionów”, która poświęcona była ocenie sytuacji współczesnego świata, przynosiła zgoła katastroficzne rozpoznanie na wszystkich planach współczesnego życia.

Teza jednak o katastroficznym ustrukturuwaniu całości programu „Żagarów” jest nie do utrzymania, gdyż prognoza przyszłościowa żagarystów była zgoła socjologiczną fantazją o wszelkich cechach utopii społecznej. Ich wizja szczęśliwego świata „wolnych wytwórców”, pozbawionego politycznych i klasowych, a także gospodarczych problemów, świata wspaniałej jakoby kultury, wydzwanającej radośnie zgodnym chórem artystycznych gardeł pogodną pieśń o pracy; ich wyobrażenie zmian, jakie pod wpływem przywiązania (przymusowego) do produkcyjnej maszyny, jak pod dotknięciem czarodziejskiej różdżki, dokonają się w psychice ludności, która zmieni się w stadko praktykujących pokorę i moralny heroizm altruistycznych aniołów, jest konstrukcją odbierającą jakąkolwiek możliwość mówienia o programowym katastrofizmie. Wręcz przeciwnie, katastroficzny światopogląd został tu wykorzystany do zbudowania — poprzez drastyczny kontrast — sielskiego mirażu cywilizacyjnej utopii. Gdyby pozytywna część żagarystowskiego programu była projekcją świadomie groteskową lub ironiczną, tylko krok dzieliłby ich od Witkacego, Huxleya czy Orwella. Niestety, tę część enuncjacji programowych żagaryści zgłosili ze śmiertelną powagą, a nawet z niejaką zaciekłością, z góry przewidując pęta przymusu dla tych, którzy pragnęliby uchylić się od czekającego ich szczęścia pracy w globalnej firmie „wolnych wytwórców”.

Tak zatem odrzucić nam przyjdzie zdecydowanie tezę o katastroficznosci programu zgłoszonego na łamach miesięcznika „idącego Wilna”. Jednakże trudno nie nadmienić o pewnej charakterystycznej paradoksalności. Ostatecznie z tego właśnie zespołu autorskiego wyszły propozycje poetyckie, które stały się najpełniejszym wyrazem katastrofizmu

²⁵ Trafnie ten podtekst żagarystowskiego programu wychwycili redaktorzy „Gazety Warszawskiej”, charakteryzując go lapidarnie (cyt. z: *Podsumowanie*, „Żagary” 1932, nr 3): „Rozpaczliwy atak na uspołecznienie dóbr produkcyjnych przy dyskretnym śnie o polskim Hitlerze”.

w liryce polskiej. Utopie nader często lubią płodzić antyutopie. Trudno nie zauważyć pośpiechu, z jakim poeci „Żagarów” czmychnęli już w połowie lat trzydziestych spod opiekuńczych ramion Dembińskiego i Jędrzychowskiego. Jak mocnym echem antytotolitarne go sprzeciwu brzmią wiersze, artykuły, listy otwarte oraz prywatna korespondencja Bujnickiego, Miłosza czy Zagórskiego. Lekcja mariażu z grupą Dembińskiego dała im wiele: zdolność do chłodnego i logicznego analizowania pełnącej ku dziejowej katastrofie rzeczywistości... a także gorzkie przeświadczenie, że nawet najszlachetniejsi — wszak szlachetną wiarą zapełniali zdania swych płomiennych manifestów — reformatorzy współczesnego świata nieś mogą na butach totalistyczne bakterie.

Żagaryści, rysując w swej liryce perspektywę aksjologicznego krachu i wskazując na jego nieodwracalność, wolni byli jednak od deterministycznego porażenia, gdyż wizje ich — w znacznym stopniu oparte na wzorcach apokaliptycznych oraz romantycznych — przynosiły równocześnie obrazy „drugiego brzegu”, niewyraźne zarysy *universum* odnowionego, obmytego z niegodziwości i krzywdy w „karkarktycznej kąpielii” z krwi i ognia. Antycypowana katastrofa była dla nich kataklizmem tyleż przerażającym, co i koniecznym; była tragiczną w swej nieodwracalności terapią wstrząsową, mogącą ocalić świat od całkowitego rozpadu. U podłoża tego wyobrażenia stała wielka tradycja kulturowa: apokaliptyka biblijna z *Objawieniem św. Jana* na czele, koncepcje chiliastyczne i romantyczne idee posłannictwa, klasycystyczne przekonanie o nawrocie do poprzednich wcieleń, historiozoficzne mniemania katastrofizmu o spiralności rozwojowych faz kultury, chrześcijańska idea „Nowego Jeruzalem” i rewolucyjne rojenia o możliwości utopii społeczno-politycznej.

Elementy tej tradycji myślowej mocno odcisnęły się w światopoglądowej tkance poetyckich wyobrażeń żagarystów, ale także w samej poetyce. Odnajdziemy w niej stylistyczne, konstrukcyjne i obrazowe „klisze” z biblijnej profetyki, wizjonerstwa romantycznego (późny Słowacki, Mickiewicz), klasycystycznej idei ładu i harmonii, symbolistycznego poszukiwania „jądra” bytu, kasandrycznego apokryfu ludowego, rewolucyjnej retoryki polityczno-społecznej, a nawet elementy dyskursu historiozoficznego. To wszystko wplecione w sieć eliptycznych związków awangardowej prezentacji (sięgającej równie chętnie po Peiperowski „układ rozkwitania”, co i dadaistyczny *pure nonsense*, po nadrealistyczny tok skojarzeń „głębinowych” i wizje „nowego klasycyzmu”, wyjęte jakby z „Almanachu Nowej Sztuki”) i obudowane gęstą nicią wojennych wyobrażeń, zaczerpniętych z dzieciństwa oraz z lektury, podszyte kresową nastrojowością i aurą litewskiej tajemniczości (podania, baśnie, legendy), nasycone podróznymi wątkami inspirowanymi gazetową i powieściową lekturą bądź wspomnieniami z odbytych wypraw, przesiąknięte atmosferą rosyjskiej dumki i przyrodniczą nostalgią, wzbogacone sen-

sualistycznym odczuwaniem natury i kosmicznym widzeniem zjawisk, daje w efekcie niespokojną magmę polimorficznych elementów, nakładających się na siebie, oddychających niezwykłością zestawień, łączących się w najbardziej zaskakujących konfiguracjach, którą określamy mianem katastroficznej poetyki „Żagarów”.

Na przestrzeni lat zmieniała się ona nieco, gdyż w różnych okresach trochę inne elementy zdawały się wysuwać na czoło, inne przesłanki światopoglądowe zdawały się organizować świat poetycki, podporządkowując sobie tę złożoną grę środków obrazowania, charakterystycznych ujęć, tonów, odcieni i nastrojów. „Katastrofizmy” Bujnickiego, Miłosza, Putramenta, Rymkiewicza i Zagórskiego różnią się znacznie między sobą. Każdy wnosi do zbiorowej poetyki coś nowego, każdy posiada swój własny świat chwytów, wizji i środków artystycznej ekspresji. Jedni bliżsi są wzorcom obrazowania i wnioskowania eschatologicznego, drudzy szermują przedstawieniami charakterystycznymi dla liryki rewolucyjnej; jedni bliżsi są patetycznemu głosowi Kasandry, drudzy budują świat przerażających widziadeł i apokaliptycznego bestiariusz, jeszcze inni zatapiają cały *orbis terrarum* w przepalającym jądzie groteski; część z nich walczy o wartości i Dekalog wznosząc stabilne gmachy poetyckiej predykcji, część rozstrzuwa tylko katastroficzne *teatrum* niesamowitości, epatując czytelnika zmetaforyzowanym horrorem. Działalność jednak wszystkich składa się w bilansie na ofertę katastroficzną odmienną na tyle, że mimo indywidualnych różnic można mówić o odrębnej, żagarystowskiej wersji polskiego katastrofizmu.

O jeszcze jedną rzecz przyjdzie nam w tym miejscu zapytać: w jaki sposób stało się, że mimo rozejścia się dróg poetów z „Żagarów” ich tomiki, wydawane przecież aż do r. 1939, są przejawem tych samych poglądów i emocjonalnych nastawień, że w trzech fazach ich artystycznego rozwoju (choć dwie ostatnie pokonywali indywidualnie) dają się dostrzec wyraźne podobieństwa w sferze zarówno światopoglądów, jak i poetyki? Jak możliwe było, iż ciasny i restrykcyjny program literatury społecznej, wyartykułowany przez tych samych pisarzy na łamach „Żagarów—Pionów”, zrodzić mógł poetyki indywidualne tak swobodne w operowaniu literackim tworzywem, potrafiące z takim wycuciem potrzeby czasu wybierać z tradycji to, co okazywało się żywe i aktualne, tak różnoimienne w swoich dyspozycjach twórczych, a jednocześnie tak bliskie sobie w świadomości potrzeby towarzyszenia dziejom własnej epoki i nieulegania jej — dybiącym na jednostkową wolność artysty — uroszczeniom?

Przyjrzymy się najpierw kolejnym fazom rozwoju poezji żagarystów. Pierwszy okres ich literackiej działalności to późne lata dwudzieste, kiedy ukazują się trzy zbiorowe publikacje poetyckie grona młodych pisarzy skupionych wokół Sekcji Twórczości Oryginalnej oraz Aka-

demickiego Klubu Włoczęgów: *STO. Poezje [...] (Wilno 1927)*, *Z pod' arkad. Poezje [...] (Wilno 1929)*, *Patykiem po niebie. Poezje [...] (Wilno 1929)*. Jest to czas krystalizowania się dopiero poetyckich talentów i zbliżania się do działalności zespołowo-programowej. Większość spośród grona poetów debiutujących w tych trzech małych antologiach nie weszła do grupy Żagary, niemniej ich aktywność kulturalna przygotowała jakby grunt pod wystąpienie żagarystów, stała się platformą wstępnego porozumienia.

Druga faza wyznaczona jest czterema przede wszystkim tytułami: *Po omacku* Bujnickiego (1933), *Poematem o czasie zastygłym* Miłosza (1933), *Ostrzem mostu* Zagórskiego (1933) oraz *Wczoraj powrót* Putramenta (1935, właśc. 1934) — debiutem „spóźnionego” żagarysty²⁶. Te pozycje stanowią jakby poetycki manifest kontestującego pokolenia. Każda z nich sytuuje się w pobliżu programu zgłoszonego na łamach „Żagarów—Pionów”, eksponując tematy „społeczne”, nie stroniąc od ostrych akcentów krytyki systemu ustrojowego, rozbudowując wizje klasowej krzywdy i uciemnienia. Rewolucja i katastrofa — to dwa podstawowe napięcia kierunkowe łączące te wszystkie zbiorki. Każdy z autorów na swój sposób odmalował nieuchronność i konieczność rewolucyjnego wstrząsu i... jakby przestraszony naszkicowaną perspektywą, dopełnił swoje utwory obrazami dziejowej zagłady, ogarniającej cały *orbis terrarum*. Jeśli chodzi o stronę formalną, to chętnie korzystali w tym okresie niemal wszyscy żagaryści ze zdobyczy Awangardy krakowskiej, nie stroniąc ani od elipsy, pseudonimowania, „wstydu uczyć”, ani nawet od „układu rozkwitania”, sięgając jednocześnie po nadrealistyczne środki ekspresji. Znakomitym dopełnieniem celów i dążeń żagarystów w tym okresie stała się wydana w 1933 r. przez Cz. Miłosza i Z. Folejewskiego *Antologia poezji społecznej*.

Kolejna faza rozwoju poetyckich indywidualności kręgu żagarystów przyniosła trzy efektowne zbiorki: *Trzy zimy* Miłosza (1936), *Tropiciela* Rymkiewicza (1935) oraz *Przyjście wroga* Zagórskiego (1934). Te niezwykle utwory, stanowiące najbardziej głośnie dokumenty poetyckiego katastrofizmu, wypełnione ekspresyjnymi wizjami, napiętnowane duchem profetyzmu, budujące obrazy cywilizacyjnej zagłady, zawieszono są jakby pomiędzy posępnymi rozpoznaniem z powieści i dramatów Witkacego a eschatologicznymi obrazami rozpadu ogarniającego cały kosmos. Z jednej strony sięgają po tok biblijnej parataksy, z drugiej salwują się nadrealistyczno-symbolicznymi wizjami, a czasem nawet podbudowują swój poetycki świat tragiczną groteską. Twórczość ta przypomina przejmujące, artystyczne egzorcyzmy, odprawiane nad rozpadającym się światem przez grupkę poetów porażonych katastroficzną rozpaczą, którą oddać potrafi jedynie ekstatyczny i histeryczny nieco krzyk ostrzeżenia współczesnej Kasandry.

²⁶ Zob. A. Rymkiewicz, *Korespondencja*. „Poezja” 1981, nr 7, s. 94—95.

Ostatni wreszcie okres przynosi cztery zbiorki międzywojenne żagarystów: *W połowie drogi* Bujnickiego (1937), *Wyprawy* Zagórskiego (1937), *Drogę leśną* Putramenta (1938, właśc. 1937) oraz *Potoki* Rymkiewicza (1938). Jeśli w przypadku poprzedniej fazy wystąpień można było jeszcze mówić — i to z licznymi obwarowaniami — o wspólnym porozumieniu pomiędzy poetami, tak w tej mamy do czynienia z artystami całkowicie już samodzielnyymi i wdrożonymi w odmienne zgoła „rytmny” życia. A jednak nawet w tym momencie dają się dostrzec jeszcze wyraźne zbieżności zarówno w sferze światopoglądu, jak i poetyki, o czym dowodnie świadczą opracowania podejmujące się analizy poetyki zbiorowej²⁷. Nadal dominuje w tej poezji nuta katastroficzna, choć otamowana znacznie i uspokojona. U wszystkich spośród wymienionych tu poetów — z wyjątkiem może Putramenta — obserwujemy całkowity odwrót od problematyki społecznej, zanurzenie się w świecie natury, tendencję do uniwersalizacji tematu katastroficznego, łagodną nastrojowość, pełną kondensację i zrygoryzowanie warstwy formalnej (choć dalej chętnie sięgano po figury nadrealistyczne, ekspresjonistyczne czy symboliczne) oraz pełny zwrot ku klasycyzmowi (u nieobecnego w tej fazie Miłosza cechy te daje się dostrzec w *Trzech zimach*), a także penetrację problematyki etyczno-moralnej.

Trudno jednakże w takim momencie nie zapytać również, jak wyglądała reakcja poetycka żagarystów na wybuch wojennego kataklizmu. Jak liryka ich zniosła próbę Apokalipsy, którą z takim uporem przywoływali na kartach swych tomików. I tutaj rzecz niezwykle znamienna. Choć rozrzućeni po różnych terenach kraju i poza jego granicami²⁸, w różnym stopniu doświadczeni przez okupacyjne wypadki, z różnym natężeniem odczuwający terror hitlerowskiego *infernum*, ponownie — po raz ostatni — zbliżają się do siebie w swojej poetyckiej reakcji na katastrofę. Zbliżenie to oczywiście względne, ale spojrzenie na *Rok i jeszcze rok* Bujnickiego (1944), *Ocalenie* Miłosza (1945), *Wojnę i wiosnę* Putramenta (1945), *Z narodem* Rymkiewicza (1947), *Święto Winkelrida*²⁹ (1944) oraz *Wieczór w Wieliszewie* Zagórskiego (1947) ujawnia jeszcze pewne polaryzacje. Przede wszystkim stwierdzić należy, że wszyscy z ogromnym spokojem artystycznym zareagowali na wypełnienie się dziejowej katastrofy. Nie uznali, jak większość polskich pisarzy, iż zobligowani są do rewizji swoich światopoglądów oraz przeformułowania koncepcji estetycznych. Próba międzywojennego katastrofizmu

²⁷ Zob. np.: K. Dybczak, *W kręgu mitu katastroficznego*. W: *Gry i katastrofy*. Warszawa 1980. — P. Kuncewicz, *Przymierze z ziemią jako kategoria poetycka drugiej Awangardy*. W zbiorze: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 2. Warszawa 1965.

²⁸ Zagórski i Miłosz w Warszawie, Bujnicki w okolicy Poniewieża i Połagi, Rymkiewicz w Wilnie, Putrament w ZSRR i na szlakach II Armii.

²⁹ *Święto Winkelrida* było napisane wspólnie przez J. Zagórskiego i J. Andrzejewskiego.

dała im narzędzia, którymi mogli precyzyjnie opisać rozgrywającą się przed ich oczami Apokalipsę, emocjonalne otamowanie i klasycystyczny dystans pozwoliły im spojrzeć na rzeczywistość z dziejowej perspektywy, lekcja historycznych konieczności i determinizmu systemowych zmian rzeczywistości sprawiła, iż nie zostali zaskoczeni „wielką przemianą”; katastroficzna próba wartości humanistycznych uczyniła, iż opowiedzieli się po stronie tej części Dekalogu, którą uważali za aksjologiczny niezmiennik ludzkiej kultury; uznanie etycznego sensu literatury, poświadczony przedwojennymi wierszami, dało im przywilej spojrzenia na świat w stanie katastrofy przez pryzmat tego samego kodeksu estetycznego.

Wróćmy jednak do postawionego wcześniej pytania. Gdyby popatrzeć z perspektywy ironicznej na losy poezji Żagarów, wówczas powiedzieć by należało, że poeci tej grupy mieli przed sobą tylko dwie możliwości: pisania przez dłuższy czas utworów na tę samą nutę lub ucieczki w zupełnie odmienne poetyki i światopoglądy. Rygoryzm bowiem i restrykcyjna konieczność, a także instrumentalność koncepcji żagarystów zapowiadała zwartość zespołu bądź — na prawach kontrastu — całkowity rozpad wspólnoty, która, ściśnięta dotąd gorsetem programu nakładającego na nich rozliczne obowiązki społeczno-etyczne, miała wszelkie dane, by przestać istnieć. Jak się stało, że żadna z tych — najbardziej prawdopodobnych możliwości — się nie spełniła, a wiersze żagarystów aż po wojnę odbrzmiewać będą podobnymi echemi?

Budzi się tu podejrzenie, że w żagarystowskim programie znajdują się elementy, które spowodowały, iż mimo różnic indywidualnych w dalszym rozwoju twórców grupy określone zadania literatury uznawali oni za wciąż obowiązujące. Z drugiej zaś strony pomimo dezindywidualizujących pozornie, „koszarowych” postulatów istniały prawdopodobnie w tym programie jakies „furtki”, którymi wymykali się poeci Żagarów, nie odcinając się całkowicie od głoszonych przez siebie przekonań.

W jednym ze szkiców publikowanych w „Zecie” możemy przeczytać następujące rozpoznanie:

Chaos współczesny i niemoc wyjścia z impasu dziejowego są naturalnym skutkiem utraty samorzutności twórczej przez ludzkość. Odbywa się ponury proces automatyzacji i mechanizacji życia zbiorowego, proces, w którego tryby wciągnięta została jednostka, tracąc przede wszystkim poczucie jedności Osobowości, dalej zdolność myślenia syntetycznego, wreszcie imperatyw etyczny⁸⁰.

Fragment ten jest niezwykle znamieny jako rozpoznanie wartości zagrożonych przez destrukcyjne procesy coraz bardziej paraliżujące XX-wieczną kulturę. Znamieny jest również dlatego, iż ekstrahuje z kulturowej rzeczywistości cztery podstawowe funkcje leżące na przejściu pomiędzy programem „Żagarów” a samodzielną twórczością artystyczną jej poetów. Wyliczmy je: rozpoznanie katastroficzne, konieczność

⁸⁰ „Zet” 1933, nr 22.

obrony tożsamości osobowości ludzkiej, umiejętność myślenia syntetycznego, prymat imperatywu etycznego.

Rozpoznanie katastroficznosci własnej epoki stało się dla poetów Żagarów doznaniem podstawowym, na którym zostały skonstruowane ich międzywojenne światy poetyckie. Przenikliwość i chłodna logika w oglądzie rzeczywistości, której lekcję pobierali w okresie konkwisty swojego pisma, towarzyszyć im miała w latach następnych. Dojrzewając odrzucili już naiwne mrzonki etatystycznej tracheotomii i naiwną wiarę w możliwość stworzenia socjalnej utopii mocą aktu kreacyjnego, na zawsze jednak zachować im dane było historiozoficzną trzeźwość, która powodowała zaskakującą jasność w analizowaniu procesów drążących ich epokę, wyzucie chwili dziejowej, a także umiejętność dania artystycznego wyrazu tej tragicznej świadomości. Efektem było stworzenie w latach trzydziestych jednej z najciekawszych w dziejach polskiej liryki propozycji poezji diagnostycznej.

Wiesław Paweł Szymański w swoim omówieniu losów wileńskiego pisma młodych stwierdza:

Grupę tę cechowała, jak by się dzisiaj powiedziało, postawa otwarta. Więcej: mieli oni świadomość, że daru tego nie otrzymuje się za darmo, lecz przeciwnie, jest on wynikiem wielkiego trudu: długiego trudu konstruowania osobowości⁸¹.

Żagaryści nader często pisali o „konieczności dorostnięcia do wielkiego tematu”, o wysiłku zdobywania autentycznie własnego poglądu na świat. Kiedy Zagórski w 1937 r. sugerował, „aby rozwiązania artystyczne każdej myśli, a więc i społecznej, były zawsze dla autora własne, a nie uległy w stosunku do tendencji. Ta powinna rodzić się z dzieła, a nie być jego sprawczynią”⁸² — czynił jakby nieuchronny krok naprzód w stosunku do okresu młodzieńczego. Problemem podstawowym artysty, zanim napisze pierwsze zdanie, jest konieczność własnego określenia się wobec rzeczywistości. Sztuka tylko wtedy ma autentyczny sens, kiedy prezentuje konkretny sąd o świecie, a prawdziwie możliwa jest ona tylko wtedy, gdy artysta wpisze w nią swój własny świat myśli i przekonań. „Sztuka jest to wola wyrażenia siebie przy pomocy środków obranych” — powtarza dwukrotnie Miłosz w miniszkiu o Maksie Jacobie⁸³. Nie można stworzyć wartościowego dzieła, jeżeli umysł artysty po-brzmiewa intelektualną pustką. Literatura jest zapewne dostarczycielką wzruszeń, emocji i radości, lecz przede wszystkim jest czynnością intelektualną, a ta sankcjonować musi indywidualność. Paradoksalnie brzmią te zdania, jeśli zestawić je z koncepcją literatury jako „narzędzia” ugnia-

⁸¹ Szymański, *Żagary i żagaryści*, s. 93—94.

⁸² J. Zagórski, *Czy poezja czysta może być wielka?* „Apel”. Dod. do „Kurier Porannego” 1937, nr 288.

⁸³ Cz. Miłosz, *Jacob o sztuce pisania*. „Żagary” 1931, nr 5.

tającego ludzkie mózgi, ale przecież owe przekonania sformułowane zostały w tych samych „Żagarach”, tylko jakby na jego „obrzeźkach”, w marginalnych na pozór — ale jakże istotnych — wtrąceniach. Bez nich jednak zapewne żagaryści nie mogliby być — jak pisze Szymański —

pierwszym pokoleniem w naszej literaturze, które dzięki pracy nad swoją osobowością rozszerzyło tak bardzo zakres naszej liryki, że właściwie odtąd mogło się w niej znaleźć wszystko — stworzyli poezję nowoczesną i europejską⁸⁴.

To ostatnie zdanie ma również wielkie znaczenie, jeśli spojrzymy na postulaty żagarystów w aspekcie koncepcji myślenia syntetycznego. Już sama idea — omawianego wcześniej — społecznego *collage*'u jest wyrazem świadomości, iż nowoczesny utwór społeczny musi stać się czymś na kształt skupiającej soczewki, która „zbierze” w sobie różne wątki myślowe epoki, odzwierciedli materialne i kulturowe atrybuty współczesnego świata, spoi w integralnej konstrukcji rozmaite style, nurty, tendencje i chwytaki, charakterystyczne dla XX-wiecznych sztuk. Poeci Żagarów często pisali o występowaniu architektury, muzyki czy malarstwa w poezji. Jędrzychowski w *Zbrodniach przymiotnika* podkreślał, iż dzieło sztuki ma prawo do posługiwania się dowolnymi elementami rzeczywistości i „manewrowania” w ramach danej konstrukcji — pod warunkiem, że będzie ona spójna — wszystkimi formułami deskrypcji, Maśliński zaś w jednym ze swych ostatnich artykułów w „Żagarach” stwierdza:

wszystko — i muzyczna, i wizualna kompozycja wiersza, i budowa oparta na treści, i konstrukcja formalna — wszystko to są tylko elementy, które mogą się w poetyckim zamyśle kombinować w najrozmaitsze możliwości, ukazywać się i znikać w najrozmaitszych zestawieniach. [PS]

Konkluzje to niezwykle istotne, gdyż uświadamiają, że wbrew pozorom żagaryści wcale nie mieli zamiaru stawiać przed swoją liryką takiego muru, jak uczynili to reprezentanci lewicy, którzy bezpowrotnie odgradzili się w ten sposób od europejskiej cyrkulacji wartości estetycznych i intelektualnych. Żagaryści otwierając przed swoją twórczością bramy wszystkich prądów, nurtów, zjawisk i eksperymentów, które są w stanie pobudzić ich poezję, dawali jej wspaniałą szansę na pozostanie nowoczesną i współczesną. Zastrzeżenie konieczności poddania tych wszystkich elementów pod zarząd jednej celowościowej idei konstrukcyjnej nie stawiało przed nią bariery celnej, która mogłaby odgradzić żagarystów od problemów ówczesnego świata, wręcz przeciwnie, dawała wolność wyboru tego, co było im rzeczywiście niezbędne, wolność będącą świadomą i akceptowaną koniecznością.

Konieczność ta w bezpośredni sposób wyrastała z ostatniego elementu

⁸⁴ S z y m a ń s k i, *Żagary i żagaryści*, s. 101—102.

zestawu jakości, który uczynił Żagary tworem otwartym dla indywidualnych aspiracji artystycznych poszczególnych poetów: prymatu imperatywu etycznego. Świadomość uczestniczenia w losie zbiorowym, a jednocześnie przekonanie o nieuchronności niebezpieczeństwa, które zawisło nad horyzontem, sprawiło, iż uznali oni literaturę za ten składnik ludzkiej kultury, który może i powinien podjąć walkę o ocalenie wartości stanowiących o jej istocie. Rychło uświadomili sobie, że sztuka nie może być lancetem, który jednym pociągnięciem przekształci człowieczą psychikę, jednakże nie wycofali się nigdy ze stanowiska, że powinna stać się budzicielką sumień, głosem wewnętrznego Dajmoniona, narzędziem diagnozowania rzeczywistości i miejscem, gdzie na przekór światu odnaleźć będzie można humanistyczny ład i harmonię. Literatura nie może być opium dla pragnących zapomnienia i kulturalnej „używki” mas, nie może być laboratorium produkującym estetyczne cacka, którego drzwi na głucho zatrzaśnięte są przed ludzką zbiorowością. Zadaniem literatury jest coś znacznie więcej: zostać adwokatem człowieka, który może być zaprzeczony przez rozwój dziejowych wypadków, który może stać się obiektem totalistycznego doświadczenia. Aby tego dokonać, wziąć ona musi na swoje barki trud ostrzegania, wychowywania, perswadowania w celu obrony humanistycznego *universum* wartości. Jeśli zaś istotnie zadaniem artysty i literatury jest ocalenie aksjologicznego fundamentu bytu, przeto ona sama stać się musi — wyobrażonym za pomocą poetyckich figur i formuł, w które wpisany jest określony światopogląd — etycznym imperatywem moralnym.

Zamykają się dzieje tego interesującego pisma. Jego dalszą historię i legendę dopiszą Bujnicki, Miłosz, Putrament, Rymkiewicz i Zagórski. Młodzi poeci opuszczają publicystyczne trybuny miesięcznika „idącego Wilna” i podążają — jak podali na tytułowej stronie pierwszego numeru — „na już przez siebie wybranej bieżni”, dźwigając w dłoniach żagary artystyczno-moralnego posłania.