

Michał Głowiński

Trzy młodopolskie manifesty literackie

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 86/2, 87-104

1995

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.

MICHAŁ GŁOWIŃSKI

TRZY MŁODOPOLSKIE MANIFESTY LITERACKIE

1

Manifesty literackie są przez historyków literatury traktowane przede wszystkim jako wyraziste i bezpośrednie świadectwo literackich polemik i programów, jako zapis dążeń i dokumenty świadomości literackiej, tym bardziej wiarygodne i warte refleksji, że nie mówią, jaka literatura jest, ale obwieszczają, jaka być powinna. Przyjęło się przeto takie do nich podejście, jakby stanowiły teksty na swój sposób przezroczyste, jakby jedynym ich przeznaczeniem było utrwalenie aktualnych w danym czasie idei i propozycji. Oczywiście, przy pewnego typu pytaniach podejście tego rodzaju, choć dzisiaj tak już tradycyjne, że aż konwencjonalne, wydaje się w pełni usprawiedliwione. Jednakże nie jest to podejście jedyne możliwe, zastanawiać się przecież można nad manifestem literackim nie tylko jako nad świadectwem i dokumentem, który pozwala po latach zorientować się, jakie też zadania w danym czasie przed literaturą stawiano i w jaki sposób chciano ją oceniać. Manifest – jak każdy tekst – daleki jest od przezroczystości, to szczególnych uzasadnień nie wymaga, gdyż teksty przezroczyste nie istnieją, a jeśli ktoś chciałby w ten sposób jakiegokolwiek teksty odbierać, dałby dowód naiwnej lektury. Manifesty są jednak tekstami na tyle specyficznymi i charakterystycznymi, że prostoduszne ich odczytywanie jako zwykłych świadectw i dokumentów nie może zadowalać z wielu względów. Jeśli bowiem podda się analizie ich właściwości tekstowe, uzyska się lepsze rezultaty także wtedy, gdy zainteresowanie kieruje się bezpośrednio ku treściom programowym. Taki właśnie punkt wyjścia ujawnił się w książce dotychczas nie publikowanej, ale do druku już przygotowanej, Przemysława Czaplińskiego *Poetyka manifestu literackiego w dwudziestoleciu międzywojennym*, której fragment ukazał się w „Pamiętniku Literackim”¹. Dla autora tej monograficznej pracy manifest literacki jest gatunkiem wyposażonym w cechy swoiste, szczególnym typem dyskursu. Przyjęcie takiego założenia pozwoliło pokazać manifesty międzywojenne od nowej strony.

Preferencje metodologiczne przyjęte w niniejszej rozprawie bliskie są tym, które w niezwykle ciekawej postaci ujawniły się w pracy Czaplińskiego,

¹ Książkę P. Czaplińskiego znam z maszynopisu, ukaze się ona w serii „Rozprawy Literackie”. Zob. studium tego autora *Manifest literacki jako tekst literaturoznawczy* („Pamiętnik Literacki” 1992, z. 1).

materiał historycznoliteracki jest wszakże inny, interesują mnie bowiem manifesty z czasów Młodej Polski. Nie jest moim zamiarem ogarnięcie całego materiału, przeciwnie, ograniczam swoje analizy do trzech przykładów, wybieram mianowicie dwa manifesty powszechnie znane, wielokrotnie przywoływane i przedrukowywane, oraz jeden manifest nieznany, zapomniany, nie zauważony przez współczesnych i pomijany przez potomnych. I tutaj od razu ujawnia się podstawowa trudność towarzysząca wszelkim rozważaniom o manifestach: jak zarysować granice gatunku, gdzie przeprowadzić linie demarkacyjne? Co uznać za manifest, czemu zaś takiej kwalifikacji gatunkowej odmówić? Pytania te z dużą natarczywością narzucają się wówczas, gdy bierze się pod uwagę trzy teksty, uznane z takich czy innych względów za reprezentatywne, a jeszcze silniej by się narzucały, gdyby chcieć opisać pełny zestaw manifestów, jakie się w okresie Młodej Polski pojawiły.

Dwa spośród trzech wybranych przeze mnie tekstów to wzorowe przykłady manifestów, przykłady – chciałoby się powiedzieć – wręcz szkolne: *Confiteor* Przybyszewskiego i *My młodzi* Brzozowskiego. Tu wątpliwości nie ma żadnych, wybór jest oczywisty. Nieco inaczej sprawa wygląda z manifestem trzecim, wybrałem bowiem rzecz Cezarego Jellenty w tytule mającą cytat ze Słowackiego: „*Nie pieśń sen, lecz pieśń mocarza*”, opatrzoną podtytułem wskazującym dobitnie na podstawową ideę: *Tok energii w poezji polskiej*². Samo postawienie obok dwu manifestów powszechnie znanych i – jak przypuszczać można – spełniających wszelkie warunki gatunku manifestu, trzeciego, który jest przypadkiem z takich czy innych względów wątpliwym, a w każdym razie mało wyrazistym, narzuca interesującą problematykę.

Zanim wszakże przystąpię do jej rozważania, muszę wprowadzić jeszcze jedno zastrzeżenie dodatkowe. Wybrałem skłaniający do tylu pytań i wątpliwości artykuł Jellenty nie dlatego, że brakowało innego materiału. Przeciwnie, jest go pod dostatkiem, mogłem wybrać choćby słynną *Młodą Polskę* Artura Górskiego, mogłem wybrać któryś z tekstów Miriama czy inne deklaracje i oświadczenia Przybyszewskiego lub programowe enuncjacje autorów mniej znanych i mniej znaczących. Trudność przeto, przed jaką historyk literatury staje, to nie skromność manifestowych materiałów w okresie Młodej Polski, ale – przeciwnie – ich obfitość. Zdecydowałem się na rzecz Jellenty z tej przyczyny, że pozwoli ona zwrócić uwagę tak na gatunkowe cechy manifestu, które przy analizie tekstów innych trudno byłoby zademonstrować, jak – przede wszystkim – ze względu na uwikłania sytuacyjne, których przy analizie wszelkich deklaracji, odezw, programów pomijać nie sposób, jeśli nie chce się ich rozważać w pustce.

Także więc wówczas, gdy materiał sprowadzony został jedynie do trzech tekstów, nie znika problem: jakie są granice gatunku, gdzie one przebiegają i przez jakie czynniki są wyznaczane? W poręcznym zmniejszeniu mamy tutaj

² S. Przybyszewski, *Confiteor*. „Życie” 1899, nr 1. Cyt. z antologii: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*. Opracowała M. Podraza-Kwiatkowska. Wrocław 1973. BN I 212. – S. Brzozowski, *My młodzi*. „Głos” 1902, nr 50. Cyt. z: *Wczesne prace krytyczne*. Wstępem poprzedził A. Mencwel. Warszawa 1988. *Dziela*. Pod redakcją M. Sroki. – C. Jellenta, „*Nie pieśń sen, lecz pieśń mocarza*”. *Tok energii w poezji polskiej*. „Ateneum” 1908, z. 3. Cyt. z: *Grający szczyt. Studia syntetyczno-krytyczne*. Kraków 1912. Cytaty z tych manifestów lokalizuję w tekście: liczba w nawiasie wskazuje stronicę odpowiedniego tomu.

do czynienia z zagadnieniem, które wystąpiłoby wówczas, gdyby przedmiotem analizy uczynić pełny repertuar manifestów literackich epoki. Od razu więc wprowadzić należy rozgraniczenie: między manifestem a artykułem programowym. Rozgraniczenie to nie ma – z różnych powodów – charakteru rygorystycznego, pozwala jednak pokazać różnice między tym, co stanowi wzorcowy manifest, a tym, co jest w ten czy inny sposób skonstruowanym dyskursem, w którym dochodzą do głosu treści programowe, w którym obwieszcza się, czym literatura winna się charakteryzować, co jest dobre dla jej rozwoju, co mu przeszkadza, itp. Artykułów programowych o rozmaitym charakterze napisano w okresie Młodej Polski dużo, a ich wybór – myślę tu o cennej antologii Marii Podraży-Kwiatkowskiej – składa się na obszerny tom. Wymienić tu można publikacje Miriama (od studium o Maeterlincku począwszy), artykuły Komornickiej, liczne prace Brzozowskiego, zwłaszcza z wczesnego okresu twórczości, kiedy jeszcze związany był z „Głosem”, a ponadto niezliczone publikacje różnych autorów, które w pewien sposób wyrażały ten zespół koncepcji, propozycji, przewidywań, jakie miały się złożyć na świat literacki Młodej Polski. Granice między artykułem programowym a manifestem – podkreślam raz jeszcze – nie zawsze zarysowują się wyraziście, samo zaś pojawienie się linii demarkacyjnej i jej przebieg zależć mogą od wielu czynników. Tak sytuacyjnych, jak tekstowych. Obydwa ich rodzaje należy wziąć pod uwagę. Nawet wówczas, gdy się utrzymuje, że w większości przypadków nie da się wyraźnych linii podziału wytyczyć i że w istocie ten typ tekstu krytycznego, który mnie tu interesuje, sytuuje się właśnie gdzieś między artykułem programowym a manifestem w ścisłym sensie. Taki też, jak sądzę, jest właśnie przypadek Młodej Polski.

Jeśli bierze się pod uwagę wyznaczniki zewnętrzne, to stwierdzić wypada, iż wszystko zależy tu od sytuacji, w jakiej dany artykuł się pojawia, i jak w jej obrębie jest odbierany. W istocie jako manifest może być czytany wszelki tekst, jeśli proponuje taką wizję rozwoju literatury, która odczuwana jest w danym momencie jako nowa – i od razu skupia wokół siebie zwolenników, ale nie tylko, bo również sprzyja wykrystalizowaniu się grupy przeciwników, a niekiedy wręcz go zakłada. Gdy rozpatrywana z pewnego punktu widzenia – struktura tego rodzaju tekstu może być dowolna, a jego charakter wysoce zróżnicowany. Nic w tym nie ma dziwnego, skoro głównym czynnikiem każącym odbierać dany dyskurs jako manifest nie są jego właściwości wewnętrzne, wówczas w grę wchodzi ogólny układ okoliczności, a niekiedy nawet – bo i to się zdarzało – nawet przypadek. Tekst taki może zawierać ogólne rozważania estetyczne czy nawet filozoficzne, może być artykułem informującym o tym, co się dzieje na szerokim świecie, może stanowić portret pisarza; możliwości w tej materii są zaiste nieograniczone, nie sposób wszystkich ich wymienić. Studium Przesmyckiego o Maeterlincku, a więc jedna z najważniejszych i najsilniej oddziaływających prac krytycznych z wczesnego etapu kształtowania się Młodej Polski, jest studium nie tylko przedstawiającym twórczość pisarza, jest studium wskazującym na możliwości nowej literatury. I tym m.in. różni się od dziesiątków publikacji informacyjnych o nowych zjawiskach w literaturze na Zachodzie z polskich czasopism lat dziewięćdziesiątych w. XIX, że nie było pomyślane jako artykuł przynoszący pewien

zespół konkretnych wiadomości, że przekazując wieści o tym, co na świecie nowe, formułowało pewien ideał czy pewien wzór literatury.

Rzecz nie sprowadzała się wszakże do tego, jak autor tekst swój pomyślał. I w tym przypadku, i w większości podobnych chodzi przede wszystkim o to, jak był czytany. Czy jako relacja, czy jako propozycja? Propozycja, zarysowująca wizję czegoś nowego i w sposób mniej lub bardziej wyraźny polemiczna wobec tych idei czy tego typu literatury, jakie dominują obecnie. Przy takim układzie spraw to odbiorcy decydują o tym, czy dana wypowiedź jest manifestem, czy nim nie jest, zasadniczy czynnik stanowi tutaj typ lektury. I pierwsi czytelnicy studium o Maeterlincku zdecydowali o tym, że – przez czas jakiś przynajmniej – pełniło ono rolę manifestu. Trzeba przyznać, że tak bogate problemowo i tak wyraźnie ukierunkowane, miało po temu liczne dane wewnętrzne. Zdarzyć się jednak może, iż jako manifest odczytany zostanie artykuł wolny od aspiracji, które tego rodzaju lekturę by usprawiedliwiały, artykuł w swej istocie przypadkowy. Taka przygoda przydarzyła się mało znanemu literatowi, Tadeuszowi Konczyńskiemu, jako autorowi artykułu o d'Annunziu. Stało się to za sprawą Stanisława Szczepanowskiego, który z nim polemizował, traktując go jako niepokojący wyraz nowych czasów³. W przypadku publikacji, które obwieszczały ich panowania i nie apelowały o ich aprobatę, a mimo wszystko były odbierane tak, jakby to czyniły, mówiłbym o manifestie funkcjonalnym lub o manifestie wtórnym.

Manifesty funkcjonalne (czy wtórne) pojawiają się zwykle wówczas, gdy dokonuje się wyraźna zmiana w pojmowaniu literatury, gdy wstępuje na arenę nowe pokolenie, pragnąc wyrazić swoją wizję świata, a także ów świat – literacki i nie tylko literacki – uporządkować po swojej myśli. Ten typ lektury możliwy jest wówczas, gdy istnieje literackie zapotrzebowanie na manifesty, gdy – niezależnie, po jakiej jest się stronie w zawiązującym się sporze – chce się znaleźć wyraźnie wykrystalizowane idee, które można bądź odrzucić, bądź wokół nich się skupić. Innymi słowy, takie manifesty mogą się pojawić tylko wtedy, gdy nowe tendencje znajdują się na linii wznoszącej, gdy dobijają się o swoje miejsce, a więc o uznanie i – następnie – zdominowanie życia literackiego. Pierwsza faza rozwoju Młodej Polski powstawaniu manifestów sprzyjała, tak jak pierwsza faza pozytywizmu 20 lat wcześniej czy pierwsza faza krystalizowania się tendencji awangardowych w okresie międzywojennym. Obserwujemy tutaj prawidłowość ujawniającą się w różnych epokach rozwoju literatury. Sowa Minerwy – jak uczy Hegel – wylatuje o zmierzchu, ale o zmierzchu nie szuka się mobilizujących deklaracji, nie szuka się sformułowań, wokół których można byłoby się skupić, nie szuka się apeli, które miałyby prowadzić do boju – choćby tylko literackiego, i to jedynie o realizację takich czy innych ideałów estetycznych.

W jakim stosunku pozostaje ta prawidłowość do tekstów, które od razu pomyślane zostały jako manifesty i miały odgrywać właściwą im rolę w życiu literackim? Zdrowy rozsądek uczy, że manifesty nie powstają w latach schył-

³ Chodzi tu o artykuł T. Konczyńskiego *Gabriel d'Annunzio*, opublikowany w r. 1898 w „Słowie Polskim” (nr 37) oraz w „Przeglądzie Tygodniowym” (nr 20). Przedruk w antologii: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*.

kowych danego prądu, choć o takim właśnie manifestacie z czasów, gdy Młoda Polska znajdowała się już na linii zstępującej, mowa będzie w tym artykule. Ale czy każdy tekst pomyślany jako manifest musi jako manifest funkcjonować? Jak na krystalizowanie się manifestu wpływają sposoby lektury i — przede wszystkim — sytuacja historycznoliteracka, w jakiej się pojawiają?

Sprawę można chyba ująć w ten sposób: jeśli w danej sytuacji historycznoliterackiej wszystko może być manifestem, to w sytuacji innej nic nie może być manifestem. Oczywiście, teza i w części pierwszej, i w części drugiej jest mocno przesadzona, zwraca uwagę wszakże na zjawisko o znaczeniu podstawowym: wypowiedzi pomyślane jako manifesty, wypowiedzi, którym wyznaczono rolę manifestu (a wiemy o tym nie z jakichś dodatkowych deklaracji, lecz z samej poetyki tekstu), jako manifesty nie funkcjonują, nie są czytane jako projekt nowej literatury, najczęściej zaś przechodzą nie dostrzeżone. Tego czynnika nie można lekceważyć, gdyż uwikłania sytuacyjne zawsze dają znać o sobie, ale nacisk na nie położony nie zwalnia z opisu manifestu jako tekstu *sui generis* czy jako swoistego gatunku krytycznoliterackiego. Cztery jego właściwości uważam za zasadnicze.

Jako pierwszą wymienilibym nie budzące wątpliwości osadzenie w sytuacji. Manifest nie tylko w ten czy inny sposób mówi o niej, on mówi w niej — i nie traktuje jej jako czynnika zewnętrznego, przeciwnie, jest ona w większej lub mniejszej mierze przedmiotem wypowiedzi, ale także jej uzasadnieniem. Na sytuację tę się reaguje i tak czy inaczej oddziaływa, nie jest ona tylko przedmiotem opisu, refleksji czy zrygoryzowanej pojęciowo analizy. Manifest nie może istnieć i — w konsekwencji — nie może być opisywany poza uwikłaniami pragmatycznymi. Wyrażna sytuacja, traktowana przez autora, czy w formie bardziej zapośredniczonej — przez podmiot manifestu, jako oczywista, znana i zrozumiała, staje się nieustanną sferą odwołania. Odniesienia tego rodzaju stanowią czynnik konieczny, bez niego jakkolwiek manifest literacki staje się niemożliwy.

A to łączy się z drugą właściwością manifestu jako swoistego gatunku. Jest nią wyrazistość podmiotu, osadzonego w sytuacji i w pewien sposób upoważnionego do głoszenia takich a nie innych idei, programów, haseł. Podmiot manifestu musi zakładać swoją przywódczą rolę, musi zakładać, że przemawia nie tylko w swoim własnym imieniu, że ma za sobą pewną społeczność — w postaci pokolenia czy grupy artystycznej, która opowiada się za ideałami, jakim on daje wyraz i nagłaśnia je. I że ma autorytet, który upoważnia go do zabierania głosu. Czapliński wprowadził do swych rozważań o manifestacie istotne pojęcie historycznoliterackiej fortunności⁴. Odnosi się ono do wypowiedzi jako całości, to fortunność bowiem sprawia, że manifest może być traktowany poważnie. Ale w sposób szczególny dotyczy podmiotu. Fortunny z historycznoliterackiego punktu widzenia podmiot to taki, którego sama sytuacja w jakimś sensie upoważnia do mówienia, sama uzasadnia głoszone przez niego hasła i programy. Podmiot ów bywa zazwyczaj utożsamiany z autorem, stanowi jego odpowiednik i *porte parole*. Choćby w tych trzech manifestach, które będą przedmiotem analizy, nie sposób podmiotu oddzielić od autora, nie można więc ich czytać zapominając, że tutaj niemal bezpośred-

⁴ Czapliński, *op. cit.*, s. 70–71.

nio, tylko z udziałem minimalnych zapośredniczeń, przemawiają Przybyszewski i Brzozowski (podobnie byłoby w przypadku Jellenty, gdyby jego tekst został dostrzeżony i odebrany tak, jak go pomyślano, czyli właśnie jako manifest). Im autor bardziej znany, a jego rola w życiu literackim wyrazistsza, tym bardziej fortunny podmiot w manifestcie.

Komuś takiemu jak Przybyszewski w ostatnich latach XIX wieku przyznaje się prawo wygłaszania manifestu. I zwracania się w dany sposób do publiczności, i to nie tylko do potencjalnych zwolenników, także – a może przede wszystkim – do przeciwników. W polskiej tradycji wzorzec takiego manifestu, w którym głównym czynnikiem konstrukcyjnym jest zwrot do ideowego przeciwnika, stworzył Świętochowski w swym *My i wy*⁵. Wzorzec ten cieszył się pełną żywotnością w okresie Młodej Polski, miał też kontynuacje w latach dwudziestych. W manifestcie przeciwstawienie „my” – „wy” gra niemal z reguły ważną rolę, a nie bez znaczenia jest fakt, że podmiot ma wszelkie po temu warunki, by przejść od skromnego „ja” do „my” o szerokim zasięgu. Im to przejście staje się bardziej oczywiste i naturalne, tym podmiot manifestu jest bardziej fortunny – tak ze względu na sytuację historycznoliteracką, w jakiej przemawia, jak ze względu na samą konstrukcję tekstu.

Trzecią cechą manifestu literackiego jest szczególne nakierowanie na przyszłość. Manifest przynosi pewien projekt, zazwyczaj jednak nie zawiera prostych wskazań, jak ma przedstawiać się literatura, którą się uznaje za wartościową i w konsekwencji postuluje. O tym, co postulowane, mówi bowiem w ten sposób, jakby już – przynajmniej częściowo – istniało. Dobrze sprawę ujął Czaplinski:

Sztuka pisania manifestu to w gruncie rzeczy sztuka zobowiązania poprzez nazywanie: w manifestcie to, co być powinno, ukazane zostaje jako to, co jest⁶.

Owa literatura, która ma dopiero nadejść, literatura przyszłości, nie jest oddalona w czasie, wyłania się tu i teraz, właściwie już istnieje, trzeba zrobić zatem wszystko, by się rozwijała i zyskała aprobatę nie tylko kilku artystów, którzy ją tworzą, ale szerszej publiczności. Z takiego nakierowania ku przyszłości wynikają niezwykle charakterystyczne dla manifestu wartościowania. Manifest nie tylko ujawnia wyraziste ukierunkowania aksjologiczne, wprowadza ostre i z reguły jednoznaczne ewaluacje, obwieszcza, jakiego typu sztuka jest dobra i warta, by się nią zajmować, jakiego zaś – stanowi relikw przeszłości, jest anachronizmem czy w ogóle wołającym o pomstę do nieba sprzeniewierzeniem się temu, co o wartości w sztuce decyduje. Takie ostre i bezwzględne wartościowanie nie ogranicza się zresztą do problematyki estetycznej, ujawnia się ono także wówczas, gdy w manifestcie mówi się o kwestiach ideowych.

Czwartą cechą manifestu literackiego jest retoryczność. W istocie wydawać się ona może epifenomenem, jest jednak ściśle związana z trzema poprzednio wymienionymi właściwościami. Łączy się tak z osadzeniem w sytuacji, ze swoistą konstrukcją podmiotu i ze zdecydowaniem w przedstawieniu tego, co

⁵ A. Świętochowski, *My i wy*. „Przegląd Tygodniowy” 1871, nr 44. Cyt. z: *Wybór pism krytycznoliterackich*. Wyboru dokonał S. Sandler. Wstęp i przypisy M. Brykalska. Warszawa 1973.

⁶ Czaplinski, *op. cit.*, s. 73–74.

ma się stać, opierającym się na wyrazistym wartościowaniu. I tu ujawnia się pewna niezwykłość: manifest literacki jest ze swej istoty gatunkiem pisany, związanym z rozwojem prasy czy też stanowiącym pochodną zwyczaju poprzedzania książek autorskimi wprowadzeniami, nie jest przeznaczony do odczytywania na zebraniach lub – tym bardziej – na wiecach. Większość manifestów kształtowana jest jednak w ten sposób, jakby to było przemówienie. Retoryczność ujawnia się w wyraźnych przeciwieństwach, w paralelizmach, w narastaniu wątków, prowadzących do punktu kulminacyjnego, a przede wszystkim – w zwrotach do publiczności, zarówno tej, o której się sądzi, że jest przyjazna, jak tej, którą uważa się za wrogą. Chodzi tu więc o retorykę wypróbowaną w gatunkach wypowiedzi ustnej – nawet wtedy gdy manifest ma formę zdecydowanie związaną z pismem, bo np., jak *Confiteor* Przybyszewskiego, stanowi deklarację redaktora naczelnego periodyku. Przeniesienie wzorca przemówienia na tekst pisany stanowi czynnik określający poetykę manifestu; nie będzie przesady, gdy się stwierdzi, że jest on przemówieniem przeznaczonym do druku, istniejącym tylko i wyłącznie na piśmie.

2

Confiteor jest najbardziej reprezentatywnym i, chciałoby się powiedzieć, wzorcowym manifestem w literaturze polskiej – obok *My i wy* Świętochowskiego i kilku programowych deklaracji Peipera. Decyduje o tym wiele względów, a także ten, iż jest to oświadczenie zasadnicze, wolne od wszelkich zastrzeżeń, nie biorące pod uwagę żadnych szczegółów czy zjawisk ubocznych. Przybyszewski mówi, czym sztuka być powinna – i określa postawę artysty. Występuje tu w roli prawodawcy, roli, której nie musi uprawomocniać, nie musi się z niej usprawiedliwiać, zakłada, że w sposób naturalny jest uprawiony do jej przyjęcia. Kiedy przemawianie z pozycji prawodawcy w zakresie sztuki może być uznane za uzurpację, manifest nie ma żadnych szans oddziaływania, może być odbierany jako dziwactwo sprowadzające się do głoszenia rzeczy nawet może ważnych, ale w tym konkretnym przypadku nie mających żadnego uzasadnienia, ważnych, ale – z pewnego punktu widzenia – niepoważnych. Bo niby dlaczego dany autor miałby w sposób apodyktyczny obwieszczać, na czym polega istota sztuki, wskazywać, co powinien czynić artysta, czy pouczać, jaka sztuka niegodna jest tego miana. Jeśli powstaje choćby podejrzenie uzurpacji, manifest z góry skazany jest na niepowodzenie, odbiera się go bowiem jako niefortunny, a więc fałszywie brzmiący pod piórem danego autora, tak jak fałszywie brzmiałby monolog królewski wygłoszony przez dworskiego urzędnika.

Otóż nie był to przypadek Przybyszewskiego, bodaj nikomu nie przyszło na myśl kwestionowanie jego szczególnego prawa do ogłaszania tego rodzaju proklamacji. *Confiteor* wywołało polemiki⁷, zwalczano poszczególne idee, kwestionowano kierunek, bodaj nikt jednak nie odbierał Przybyszewskiemu prawa do publikowania tego rodzaju proklamacji; gdy się rozpatruje sprawę z tego punktu widzenia, powiedzieć można, że był on właściwym autorem na

⁷ Zob. choćby ich wybór w antologii *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, w dziale zatytułowanym *Przybyszewski i krakowskie „Życie”*.

właściwym miejscu — co w jakiejś mierze przyznać musieli nawet najbardziej zawzięci przeciwnicy. Dla rozgłosu, jaki szybko *Confiteor* zdobyło, oraz dla zakresu jego oddziaływania faktem o pierwszorzędym znaczeniu było to, że ów bojowy tekst ogłosił pisarz sławny, znany w Polsce i za granicą jako reprezentant nowych kierunków, pisarz, któremu niejako z góry przysługiwała rola przywódcy. Nawet jego sytuacja życiowa sprzyjała manifestowemu przedsięwzięciu: przyjechał do kraju z metropolii i powiadamiał, co zamierza robić. Sprzyjała tym bardziej, że powrót do kraju łączył się z objęciem redakcji czasopisma; w „Życiu”, co prawda, nie wymieniano Przybyszewskiego jako redaktora naczelnego, podawano jego nazwisko jako członka redakcji odpowiedzialnego wraz ze Stanisławem Wyrzykowskim za dział literacki, wiadano jednak, że to on właśnie jest w tym piśmie główną osobą i ma wszelkie po temu dane, by mówić o zamierzeniach redakcji i programie, jaki postanowiła ona realizować.

I tutaj ujawnia się kolejna właściwość tego modernistycznego wyznania wiary. Jest ono ogólnym sformułowaniem programowym, ale jest też swojego rodzaju artykułem wstępnym, czymś w rodzaju redakcyjnego wprowadzenia, w którym nowy szef informuje czytelnika o swoich zamiarach. Takie połączenie ogólnych deklaracji programowych z tą zwykle konwencjonalną formą wypowiedzi dziennikarskiej, jaką jest artykuł wstępny, dodawało manifestowi Przybyszewskiego wiarygodności i powagi. Osadzało go w konkretach, stanowiło jego dodatkowe umotywowanie. Sytuacja mówienia podlegała ukonkretnieniu — i czyniła wypowiedź redaktora naczelnego szczególnie dobrze uzasadnioną. Sprzyjała temu także forma publikacji na pierwszej stronie „Życia”. Tekst drukowany był w jednej kolumnie z bardzo dużym marginesem, a więc wyróżniono go graficznie, podkreślając tym samym jego wagę. Ten typ publikacji pojawiał się w „Życiu”, był jednak zarezerwowany dla wierszy i — ewentualnie — prozy poetyckiej (w następnym numerze *Androgyne* Przybyszewskiego drukowana już była w dwu kolumnach, mniejszą czcionką).

Tezy w *Confiteor* sformułowane zostały dobitnie, bez choćby cienia wątpliwości, tak jak na tego rodzaju deklarację przystało.

Umieszczone w pierwszym numerze 1899 roku *Confiteor* nowego redaktora było typowym programem-manifestem — powiada Maria Podraza-Kwiatkowska — apodyktycznym, buńczucznym, zaczepnym⁸.

W manifestcie, jakimkolwiek, a więc także literackim, nie ma miejsca na wahania, jednakże stopień apodyktyczności bywa różny. Przybyszewski nie czuł w tej materii oporów, nie wprowadzał niczego, co mogłoby łagodzić ową bezwzględność sądów, przeciwnie, robił wszystko, by je wyostrzyć. Dotyczy to zresztą nie tyle słownictwa, ile struktur składniowych. Słownictwo pojawia się takie, jakie mogło wystąpić w tekście będącym skrajnym przykładem ekspresyjnego pojmowania sztuki czy też deklaracją ekspresyjnie zorientowanego estetyzmu, koncentrującego się nie na jakości i właściwościach artefaktu, ale na przeżywającym podmiocie twórczym, czyli artyście. Skoro już o słownictwie mowa, to trzeba zwrócić uwagę na pewien fakt, świadczący, jak wielkie było ciężenie tej estetyki, której Przybyszewski nie tylko nie wyznawał, ale którą w aktach świadomej refleksji odrzucał. Powiada on:

⁸ Podraza-Kwiatkowska, wstęp w: *ed. cit.*, s. XXVIII.

sztuka jest odtworzeniem tego, co jest wiecznym, niezależnym od wszelkich zmian lub przypadkowości, niezawisłym ani od czasu, ani od przestrzeni [...].

A kilka linijek dalej:

Sztuka zatem jest odtworzeniem życia duszy we wszystkich jej przejawach, niezależnie od tego, czy są dobre lub złe, brzydkie lub piękne. [236]

Myśl tę Przybyszewski formułuje raz jeszcze:

Artysta odtwarza [...] życie duszy we wszystkich przejawach [...].

I dalej apodyktycznie stwierdza:

Sztuka nie ma żadnego celu, jest celem sama w sobie, jest absolutem, bo jest odbiciem absolutu – duszy. [237]

Interesujące, że aby tak dobitnie sformułować hasła estetyki ekspresyjnej, sięga Przybyszewski po obiegową terminologię zrodzoną w obrębie estetyki mimetycznej, bo z niej pochodzą takie słowa, jak „odbijać”, „odtworzać”, „odtworzenie”, „odbijanie”. Sięgnięcie po tego rodzaju terminologię, wywodzącą się z innego kręgu, nie osłabia założeń głoszonych przez Przybyszewskiego, nie skierowuje ich w niepożądaną stronę, jest jednak faktem charakterystycznym i znaczącym, świadczy bowiem o tym, że – z jednej strony – to, co można byłoby określić jako terminologię estetyki ekspresyjnej, znajdowało się dopiero w stadium formowania się i że – z drugiej strony – słownictwo estetyki mimetycznej zajmowało niezwykle silną pozycję po latach dominacji ideałów realistycznych. Nie przypadkiem przeto o zjawiskach wyrazu mówiono w kategoriach odbicia i naśladowania. Przybyszewski niewątpliwie nie zdawał sobie sprawy, że ulega czemuś, co jest mu programowo obce.

Podziały w *Confiteor* – zgodnie z naturą manifestu – są wyraziste, ostro zarysowane i dychotomiczne. Nie padają formuły „my” i „wy”, przeciwieństwa są jednak zaznaczone równie dobitnie jak u Świętochowskiego. Podmiot manifestu z ochotą zresztą pierwszą osobą liczby mnogiej się posługuje, pojawia się ona już na samym początku. Nie jest tutaj owo „my” jednoznaczne. W pewnych fragmentach wskazuje w sposób nie budzący wątpliwości na Przybyszewskiego. A dzieje się tak przede wszystkim wówczas, gdy „my” odnosi się do niego jako autora manifestu, który deklaruje swoje poglądy i informuje czytelnika o swoich decyzjach jako autor tekstu. Pod koniec manifestu owo „my” nabiera jednak trochę innego sensu, inaczej też kształtuje się jego zakres. A jest to tym bardziej charakterystyczne, że występuje zaraz po pierwszej osobie liczby pojedynczej:

I raz jeszcze powtarzam na wszystkie możliwe zarzuty, które nas spotkać mogą:

Nie znamy żadnych praw, ani moralnych, ani społecznych, nie znamy żadnych względów, każdy przejaw duszy jest dla nas czystym, świętym, głębią i tajemnicą, skoro jest potężny. [241]

Pierwsza osoba liczby pojedynczej odnosi się do autora tekstu, pierwsza osoba liczby mnogiej nie stanowi jej prostej multiplikacji. „My” i „nas” odnosi się do pewnej grupy, a mianowicie do artystów, tych, którzy dzieło sztuki rozumieją jako mowę duszy i – znowu to słowo paść musi – jej odtworzenie. Twórca i podmiot manifestu jest jednym z tej właśnie grupy, przemawia we własnym imieniu, ale przemawia również w imieniu swoich zwolenników. Dla retoryki manifestu takie oscylowanie między „ja” odnoszącym się do osoby

znanej, która zyskała w społeczeństwie pewien autorytet, a zbiorowością oznaczaną przez „my” ma ogromne znaczenie.

Oscylowanie owo stanowi jeden z ważniejszych elementów wystroju retorycznego tego tekstu – i upodabnia go do przemówienia. Nie jest to jednak jedyny wyróżnik retoryczności. Niezbyt się przesadzi mówiąc, że dyskurs ten rozwija się bardziej w planie retorycznym niż w planie wywodu i argumentacji. Argumentacji tu w istocie prawie nie ma, Przybyszewski nie przywołuje dowodów, które wspierałyby jego twierdzenia, te bowiem są w jakiejś mierze samowystarczalne. Ważne jest ich sformułowanie w postaci możliwie wyrazistej i tak apodyktycznej, że wykluczającej wszelką polemikę. Zgodnie z poetyką manifestu są tu arbitralne orzeczenia, swoiste artystyczne czy estetyczne „ukazy”, w istocie nie biorące pod uwagę możliwości jakiegokolwiek sprzeciwu: kto chce, niech słucha i podporządkuje się, kto nie chce, staje się przeciwnikiem. Przybyszewski nie ma zamiaru przekonywać go czy nawracać, ten manifest kieruje przede wszystkim do tych, którzy już są zwolennikami.

W tym bogatym w koncepcje i w idee tekście stwierdzenia formułowane są jako niekwestionowalne, co decyduje o strukturze dyskursu. Zgodnie z ogólną właściwością sporej części młodopolskiej krytyki literackiej dyskurs nie rozwija się, ale narasta; nie ulega przekształceniom, ale się nieustannie poszerza. Stąd w *Confiteor* tyle powtórzeń i konstrukcji paralelnych. Paralelne wobec siebie są całe akapity, nie tylko poszczególne zdania („Sztuka zatem [...]”, „Sztuka wczorajsza była [...]”, a dalej: „Sztuka stoi nad życiem [...]”, „Sztuka tendencyjna, sztuka pouczająca [...]”, „Sztuka demokratyczna, sztuka dla ludu [...]” – przykłady ze stron 236 i 238); w sumie w tym manifestcie aż 9 akapitów zaczyna się od słowa „sztuka”, a 7 od słowa „artysta”. Takie nagromadzenia nie są jednak sprawą przypadku. Paralelizmy podkreślają równoległość i równoważność elementów wchodzących w skład tekstu i tworzą w nim swoistą siatkę odpowiedników. Ma to konsekwencje składniowe, w sferze syntaksy występują bowiem te same tendencje co w akapitach (tym bardziej że niektóre z nich pokrywają się ze zdaniami). Bezwzględnie dominuje składnia parataktyczna, z tym że niektóre zdania współrzędnie złożone są rozbudowane i składają się z wielu elementów. Także ta składnia jest wyrazem swoistej poetyki manifestu, w którym obwieszcza się to, co uważa się za prawdę, ale przewodów argumentacyjnych się nie przeprowadza. Nie ma też podsumowań, a pojawiające się raz zdanie „To właśnie stanowi zasadniczy punkt naszej estetyki” nie odgrywa żadnej niemal roli w rozwoju tekstu.

Można by powiedzieć, że Przybyszewski swoje wyznanie wiary, będące apelem i zarazem programem artystycznym, wykrzyczał. Wykrzyczał w zgodzie z tym, co głosił – i w zgodzie z naturą manifestu, który krzykowi sprzyja, faworyzując z gruba ciosane przeciwstawienia i ostro wyrażane idee, nie dopuszczając zaś do subtelnych rozróżnień, formułowania wątpliwości czy postaw koncyliacyjnych. Wykrzyczał i odniósł sukces nie tylko dlatego, że utrwalił wyobrażenia ogółu na temat kierunku literackiego, jaki reprezentował, odniósł sukces także z tej racji, że stworzył arcywzór manifestu, skupiający najważniejsze cechy gatunku.

3

Sytuacja Stanisława Brzozowskiego w momencie, gdy ogłaszał swój manifest, była całkiem inna niż sytuacja Przybyszewskiego, bez porównania trudniejsza. Nie przyjeżdżał bowiem w pełni sławy z jednej z europejskich metropolii, był młodym człowiekiem, który dopiero zaczynał, prawda, już nie debiutantem, jego publikacje — pewna liczba artykułów i popularyzatorskie broszury — nie przyciągnęły jeszcze ku niemu publicznej uwagi. Można by powiedzieć, że od kogoś w rodzaju Przybyszewskiego publiczność manifestu oczekiwała, a jeśli nawet nie oczekiwała, nie była zaskoczona, gdy on się pojawił. Manifest napisany przez młodego człowieka o nieznanym nazwisku, zwłaszcza gdy przemawia on we własnym imieniu, nie zaś jakiejś organizacji czy grupy literackiej, nie jest tekstem przez czytelników oczekiwanym, zawsze — jeśli tylko zostanie dostrzeżony — stanowi niespodziankę czy wręcz zaskoczenie.

Brzozowski znajdował się w gorszej sytuacji niż Przybyszewski z jeszcze jednego względu. *Confiteor* stanowiło manifest i zarazem artykuł redakcyjny, zostało więc w „Życiu” wyeksponowane, czytelnik nie mógł żywić wątpliwości, że ma do czynienia z proklamacją szczególnie ważną. Brzozowski był młodym, mało jeszcze znanym współpracownikiem „Głosu”, redakcja nie miała żadnych powodów, by eksponować jego artykuł o charakterze manifestowym, bo to nie był manifest redakcyjny, był to osobisty, indywidualny lub wręcz prywatny — jak się z początku wydawać mogło — manifest współpracownika o nazwisku Stanisław Brzozowski. Artykuł *My młodzi* ukazał się na dalszych stronicach numeru, w stałej rubryce zatytułowanej *Przegląd naukowy i etyczny*. W dziale tym drukowano materiały o różnym charakterze i różnej ważności, głównie na tematy aktualne. Czytelnik tygodnika w żadnym razie nie mógł się spodziewać, że w tym właśnie dziale znajdzie wypowiedź o takim charakterze, że tu właśnie ukaże się manifest pomyślany nie jako głos redakcji, grupy artystycznej czy politycznej, ale pokolenia. Sposób publikacji oczywiście osłabiał manifestową wymowę tekstu, a to, że został on dostrzeżony natychmiast i wywołał polemikę, świadczy tak o jego sile, jak o tym, że niewątpliwie stanowił odpowiedź na potrzeby chwili⁹.

My młodzi wydaje się jednak manifestem szczególnym i osobliwym, nie tylko ze względu na sposób publikacji, raczej ukrywający niż eksponujący. Tej namiętnej i momentami patetycznej deklaracji Brzozowskiego bliżej niż do niedawnego manifestu Przybyszewskiego — do tekstu, który w r. 1902 mógł już być uważany za klasyczny, a mianowicie do wciąż istniejącego w pamięci społecznej manifestu Aleksandra Świętochowskiego *My i wy*. Nie twierdzę, że Brzozowski świadomie do niego nawiązywał czy świadomie stylizował takie lub inne fragmenty swojego oświadczenia. Powiązania mają charakter głębszy i znaczą więcej, niż gdyby tylko chodziło o to, co za dawnych dobrych czasów nazywało się wpływami i zależnościami. Mimo wszelkich różnic podobny jest w jakiejś mierze punkt wyjścia, podobna jest retoryka. Nie bez znaczenia pozostaje powtarzające się w obydwu proklamacjach „my”, które u Święto-

⁹ Spis prac wywołanych publikacją Brzozowskiego podaje A. Męćwiel w książce: *Stanisław Brzozowski. Kształtowanie myśli krytycznej*. Warszawa 1976, s. 197, przypis.

chowskiego już w tytule zespolone zostało z „wy”, u Brzozowskiego łączy się zaś z nim w miarę rozwoju dyskursu. Własna ideowa i artystyczna tożsamość, trud samookreślenia krystalizuje się tutaj w opozycji do tych, którzy mogą wystąpić jedynie jako ciemny przedmiot oskarżenia.

Różnica polega m.in. na tym, że Świętochowski już na samym początku precyzuje, kto tworzy owo „my”: „młoda drużyna pisarzy”¹⁰. U Brzozowskiego takiego sprecyzowania nie ma i być nie może, bo dramaturgia jego manifestu jest inna. Jego „my” jest dużo mniej określone, krytyk po prostu nie może go ujednoznaczyć, nie jest go pewien, a w którymś miejscu nazywa je nawet hiperbolą (56). „My młodzi” to formuła z natury rzeczy bardziej ogólna niż „my, młoda drużyna pisarzy”. W momencie ogłaszania manifestu drużyna ta jest już jakby dana, określona, w mniejszym lub większym stopniu uformowana, „my” Brzozowskiego nie odznacza się tego rodzaju właściwościami, stanowi pewną potencjalność, a więc grupę czy środowisko, które dopiero w wyniku manifestu ma się ukształtować. I tu ujawnia się zasadnicza różnica w stosunku do klasycznego tekstu Świętochowskiego: manifest Brzozowskiego działa jakby na niższym pięttrze rozwoju czy samoorganizowania się tych, do których się zwraca, ma być wezwaniem o to, by się skrzyknąć, podczas gdy „młoda drużyna pisarzy” uformowała się już wcześniej. Świętochowski czuje się uprawomocnionym przedstawicielem tych, w których imieniu przemawia, to dobre samopoczucie jest mu z góry dane; Brzozowski go nie ma, musi je dopiero zdobywać w trakcie swego manifestowego dyskursu. I z tej racji pojawia się na początku „ja”, tłumaczące się i wyjaśniające zamierzenia, a więc takie „ja”, które mogłoby osłabiać ewentualne oddziaływanie manifestu. Wątek ten ginie w toku dyskursu, co się wiąże – jak zobaczymy – z zastosowanymi w nim procedurami retorycznymi.

Mimo tych różnic łączą ze Świętochowskim manifest Brzozowskiego takie elementy, jak – na pierwszym miejscu – zwracanie się do przeciwników, a więc eksponowanie negatywnych apeli do tych, którzy zakwalifikowani zostali jako „wy”, i przeciwstawianie ich grupie własnej, czyli tym, co tworzą „my”. Takie usytuowanie manifestu decyduje nie tylko o jego oskarżycielskiej strukturze, wpływa na jego polemiczną zawartość i stanowi objaw szerszego zjawiska: pozytywni „młodzi” mogą się określić tylko wobec swych przeciwników, którzy zresztą – w przypadku Brzozowskiego – nie są po prostu „starymi”, skoro wśród godnych uznania wymienia się tu reprezentantów poprzedniego pokolenia (z tymi odrzucanymi ma Świętochowskiego, Orzeszkową, Prusa, Konopnicką, Witkiewicza łączyć tylko wiek, zob. 58). W takich ujęciach względy, które określić można jako ideowe czy merytoryczne, górują – jak się na pierwszy rzut oka wydaje – nad samookreśleniami pokoleniowymi. Nie można wszakże uznać, że ów aspekt pokoleniowy stał się zjawiskiem marginesowym.

Rzeczy mają się inaczej. I to także łączy manifest Brzozowskiego ze starszym o lat 30 manifestem Świętochowskiego: bezwzględnie dominująca perspektywa pokoleniowa. W *My i wy* jest ona jawna i w żaden sposób nie

¹⁰ Stosunkiem Brzozowskiego do Świętochowskiego zajął się B. Suchodolski w rozprawie *Stanisław Brzozowski i Aleksander Świętochowski* (Warszawa 1932. Odb. z „Ruchu Literackiego”), czyniąc głównym przedmiotem analizy związki ideologiczne.

zapośredniczona, w *My młodzi* nie jest od początku tak klarowna, okazuje się jednak czynnikiem zasadniczym. I to właśnie ujęcie pokoleniowe jest tym, co – na drugim miejscu – łączy te dwa teksty. W obydwu „my” jest – termin Kazimierza Wyki – „my pokoleniowym”. Doskonale on sprawę ujął, wychodząc od stwierdzenia, że takie właśnie „my” występuje zawsze w modernistycznej liryce, jeśli pojawia się pierwsza osoba liczby mnogiej, „my” bowiem znaczy – młodzi.

Nie umiano się tego ustrzec nawet wówczas, kiedy pisarz pragnął przemawiać tylko we własnym imieniu. Brzozowski zastrzega się w *My młodzi*, że atakuje samotnie, ale jego atak natychmiast, od tytułu rozpoczynając, przechodzi w „my pokoleniowe”¹¹.

W tak szerokim rozumieniu owo „my” występuje także w *Confiteor* Przybyszewskiego, choć zasadniczym punktem odniesienia w tym manifestie nie jest generacja, ale ekspresyjne rozumienie sztuki i osobowość artysty, którego obowiązkiem estetycznym i moralnym jest odtworzenie własnej duszy. Uwikłania pokoleniowe takiej ideologii artystycznej są jednak oczywiste, owa estetyka artysty nie kształtowała się w próżni, pokolenie jednak (czy w tym kontekście sytuacyjnym jego synonim – młodość) nie stanowiło sprawy zasadniczej. A w manifestie Brzozowskiego, tak jak niegdyś w manifestie Świętochowskiego, stanowi.

Czy jednak manifest ten był manifestem modernistycznym? Kwestię tę poddał ciekawej analizie Andrzej Mencwel. Według niego w osobistych intencjach Brzozowskiego miał to być kolejny manifest młodopolski.

Wprawdzie już wtedy jego stanowisko wobec modernizmu wykazywało pewną dwuznaczność, manifest raczej należy odczytywać jako wezwanie do przekroczenia dotychczasowych granic młodej sztuki niż ich obronę, niemniej jednak moralistyczna abstrakcyjność tego wezwania sama je z kolei ograniczała¹².

Dalej Mencwel stwierdza, że Brzozowski nie był admiratorem modernistycznego kodeksu, także więc manifestu *My młodzi* nie „można odczytać jako dokumentu bezkrytycznego utożsamienia z młodymi”. A w wątkach, jakie się w nim pojawiają, daje się dostrzec perseweracja tych ujęć, które będą doniosłe w całej twórczości krytyka¹³. Wypada się z tymi stwierdzeniami zgodzić. Rzeczywiście, tak było, tym bardziej że Brzozowski, w przeciwieństwie do Przybyszewskiego i Górskiego, Przesmyckiego i Matuszewskiego, nie podejmuje w swym manifestie tych problemów estetycznych, które wyznaczały program epoki i stały się wartością najwyższą. Nie podejmuje – jak się można domyślać – nie z tego względu, że jest wobec tych zjawisk powściągliwy w ocenie¹⁴ (już wówczas, w r. 1902!); nie podejmuje, bo postrzega rzecz z innej perspektywy, właśnie generacyjnej, z tym że generacji, o której myśli, nie muszą tworzyć wyłącznie artyści. Czy był to jednak manifest młodopolski (lub – jeśli kto woli – modernistyczny)?

¹¹ K. Wyka, *Modernizm polski*. Wyd. 2, zmienione i powiększone. Kraków 1968, s. 114.

¹² Mencwel, *op. cit.*, s. 197–198.

¹³ *Ibidem*, s. 205.

¹⁴ Na fakt, że w *My młodzi* Brzozowski powściągliwie wypowiadał się o osiągnięciach pokolenia, zwrócił uwagę H. Markiewicz (wstęp w: S. Brzozowski, *Eseje i studia o literaturze*. T. 1. Wrocław 1990, s. XXX. BN I 258).

Niewątpliwie w ten sposób zrozumiany został przez swoich pierwszych czytelników. I trudno się temu dziwić, nie popełnili oni błędu wynikającego z braku dystansu, nie ulegli takim czy innym złudzeniom. Powiem więcej: inaczej tego tekstu odbierać nie mogli. Wszelkie manifesty, wszelkie artykuły programowe ukierunkowane w ten sposób – musiały być wówczas czytane jako opowiedzenie się za nowym prądem, za tym, co on głosi, jako jego przejaw czy też jako jeden z aktów walki, jaką prowadzi, by osiągnąć zwycięstwo. Musiały być tak czytane, bo Młoda Polska znajdowała się wówczas jeszcze w swej fazie wstępującej, w okresie heroicznym, a to określało tak ogólną sytuację kulturalną, jak położenie poszczególnych tekstów. Podział „my” – „wy”, a do niego przecież Brzozowski się odwoływał, nakładał się na te podziały, które wniosła za sprawą samego swego istnienia Młoda Polska. Za nią opowiadać się musiał w istocie każdy manifest, jeśli tylko bezpośrednio jej nie odrzucał, a wiadomo, że wstępujących prądów literackich nie odrzuca się w artykułach mających formę manifestu. Nie na odchodnym manifesty się pisze.

Fakt ten wyraża się także w retoryce stosowanej w programowych proklamacjach; posłużył się nią również Brzozowski w omawianym artykule. Jego struktura retoryczna jest bowiem niezwykle wyrazista, bliższa zresztą niż tekstowi Przybyszewskiego – temu, co 30 lat wcześniej ogłosił Świętochowski. Jest wyrazista, mimo że sygnalizowane już przechodzenie z „ja” na „my” mogłoby tę przejrzystość zakłócić. Trzeba ujrzyć dwie strony retoryczności tak charakterystycznej dla tego tekstu. Po pierwsze więc odbija się w niej ogólna właściwość genologiczna manifestu: kształtowanie tekstu ze swej natury pisanego według wzorów oralnych. Brzozowski działa na wyznaczonym przez tradycję polu, przyjmuje ją jako z góry daną. Dzieje się tak nie wskutek inercyjnego aprobowania wyznaczników gatunku, ale z tej racji, że odpowiadają one pewnym właściwościom indywidualnego stylu, ujawniającego się od prac debiutanckich w większości pism Brzozowskiego. Po drugie zatem – w owej retoryczności dochodzi do głosu jedna z naczelných właściwości pisarstwa krytycznego Brzozowskiego, a mianowicie skłonność do stylistyki przemówienia. Stwierdza trafnie Henryk Markiewicz:

Można też w pismach Brzozowskiego dosłuchać się cech oratorskiej mowy żywej, zwłaszcza – wykładu improwizowanego. Upodobniają się do niego pisma Brzozowskiego przez wyjaśniające zwroty do czytelnika, pytania retoryczne, antycypowanie jego reakcji, a także – powtórzenia, cieniujące wielokrotną synonimiką tę samą treść myślową¹⁵.

Mowa żywa w tym przypadku to połączenie deklaracji pozytywnych z surowo brzmiącymi oskarżeniami. Retoryczność jest tu czynnikiem narastającym, potęguje się w miarę rozwoju tekstu, tak jakby sam autor ulegał sile własnych słów; w tym manifestie jest to zjawisko szczególnie widoczne, stanowi ono jednak jedną z ogólnych cech pisarstwa Brzozowskiego, jego dyskurs nabiera rozpędu w miarę, jak zbliża się do końca. Tak również dzieje się tutaj: od skromnych zapewnień autora, że pisze tylko w imieniu własnym, i stosowania zwykłego „ja”, poprzez deklarację, że jego celem jest jedynie wzbudzenie echa, po całkiem jawne przemawianie w imieniu wstępującego pokolenia, a więc tych, których początkowo zamierzał tylko pobudzić. Można

¹⁵ *Ibidem*, s. VIII.

by powiedzieć, że wraz z narastającym uretorycznieniem potęguje się czynnik manifestowy, że w miarę rozwoju tekst ten coraz bardziej staje się manifestem, coraz dobitniej ujawnia swoją manifestowość. I znowu jest to cecha znamienne pisarstwa krytycznego Brzozowskiego: właściwości jego rozpraw, studiów, recenzji nie są na ogół z góry określone, krystalizują się w miarę rozwijania tekstu, co sprawia, że w większości przypadków odchodzą od tradycyjnych, klasycznych wzorów dyskursu.

Retoryczność *My młodzi* przypomina retoryczność tak *Confiteor* Przybyszewskiego, jak *My i wy* Świętochowskiego. Warto tu wspomnieć o bezpośrednich zwrotach do tych, których uważa się za przeciwników, odpowiednikiem „my młodzi” jest „wy starzy”. Warto wspomnieć o rozległych paralelizmach, aczkolwiek nie są one tak przejrzyście i tak precyzyjnie ułożone jak u Przybyszewskiego, warto wszecnie wspomnieć o skłonności do składni parataktycznej, choć to akurat nie będzie cechą dominującą w innych pracach Brzozowskiego. Parataksa jednak dominuje tam, gdzie pojawia się polemika i oskarżenie, rzadsza będzie — co zrozumiałe — w teoretycznych wywodach. Parataksa jest — jak się zdaje — dla manifestu ogólnie charakterystyczna. Może on się składać z uszeregowanych linearnie werdyktów i orzeczeń, których nie trzeba dowodzić, więcej, manifest jako gatunek wszelkie dowodzenia w zasadzie wyklucza, co w pewien sposób zbliża go do pamfletu. I tak się dzieje w tekście Brzozowskiego, który z tego przywileju, jaki daje manifest, często i z ochotą korzysta, np.:

Bo nie trzeba się łudzić, dusza naszego społeczeństwa karleje z dniem każdym. Warszawa staje się coraz bardziej cieplarnią przyzwoitego, dobrze wychowanego głupectwa. [57–58]

4

Położenie manifestu Cezarego Jellenty jest całkiem inne niż dwu omawianych wcześniej proklamacji. Ukazuje się on po raz pierwszy w czasopiśmie w r. 1908 i potem — w 1912 — zostaje bez żadnych korekt i retuszy przedrukowany w tomie prac krytycznych Jellenty. Dystans czasowy wobec manifestów Przybyszewskiego i Brzozowskiego jest stosunkowo niewielki, jest to już wszakże inna epoka, w całkiem odmiennej sytuacji znajduje się Młoda Polska, skończył się jej okres wstępujący, a znanemu powiedzeniu, że po roku 1905 posiwiata, nie można odmówić słuszności. Płomienny artykuł Jellenty pojawia się w czasie, w którym już manifestów się nie ogłasza. Nie czeka na tego rodzaju proklamacje publiczność, a życie literackie nie wykazuje skłonności do ich przyswojenia. Nic przeto dziwnego, że nie zostaje zauważony — ani wówczas, gdy pojawia się w czasopiśmie, ani wówczas, gdy zostanie przedrukowany jako wprowadzająca pozycja w zbiorze rozpraw i artykułów. Więcej, nie zostaje zauważony także przez historyków literatury. Jedną z nielicznych oznak zainteresowania jest przedruk fragmentu w antologii Podrazy-Kwiatkowskiej; wzmianki o tym manifestie znaleźć można w monografii Jellenty pióra Tomasza Lewandowskiego oraz w książce Jana Prokopa o tendencjach w literaturze polskiej krystalizujących się przed pierwszą wojną światową¹⁶.

¹⁶ T. Lewandowski, *Cezary Jellenta estetyk i krytyk. Działalność w latach 1880–1914*. Wrocław 1975, s. 207–208. — J. Prokop, *Z przemian w literaturze polskiej lat 1907–1917*. Wrocław 1970, s. 24–25.

Jest tego niewiele, nawet gdybym przeoczył — co wysoce prawdopodobne — jakieś odwołania.

Jakie czynniki zdecydowały, że ten projekt literatury pojmowanej jako działanie nie tylko nie miał wpływu na tok życia literackiego, ale w ogóle nie został dostrzeżony? Zważyć na tym mogła pozycja autora, znanego, co prawda, z licznych publikacji od lat osiemdziesiątych w. XIX, raczej jednak nie należącego do grona tych, którzy najsilniej wpływali na kształtowanie się literackich idei, mimo że był to krytyk walczący, nie stroniący od podejmowania spraw aktualnych i nie ukrywający swoich przekonań, zmieniających się zresztą w ciągu wielu lat aktywności. Czynnikiem ten nie mógł jednak grać roli decydującej, gdyż — jak wiemy — jeśli manifest trafia w potrzeby chwili, wywołuje reakcje nawet wówczas, gdy sygnuje go nazwisko autora mało znanego, początkującego, czasem wręcz debiutanta. Jellenta nie zdobył takiej pozycji jak Przybyszewski, Miriam czy Brzozowski, a nawet Matuszewski czy Feldman, był jednakże kimś liczącym się.

Miał swoje znaczenie fakt, że wydawane przez tego krytyka „Ateneum”¹⁷ było pismem mało znanym, marginesowym, a jego rola nie dawała się w żaden sposób porównać z tą, jaka — z różnych zresztą powodów i wśród innych kręgów publiczności — stała się udziałem i „Życia”, i „Głosu”. Był to miesięcznik na niezłym poziomie, żywo reagujący na różne ówczesne wydarzenia i tendencje kulturalne, nie on jednak decydował o dążnościach literackich tego czasu. W końcowej fazie Młodej Polski takiego pisma poza „Krytyką” i w mniejszym stopniu „Museionem” już nie było, np. „Sfinksowi” nie udało się dorównać „Życiu” czy „Chimerze”.

Manifest sporządzony w czasie, w którym manifestów już (albo jeszcze) się nie píše, nie miał formy tak charakterystycznej dla gatunku, tak — chciałoby się powiedzieć — kanonicznej, jak deklaracje Przybyszewskiego i Brzozowskiego. Różnił się od nich znacznie. Był obszerniejszy, w konsekwencji — jego manifestowy charakter nie ujawniał się z równą siłą we wszystkich fragmentach tekstu. Tym bardziej że łączyło się to z pewną różnorodnością formalną, w zasadzie obcą manifestom omawianym poprzednio: w tekście Jellenty pojawiają się choćby elementy przypowieści (występują one na początku i pełnią funkcję swojego rodzaju wprowadzenia), a także całkiem rozbudowane rozważania odwołujące się do historii literatury, m.in. obszerny fragment o nawiązującej do *Biblii* i wystylizowanej na teksty prorockie poezji Ujejskiego¹⁸. Można by stwierdzić, że tego rodzaju wtręty, jak też heterogeniczność tekstu są czynnikami radykalnie ograniczającymi to, co w tym wywodzie mogłoby być manifestem. I jest tak w istocie, trzeba jednak podkreślić dobitnie, że nie powodują one wyeliminowania tych składników, które tworzą dyskurs manifestowy, czy choćby ich zatarcia. Nawet bowiem to, co od manifestu dalekie, kształtowane jest tak, że służy proklamowaniu pewnej wizji literatury, która ma nadejść i stać się realnością. Bo w tym tekście nawet

¹⁷ Zob. krótkie omówienie tego pisma w pracy J. Kądzioły *Z historii czasopiśmiennictwa okresu Młodej Polski*. W zbiorze: *Literatura okresu Młodej Polski*. T. 1. Warszawa 1968, s. 183–184. „Obraz Literatury Polskiej”. Seria V.

¹⁸ Ciekawe, że odwołanie do Ujejskiego pojawia się także w manifestie Górskiego, aczkolwiek w innej niż u Jellenty perspektywie (zob. w antologii *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, s. 123). Górski stwierdza, że dzisiejsze, nastrojone indywidualistycznie pokolenie dalekie jest od poezji bohaterskiej Ujejskiego i Romanowskiego.

we fragmentach, które z pozoru mają charakter opisowy czy historyczny, chodzi o zarysowanie programu, o apelowanie o pewien typ literatury. Zdeterminowało to także niektóre przynajmniej właściwości formalne tego artykułu.

Krystalizują się one już w pierwszym akapicie, który — jak potem ma się okazać — pełni rolę przypowieści, krystalizują się, choć jeszcze mogą być dwuznaczne. Myślę tu przede wszystkim o tak charakterystycznej dla formy manifestu pierwszej osobie liczby mnogiej:

Staśmy się brzegiem jakiejś studni umarłych i miejmy odwagę rzucać w nią, jak maski Konradowe, jeden po drugim wszystkie nasze zachwyty kłamne, wszystkie uniesienia bez przekonania, tak ażeby na ramionach został tylko prawdziwy, szczerzy płaszcz królewski uwielbienia i ekstazy, a w płaszczu tym nie tylko odnajdziemy piękno, które jest wiecznotrwale, lecz i zbudować na nim możemy filozofię tego piękna. [1]

Nie jest to jeszcze klasyczne „my” manifestowe, ale już tutaj ujawnia się jakaś niezbyt sprecyzowana zbiorowość, taka, której nie trzeba bliżej określać, podobnie zresztą jak nie musi się bliżej określać manifestowy podmiot. Prawo do takiego przemawiania jest tu z góry dane. A *pluralis* w końcowych partiach manifestu jest już całkiem reprezentatywny dla gatunku i łączy się z pouczającymi zwrotami do publiczności:

Poezja polska dzięki wzmocnionemu poczuciu dynamiki rozwiązała bardzo szczęśliwie problemat piękna — i jej być jednym z prawodawców sztuki.

[...] Bo gdy staniemy z tym rozwiązaniem w rękę, z tym zakłębieniem czarnoksiężskim na ustach, otwierają się naprawdę wszystkie Sezamy piękna.

Spojrzyjcie teraz oczyma zmysłu dynamicznego na Apollina Belwederskiego! [...] Przyjrzyjcie się olbrzymom Michała Anioła, jaka w nich zaduma, czekanie, schowanie się w siebie nazbyt potężnych dusz, jakie zamyślenie bogów przed stworzeniem. [19]

Manifestowy charakter enuncjacji Jellenty najpełniejszy znajduje wyraz jednak nie w kształtowaniu podmiotu i w jego zwrotach do adresatów, tutaj bowiem trudno doszukać się jakiejś „młodej drużyny pisarzy” wspierającej wywody. Właściwości gatunku realizują się przede wszystkim w apodyktyczności stwierdzeń, które nie są w żaden sposób motywowane i dowodzone, po prostu się je obwieszcza. Owa apodyktyczność, wskazująca na ukierunkowanie, widoczna już jest w tytule, będącym cytatem z *Króla-Ducha*, i określa w istocie cały dyskurs. Składają się nań, zwłaszcza w części ostatniej — najważniejszej, jeśli chodzi o propagowane idee — zdania w bezwzględny sposób obwieszczające to, co Jellenta uznaje za prawdę, typu „temat jest zbiornikiem piękna, gdy jest zbiornikiem mocy” (18). Dużą rolę też grają zdania postulatywne czy normatywne, takie, w których ogłasza się, co robić należy lub jak być powinno:

Trzeba więc zerwać z taką czystą sztuką, której obce jest żądło dynamiki. Taka bowiem jest przedwcześnie zużyta i w sobie już zakończona, jak wyrafinowany a niedołężny Heliogabal, który się dusi pod górami fiołków. Jedyńą jej kinetyką są najczęściej miłostki... z grafomanią. [18]

Do tej pory nie wspominałem, jaka jest właściwie idea główna manifestu Jellenty. Czy jest to jeszcze manifest młodopolski? Jeśli brać pod uwagę styl, jakim został napisany, narzuca się odpowiedź twierdząca, w potoku krańcowo zmetaforyzowanych twierdzeń, wśród których sporo oksymoronów i katachrez, doprowadził bowiem Jellenta modernistyczny sposób wysłowienia niemal do karykatury. Jest jednak pewne, że idee, które głosił on w r. 1908, nie mogły się pojawić w czasie, w którym Przybyszewski konsolidował nowy ruch

artystyczny publikując *Confiteor*, więcej, nie mogły się pojawić w czasie, w którym wstępujący na publiczną scenę Brzozowski proklamował apel do rówieśników, choć niektóre koncepcje Jellenty i ogólny tok jego myślenia od pewnego momentu z pewnością były mu bliskie. Punktem odniesienia w „pieśni mocarza” nie jest już, jak u Przybyszewskiego, artysta, który ma się w swym dziele wyrazić, choć o sztuce i obowiązkach artystów się mówi, nie jest też, jak u Brzozowskiego, członek wstępującego pokolenia, punktem odniesienia jest jeśli nie człowiek czynu, to przynajmniej artysta czynu, ktoś znajdujący się na antypodach dekadenta zafascynowanego swoimi słabościami, w dynamice i w mocy widzący wartości naczelne. Nie przypadkiem manifest kończy się odwołaniem do Nietzschego i wizją nadchodzącego Dionizosa.

„*Nie pieśń sen, lecz pieśń mocarza*” jest manifestem aktywizmu – chyba najbardziej konsekwentnym w literaturze polskiej przed rokiem 1914. Wydawałoby się, że tak pomyślany, odpowiadał na potrzeby i oczekiwania epoki, tej epoki, która pożegnała się już z dekadentyzmem, z impresjonistyczną nastrojowością i chciała traktować poezję jako formę działania. Ten osadzony w ideach i konwencjach Młodej Polski aktywizm miał wprawdzie sporą liczbę zwolenników, nie stanowił jednak samodzielnego ruchu literackiego, był co najwyżej zbiorem rozproszonych tendencji. I przekraczało jego możliwości jawne i zasadnicze zakwestionowanie tego, co składało się na Młodą Polskę, była to raczej fronda w jej obrębie. Ponadto aktywizm jest tego rodzaju ideologią, która lepiej niż w wołaniu o czyn wyraża się w samym czynie. Postulowana za Słowackim pieśń mocarza stała się pieśnią działacza niepodległościowego czy legionisty. Położenie manifestu Jellenty było paradoksalne: mógł się wiązać z tym, co nabierało rozmachu i miało określić charakter epoki, ale znalazł się w pustce.

Można natomiast sobie wyobrazić, że jego położenie byłoby inne, gdyby ukazał się w innym czasie. To prawda, w pierwszym okresie formowania się Młodej Polski, w którym manifesty odgrywały dużą rolę, aktywistyczne apele w tym stylu byłyby jeszcze niemożliwe. Wolno jednak założyć – z dużą dozą prawdopodobieństwa – co innego i zastanawiać się, jak by potoczyły się losy tego tekstu, gdyby jego pierwodruk ukazał się nie w marginalnym miesięczniku w r. 1908, ale 10 lat później w czasopiśmie głoszącym program ekspresjonizmu, choćby w „Zdroju”. Nie są to tylko jałowe przypuszczenia, manifest Jellenty zawiera idee bliskie uformowanemu nieco później ekspresjonizmowi, a nieodległy był także zresztą od stylistyki pierwszych polskich ekspresjonistów programowych, tych właśnie, którzy ogłaszali swe utwory w „Zdroju”. Gdyby tekst ten stanowił część ruchu ekspresjonistycznego, a więc nie ukazał się zbyt wcześnie, prawdopodobnie nie padłby w pustkę (w r. 1918 nikt o nim już nie pamiętał). Odznaczał się on więc kontadyktorycznymi właściwościami: z jednej strony widziano w nim niewątpliwie zabytek Młodej Polski, co przesądzało o tym, że nie był już w stanie wzbudzić czyjegokolwiek zainteresowania, z drugiej zaś – mógł być traktowany jako wypowiedź prekursorska, jedna z wczesnych realizacji polskiego ekspresjonizmu. Zarówno status zabytku, jak tekstu prekursorskiego (choć w mniejszym stopniu) jest dla manifestu zabójczy – i sprawia, że musi on być manifestem nieudany, nie spełniającym swoich zadań. Jednakże czy można w ogóle mówić o manifeście nieudany? Czy manifest nieudany jest manifestem?