

Andrzej Chruszczyński

W kwestii tzw. "Dwudziestolecia międzywojennego"

Prace Naukowe. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury 3, 19-32

1990

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.

ANDRZEJ CHRUSZCZYŃSKI

W kwestii tzw. „Dwudziestolecia międzywojennego”

Periodyzacja oraz opis nurtów bez wątpienia nie należą do najbardziej interesujących czy też najwdzięczniejszych czynności historyka literatury. Rzadko przecież można nimi zająć odbiorców, dla których w ostatecznym rachunku prace badacza są przeznaczone, a i wśród współfachowców nie zabraknie takich, co w ogóle przeciwni są wszelkim upraszczającym zaszerogowaniom, bez których czynności te obejść się nie mogą. Sami zresztą przecież rozumiemy, iż historyk literatury winien przede wszystkim notować i charakteryzować naturalne przebiegi w dziejach piśmiennictwa i kultury literackiej, nie zaś silić się na obmyślanie dat ramowych czy granicznych, względnie nazw dla zjawisk, które i bez nich znakomicie prosperowały czy prosperują.

Mimo wszystko, co wyżej powiedzieliśmy, nie sposób zaprzeczyć, iż stan badań w zakresie historii literatury polskiej XX wieku jest mało imponujący w kwestii syntez oraz że stan taki wynika nie skądinąd, jak właśnie z kompletnego braku zgodności co do podziału na okresy i naderzędności określonych prądów umysłowych, kierunków w sztuce czy stylów artystycznych przebiegi tej literatury kształtujących. W ogóle trudno o bardziej drażniący paradoks historycznoliteracki, jak uporczywe trwanie przy pojęciu tzw. dwudziestolecia międzywojennego, chociaż nazwa owa nie sama przez się nie mówi, gdyż w historii Polski dosyć dużo dałoby się zapewne międzywojennych dwudziestolecia wskazać.

Inkryminowane pojęcie pojawiło się na zasadzie *deus ex machina* w latach 1938—1939, jakkolwiek w pierwszej chwili nie wyróżnione naturalnie epitetem „międzywojenne”. Pretekst jubileuszowy, całkowicie zrozumiały i naturalny, rzec by można oczywisty w odródnionej po ponad stuleciu niewoli II Rzeczypospolitej, nie przestawał przez to jednak mieć charakteru całkowicie okazjonalnego i nikomu zapewne z piszących nie udało się wtedy przekonać opinii publicznej, jakoby charakteryzowane właśnie 20-lecie Niepodległości miało cechy naukowej epoki. Obok Ignacego Fika i Stanisława Czernika, wykorzystujących protekst jubileuszowy dla celów syntezy tendencyjnej¹, może jeden Ludwik Fryde starał się udowodnić, iż formalny cykl dwudziestolecia suwerennej państwowości zbiegł się w dziejach polskiej liryki z naturalnym zamknięciem cyklu rozwojowego i z pokoleniową zmianą warty. Krótki cytat znakomicie nam jednak przypomni, jak bardzo hipotetyczne było to ujęcie sprawy i z ja-

¹ Por. też w artykule moim *Przyczynki do syntezy literackiego międzywojnia w latach 1932—1939*, „Prace Naukowe” WSP w Częstochowie, nr 1, Seria humanistyczna, cz. 1. Filologia polska, Częstochowa 1978.

kim warunkowym niezdecydowaniem myśl swoją sam Fryde formułował: „I w tym czasie — można go określić dokładnie datą roku jubileuszowego (...). Czechowicz zaczyna jak gdyby tracić pozycję głównego autorytetu wśród rówieśników i młodych poetów. (...) Poezja polska wkracza w nowy okres, którego horyzonty są w tej chwili niejasne, przyćmione błyskawicami nadciągających burz”².

Tak więc i wtedy, okazjonalnie i bez żadnych prawie naukowych aspiracji wymyślono *ad hoc*, iż lata 1918—1938 stanowią samodzielny przedział czasowy w historii Polski, zatem i polskiej literatury. Wybuch II Wojny Światowej na ziemiach polskich, militarna klęska we wrześniu 1939 roku i załamanie się politycznej struktury II Rzeczypospolitej — dokonały dzieła. Pod piórami młodych i najmłodszych poetów i krytyków lat okupacyjnych, tak w kręgu „Sztuki i Narodu” jak i poza nim, przede wszystkim zaś w zapiskach i rozrachunkowych szkicach Włodzimierza Pietrzaka³, wraz z kategorycznym imperatywem oceny przeszłości i poszukiwania przyczyn nieszczęścia, utrwaliła się też w sposób naturalny sama kategoria międzywojennego dwudziestolecia. Kiedy po wojnie doszła od tego jeszcze polityczna tendencja do radykalnego odcięcia się od wszystkiego, cokolwiek w Polsce działo się w latach istnienia II Rzeczypospolitej, terminologiczny twór historycznoliteracki stał się faktem. Mimo upływu kolejnych lat czterdziestu, mimo krystalizacji nowych zjawisk artystycznych, mimo znacznej wiedzy szczegółowej o prądach, stylach, grupach, wreszcie o pisarzach i ich dziełach, bardzo mało lub zgoła nic nie wynika stąd dla syntezy. Historycy literatury potrafią z imponującą erudycją i fascynującą swadą mówić — jak w wartościowych książkach Artura Hutnikiewicza czy Lesława Eustachiewicza⁴ o ekspresjonizmie, futuryzmie, kubizmie, formizmie, skamandrytyzmie, awangardyzmie, psychologizmie, neoralizmie, neonaturalizmie, katastrofizmie, kreacjonizmie i innych. Wciąż corocznie opuszcza mury szkół i uczelni akademickich wielotysięczna rzesza młodych inteligentów, nierzadko polonistów, przyzwyczajona do łatwego i oczywiście w jakimś sensie zasadnego, ale zarazem sprzecznego z elementarnymi zasadami działania historii literatury podziału literatury polskiej po roku 1918 na: dwudziestolecie międzywojenne, literaturę lat wojny i okupacji hitlerowskiej w Polsce oraz enigmatyczną literaturę w Polsce Ludowej⁵.

Pozwólmy sobie w tym momencie na spojrzenie wstecz ku minionym epokom, by problem, o którym mówimy, ujrzeć na szerszym niż współczesne tło historycznym. Oto bowiem data 1795 nie jest i nie może być przecieź w historii Polski traktowana jako mniej istotna niżeli 1918, skoro tamta zapoczątkowała okres, dla którego ta jest zamknięciem. A jak funkcjonuje ona w historii literatury? Prawie bezsporne przyjęcie w syntezach upadku I Rzeczypospolitej za równoczesne zamknięcie dziejów polskiego Oświecenia nie zaciemnia bynajmniej świadomości, że aż do

² Cytaty tamże s. 90—91.

³ Zob. W. Pietrzak, *Rachunek z dwudziestolecie*m, Warszawa 1955.

⁴ Zob. A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu*, Toruń 1965 i wyd. nast.; L. Eustachiewicz, *Dwudziestolecie 1918—1939*, Warszawa 1982.

⁵ Podział taki utrwalają w szczególności podręczniki dla szkół średnich, powie-
nie od dziesiątków lat przez R. Matuszewskiego.

Kongresu Wiedeńskiego przynajmniej⁶; życie umysłowe i literackie na ziemiach polskich było wynikiem naturalnej kontynuacji prądów oświeceniowych i dopiero w latach 1820—1822 dopatrywać się można na dobre początku epoki romantycznej. *Nomen omen* dwudziestolecie 1795—1815 wypełnione nadziejami, walkami u boku Napoleona Bonapartego, narodową euforią Księstwa Warszawskiego i totalną klęską owych nadziei po roku 1812, wszystko to dla historyka literatury jedynie umiarkowanie ważny i trochę dla interpretacji kłopotliwy okres przejściowy, przydługa cezura, międzypoka. A przecież, śmiejmy stwierdzić, załamanie koncepcji napoleonidów i tzw. czwarty rozbiór Polski na Kongresie Wiedeńskim to klęska narodowa najzupełniej porównywalna z wydarzeniami jesieni 1939. Porównywalna i pod względem politycznych konsekwencji, i przede wszystkim pod względem konsekwencji ideowych dla morale Polaków. Idąc zaś dalej tym torem rozumowania, czyż rewolucja listopadowa i jej klęska w roku 1831 nie jest także porównywalna ze sprawami polskimi roku 1939? Czyż dla ówczesnego pokolenia Polaków, piszących na murach zrewoltowanej Warszawy: że „słowo stało się ciałem, a Wallenrod Belwederem”, nie była owa klęska przynajmniej takim samym wstrząsem moralnym? Tymczasem dla historyka literatury minionego stulecia także i tamta data to dzisiaj nic więcej, niżeli wewnętrzna cezura w cyklu rozwojowym polskiego romantyzmu. Cezura, a może nawet i diereza.

Jeżeli o nazwaniu lat 1795—1815 okresem pseudoklasycyzmu warszawskiego i o uznaniu okresu owego za epigoński wprowadzić, ale kontynuujący czasy stanisławowskie zdecydował brak nowych prądów umysłowych czy propozycji stylowych w sztuce oraz ciągłość twórczości czołowych pisarzy drugiej generacji stanisławowskiej; jeżeli o ciągłości romantyzmu polskiego po roku 1831 pomimo rozbicia emigracyjnego, pomimo dezaktualizacji pewnych koncepcji ideowych i ukształtowania się odmiennych, pomimo wreszcie pojawienia się na arenie życia literackiego arcyzdolnej generacji młodych poetów krajowych między powstaniami — decyduje trwałość światopoglądu artystycznego i z nim związanych manier i gustów ... Jakże są racje, poza emocjonalnymi oczywistościami, które każą fetyszować cezurę roku 1939⁷. Nie zaszły po niej żadne trwałe zmiany jakościowe w naszej literaturze poza rozszczępieniem emigracyjnym. Wszystko, cokolwiek napisano w latach 1939—1944 a zapewne też i w latach 1945—1948, było w zakresie filozofii sztuki oraz praktyki artystycznej kontynuacją tzw. literatury międzywojennej. Stwierdzić należy, iż dopiero przesilenie lat 1949—1955 z ówczesnym tendencyjnym socrealizmem stać się miało cezurą rzeczywistą i trwałą oraz że literatura polska w jej przebiegach współczesnych ma swe korzenie w latach 1956/1957⁸. Wtedy to pojawiły się i utrwaliły swą obecność w literaturze

⁶ Tę drugą wersję prezentuje w szczególności J. Krzyżanowski, *Historia literatury polskiej od średniowiecza do XIX wieku*, Warszawa 1953; po wojennym zniszczeniu przygotowanego w roku 1939 nakładu, wydanie nominalnie pierwsze.

⁷ Racje te usiłują zresztą przełamać autorzy zbiorowej *Literatury polskiej 1918—1975* IBL PAN, gdzie proponuje się podział na tomy wedle klucza 1918—1932, 1932—1944, 1945—1975.

⁸ Po części podobnie sprawy te widzi także A. Lam, *Z problemów periodyzacji nowszej literatury polskiej*, (w:) *Z problemów współczesnych języków i literatur*

nowe tendencje, prądy i propozycje stylowe, które powstały jako wypadkowa rodzimych problemów z późno odkrytymi w szerszej skali i dopiero teraz na dobre przyswojonymi tendencjami egzystencjalistycznymi i behawiorystycznymi zarazem⁹. Późne i równoczesne oddziaływanie ich na polskie piśmiennictwo literackie po „odwilży” roku 1956¹⁰ to naturalnie jeszcze jeden z paradoksów w dziejach naszej sztuki, która miała swój protoegzystencjonalizm bodaj wcześniej niż francuska, ale też i nie pora ani miejsce, by kwestią tą akurat tu zajmować się szerzej.

Powtórzmy więc obecnie kilka najistotniejszych konstatacji spośród powyższych i sformułujmy tezy, co do periodyzacji literatury polskiej XX wieku: tezy, którymi w dalszym ciągu posługiwać się będziemy już bez dowodzenia.

Tadeusz Peiper wyraził się niegdyś nader efektownie, iż „wiek XX nie umiał się narodzić”¹¹. Naturalną i rzeczywistą granicę pomiędzy stuleciami XIX a XX stanowi bez wątpienia w sferze rozwoju cywilizacyjnego i co za tym idzie także w sferze kultury Wielka Wojna lat 1914—1918. Zostało to już wielokrotnie i przekonywająco udowodnione¹², więc też całkowicie zasadne jest przyjęcie daty 1918 jako umownej, lecz nie budzącej wątpliwości granicy, początkującej *stricte* XX-wieczną twórczość literacką w Polsce. Ustalenie takie, choć przecina raz na zawsze sens zadawnionego sporu¹³ co do ważności cesury roku 1905 w dziejach piśmiennictwa literackiego w Polsce, bynajmniej — rzecz prosta — nie likwiduje problemu. Nie może też oznaczać zlekceważenia nieodwracalnych przecież następstw tamtych wydarzeń rewolucyjnych, które nie tylko ukierunkowały polski ruch niepodległościowy orientacji socjalistycznej, ale podcięły zdecydowanie prężność rozwojową Młodej Polski. Praktyczne znaczenie roku 1905 w historii polskiej literatury widzieli i akcentowali krytycy i badacze od dawna i to wcale nie tylko krytycy lewicowi, jak choćby Ignacy Fik¹⁴. Nawet dość apolityczny w swym światopoglądzie naukowemu Kazimierz Czachowski w swym *Obrazie współczesnej literatury polskiej*, wydanym w połowie lat trzydziestych, więcej uwagi poświęcił dacie 1905 niżeli 1918.

słowiańskich, Materiały z konferencji UW i Uniwersytetu Karola, Warszawa 1976; podczas gdy z gruntu inaczej, lecz bezzasadnie rzecz interpretuje A. Sandauer, *Ewolucja polskiej poezji 1945—1968* (w:) *Zebrane pisma krytyczne* t. 1., Warszawa 1981 (sic!).

⁹ Być może należałoby mówić tutaj o neobehawioryzmie, lecz wobec prawie całkowitego braku odzewu dla literackiego behawioryzmu prozy północnoamerykańskiej przed II Wojną Światową w Polsce, byłaby to zapewne przesada. Dopatrywanie się cech tej koncepcji psychologicznej w prozie Uniłowskiego to bowiem wynik mylenia francuskiego neonaturalistycznego populizmu po roku 1929 z właściwym, amerykańskim behawioryzmem wczesnego Hemingwaya.

¹⁰ Choć zwalczane bywa to określenie jako zbyt publicystyczne, wydaje się, iż tytuł powieści I. Erenburga daje pełne podstawy, by przyjąć go za symboliczny termin, może nawet czasem i bez cudzysłowu.

¹¹ Zob. T. Peiper, *Tędy, Punkt wyjścia*, (w: tenże) *Pisma wybrane*, Wrocław 1979, BN I 235, s. 3.

¹² Zob. np. S. Żółkiewski, *Kultura literacka 1918—1932*, Warszawa 1978.

¹³ Bodaj po raz ostatni spór ten odżył jednak w formie dość ostrej polemiki pomiędzy J.Z. Jakubowskim i T. Burkiem w roku 1968. Zob. też J. Kłossowicz, *Ani 1905, ani 1918*, „Współczesność” 1969 nr 7.

¹⁴ Por. I. Fik, *Dwadzieścia lat literatury polskiej 1918—1939*, Kraków 1939, także (w: tenże) *Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1961 i 1979.

Znów więc mówić tu należy o swego rodzaju międzyepoce. Jak przyjęcie daty wydania *Ballad i romansów* Adama Mickiewicza w roku 1822¹ za próg romantyzmu nie znaczy wcale by przed ową datą nie powstały utwory poetyckie, które *de facto* należą do zespołu dzieł polskiego romantyzmu — tak i tutaj. W międzyepoce, jaka trwała pomiędzy ukazaniem się *Legendy Młodej Polski* Stanisława Brzozowskiego i wystąpieniami młodych poetów Pikadora, późniejszych Skamandrytów, działo się przecież podobnie. Futuryzm i ekspresjonizm, że inne zjawiska nowej sztuki w tej chwili pominiemy, nie czekały z roztoczeniem swego wpływu w Polsce aż do 11 listopada roku 1918. Linia demarkacyjna tylko wtedy jest w ogóle do przyjęcia, jeżeli jej nieuniknioną szkodliwość zminimalizujemy, pamiętając o umowności, względności postanowienia.

Kiedy zatem z perspektywy międzyepoki lat 1908—1918 oraz niekwestionowanej cezury historycznoliterackiej roku 1918 zechcemy spojrzeć ku naszym dniom, jedna po drugiej narastają niezliczone propozycje periodyzacyjne: 1926, 1932, 1939, dalej natomiast 1945, 1948, 1956, 1968 i inne. Jest rzeczą absolutnie bezsporną, że właściwy wybór i lokacja dat etapowych najściślej jest uzależniona od doboru kryteriów, w wypadku zaś rezygnacji z kryteriów poza — literackich, od spostrzeżenia, udowodnienia i uznania dominacji określonego prądu umysłowego i z nim związanego stylu w sztuce, których cykl rozwojowy da dopiero sensowną podstawę do decyzji periodyzacyjnych. Skoro jednak konstatacje nurtologiczne znów uwarunkowane są konstatacjami periodyzacyjnymi i na odwrót, na potrzeby tego wywodu przyjmujemy najpierw założenie chronologiczne. Dopiero po określeniu czasowych ram pola badawczego, proponujemy także wstępne ustalenia co do dominacji kierunków czy prądów.

Piszący te słowa stoi na gruncie zdecydowanego przeświadczenia, że ramy czasowe epoki literackiej, którą zapoczątkował rok 1918, sięgają daleko poza granicę politycznej egzystencji II Rzeczypospolitej. Ramy te, jak pisaliśmy wyżej, rozciągają się aż do przesilenia tzw. nowej polityki kulturalnej i naturalnego zgonu doktrynalnego socrealizmu w praktykach polskiej literatury pięknej, zatem do roku 1956. Daty 1932, 1939, 1944 i 1948 to natomiast cezury etapowe, granice faz wewnątrz epoki historycznoliterackiej, którą chcemy tutaj nazwać epoką intensywiźmu i autentyzmu. Że jednakże równoczesne objęcie całokształtu pola badawczego o takim zakresie byłoby niewykonalne przed uładzeniem rządowego obrazu owego tzw. dwudziestolecia międzywojennego, dlatego też, pomimo nazwania go historycznoliterackim tworem, w jego granicach tymczasem pozostajemy. Tyle tylko, iż nie zrezygnujemy już z każdorazowego opatrywania kwestionowanego miana znaczącym określeniem „tak zwane”, co w tych warunkach staje się przecież epitetem pejoratywnym, gdyż uważamy, że rok 1939 traktować trzeba w badaniach epoki jako granicę prowizoryczną, której ważność z biegiem czasu i z postępem badań musi maleć nieodwracalnie.

Naturalnie przyjęcie tezy, iż w omawianym przez nas okresie literackim mamy do czynienia z kolejną dominacją dwóch prądów wiodących, które od pewnego momentu, zapewne od roku 1939, dalej już funkcjonować będą równoległe, choć nie bez znaczących

fluktuacji — wymagać musi szczegółowego postępowania dowodowego, dla którego potrzebna jest książka. Obecnie natomiast wstępnego uzasadnienia, a już przynajmniej usprawiedliwienia wymaga propozycja terminologiczna, nazewnicza.

Każdy uważny czytelnik spostrzeże natychmiast, iż próba spojrzenia na tzw. dwudziestolecie międzywojenne w aspekcie dychotomicznego podziału na fazy nie jest żadnym *novum*, choć najwięcej zazwyczaj energii poświęcano sporom o chronologiczną cezurę wewnętrzną, nie zaś o treści, mogące być dla lokowania tej cezury przekonywającym uzasadnieniem¹⁵. Wydaje się jednak, iż po latach sporów o chronologię powrócić trzeba do punktu wyjścia, jakim niewątpliwie dla poważnych badań okresu jest trzypiętomowy *Obraz współczesnej literatury polskiej* Kazimierza Czachowskiego. W książce tej, najniesłuszniej w świecie zlekceważonej przez dwa kolejne pokolenia historyków literatury i do dnia dzisiejszego nie wznowionej, jakkolwiek wartością kompendialną przewyższa wszystko inne, z zapoczątkowanym wielotomowym cyklem *Obraz literatury polskiej. Literatura polska w okresie międzywojennym* włącznie¹⁶ — więc w książce tej po raz pierwszy mamy do czynienia z propozycją spojrzenia na współczesną literaturę polską w aspekcie struktury dwuprądkowej.

Kazimierz Czachowski, jak to naturalnie pamięta czytelnik, wybitnie zasłużony krytyk i badacz obrazu życia literackiego w Polsce współczesnej¹⁷, nie był w ogóle z wykształcenia filologiem i wolny od szkolarsko-warsztatowych zahamowań i uwarunkowań kierował się w swych pracach intuicją. Intuicyjnie zakreślił sobie granice pola badawczego jako półwiecze 1884—1934, intuicyjnie też nazwał okres ostatni w tym półwieczu i najobszerniej zobrazowany w tomie III, więc w zasadzie odpowiadający okresowi nas tu interesującemu, pod tytułem: „*Ekspresjonizm i neorealizm*”¹⁸. Otóż powiedzieć należy ze stanowczością, iż zawarta w tym nazwaniu sugestia historycznoliteracka, nigdy właściwie do dnia dzisiejszego serio nie podjęta w badaniach syntetycznych, jest wysoce uzasadniona i tylko powrót do niej może nam dopomóc w uporaniu się z problemem kwadratury koła, do jakiej sprowadzona została niestety nurtologia literatury po roku 1918. Tyle tylko, iż słuszna intuicja Czachowskiego powinna zostać skorygowana przez wprowadzenie dla nazwania spostrzeżonych przez niego zjawisk, odmiennej nieco nomenklatury. Powtórzmy — hipotetyczna propozycja nazwania okresu literackiego po roku 1918 mianem: intensywnizm i autentyzm jest przez pisanego te słowa traktowana jako nawiązanie do koncepcji Kazimierza Czachowskiego, nie zaś jako żadne rewelacyjne odkrycie. Skoro więc tak, dlaczego nie pozostać przy terminologii *Obrazu współczesnej literatury polskiej*? Dlatego otóż, że żaden z tych terminów nie oddaje w pełni specyfiki i istoty życia literackiego w Polsce i każdy wymagałby specjalnych

¹⁵ Por. S. Zólkiewski, *Cezura 1932*, „Roczniki Humanistyczne” 1971, tom 19, z. 1, s. 161—162.

¹⁶ Jeżeli pominąć nawet potencjalne walory opracowania, faktem jest tymczasem, iż ukazały się dopiero trzy tomy początkowe, zaś ocenę całości odłożyć przyjdzie na lata.

¹⁷ Por. tegoż *Najnowsza polska twórczość literacka 1935—1937*, Lwów 1937.

¹⁸ Metodę binominalną stosuje zresztą Kazimierz Czachowski także w pozostałych tomach swego *Obrazu*...

określeń dodatkowych w rodzaju „ekspresjonizm polski” chociażby, co też jeszcze sprawy nie ułatwia, gdy pamiętać zechcemy o utrwalonych znaczeniach i sposobach rozumienia inkryminowanych nazw w tradycji badawczej, jaka narosła od pół wieku.

Trudno w zasadzie o bardziej autorytatywną charakterystykę ekspresjonizmu jako kierunku w sztuce oraz stanu świadomości badawczej w tej kwestii, niżeli u Johna Willetta. Mniej może niepokoiłobyśmy się jego zastrzeżeniem, iż „termin ekspresjonizm jest jednym z tych rzadziej występujących pojęć, które oznaczają — mniej lub bardziej retrospektywnie — coś, o czym wiadomo, że się działo, ale także podstawowy element w każdej sztuce, element, który został wydobyty przez czas”¹⁹. Bardziej liczyć się musimy z faktem, że zgodnie ze stanem świadomości badawczej w Europie, od dość dawna z terminem ekspresjonizm łączy się trzy znaczenia, z których żadne nie odpowiada naszej potrzebie charakterystyki literatury polskiej. Powiada bowiem Willett:

„Pod terminem ekspresjonizm rozumie się zazwyczaj:

- 1 — zespół cech charakterystycznych dla nowoczesnej niemieckiej sztuki, literatury, muzyki i teatru od przełomu wieku po dzień dzisiejszy;
- 2 — nowoczesny ruch niemiecki, który trwał w latach od 1910 do 1922;
- 3 — specyficzną wyrazistość i deformację, które mogą występować w dziełach sztuki wszystkich ludzi i okresów”. I jeszcze to zastrzeżenie: „Gdy terminu tego używają eksperci — w tym wypadku specjaliści w dziedzinie nowoczesnej niemieckiej sztuki i literatury, albo sami przedstawiciele kierunku — zazwyczaj mają na myśli ekspresjonizm w drugim, najbardziej zwięzonym znaczeniu. Poza niemieckim obszarem językowym częściej termin ten ma znaczenie pierwsze”²⁰.

Stwierdzenia Johna Willetta znajdują oczywiście liczne i wiarygodne potwierdzenia w polskiej literaturze naukowej²¹, których z tego powodu nie będziemy już tutaj przywoływali, ograniczając się do przypomnienia, jak rzecz ujął Artur Hutnikiewicz w swoim znanym, popularnym kompendium *Od czystej formy do literatury faktu*²², gdzie także spostrzega trzy możliwości definicji znaczeniowej ekspresjonizmu, scalając w jeden punkt to, co u Willetta mieści się w punktach 1 i 2, jako dodatkowy zaś wprowadzając pojęcie ekspresjonizmu poznańskiego. Tak więc, gdybyśmy śladem Kazimierza Czachowskiego pragnęli mianem ekspresjonizmu właśnie nazwać dominujący prąd literatury polskiej lat 1918—1932, z uwzględnieniem naturalnie znamion preekspresjonistycznych gdzieś od *Hymnów* Jana Kasprowicza poczynając²³, trzeba byłoby wyjść poza ramy ekspresjonizmu poznańskiego i albo popaść w ogólnikowość znaczenia, które u Willetta jest trzecim, albo szukać odniesień do właściwego ekspresjonizmu niemieckiego. Tu jednakże jawi się nam trudność nowa i bodaj czy nie najistotniejsza. Oto bowiem, jak słusznie akcentują prawie wszyscy

¹⁹ Zob. J. Willet, *Ekspresjonizm*, przekł. z ang. M. Kluk, Warszawa 1976, s. 6.

²⁰ Tamże, s. 8.

²¹ Por. A. Lam, *Początki świadomości ekspresjonistycznej w Polsce*, „Przegląd Humanistyczny” 1962, nr 2 czy też. E. Kuźma, *Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce*, Wrocław 1976.

²² Op. cit.

²³ Zob. J.J. Lipski, *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1891—1906*, Warszawa 1975.

cy badacze sztuki ekspresjonistycznej rozumianej wąsko i ściśle, prąd ten miał przecież nie tylko swoją poetykę krzyku, ale przede wszystkim swoją filozofię, która dopiero w poetyce krzyku, w deformatorstwie wyraz znajdowała. Ekspresjonizm niemiecki, a ten jest i być musi traktowany jako zjawisko wiodące w skali europejskiej, pod oże swe znajdował w skrajnie pesymistycznej wizji świata i stąd wychodząc rozwinął się dwukierunkowo: albo ku metaficznemu wizjonerstwu, albo ku ekspresji anarchistyczno-rewolucyjnej²⁴. Nie wchodząc już w szczegóły i nie przypominając w tym miejscu genezy takich właśnie kierunków ewolucji prądu, jedno trzeba powiedzieć stanowczo. Ani pesymistyczna metafizyka, ani rewolucyjne bogoburństwo, bez których niemiecki ekspresjonizm nie jest w ogóle do pomyślenia, nie miały prawie żadnego odzwierciedlenia w tych zjawiskach literatury polskiej po roku 1918, które ze względu na znamiona poetyki moglibyśmy nazywać ekspresjonistycznymi. Odwrotnie nawet. Ten quasi—ekspresjonizm literatury polskiej dość długo znajdował swe uzasadnienie w niepodległościowej euforii, co już zupełnie czyni go filozoficznie i ideologicznie sprzecznym wobec sztuki niemieckiej o podobnej poetyce.

I wraz z tą właśnie świadomością, że zastosowanie terminu ekspresjonizm w sensie znacznie poszerzonym poza kręgi współpracowników poznańskiego „Zdroju” i w lata po 11 listopada 1918 roku, musiałyby się wiązać z koniecznością niezliczonych zastrzeżeń i wyjaśnień; że stać by się musiało zaczątkiem niezliczonych nieporozumień i zubożyć pojęcie przez jego zamknięcie jedynie w sferze tzw. poetyki krzyku — rodzi się propozycja nazwania tej specyficznie polskiej wersji ekspresjonizmu literackiego terminem: intensywizm.

Idea takiego właśnie określenia istoty nowoczesności w sztuce pojawia się po raz pierwszy, a bodaj czy też nie jedyny, na łamach warszawskiego „Głosu” w roku jeszcze 1897 w trzyczęściowym szkicu literackim Cezarego Jellenty²⁵, który dość niesłusznie próbowano niedawno określić jako zapomniany program modernistyczny. Nie był to program, ale raczej już zapomniany manifest sztuki modernistycznej. Szkic Jellenty ukazał się bowiem o rok wcześniej od okrzyczanej *Młodej Polski* Artura Górskiego i w istocie swojej stara się, podobnie jak krakowski Quasimodo, wytłumaczyć opinii publicznej generalia nowej sztuki, niczego nie postulując, a jedynie wnioskując z faktów dokonanych i charakteryzując je. Czyni to Jellenta na przykładzie malarstwa jedynie i w zasadzie bez dezynwoltury stylistycznej, tak charakterystycznej dla Artura Górskiego, chociaż i tu znaleźć można naturalnie efektowne wypady antyfilisterskie²⁶.

Chociaż przez wzgląd na zapomnienie artykułów Cezarego Jellenty, szczegółowe ich przypomnienie byłoby z pewnością dla czytelnika inte-

²⁴ Por. m.in. W. Sokel, *Estetyka ekspresjonizmu*, tłum. E. Maryńska, „Przegląd Humanistyczny” 1962, nr 4.

²⁵ C. Jellenta, *Intensywizm*, „Głos”, Warszawa 1897 R. 12, nr 34, 35, 36, s. 819, 842, 870. Zob. też T. Lewandowski, *Intensywizm — zapomniany program modernistyczny*, „Teksty” 1973, nr 1.

²⁶ Pisał Jellenta: „Oczywista, że filister, który patrzeć na przyrodę uczył się przy pomocy obrazków kalendarzowych, ma dla takich krajobrazów tępotę wyobraźni w głowie, a na twarzy idiotyczny uśmiech politowania”, tamże, s. 871.

resujące, nie będziemy tego obecnie czynili, by nie odbiegać od zasadniczego wątku; zainteresowanych natomiast pozostaje odesłać od oryginału. Dla nas w tym momencie najistotniejsze jest chyba, iż Jellenta, który nie akceptował zachodnioeuropejskich — „izmów”, a już w szczególności impresjonizmu, uważanego za warsztatowe dziwactwo i maniery, zaproponował swoją nazwę intensywnizm nie dla jakiejś szkoły czy stylu, lecz dla zasadniczego — jego zdaniem — kierunku rozwojowego nowoczesnej sztuki. Działo się to wcześniej, nim w polskiej prasie literackiej zagościł na dobre termin ekspresjonizm, ale też i na krótko tylko przedtem, nim w niektórych dziełach literatury polskiej spostrzec będziemy mogli znamiona preekspresjonistyczne. A mówimy to tym śmielej, że przecież pogranicze symbolizmu i ekspresjonizmu z największą tylko trudnością umożliwiałoby przeprowadzenie wyrazistej linii demarkacyjnej między dziełami tych szkół artystycznych.

Istotę nowoczesnej koncepcji artystycznej upatruje Cezary Jellenta w agresywnej intensywności eksponowania motywu przewodniego, który pojmuje chce w zgodzie z Wagnerem, mówiąc:

„Dominuje on nad całością lub w całości i nastraja duszę naszą jednym tylko, ale za to niezawodnym kamertonem, wprawia nas w stan jednego tylko ekscentrycznego czucia, ale to czucie nas ogarnia całych, porywa, zalewa jak strumień. I bardzo naturalnie; ono swe źródło mieć musi i miewa nie w chłodnym, kombinującym artyzmie, ale w sile podmiotowego odczucia siły natury, czy potęg duszy ludzkiej, czy wreszcie potęg dramatu międzyludzkiego”. (...) „Całą siłę twórczości wleje (artysta — A. C.) w zamierzony efekt, poświęci dlań jasność i wyrazistość wszystkich figur; zatrze i zamąci wszystko, ażeby całe nasze zajęcie porwane było impetem głównego motywu”²⁷. Co chwila pojawia się u Jellenty w różnych związkach frazeologicznych i różnych konfiguracjach stylistycznych określenie: brutalność. Raz mówić będziemy o brutalnej subtelności, w chwilę potem o subtelnej brutalności, ale zawsze rzecz sprowadza się do wyjątkowego skondensowania wyrazistości, które nazywa krytyk ciekawym określeniem użyciowym *w i o ł o w i e n i e* (podkr. moje A.C.).

Najciekawsza chyba i najważniejsza dla nas jest jednakże część trzecia szkicu Cezarego Jellenty, w której przeprowadza on wywód rewelacyjnie nowatorski, także i z punktu widzenia teorii literatury. O wiele lat wyprzedzając teoretyków artystycznego kracjonizmu, dzieli twórczość artystyczną na trzy typy, w zależności od podejścia twórcy, od realiów tzw. świata obiektywnego. Pierwszy mianując naśladowczym, a drugi „psychologicznym i przenikającym”, przyszłości sztuki upatruje w trzecim, kiedy mówi:

„Trzeci stopień, to już nie odtwórczy, lecz twórczy. Twórczość zaczęła się właściwie już na poprzednim, wystąpiła w postaci swobodnej, samoistnej przeróbki pozorów rzeczywistości i w celu uchwycenia jej właściwego ducha, tu zaś wzrasta znakomicie przyczynek podmiotowy (...). (Artysta — A.C) ma odwagę czerpania motywów z fantazji, wcieleń własnych wizji i nie baczy zgola na to, czy im odpowiada coś w świe-

²⁷ Tamże, s. 823—824.

cie realnym, lub też chwytą z tego ostatniego takie chwile, błyski, przełoty, które są jak najmniej typowymi i zwykłymi”²⁸.

Konkludując, wydaje się, iż Cezary Jellenta już w roku 1897 intuicyjnie wyczuł i zaskakująco precyzyjnie zdefiniował te znamiona nowatorstwa artystycznego, które już wkrótce zaznaczyć się miały w utworach niektórych symbolistów polskich; na czas jakiś zdominowane wpływami niemieckiego ekspresjonizmu; pod koniec lat dwudziestych i w latach trzydziestych ponownie dały znać o sobie w dziełach Witkacego, Schulza czy Gombrowicza, których wówczas nazywano niejednokrotnie neokspresjonistami, zaś po paru dziesięcioleciach zamianowano kreacjonistami. Zaś definicja literackiego kreacjonizmu, jaką wyczytać możemy w najnowszym polskim opracowaniu słownikowym, zaskakująco wiele ma wspólnego z argumentacjami zapomnianego modernistycznego krytyka, Cezarego Jellenty, który tak oto sumował swe wywody:

„Cała sztuka (...) do tego zmierza i w tym kierunku się rozwija. Wszystkie jej gałęzie żyją i walczą, co prawda bezwiednie, pod sztandarem, na którym można by wyszyć napis intensyvizm (podkr. autora — A.C.). Wszystkie chcą osiągnąć wzruszenie (podkr. autora — A.C.) możliwie silne, głębokie i pełne (podkr. moje — A.C.)”²⁹.

Wyjaśnwszy w ten sposób, miejmy nadzieję, że przekonywająco, sens i cel nazywania polskich: protoekspresjonizmu, ekspresjonizmu, quai-ekspresjonizmu i neoekspresjonizmu łącznie mianem intensyvizmu, zajmujemy się jeszcze drugim hasłem. Wytlumaczmy, dlaczego i po co neorealizm Kazimierza Czachowskiego zastąpić pragniemy autentyzmem; co czynimy z dwóch istotnych powodów.

Od początku lat 1930-ych, kiedy powstał *Obraz współczesnej literatury polskiej* Kazimierza Czachowskiego, po dzień dzisiejszy niezwykle zmieniła się i wzrosła świadomość teoretycznoliteracka w odniesieniu do pojęcia realizmu. O ile wtedy nazwa owa dość jednoznacznie kojarzona była po prostu z głównym nurtem sztuki drugiej połowy XIX wieku, zaś w literaturze z tradycjami szkoły powieściowej Balzaka — Dickensa — wczesnego Tolstoja, a na polskim gruncie Orzeszkowej czy Prusa; o tyle obecnie sprawy uległy wielopiętrowej komplikacji. Poprzez słynną dyskusję o realizmie na przełomie lat 1940-ych i 1950-ych oraz poprzez długotrwałe dysputy teoretyczne lat późniejszych, kryteria realizmu w sztuce uległy multiplikacji i tym samym relatywizacji³⁰. Ponieważ jest to jeden z najgłośniejszych i najbardziej frapujących problemów współczesnej teorii literatury, nie na miejscu byłoby tu przypomnienie znaczeń, w jakich termin ów realnie dziś funkcjonuje w badaniach nad literaturą. W każdym razie przy posługiwaniu się ewentualną nazwą „neorealizmu”, niesłychanie żmudnie wyjaśniać byłoby trzeba, któremu to z używanych znaczeń dodać pragniemy w danej chwili przedrostek „neo-”. Ale jest jeszcze i przyczyna druga.

²⁸ Tamże, s. 871.

²⁹ Tamże, s. 873.

³⁰ Zob. A. Brodzka, O kryteriach realizmu w badaniach literackich, Warszawa 1953.

Gdybyśmy bowiem zdecydowali się nawet, by realizm pojmować w zgodzie z intencjami Kazimierza Czachowskiego i jemu współczesnych, jak choćby Karol Wiktor Ząwodziński, znaleźlibyśmy się w pobliżu późniejszego pojęcia tzw. realizmu krytycznego i kwestionowanej przez bardzo wielu badaczy definicji György Lukácsa. Tymczasem kontynuatorski stosunek pisarzy lat 1930-ych do dzieł Orzeszkowej czy Prusa bynajmniej nie wyczerpuje przecież tendencji w prozie powieściowej i nowelistycznej tamtych lat. Już choćby tylko krąg dzieł, określanych często jako populistyczne, więcej miałby przecież pokrewieństw w XIX wieku wśród prozy naturalistycznej niżeli *sensu stricto* realistycznej. Zresztą także i autentyzm właśnie, którego nazwę chcemy tutaj podnieść do rangi nadrzędnej, tylko zajął się w swych praktykach z tzw. realizmem krytycznym, sięgając często do doświadczeń innych szkół literackich i nie lekceważąc doświadczeń prozy modernistycznej, psychologicznej itp.

Jest rzeczą zupełnie zrozumiałą, że jeżeli chcemy zastanawiać się nad rolą i znaczeniem autentyzmu, jako wspólnego mianownika literatury polskiej, zwłaszcza po cezurze roku 1932, wyjść musimy poza opłotki „Okolicy Poetów” i poza rozumienie sprawy w obrębie akcji poetyckiej Stanisława Czernika³¹. Zdając sobie jednak sprawę z faktu, iż doktrynalny autentyzm „Okolicy Poetów” nie stał się zacychem twórczej przemiany w liryce i własna twórczość poetycka jego najzagorzalszych zwolenników prezentuje się dość mizernie, trudno przejść do porządku dziennego nad całym szeregiem znaków zapytania.

Stanisław Czernik, rówieśnik poetów Skamandra, bardzo późno dojrzał jako poeta, gdyż dopiero w roku 1931 wydał swój pierwszy tom poetycki. Po latach, próbując perspektywicznie scharakteryzować własną drogę twórczą, powie o tym:

„Wydając pierwszy drukowany tomik pod tytułem *Poezje*, (...) zrzuciłem ciężar, pozbyłem się choroby, nareszcie po ośmiu niemal straconych latach poczułem się wolnym poetą i wkrótce odnalazłem swą drogę, gdy po wydaniu przjściowego tomiku „O polskim płocie”, już jako świadomy autentyista publikowałem „Przyjaźń z ziemią”³². Od tej więc chwili rozpoczyna się historia owego autentyzmu; historia, przebiegająca trzema etapami. Najpierw „świadomy autentyista” organizuje i wydaje czasopismo *Okolica Poetów* w roku 1935, by na jego łamach postulować autentyzm jako ruch literacki. Tak właśnie, jako ruch, a nie jako prąd czy szkołę. Sam Czernik powiada, iż do autentyzmu przyznawało się ośmiu poetów, jednakże sporadycznie drukowali w „Okolicy ...” nawet Staff czy Tuwim, zaś stale i chętnie dostarczali wierszy i artykułów — Ignacy Fik, Julian Przyboś, Józef Czechowicz, Mieczysław Jastrun, Marian Czuchnowski, Wojciech Bąk, Kazimiera Hłakowiczówna, Zbigniew Bienkowski, Stanisław Wygodzki, Stanisław J. Lec, Włodzimierz Słobodnik, Stanisław R. Dobrowolski, Konstanty I. Gałczyński, Stanisław Pięta, Jerzy

³¹ Dobrze w tej sprawie odesłać do wartościowej książki retrospektywnej St. Czernik „*Okolica Poetów*” — wspomnienia i materiały, przedm. E. Korzeniewska, Poznań 1961.

³² Tamże, s. 172.

Putrament, Alfred Łaszowski, Jerzy Pietrkiewicz, na dobrą sprawę jest to cała niemal elita młodej liryki ówczesnej, z wyłączeniem Miłosza i Zagórskiego. Wielu zwracało już uwagę, że bezkonfliktowa w zasadzie koegzystencja na szpaltach „Okolicy Poetów” tych wszystkich ludzi pióra, reprezentujących tak różne poetyki i aż diametralnie odmienne ideologie, stanowi jeden z większych znaków zapytania i sugreuje istnienie jakichś ukrytych i nie do końca wyjaśnionych walorów autentyzmu.

W tym też etapie kształtowania się autentyzmu „ostrzeszowskiego” nastąpiły najciekawsze i najważniejsze próby poszukiwania formuł i rozgorzała tak szeroka, że aż niespodziewana dyskusja literacka, wykraczająca poza łamy organu Stanisława Czernika, świadcząca, iż dyskutujący ze sobą zwolennicy i oponenti patrzą na ideę autentyzmu literackiego rozlegle i ze zrozumieniem. Bo też pisał wtedy ostrzeszowski nauczyciel i poeta:

„Autentyzm w poezji nie jest integralnym realizmem, jest raczej zasadą klasyfikacji, wprowadza lirykę na głębiny introspekcji psychologicznej. Autentyzm w epice domaga się studium, bezpośredniego zetknięcia z materiałem, niemal przeżycia materiału, by mógł nastąpić wykład na zimno, z pełną odpowiedzialnością za każde słowo, jak w rozprawie naukowej”³³. A na innym miejscu:

„Rozległość pojęcia autentyzmu przekracza właściwie granice poezji. Obejmuje wszystkie dziedziny sztuki i życia. Autentyzm nie jest więc wyłącznym, sztucznie niejako wyhodowanym kierunkiem poetyckim, lecz wyrazem światopoglądu. I wynika stąd zupełnie wyraźnie, iż autor sformułowań nie jest zamknięty w getcie lirycznym, iż nie widzi sprzeczności ani nawet opozycji pomiędzy filozoficznym znaczeniem terminu, znaczeniem potocznym i wężiej pojmowanym znaczeniem literackim. Dopiero po paru latach i po przerwie w wydawaniu czasopisma, zaniepokojony kierunkiem dysputy i zdegustowany szczególnie wystąpieniem Jana Emila Skińskiego³⁴, cofnął się Czernik w głąb skorupy ortodoksyjnie pojmowanej szkoły poetyckiej w obawie, by mu w ogóle roli wobec autentyzmu nie odmówiono. Autentyzm ostrzeszowski, czy jak chce Karol Irzykowski — Czernikowski, przegrał swoją szansę, a może nawet nie miał jej w ogóle, gdyż praktyka poetycka samego autora *Przyjaźni z ziemią* i jego najbliższych współpracowników odstręczała najwybitniejszych liryków. Nie oznacza to jednak bynajmniej, by wolno było tylko jako historycznoliteracką ciekawostkę potraktować tę bogatą dyskusję o autentyzmie w literaturze, jako dyskusję o niczym.

Jak więc brzmiałaby definicja autentyzmu, gdybyśmy w nim chcieli widzieć wspólny mianownik twórczości literackiej po cezurze roku 1932? Czy jest w ogóle możliwa, jeżeli nie będziemy chcieli zbyt daleko odejść od realnego sensu, jakim kierował się Jan Brzoza, który w roku 1938 napisał w artykule *Co to jest autentyzm* jak następuje:

³³ Tamże, s. 178.

³⁴ Krytyk ekskluzywnych „Wiadomości Literackich” próbował nonszalancko pominać działalność Czernika, początków idei autentyzmu w literaturze polskiej dostrzegając się w przypadkowym i drugorzędym artykule Z. Nałkowskiej.

„Przyjdzie zapewne kształt, czyli system filozoficzny autentyzmu, który może zmienić go w trwałą epokę literacką, trzecią z rzędu po klasycyzmie i romantyzmie — epokę, która jeżeli jest wynikiem prawdziwych konieczności życiowych — pchnie literaturę na wyższe i doskonalsze drogi rozwoju³⁵. Chyba istnieje taka możliwość.

Autentyzm, to wielonurtowy kierunek w literaturze polskiej, skryształizowany w ostatnich latach międzywojennych (1932—1939), charakterystyczny w szczególny sposób dla twórczości generacji zwanej „pokoleniem 1910” oraz pisarzy bliskich jej wiekiem. Filozoficzna geneza autentyzmu jawi się na styku antypozytywistycznych doktryn antropologicznych: humanizmu socjalistycznego, personalizmu młodokatolickiego i wczesnego egzystencjalizmu, poszukujących sensu życia człowieka współczesnego, zagrożonego rosnącą wizją totalnych dyktatur autorytarnych. Socjologiczna geneza autentyzmu wiąże się z krystalizacją nowej inteligencji, znacznie zasilonej w młodym pokoleniu elementem ludzkim ze społecznego awansu: warstwy głęboko rozczarowanej nieautentycznością polskiej rzeczywistości okresu sanacji politycznej, w konfrontacji z mitologią niepodległościową. Wspólne znamię literatury autentyzmu stanowi przede wszystkim kategoryczny imperatyw szczerości w imię moralnych obowiązków sztuki, w poczuciu wyjątkowego miejsca w historii, jakie przypada pierwszemu pokoleniu inteligencji polskiej, wyrosłemu w Polsce Niepodległej i odpowiedzialnemu za los dalszych pokoleń jeszcze nie w pełni zintegrowanego narodu.

Dążenie do autentyzmu w poezji lirycznej oraz w prozie narracyjnej i innych gałęziach sztuki pisarskiej stosunkowo najpełniej wyraziło się w „selekcji treści, której symbolem staje się słowo, w imię najściślejszej zgodności z prawdą życiową, a właściwie jej częstką umiejscowioną w doświadczeniach” — jak pisał Stanisław Czernik, inicjator ruchu autentystycznego w liryce i dyskusji o autentyzmie w literaturze, którego inicjatywa dała nazwę kierunkowi, choć sama przez się w bardzo małym stopniu go wyczerpywała. Obok dominujących tendencji ku populizmowi i realistycznemu autentyzmowi autobiograficznemu, skrajnym przejawem autentyzmu literackiego stały się także dzieła w konwencji kreacyjnej, w których tragiczne napięcie sprzeciwu wobec rzeczywistości znajdowało wyraz w zdeformowanych wizjach tragigroteskowych. I w nich właśnie najwyraźniej następuje spotkanie prądu intensyfistycznego i autentystycznego, które w dalszym toku dziejów literatury polskiej aż po rok circa 1956 funkcjonować będą wobec siebie równolegle.

³⁵ J. Brzoza, „Co to jest autentyzm”, *Marchoń* 1938, nr 17.

ANDRZEJ CHRUSZCZYŃSKI

Some Remarks on the So-Called „Inter-War Period”

SUMMARY

The paper deals with a crucial methodological problem, conditioning the synthesis of research into the Polish literature after 1918. The writer raises a fundamental point that the period between 1918 and 1939, traditionally considered as an independent unit of the literary history called „inter-war period”, is in fact a subdivision of a historical period included within the dates 1918 and 1956. In the matter of literary currents and movements the writer suggests the return to Kazimierz Czachowski's binary concept under the condition, however, of the change of terms themselves. A general term, therefore, for the whole period to be investigated 1918—1956 — „Intenseness and Authenticity” has been suggested. Consequently, it is an attempt at the reminding and bringing up to date Cezary Jellenta's forgotten scholarly proposal from the end of the last century and extending the scope of the programme slogan of Stanisław Czernik and his group concentrated around the literary magazine „Okolica Poetów” („Poets' Surrounding”).