

Aleksander W. Lipatow

Awangarda : pokusa poezji i utopia władzy

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1/2 (13/14), 49-57

1992

Artykuł został 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.

Roztrząsania i rozbiory

Awangarda: pokusa poezji i utopia władzy

Chronologia epoki nie zawsze pokrywa się z chronologią kalendarza. Początek XX wieku — ery globalnych konfliktów, totalitaryzmu, masowego terroru, a równocześnie rozkwitu nauki i techniki, o jakim nie śnili najodważniejsi nawet wizjonerzy minionego stulecia — utożsamiany jest zwykle z I wojną światową. „Sierpień czternastego” był jednak tylko symptomem nie zaś narodzinami tego, co zadecydowało o obliczu nowej epoki. Zaczątki różnorodnych jej komponentów, jej społeczno-kulturowe i filozoficzno-ideowe pierwociny wylęły się bowiem w cieplarnianej atmosferze racjonalizmu drugiej połowy XIX wieku. Ukryte w cieniu pozytywistycznych iluzji rozumnej, ukierunkowanej i postępowej ewolucji społecznej stały się pożywką, na której zawiązywały się niewidoczne jeszcze wówczas zarodki. W ciągu kolejnych dziesięcioleci przeobraziły się one w fascynujące swą powierzchownością owoce, kuszące jak wszystko, co nieznanne, owoce, których jad zatruiło ciało i krew rodzącego się stulecia. Oto Nietzscheańskie „Bóg umarł” i towarzysząca mu konkluzja Iwana Karamazowa: „Wszystko jest dozwolone”. Racjonalistyczny inkubator pozytywistycznego humanizmu eksplodował od środka. I to zarówno na Zachodzie, jak i na Wschodzie: Nietzscheańskie przeświadczenie o oczyszczającej mocy wojen, które odradzają narody, sąsiaduje z teoriami różnego rodzaju ekstremistycznych spiskowców (w Rosji przede wszystkim narodowolców), głoszących idee przebudowy społeczeństwa przez terror. Przystroga *Biesów* Dostojewskiego przeszła bez echa. Co więcej — zło-wieszczą ironia historii sprawiła, że to właśnie w jego ojczyźnie marksowska teoria walki klasowej zyskała rodzimą interpretację i praktyczne

zastosowanie w najkrwawszej z wojen domowych, która i tak okazała się zaledwie przedtaktem późniejszego totalitaryzmu.

Racjonalistyczny kult wiedzy podtrzymany przez pozytywizm XIX stulecia wznosił świątynię nauki bez Boga. Jego miejsce zajęła wiara we wszechmoc ludzkiego rozumu, co doprowadziło w epoce burzliwego rozwoju nauki i przemysłu do faktycznego prymatu socjotechniki i manipulowania masami w sferze społecznej. Przeorientowanie się cywilizacji ze świata ducha na świat rozumu pozbawiło światopogląd owych czasów dośrodkowych impulsów, które zapewniały dotychczas jego integralność i harmonijność. Dezintegracja społeczna, konflikty narodowościowe, upadek tradycyjnych koncepcji czasu, przestrzni i materii, załamanie się wizji kosmicznego porządku w wyniku najnowszych odkryć nauki — wszystko to doprowadziło do rozbicia całościowego niegdyś obrazu świata. Również sztuka odzwierciedlająca „światoodczucie” nowej epoki przestała postrzegać siebie jako stendhalowskie „zwierciadło, które obnosi się po gościńcu”; owo zwierciadło zostało również rozbite przez odpryski rozpadającego się świata jedności egzystencji i kultury. Powstała w ten sposób dysharmonia determinowała z kolei poszukiwania adekwatnych form artystycznego wyrazu. Stąd odwrót od mimetyzmu, od naśladowania natury, która jawi się teraz — w świetle najnowszych odkryć fizyki, chemii, biologii — w wielce złożonej i niejednoznacznej wewnętrznie postaci. Stąd również konsekwentne zerwanie z antycznymi, ugruntowanymi w epoce renesansu kanonami piękna.

W malarstwie drogę tę zapoczątkowali impresjoniści, w poezji Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé. Liryka, związana genetycznie z pierwiastkiem osobistym, ulega depersonalizacji. Miejsce tradycyjnego „ja” lirycznego, odznaczającego się takimi charakterystycznymi cechami, jak subiektywny punkt widzenia, eksponowanie przeżyć, biografii, doświadczenia osobistego, zajmuje konstrukcja zintelektualizowana, świadomie odseparowana od sfery wrażliwości indywidualnej. Stąd uwypuklona bezosobowość wyobraźni artystycznej, która ma teraz wyrażać określony stan świadomości, światopoglądu, stan rzeczywistości, który przybiera niekiedy formę konstrukcji autorskiej.

Taki typ wrażliwości poetyckiej i mówiącego podmiotu determinuje z kolei formę narracji, która przestaje być lirycznym wyznaniem, spowiedzią, autoekspresją, a staje się charakterystyczną cechą rzeczywistości, jej symptomem, znakiem. Rodzi to nowe podejście do kwestii języka poetyckiego: następuje odwrót zarówno od mimetyzmu zewnętrznego (odzwierciedlenia słowem rzeczywistości widzialnej), jak od mimetyzmu wewnętrznego (odzwierciedlenia stanów psychicznych), co prowadzi do traktowania poezji jako autonomicznej sztuki słowa, owej czystej materii, której artysta nadaje formę. Stosunek poety do języka upodabnia się do

relacji kompozytor — dźwięk. Tworzenie wiersza rozumiane jest jako dobór elementów fonicznych — nie ze względu na temat, problem, znaczenie przekazu, lecz według logiki współbrzmień. Słowo zyskuje w ten sposób estetyczną autonomię.

Ekspresjonizm początku XX wieku starał się zniwelować odśrodkowe działanie próżni powstałej po „śmierci Boga” poprzez poszukiwanie nowego Absolutu. W stosunku do francuskiego symbolizmu stanowiło to zasadniczą różnicę światopoglądową; równocześnie jednak ekspresjonizm przedłużył na swój sposób żywotność nurtu zaznaczającego się wyraźnie już w poprzednim stuleciu — nurtu o orientacji antyrealistycznej, jakkolwiek w różnej jakościowo postaci. Było to efektem sakralnego stosunku do sztuki słowa, sakralizacji poezji, odrzucającej to wszystko, co jako zewnętrzne i czasowe ukrywa sens wewnętrzny.

Dążenie do wypełnienia próżni powstałej po „śmierci Boga” doprowadziło niektórych ekspresjonistów do swego rodzaju świeckiej sakralizacji idei pozbawionych pierwiastka boskiego; jeśli pozytywizm ubóstwił Rozum, to wielu ekspresjonistów tak samo potraktowało socjaldemokrację. W Niemczech była to grupa berlińska publikująca Liebknechta, Jaurèsa, Marksa, Lenina i Majakowskiego. W Polsce z ekspresjonizmem związani byli — obok literatów sympatyzujących z ideami socjaldemokratycznymi — również komuniści, tacy jak Stanisław Kubicki czy Stanisław Ryszard Stände.

Proces autonomizacji poezji w stosunku do rzeczywistości zewnętrznej, którego skutkiem był ciągle wzrost ciężaru gatunkowego słowa, osiągnął kulminację w teorii i praktyce futuryzmu. Pośród artystycznych wynalazków epoki odkryciem najbardziej znaczącym była tu koncepcja „słów na wolności” Filippo Tommaso Marinettiego. Nie polegała ona na metafizycznej sakralizacji wiersza, jak u ekspresjonistów (świadomie czy nieświadomie nawiązujących do tradycji średniowiecznej), ale na swego rodzaju ekspansji, przenoszeniu i stosowaniu współczesnych pomysłów technicznych, myśli inżynierskiej i koncepcji socjotechnicznych na płaszczyźnie sztuki słowa. Przy wszystkich różnicach w sferze poszukiwań i dokonań artystycznych, orientacji społecznych i politycznych zaangażowań konkretnych przedstawicieli futuryzmu w poszczególnych krajach, odkrycie Marinettiego było osiągnięciem o charakterze uniwersalnym, punktem wyjścia i wspólną platformą awangardy XX wieku. W Rosji znalazło ono odbicie w teorii „słowa samowartościowego” („samoistnego”).

Przejsie od fonicznego traktowania języka (symboliści francuscy) do pełnej autonomizacji słowa nabiera charakteru wyrazistej ewolucji, podobnie jak Baudelairo夫斯基 postulat „zanurzenia we współczesności” (nawiasem mówiąc, to właśnie Baudelaire jako pierwszy użył pojęcia „współczesność” w odniesieniu do nowej sztuki w sensie definiującym

i wartościującym) zyskuje tu znaczenie Absolutu. Zasadnicza różnica polega na tym, że w określonych przypadkach autonomia, szczególnie funkcja i gatunkowy ciężar owego „zanurzenia we współczesności” zaczynają przeważać nad poezją rozumianą jako sztuka słowa, konstytuować jej wewnętrzny sens oraz nadawać jej funkcje społeczne całkowicie jej obce, co więcej — świadomie odrzucone w estetyce bezpośrednich poprzedników futuryzmu. Dążność tego rodzaju odzwierciedla sama nazwa kierunku — „futuryzm”. Artyści kreują idealną wizję przyszłości, którą ich poezja zwiastuje, której służy, którą przybliża. Przybliża nie tylko intelektualnie czy artystycznie, lecz także praktycznie — podejmując współpracę z określonymi siłami społeczno-politycznymi. W ten sposób do literatury, i szerzej — do świadomości kulturowej, w której „śmierć Boga” z poprzedniej epoki wytworzyła próżnię, powraca kolejna społeczno-artystyczna utopia.

Każda epoka kreuje swój mit, swój ideał, swoją Arkadię, wizję która będąc najpełniejszym bodaj, najbardziej wyrazistym ucieleśnieniem dążeń, fantazji i wyobrażeń danego okresu (z tego punktu widzenia utopia charakteryzuje epokę, która ją stworzyła, lepiej zapewne niż wszystkie inne jej dokonania, zyski i straty). Tak więc Arkadia renesansowa to zejście z gotyckiego pionu średniowiecza na poziom ziemskiej pełnokrwistości życia; barok — to mozolne i ekstatyczne zarazem próby odnalezienia linii wertykalnej przebijającej się przez marność i pokusy horyzontalności bytu ziemskiego; oświecenie defikuje rozum aż po sakralną obrzędowość (w dobie Rewolucji Francuskiej), wierząc w jego demiurgiczne możliwości w budowaniu sprawiedliwego świata; romantyzm dąży do osiągnięcia harmonii świata natury i świata kultury w panteistycznym doznaniu Absolutu; industrializacja drugiej połowy XIX wieku sprzyja pozytywistycznemu zadufaniu człowieka we własne siły, utwierdza niezłomną wiarę w jego nieograniczone możliwości, gwarantujące stały postęp w rozwoju ludzkości.

„Śmierć Boga” i odkrycia naukowe zburzyły stabilny obraz świata i jego percepcji: materia rozbita została na atomy, kosmos przekształcił się w nieskończoność — wszystko to stworzyło przerażającą w swej bezdenności pustkę. Ją to właśnie usiłowali zapełnić nową optymistyczną wizją świata futurystyczni „Archimedesowie słowa”. Kult cywilizacji urbanistycznej, demonizacja techniki, apoteoza człowieczeństwa traktowanego jako pozbawiona indywidualności, zorganizowana i działająca masa — to charakterystyczne słowa-klucze wszystkich futurystycznych manifestów, mające przywrócić utracony ziemski (i „uziemiony”) optymizm pozytywizmu, przy zasadniczej dezaprobacie wobec sztuki, gustów i obyczajowości minionej epoki. Jest to znów ta sama wiara w moc rozumu, ukierunkowany na dobro ludzkości rozwój nauki,

techniki i przemysłu. Owo dobro wszakże, podobnie jak i samo postrzeganie ludzkości, w futuryzmie jest podporządkowane całkiem nowej optyce: ludzki organizm jawi się w niej jako precyzyjnie wyregulowana maszyna. Któż jednak to uczynił?

Odrzucając całą sztukę klasyczną futuryści przejęli z niej równocześnie (czy też powtórzyli jej śladem) bogoburczą ideę poety-demiurga. Bóg stworzył świat materializując SŁOWO, poeta zaś z materii słowa tworzy swój nowy świat. Wielu futurystów uważało się jednak nie tylko za awangardę literacką. Od władzy nad słowami pragnęli przejść do władzy nad czasem, przestrzenią, epoką i — jeśli nie nad całym światem — to przynajmniej nad własnym krajem. Takiej władzy nie zdobywa się jednak wyłącznie siłą słowa. Można ją uzyskać i korzystać z niej jedynie w sojuszu z pragmatykami — służąc tym, którzy rządzą lub dążą do zdobycia władzy. Poetycka utopia technologicznego urządzenia przyszłości zespoliła się ze społeczną utopią doktryn politycznych.

Twórcy nowej sztuki dostrzegli swych sojuszników w twórcach nowego porządku; ci, którzy mieli się za awangardę artystyczną, zwrócili się ku tym, którzy uważali się za awangardę polityczną. W ten oto sposób futuryści włoscy dobrowolnie wprzęgli się w służbę faszystom, zaś część futurystów rosyjskich „przycięła” swe pióra na kształt bolszewickich bagnetów. Ścieżki pokusy wiodły od roli demiurga w świecie słów, od władania duszami czytelników, do roli demiurga w świecie rzeczywistości społecznej; od wodzostwa duchowego do wodzostwa politycznego. W rezultacie artysta wykraczał poza granice sztuki słowa i dostawał się w tryby systemu społeczno-politycznego. Doprowadziło to do następstw, jakich nie przewidzieli entuzjaści nowej sztuki, następstw brzemiennych w skutki bynajmniej nie estetyczne.

Światopoglądowy sojusz nowych prądów (literackiego i politycznego) oraz jego konsekwencje dostrzegali już wówczas A. Błok, który pisał: „Futuryzm rosyjski był prorokiem i zwiastunem tych straszliwych karykatur i absurdów, które przyniosła nam epoka wojny i rewolucji”.¹ Podobnie potoczyły się losy większości futurystów ukraińskich (M. Semenko, W. Jaroszenko, M. Bażan, J. Janowski i inni) i polskich (J. Jankowski, S. Młodożeniec, którzy pozostawali pod bezpośrednim wpływem futurystów rosyjskich i byli świadkami rewolucji, a także A. Stern i przez pewien czas A. Wat). Z ideami komunistycznymi i socjalistycznymi związany był również czeski poetyzm lat dwudziestych i surrealizm lat trzydziestych.

Symboliści francuscy, porzuciwszy nietrwały i niedoskonały świat ideałów społecznych, uciekali w zamkniętą i harmonijną rzeczywistość poezji.

¹ A. Błok *Sobranije soczinienij*, t. 6, Moskwa 1962, s. 181.

Pustkę powstałą po „śmierci Boga” wypełniono Absolutem estetycznym. Awangarda, która narodziła się w czasach wstrząsów nie tylko światopoglądowych i naukowych, ale również społecznych, w czasach masowych ruchów politycznych zmierzających do przebudowy świata, była nie tylko estetycznym refleksem, lecz także filozoficznym wytworem swej epoki. Pojęcie Absolutu zyskuje stopniowo trójjedyny oblicze: punktem wyjścia jest e s t e t y k a otwierająca perspektywę na e t y k ę, ta zaś z kolei prowadzi do społecznej p r a k t y k i. W porównaniu z francuskim symbolizmem była to droga w przeciwnym kierunku, lub ściślej — powrót: aktywność artystyczna zorientowana na świat rzeczywistości społecznej. Jedna spekulatywna idea (pojęcie Piękna) rodzi w próżni pozostałej po „śmierci Boga” ideę drugą (wizję doskonałego ustroju społecznego), nieuchronnie prowadząc ku trzeciej (praktyka społeczna), która z czasem (i w czasie) dezawuuje swe pierwociny, obnaża iluzoryczność całej konstrukcji i wiedzie w ślepą uliczkę (a niekiedy i pod ścianę) swych twórców i adeptów.

Mechanicystyczne pojmowanie sztuki poetyckiej — jako analogonu cywilizacji technicznej — utożsamiało artystę z inżynierem. Wielki wódz i koryfeusz nauk, wypowiadając kolejną bezsporną i obowiązującą wszystkich myśl o „pisarzach — inżynierach ludzkich dusz”, powtarzał nieświadomie obiegową prawdę swych czasów. Należy tu wszakże mieć na uwadze i to, że jego manipulacja powyższą tezą (podobnie jak wieloma innymi) polegała na jej ideologicznej i pragmatycznej absolutyzacji zmierzającej w nieprzewidzianym przez awangardę kierunku, obnażającej przy tym całą absurdalność spekulatywnych wizji samych twórców.

Władza artysty nad słowem jest analogiczna do władzy inżyniera nad techniką. Stąd poetyzacja tej ostatniej. Polski poeta i teoretyk sztuki, Tytus Czyżewski, związany początkowo z futuryzmem, później zaś z formizmem, nawoływał do kochania maszyn, do poślubiania ich, spółkowania z nimi i płodzenia dynamo-dzieci, które dzięki magnetyzacji mogły stać się w przyszłości mechanicznymi obywatelami. (Nie było to jeszcze przecucie czy przewidzenie brunatnego czy czerwonego totalitaryzmu, manipulującego masami w imię industrializacji, militaryzacji i stworzenia światowego mocarstwa; był to entuzjazm neofity, który na opustoszałym ołtarzu postawił cielca XX wieku — dynamomaszynę. Krwawe jatki i narodziny totalitarnych reżimów to wówczas jeszcze sprawa przyszłości.) W tej skandalizującej formule kryje się poetycka wizja nowego świata, w którym wszystko sprowadza się do hasła „Miasto, Masa, Maszyna”. To sformułowanie Tadeusza Peipera, twórcy Awangardy Krakowskiej, jest toposem łączącym futurystów włoskich, rosyjskich, ukraińskich i polskich.

Technologiczne ujmowanie poezji umożliwia w przeświadczeniu nowatorów skonstruowanie idealnego modelu, odznaczającego się maksymalnym współczynnikiem sprawności estetyczno-etyczno-praktycznej. Rozum zamiast emocji, kultura w miejsce natury, kolektyw miast jednostki — te typowe cechy nowego porządku świata utożsamiane są ze społecznym aktywizmem, znajdującym swe urzeczywistnienie w faszyzmie (*casus* Marinettiego, Ezry Pounda, a w pewnym okresie także T. S. Eliota i Knuta Hamsuna) lub w rozmaicie rozumianym socjalizmie (część niemieckich ekspresjonistów, rosyjskich, ukraińskich i polskich futurystów, Awangardy Krakowskiej, czeskiego poetyzmu i surrealizmu).

W ten oto sposób mechanizm nowej poezji zyskiwał funkcje społeczne. Teoretyk Awangardy Krakowskiej, Tadeusz Peiper, uzasadniał nawet istnienie w poezji „socjalistycznego rytmu”, który ma współuczestniczyć w tworzeniu nowego świata. Doskonale zaprojektowana maszyna poetycka zyskiwała rolę katapulty, która rozumianą funkcjonalnie ideę piękna wrzuca w sferę idealnie wykoncypowanego świata społecznej harmonii. W połączeniu tych dwóch utopii — estetycznej i społecznej — dostrzegano praktyczne ucieleśnienie abstrakcyjnego Absolutu.

Bogoburstwo przeobrażało się *bogostroicielstwo*. Realizowane w materii słownej, polegało na generowaniu przez poetycką maszynę nowych metafor. W odróżnieniu od metafory tradycyjnej, będącej w istocie rozwiniętym porównaniem, stylistycznym ornamentem opartym na mimetycznym prawdopodobieństwie, nowa metafora staje się asocjacją pojęć, obrazów, przedmiotów maksymalnie odległych od siebie w świecie realnym, skojarzeniem tego, co w rzeczywistości nie jest ze sobą powiązane. Poetycka katapulta wystrzeliwała znaczenia słów z jednego poziomu na drugi: z horyzontalizmu rzeczywistości w wertykalizm jej artystycznej transformacji.

Tworząc nowe związki znaczeniowe, przenosząc pojęcia w sfery, z którymi w świecie realnym nie są one łączone, nowa metafora kreowała nową rzeczywistość.

Działanie takiego mechanizmu może być koordynowane poprzez elipsę. Technika nowej realizacji wizji poetyckiej zakładała ekonomię materiału wyjściowego: „minimum słów — maksimum treści”. Stąd koncepcja linii prostej jako najkrótszego połączenia wizji z punktem wyjścia — przedmiotem. Poetycka technika awangardy nadaje idei artystycznej bieg w materii słownej po trajektorii prostej, w odróżnieniu od meandrycznej trajektorii charakterystycznej dla poezji tradycyjnej. Owa „prostolinijskość” i telegraficzna szybkość możliwa jest właśnie dzięki elipsie.

Poeta tworzący ze słów nową rzeczywistość postrzegał siebie jako demiurga. Żeby jednak do końca zrównać się z Bogiem, należało zmaterializować owe słowa w sferze rzeczywistości społecznej. Było to

możliwe poprzez zespolenie własnych idei artystycznych z praktyką. Ucieleśnieniem rozumianej w ten sposób trzeciej hipostazy Absolutu stały się dla awangardy konkretne partie polityczne.

Była to droga prowadząca od pokusy poezji do pokusy władzy. Skonstruowana w ten sposób abstrakcyjna jedność Absolutu zaowocowała w praktyce zdradą artysty wobec sztuki i jego przeobrażeniem się w „kółko i śrubkę” manipulowane przez władzę literatury partyjnej. Tak właśnie było w faszystowskiej Italii, gdzie futuryści otrzymali mandat na uprawianie „sztuki państwowej”. Podobne ambicje przejawiało również wielu futurystów rosyjskich oraz przedstawiciele innych prądów awangardowych, którzy dostrzegali w październikowym przewrocie początek urzeczywistniania się ich własnej utopii.

Literacka interpretacja rewolucji, Nietzscheańskie utożsamienie przemocy i terroru z pierwiastkiem oczyszczającym i przeobrażającym, przeświadczenie, iż nowa władza oznacza zapowiadaną przez awangardę nową erę w sztuce i w życiu — wszystko to doprowadziło licznych twórców do dobrowolnego porzucenia głoszonych wcześniej ideałów wolnego artysty i wolnej sztuki. Meyerhold jeszcze przed rewolucją głosił: „Wolność — to gotowość do podporządkowania się”. Pragnąc uczestniczyć w budowaniu porewolucyjnej rzeczywistości poprzez swą sztukę, stwierdzał dalej: do czasów rewolucji praca i wypoczynek były od siebie oddzielone. Rewolucyjni artyści rzucili hasło ich zespolenia. Teatr powinien uczynić wszystko, aby podnieść wydajność pracy! Służyć temu miała Meyerholdowska biomechanika — automatyzm ruchu scenicznego sprowadzony do kategorii jedynej możliwej formy dynamiki. Służyć temu miał również jego projekt budynku teatralnego, pozbawionego wyodrębnionej sceny. Akcja mogła więc przenosić się na widownię, na której przodownicy pracy i stachanowcy mieli organizować mityngi stanowiące odzew–reakcję na to, co dzieje się na scenie. Wejście do teatru miało być tak skonstruowane, by zjednoczyć go ze światem zewnętrznym, by mogły doń wjeżdżać bez przeszkód motocykle i czołgi. Oto spełnienie wzniesłego marzenia o przeobrażaniu świata za pomocą sztuki! Oto czasy, w których, uznany dzisiaj za niewinną ofiarę stalinizmu i całkowicie zrehabilitowany, Bucharin pisał o potrzebie stworzenia nowego człowieka wszelkimi metodami, łącznie z masowym terrorem i rozstrzelaniem.

„Próba zaprowadzenia socjalizmu przez zdławienie własności” — jak pisał W. G. Korolenko do Łunaczarskiego, oznaczała nie tylko początek końca teoretycznej utopii stworzonej przez polityków i artystów, ale również początek końca tej części awangardy, która nie zdołała się oprzeć pokusie władzy.

Ta władza zażądała więcej niż bies: nie tylko duszy, ale i życia swych wyznawców.

Poetyckie wyprawy w świat społecznej utopii kończyły się pod gilotyną rewolucji.

Jeszcze jedno historyczne wcielenie archetypu Saturna pożerającego własne dzieci.

Jeszcze jedno bankructwo mitu kolejnej historycznej utopii.

*Aleksander W. Lipatow
przełożył Roman Mazurkiewicz*

Manifest literacki jako jednostka procesu historycznoliterackiego

„nawoływanie, chcące obudzić echo”¹

Funkcję spoiwa niniejszych rozważań pełnić będzie problem: „w jaki sposób manifest literacki uczestniczy w procesie historycznoliterackim?”. Punkt wyjścia jest całkowicie zgodny z powszechnie przyjętą definicją, iż manifest literacki to deklaracja ideowo-artystyczna przekładalna na intencje udziału w historii.² Chciałbym tu odpowiedzieć na dwa pytania: 1) w jaki sposób uchwycić można udział manifestu w procesie literackim uwzględniając składane w tymże manifeście deklaracje udziału? 2) czy udział ten wiąże się wyłącznie ze spełnieniami wyrażanych w manifeście intencji udziału? Niebezpieczeństwo rozważań o uczestnictwie manifestu w dziejach XIX- i XX-wiecznej literatury jest aż nadto wyraziste: stoi wszak za tym pytanie „czy manifest zmienia historię?”. Najostrożniej byłoby powiedzieć, że manifest współtworzy dzieje, dodając, iż stanowi najdogodniejszą sytuację dla przechodzenia retoryki w historię poprzez spełnienia. Trzeba jednakże zapytać: spełnienia czego? Nie jest bowiem jasne ani to, kogo manifest

¹ Cytat ten, pochodzący z manifestu S. Brzozowskiego *My młodzi* („Głos” 1902 nr 50; przedr. w: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 1973, s. 125 oraz w: S. Brzozowski *Wczesne prace krytyczne*, Warszawa 1988, s. 56) stanowi właściwie uniwersalną definicję intencji historycznoliterackich towarzyszących każdemu wystosowywaniu manifestu.

² Zob.: hasło „manifest literacki” J. Stawińskiego w *Słowniku terminów literackich*, pod red. tegoż, Wrocław 1988; Cz. Panek *Manifest literacki (Próba opisu funkcjonowania w komunikacji kulturowej)*, „Litteraria” XI, Wrocław 1979; hasło „manifest literacki” napisane przez G. Gazdę do *Słownika literatury XX wieku* (kserokopię hasła udostępniła mi E. Szary-Matywiecka, za co niniejszym gorąco jej dziękuję).