

Przemysław Czapliński

Manifest literacki jako jednostka procesu historycznoliterackiego

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1/2 (13/14), 57-72

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.

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).

do czegoś zobowiązuje, ani w jaki czyni to sposób, ani wreszcie to, do czego zobowiązuje.

Jako deklaracja ideowo-artystyczna manifest powinien być autorskim bądź grupowym zobowiązaniem do praktykowania określonego manifestem sposobu estetycznego oddziaływania lub do zachowania deklarowanej postawy. W największym skrócie: używam manifestu, by publicznie zobowiązać siebie do podjęcia określonych działań. Cóż więc począć z takimi zdaniami: „A zatem na życie i światło. Nie zwlekajmy dłużej, tylko każdy według swojego rozumu przyspieszajmy wielki rozwój, do czego jesteście powołani. Bądźcie godni wielkości swej epoki, a opadnie mgła z waszych oczu, przed wami stanie się jasno” (F. Schlegel *Mowa o mitologii*)³; „Bądźcie mężczyznami. Wstydźcie się dziecinnego rozwydrzenia uczuć w poezji. Nie płaczcie. Nie błaznujcie. (...) Podejmijcie trudną poezję budowy, pieśń całkowitych wartości” (J. Przyboś *Człowiek w rzeczach*)⁴; „Poeci, stwórzcie nam na nowo bliźnich!” (J. Czechowicz *My chcemy bliźnich*)⁵. Okazuje się więc, że manifestu mogą użyć nie tylko po to, by publicznie zobowiązać siebie do czegoś, lecz również po to, by zobowiązać do czegoś publiczność. Dodać jeszcze wypada, że manifestem można zobowiązywać także historię, jak uczynił to na przykład Peiper w zakończeniu *Nowych ust*, gdzie pisał: „Nie lękam się. Historycy mogą być przeciwko mnie; historia jest ze mną”⁶. Pytanie o sposób, w jaki można zobowiązywać kogoś do czegoś, jest o tyle zasadne, że manifest „daje się” włączać w dynamiczny układ zapowiedź–spełnienie tylko wówczas, gdy pojawią się w nim albo zdania deklarujące chęć udziału w historii, albo zdania przekonujące do takiego udziału. Byłyby to wypowiedzi oznajmiające przyszłe działania artystyczne jako już dokonane („Przekreślamy zdanie jako antypoezyjny dziwoląg”⁷), albo też wypowiedzi, w których *explicite* pojawia się

³ W zbiorze: *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1975, przeł. K. Krzemieniowa, s. 156.

⁴ „Zwrotnica” 1926 nr 8.

⁵ „Państwo Pracy” 1933 nr 42, kolumna „Kohorta” (pod pseud. J. Surmacz); przedr. w: J. Czechowicz *Wyobraźnia stwarzająca. Szkice literackie*, wstęp, wybór i oprac. T. Kłak, Lublin 1972.

⁶ *Nowe usta. Odczyt o poezji*. Rysunkami ozdobił Fernand Léger, Lwów 1925; przedr. w: T. Peiper *Tędy. Nowe usta*, przedm., komentarz, nota biograficzna S. Jaworski, Kraków 1972.

⁷ B. Jasiński *Manifest w sprawie poezji futurystycznej*, w: *Jednodniówka futurystów. Manifesty futuryzmu polskiego, wydanie nadzwyczajne na całą Rzeczpospolitą Polską*, Kraków, czerwiec 1921; przedr. w: B. Jasiński *Utwory poetyckie, manifesty, szkice*, oprac. E. Balcerzan, Wrocław 1972; *Manifesty programowe futurystów polskich*, wybór A. Zawada, Wrocław 1975; *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, oprac. Z. Jarosiński, Wrocław 1978, s. 20.

wrażenia: będziemy (bądźcie), musimy (musicie), etc. — tak czy inaczej zasygnalizowane pragnienia, zamiary, przymusy, konieczności bądź nakazy. Spośród bezmiaru przykładów — dwa: „Chcemy dać jak najwierniejszą, jak najpotężniejszą, jak najbardziej bezpośrednią wypowiedź nagiej duszy...” (J. Stur *Czego chcemy*)⁸; „Poeci — jesteście w przededniu nowego romantyzmu. Będzie to wspaniały zaiste romantyzm, który połączy gładką wymowę żelazobetonu z ciepłym liryzmem uczucia. (...) Musicie odpowiedzieć na ten apel, który się wam ciśnie na wargi” (J. Kurek *Manifest poetycki*)⁹.

I wreszcie pytanie ostatnie: do czego manifest może zobowiązywać? Wydaje się, że przy najszerszym rozumieniu zobowiązania zaproponować można dla wszystkich fragmentów deklaratywno-postulatywnych, czyli nie dla całości manifestu, podział uwzględniający cztery zasadnicze typy zobowiązań:

1. Zobowiązanie pozaliterackie

L. Tieck *Wieczność sztuki*: „Wszystko, co doskonałe, to znaczy wszystko, co jest sztuką, jest wieczne i nieprzemijające (...). Przemieńmy zatem nasze życie w dzieło sztuki, a będziemy mogli śmiało twierdzić, że jesteśmy nieśmiertelni już w ziemskiej egzystencji”¹⁰.

J. Kurek *Manifest poetycki*: „Poezja współczesna powinna być deklamowana na wieczorze autorskim, w teatrze, w kinie, w kawiarni, na rynku, na ulicy — i nigdzie nie powinna stracić nic ze swej ważności artystycznej”¹¹.

B. Jasiński *Do narodu polskiego. Manifest w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia*: „Odrzucamy parasole, kapelusze, meloniki, będziemy chodzić z odkrytą głową. Szyje gołe. Trzeba, aby każdy jak najbardziej się opalił. (...) Każdy może być artystą. Teatry, cyrki, przedstawienia na ulicach, grane przez samą publiczność”¹².

2. Zobowiązanie literackie

Legenda proletariatu: „będziemy wam śpiewać o cywilizacji jak o wielkim

⁸ „Zdrój” 1920, t. 10, z. 5–6; przedr. w: J. Stur *Na przełomie. O nowej i starej poezji*, Lwów 1921, s. 136; *Krzyk i ekstaza. Antologia polskiego ekspresjonizmu*, oprac. J. Ratajczak, Poznań 1987, s. 211.

⁹ Tekst wydany drukiem osobnym w grudniu 1929 r. w Krakowie; przedr. w zbiorach: *Wiersze awangardowe (retrospektywa)*, wybór S. Jaworskiego, Kraków 1977, s. 43–45; *Literatura współczesna. Antologia wypowiedzi programowych i opracowań naukowych*, wybór J. Kajtoch, Kraków 1980, s. 68–69.

¹⁰ Przeł. K. Krzemieniowa, w: *Manifesty romantyzmu*, 1975, s. 134–135.

¹¹ Zob. przyp. 8.

¹² Zob. przyp. 7 *Antologia polskiego futuryzmu...*, s. 10, 12.

pomniku waszej pracy, będziemy do was mówić o szlachectwie człowieka spracowanych rąk, o godności i wielkiej legendzie proletariatu”.¹³

J. Brzękowski *Poezja integralna*: „Poeta dzisiejszy nie może pozostać obojętny na dokonywające się obok niego przemiany społeczne. (...) Brak nam takiej nowej poezji społecznej. Twórzmy ją!”¹⁴

3. Zobowiązanie lekturowe

B. Jasiński *Manifest w sprawie krytyki artystycznej*: „Odczytać we wszystkich związkach artystycznych, klubach, zjazdach i organizacjach futurystycznych”.¹⁵

T. Peiper *Nowe usta*: „Proszę o chwilę natężonego słuchu. Chodzi o sprawę wysoce ważną. I tylko dla jej wagi, a nie dla jej trudności, proszę o całe ucho. To, co powiem, jest bardzo proste. Będzie ono zrozumiałe dla każdego, kto ma jakąś namiętność”.¹⁶

4. Zobowiązanie do napisania kolejnego manifestu (dalej nazywane zobowiązaniem manifestowym)

B. Jasiński *Do narodu polskiego...*: „My, futuryści, idziemy społeczeństwu polskiemu w tej akcji z pomocą. Poszczególne odezwy będziemy dawać konkretne wskazówki i instrukcje we wszystkich dziedzinach w myśl niniejszego manifestu”.¹⁷

Od Redakcji (Jednodniówka futurystów): „Będziemy odtąd wypuszczać co jakiś czas, w miarę nagromadzenia energii domagającej się wyładowania, takie świstki, których zadaniem będzie dać naszą odpowiedź na wszystkie najbardziej palące zagadnienia dnia”.¹⁸

Celowo, choć z pewną szkodą dla wiarygodności rozważań, zrezygnowałem z przytaczania wyłącznie tych zdań, które zawierają *explicite* wyrażoną intencję udziału w historii. Poszerzenie cytatów o inne zdania, pozbawione rozkazników, poleceń, postulatów etc., pozwala przecież odkryć pewien paradoks. Otóż manifest nie jest oznajmującym bądź postulatycznym zobowiązaniem podmiotowym do zachowania określonej postawy bądź do praktykowania wyłożonego sposobu estetycznego

¹³ „Gazeta Literacka” 1926 nr 19.

¹⁴ Biblioteka „a.r.” 1933, t. 5; przedr. w: J. Brzękowski *Wyobraźnia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*, Kraków 1976, s. 50–51.

¹⁵ Prwdr. w: *Jednodniówka futurystów*, 1921; przedr. — zob. przyp. 7; *Antologia polskiego futuryzmu...*, s. 24.

¹⁶ Zob. przyp. 6; T. Peiper *Tędy. Nowe usta...*, s. 359.

¹⁷ Zob. przyp. 7; *Antologia...*, s. 16.

¹⁸ Prwdr. w: *Jednodniówka futurystów*, 1921; przedr. w: *Antologia polskiego futuryzmu...*, s. 28.

oddziaływania, ponieważ tekst spełniający te warunki nie byłby rozpoznawalny jako manifest. Modelowa i minimalna realizacja podmiotowego zobowiązania ideowo-artystycznego wyglądałaby bowiem następująco: „Manifest rojalisty. Napiszę wiersz”. Wspomniany paradoks polega więc na tym, że tylko deklaracje pozwalają historykowi na poszukiwanie spełnień manifestu, czyli swoistych przedłużeń w historię, ale równocześnie same deklaracje nie zapewniają tekstowi manifestu zrozumiałości, a co za tym idzie — możliwości odnajdywania ewentualnych realizacji. Manifest literacki nie jest, nie może być, nie da się pomyśleć jako deklaracja ideowo-artystyczna, jest natomiast szczególną praktyką piśmienniczego składania deklaracji, co znaczy, że zobowiązując się w manifestie do określonego estetycznego oddziaływania, praktykując pewne (nie to samo!) oddziaływanie już w obrębie mojego manifestu. To nie intencja zobowiązania siebie bądź kogokolwiek do działań estetycznych stanowi zasadniczy rozrusznik takiej aktywności słownej, lecz chęć powiadomienia o chęciach, czyli w ostateczności chęć zobowiązania do przeczytania zobowiązań. Intencja nawiązania kontaktu z odbiorcą spełnia się poprzez zwrócenie uwagi na sam manifest, tak więc dowolnego manifestu grupowego nie da się sprowadzić do zdania „Jesteśmy!”, można go natomiast wyprowadzić ze zdania: „Chcemy, abyście wiedzieli, że jesteśmy”, co znaczy, że manifest nie przekazuje samych zobowiązań — te bowiem nie gwarantują porozumienia — lecz wiedzę o zobowiązaniach; cała moc językowa deklaracji jest tedy nakierowana na to, by zobowiązać odbiorcę do przeczytania zobowiązań, w konsekwencji czego manifest nie musi podlegać transformacjom w jakiegokolwiek dokonania, ponieważ sam jest pewnym dokonaniem.¹⁹

¹⁹ Zdanie cytowane jest skróconą wersją fragmentu odezwy *Od Redakcji (Jednodniówki futurystów)*: „Chcemy, aby ci, którzy na równi z nami boleśnie przeżywają całą upiorną nielogiczność dnia dzisiejszego i czekają od kogoś pomocy, dowiedzieli się, że jesteśmy, że słyszemy i że jedynie tysiące krepujących względów nie dało nam dojść dotąd do pełnego głosu” (cyt. za cytowaną wyżej odezwą, s. 28). Zawarty w tej części moich rozważań wniosek, iż manifest jest pewnym dokonaniem niezależnym od spełnień pozalekturowych, stawia mnie w pozycji dłużnika wobec: K. Irzykowskiego (*Programofobia*, „Skamander” 1920 z. 2), który pisał, że „oprócz wartości praktycznej tkwi w programach nieraz i wartość artystyczna”, oraz M. Głowińskiego *Grupa literacka a model poezji*, w: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. II, red. A. Brodzka, Z. Żabicki, Warszawa 1965, s. 57) stwierdzającego dobitnie, że „teoria (...) może być takim samym dokonaniem jak twórczość, czasem nawet ma większy wpływ na proces historycznoliteracki niż dokonania poetyckie” (podkr. — P. Cz.); zob. też: G. Gazda *Awangarda — nowoczesność i tradycja. W kręgu europejskich kierunków literackich pierwszych dziesięcioleci XX w.*, Łódź 1987, s. 87. Cytaty powyższe prowadzą w sposób jednoznaczny ku traktowaniu manifestu jako wypowiedzi performatywnej, a więc takiej, która kreuje fakt komunikując go, czy inaczej, która stwarza zobowiązanie mówiąc o nim (J. R. Searle *Czynności mowy. Rozważania z filozofii języka*, przeł. B. Chwedeńczuk,

Dlatego też zasadne staje się rozważenie dwójakiego udziału manifestów w procesie historycznoliterackim: udział pierwszy to wynik możliwych spełnień zobowiązań czterech typów (dla spełnień tych manifest staje się jakby natychmiastową tradycją, czy inaczej: ukierunkowaną potencją historii), udział drugi zaś to konsekwencja wiedzy przekazywanej w manifestach, wiedza ta bowiem, przymnażająca komunikacji społecznej nowy dyskurs konieczny dla zrozumienia literatury, wprowadza do tejeż literatury nowe warunki jej wypowiedzania.

Manifest, w różnych partiach i z niejednakową precyzją, może być: scenariuszem, poetyką sformułowaną, wezwaniem do lektury oraz zapowiedzią kolejnego manifestu. W konsekwencji spełnieniem manifestu mogłyby być: 1) realizacja scenariusza, czyli scena, rola bądź spektakl w „teatrze życia literackiego”; 2) realizacja instruktażu poetyckiego, czyli dzieło; 3) podjęcie wyzwania czytelniczego, czyli świadectwo lektury; 4) realizacja zapowiedzi dalszego ciągu, czyli kolejny manifest. Jednakże manifesty, sytuowane w relacji do jakiegokolwiek spełnienia, oferują historykowi literatury możliwość wzbogacenia kontekstowego, a równocześnie nie uprawniają do innego sytuowania względem siebie tych zjawisk niż w relacji „przed” i „po”. W takim ujęciu manifesty funkcjonowałyby w innym rejestrze historii, tworząc historię literatury o innej częstotliwości — swoistą macierz historyczną nieprzekładalną na historię dokonań. Jedyną rzeczą, do której manifesty bez wątpienia się przyczyniają, jest więc... rozpacz historyka. Może on bowiem stwierdzić tylko tyle, że manifest warunkuje spełnienie w ujęciu historycznym, ale z całą pewnością go nie powoduje. Jednakże to minimum, czyli kwestia uwarunkowania, wydaje się pierwszą z kategorii, jakie zaproponować można do opisu udziału manifestu w procesie historycznoliterackim. Spełnienie manifestu jako fakt uwarunkowany, czyli ani zdeterminowany, ani dowolny, oznacza, że fakt ten jest poddany pew-

Warszawa 1987, s. 32–34). Jednakże stosowane przeze mnie określenie, iż manifest jest wypowiedzią służącą zobowiązaniu do odczytania zobowiązań, nie zaś wypowiedzią sygnalizującą intencję spełnienia — często niespełnianych — deklaracji, w sposób wyrazisty łamie podstawową zasadę teorii aktów mowy, w myśl której *our word is our bond* (J. L. Austin *How to Do things with Words*, Oxford 1975, s. 10). Ponadto, czynności odnoszenia się i orzekania (Searle, s. 37) również ulegają w manifestcie wykołajeniu, ponieważ mówi się w nim o tym, co przyszło, jak o tym, co terazniejsze, a w konsekwencji manifest nie spełnia aksjomatu identyfikacji (Searle, s. 105), ponieważ mówienie w manifestcie nie odnosi się ani do tego, co istnieje, ani do tego, co istnieje w fikcji. Również reguły odpowiedniości (Austin, s. 141–145) bywają, zwłaszcza w Dwudziestoleciu, często ostentacyjnie łamane. W sumie wydaje się, że istotną cechą czynności mowy wykonywanych przez manifest jest takie wykorzystanie języka, które służyć ma intencji zmiany reguł prawdziwości poprzez naruszenie reguł odpowiedniości, czyli że manifest zawdzięcza swoją moc perlokucyjną fałszywości lokucyjnej i celowej niefortunności illokucyjnej.

nym przymusom i wymogom, regułom gry wyłożonym w manifestcie.²⁰ Koncepcja manifestu jako swoistej gry w historię literatury pozwala dodatkowo zaproponować następną kategorię opisu: gra zakłada obustronną znajomość reguł, a co za tym idzie, możliwość przewidywania kolejnych posunięć. Tak też i w przypadku manifestów: im precyzyjniejsze reguły, ustalane na mocy zawiązywanego kontraktu manifestowego, tym wyższa przewidywalność spełnienia, czyli zarówno większa zasadność wyszukiwania realizacji (co ważne dla historyka), jak i większa gwarancja społecznego zrozumienia dla niej. Konsekwentne spożytkowanie koncepcji Braudela²¹ pozwala również uchwycić dłuższe i najdłuższe uczestnictwo manifestu w procesie literackim.

	Rejestr zdarzeniowy	Rejestr koniunktury	Rejestr długiego trwania
Zobowiązanie pozaliterackie	Scena, rola bądź spektakl w teatrze życia literackiego	Modny (rozpoznawalny jako artystyczny) styl bycia	Ars vivendi
Zobowiązanie literackie	Dzieło	Kierunek / prąd literacki	Epoka literacka
Zobowiązanie lekturowe	Świadczenie lektury	Polemika krytyczno-literacka	Manifest jako zasobnik ponadczasowej wiedzy o literaturze
Zobowiązanie manifestowe	Manifest	„Programizm”, literatura potencjalna	Kultura manifestu

I tak w rejestrze koniunktury scena, rola bądź spektakl z teatru życia literackiego przekształca się w modę, postawę artystyczną, praktykowany model życia literackiego; instruktaż poetycki, znajdujący swoje spełnienia w szeregu dzieł, „przedłuża się” w kierunek bądź prąd literacki²²; świadczenie lekturowe zapoczątkowuje rozbudowany spór krytycznoliteracki; zapowiedź manifestu przechodzi w swoisty programizm, czyli aktywność kulturową spełniającą się wyłącznie w manifestach. Nietrudno przecież znaleźć egzemplifikacje dla koniunktury udziału manifestu w historii: jeśli Jasiński w bilansie

²⁰ Opieram się tu głównie na rozważaniach F. Braudela zawartych w jego książce *Historia i trwanie* (tłum. B. Geremek, Warszawa 1971), zwł. rozdział *Historia i nauki społeczne: długie trwanie* (s. 46–89).

²¹ Jak wyżej, zwł. s. 49 i nast.

²² O możliwości rozpatrywania formujących się tendencji literackich jako koniunktury zob. M. Głowiński *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, w: *Problemy teorii literatury*, seria 2, t. 2, Wrocław 1987, zwł. s. 138–140.

futuryzmu polskiego pisze o „futuryzującej się Warszawie”, to znaczy, że zaproponowany wcześniej typ zachowań jednokrotnych okazał się krótkotrwałą modą atakującą społeczny styl bycia²³; manifesty futuryzmu, awangardyzmu, ekspresjonizmu, sytuowane wobec samych kierunków literackich, nie występują w roli przyczyny sprawczej, pozwalają natomiast na uchwycenie zależności, jaka zachodzi pomiędzy trwałością kierunku a podtrzymywaniem zamówień dostarczanych przez manifesty, oraz na zarejestrowanie zmiany, jakiej podlega kierunek literacki, co dzieje się wówczas, gdy pewne dokonania artystyczne nie odzyskują swego sensu w kontekście definicji formułowanych przez manifesty; nietrudno również odnaleźć w Dwudziestoleciu, choć nie tylko w nim, spory krytycznoliterackie zapoczątkowane przez manifesty, jednakże wszystkie polemiki, nawet te najdonioślejsze (Irzykowski — Peiper, Irzykowski i Stur *contra* skamandrycka programofobia, czy jedna z najobfitszych dyskusji tego okresu rozegrana na łamach „Kameny”²⁴), stanowić mają tylko podstawę do stwierdzenia, że respons krytycznoliteracki, piśmienniczo zadokumentowane świadectwo lektury przekształcające się w spór, zakotwicza manifest w historii i staje się jego spełnieniem całkowicie równoprawnym wobec pozostałych; ostatecznie spełnienie manifestu w rejestrze koniunkturuwym, czyli programizm, ma przecież swoją nazwę i miejsce w dziejach — jest to sztuka konceptualna: pierwsze możliwości takiej praktyki dostrzegalne były już w manifestach modernistycznych²⁵, choć i w tym przypadku ważne są nie tradycje czy merytoryczna jakość deklaracji, lecz fakt, że obfitość nigdy nie spełnionych pomysłów awangardy europejskiej konstytuuje i nowy typ porozumienia z odbiorcą oparty na czystej grze możliwości, i nowe warunki wypowiedania literatury²⁶.

I wreszcie udział manifestu w rejestrze długiego trwania. W rejestrze

²³ B. Jasiński *Futuryzm polski (bilans)*, „Zwrotnica” 1923 nr 6; cyt. za: *Antologia polskiego futuryzmu...*, s. 55.

²⁴ W skład polemiki weszły następujące wystąpienia: S. Czernik *Treść i forma*, „Kamena” 1933 nr 7 i 8; J. Przyboś *Na marginesie artykułu Czernika*, loc. cit. 1933 nr 9; M. Czuchnowski *Od estetyzmu do proletariatu*, loc. cit. 1934 nr 1; J. Brzękowski *Rewizja w imię treści*, loc. cit. 1934 nr 2; S. Czernik *Wielość interpretacji*, loc. cit. 1934 nr 4; S. Czernik *Czwartorzędne metafory pierwszorzędných poetów*, loc. cit. 1934 nr 5.

²⁵ Wyłożenie i uzasadnienie programu sztuki konceptualnej znalazło się w manifestcie S. K. Gackiego *Sztuka ludzka* („Almanach Nowej Sztuki”, Warszawa 1924, s. 11–15; cyt. za: *Manifesty programowe futurystów polskich*, Wrocław 1975, s. 15: „Artysta zdobywa prawo do swej sztuki. (...) Oczyszczony z balastu skrzeplých dogmatów może sięgnąć ręką po wyższą formę sztuki: czysta koncepcjonalność, której jedynym prawem jest On sam”.

²⁶ Zob. G. Gazda *Awangarda — nowoczesność i tradycja*, zwł. rozdział: *Sztuka — życie — działanie*.

tym zobowiązanie pozaliterackie, czyli scenariusz, przekształca się w *ars vivendi*, a więc ponadpokoleniowy, czy nawet ponadpokowy model „bycia artystą”, czego najprostszym przykładem jest *poète maudit*²⁷. Los zobowiązania literackiego, najprościej ujęty, przedstawić można następująco: manifest znajduje swoje przedłużenie w epokę literacką, jeśli wyłożona w nim propozycja estetyczna stanowi niezbywalny kontekst interpretacyjny dla artystycznych dokonań tejże epoki, a więc gdy literatura ustawicznie potwierdza żywotność manifestu (co miało miejsce w przypadku formacji romantycznej²⁸), bądź też gdy instruktąż poetycki staje się zasadniczym, w tym i negatywnym, układem odniesienia (jak to miało miejsce w przypadku poetów–lingwistów i Awangardy Krakowskiej). Z kolei odmienne spełnienie w rejestrze długiego trwania zyskuje manifest dzięki uczestnictwu w obiegu krytycznoliterackim.

I wreszcie wykrywalne w rejestrze długiego trwania spełnienie zobowiązania manifestowego. Efekt takiego trwałego udziału deklaracji określić można jako kulturę manifestu; pojęcie to pozwala na ryzykowną, acz nie pozbawioną podstaw propozycję odnalezienia właśnie w manifestcie cechy jednoczącej formację romantyczną z formacją awangardową. W obu tych formacjach manifest, biorąc czynny udział w kształtowaniu poglądów na sposób istnienia sztuki, powoduje faktyczną zmianę w sposobie jej istnienia, a dostarczając legitymizacji dla jednostkowej propozycji literackiej stwarza i utrwała przymus uprawomocnienia literatury w ogóle.

Manifest, mimo że służy składaniu czworakich zobowiązań, nie jest przyczyną sprawczą żadnego ze spełnień zdarzeniowych, natomiast z całą pewnością przyczynia się do przekształcenia kondycji literatury XIX i XX wieku.

„Czego chcemy”

Na tym jednakże nie kończą się korzyści płynące z odczytywania deklaracji składanych w manifestcie. Z uprzednich rozważań wynikało, że manifest może być zobowiązaniem podmiotowym (używam manifestu, by publicznie zobowiązać siebie) bądź przedmiotowym

²⁷ Potraktowanie „poety wyklętego” jako modelu bycia dominującego w całym wieku XIX proponuje J. Ziomek (*Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1986 z. 4, s. 52–53).

²⁸ Terminu „formacja romantyczna” (na określenie literatury romantycznej, pozytywistycznej i modernistycznej) oraz „formacja awangardowa” (na określenie literatury po roku 1918) używam za J. Ziomekiem, op. cit., zwł. s. 37 i nast.

(używam manifestu, by zobowiązać do czegoś publiczność). W obu tych przypadkach, a zwłaszcza w drugim, odbiorca ma prawo pytać o cel. Jeżeli odpowiedź pada, wówczas okazuje się, że manifest jest wypowiedzią warunkową („osiągnięcie określony cel, jeśli podejmiecie określone działania”):

„Oto jest najbliższe zadanie «Nowej Sztuki» — praca przesunięcia wartości twórczych i kompozycyjnych dzieła sztuki, zmodernizowanie psychiki społeczeństwa, zrealizowanie nowych i ekstatycznych perspektyw, które przed nami otwiera sztuka” (A. Stern *Wstęp od redakcji*)²⁹;

„Walka nie toczy się o obrazów zagadnienia estetyczne (anegdoty z cygańskich pracowni), lecz o człowieka i dzień nasz który nadejdzie” (S. Kubicki *Uwagi*)³⁰;

„Wyzwolić się spod jarzma materii!” (S. Przybyszewski *Ekspresjonizm — Słowacki i „Genezis z Ducha”*)³¹;

„Producent dóbr artystycznych musi mieć jasny i wyraźny cel. Tym celem powinno być urobienie takiego człowieka, jaki ze względów społecznych jest w najbliższej przyszłości potrzebny” Jan [Cz. Miłosz] *Bulion z gwoździ*³².

Okazuje się więc, że historyk literatury może pytać nie tylko o to, czy zostały podjęte działania, lecz o to, czy osiągnięto cele formułowane przez manifesty. Następuje tedy istotne odwrócenie dotychczasowego porządku: historyk nie śledzi już spełnień określonych postulatów, traktuje natomiast postulaty działań jako warunki osiągania celów.

Wynikałoby z tego, że manifesty stanowią mogą dogodny punkt wyjścia do uprawiania teleologii historii literatury, skoro w nich właśnie ujawnia się eksplikowana świadomość całego układu literackiego, czyli zarówno świadomość stanu, jak i celu. Cel, do którego zmierza dany układ literacki, jedna z możliwości jego rozwoju, tkwi w nim i wspomaga ruch ku realizacji i uspoźnieniu pewnego sposobu oddziaływania estetycznego. Ten sam cel, który zawiera się w małych i wielkich jednostkach procesu literackiego, w manifestach zostaje wysłowiony, dlatego też korpus manifestów literackich jakiegoś przekroju synchronicznego to ujawniony w słowach zespół możliwości ewolucyjnych układu. I choć jest to, rzecz jasna, modalna historia literatury, historia literatury nie-zaistniałej, niemniej jednak „zna” ona swój cel i środki do owego celu wiodące.

²⁹ „Nowa Sztuka” 1921 nr 1; cyt. za: *Antologia polskiego futuryzmu...*, s. 67.

³⁰ „Zdrój” 1918, t. 3, z. 1.

³¹ „Zdrój” 1918, t. 4, z. 1.

³² „Żagary” 1931 nr 5.

Wnioski o stanie i tendencji rozwojowej określonej konfiguracji układu literackiego, które historyk literatury mógłby sformułować dopiero na podstawie analizy ogromnego materiału, są już podane, czy nawet подарowane w manifestach.³³

Jednakże teleologiczne ujmowanie relacji zachodzącej pomiędzy manifestami i układem literackim podpadałoby, jako przypadek jednostkowy, pod tę samą krytykę, której poddano wszelki historycznoliteracki typ wnioskania „z celu”.³⁴ Z drugiej strony jednak nie wydaje się, by właśnie w przypadku manifestów podejście teleologiczne było całkiem bezzasadne. W ujęciu tym można bowiem traktować manifesty jako swoiste podwojenie teleologii układu literackiego. Wyjaśnić to można następująco: jeśli na dzieło literackie spojrzeć jak na część zmierzającą do pewnego celu, wówczas poszczególne elementy tego dzieła można będzie ujmować jako środki służące realizacji owego założenia³⁵; użyte środki literackie są postulatami pewnego celu, do którego zdążać powinien układ literacki. Jednakże dzieło, zgłaszając postulaty estetyczne, czyni to, po pierwsze, w sposób implicytny, po drugie zaś bezbronny, bezsilny, pozbawiony mocy zobowiązania; z kolei układ literacki okazuje się całością doskonale odporną na jednostkowe innowacje i wyposażoną w moc podporządkowywania sobie ataków koniunkturalnych. Pomiedzy bezbronnym dziełem i wyniosłym układem sytuują się manifesty — propozycje spełnień i eksplikowana świadomość układu. Wykładane w nich cele nie są wyposażone, rzecz jasna, w moc sterowania, a jedynie mogą stać się istotnym czynnikiem modyfikującym dokonania literackie. I na tym przypuszczeniu minimalnym poprzestać musi ujęcie teleologiczne.

Być może dzieje literatury, pojęte jako historia autorów, dzieł, technik, wreszcie odbiorców i instytucji, realizują jakiś *telos*, lecz jeśli tak jest, dzieje się to niejako mimowolnie. Swoista reduplikacja, o której była mowa, wyrażałaby się w tym, że manifesty literackie pojawiają się właśnie jako wynik niezgody na wymykanie się celów literackich spod władzy samej literatury. Naczelną intencję manifestów określić można więc jako próbę zawładnięcia procesem dziejowym poprzez zobowiązanie jego uczestników do opowiedzenia się za jakimiś (niekoniecznie tymi samymi) celami. Manifest nie jest przyczyną działań literackich, oferuje

³³ O teleologicznym ujmowaniu procesu literackiego zob.: F. Vodicka *Historia literatury. Jej problemy i zadania*, przeł. i opr. J. Baluch, w: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, pod red. M. Głowińskiego i H. Markiewiczza, Wrocław 1977, zwł. s. 314–315.

³⁴ Polemika z podejściem teleologicznym — zob.: R. Wellek *Upadek historii literatury*, przeł. G. Cendrowska, „Pamiętnik Literacki” 1988 z. 3, s. 219–220.

³⁵ Zob. F. Vodicka, op. cit., s. 314.

on natomiast takie spojrzenie, w którym zaproponowane działania zostają nasycone sensem dzięki temu, co można osiągnąć, a więc na długo przedtem, zanim cokolwiek zostaje osiągnięte. Inaczej mówiąc, to właśnie cel wytyczony przez manifest powinien stać się przyczyną działań literackich, ponieważ samo jego sformułowanie wynosi już przyczynowość do sfery sensownej.³⁶ I tak manifest, próba wytyczenia drogi dziejom literatury, okazuje się próbą dostarczenia gwarancji, iż dzieje te nie zaprowadzą literatury do królestwa nihilizmu, obszaru, na którym nieobecność sensu jest pochodną wcześniejszego braku celów. Być może dlatego obie formacje historycznoliterackie, romantyczna i awangardowa, oglądane przez pryzmat manifestów sprawiają wrażenie bitwy. Walka pierwsza wyczerpuje się w odmawianiu wszelkiej sensowności temu, co przeszłe, walka druga w retorycznym uzgadnianiu sensowności tego, co nowe, poprzez tworzenie derywatów od Platonińskiej triady piękno — dobro — prawda.

„Zwrotnica będzie tym, czym chce być i jeszcze czymś innym”

Manifestem można również zobowiązywać historię do tego, by zachowała sens, innymi słowy, ważne są nie deklaracje, lecz racje, ze względu na które ktoś składa jakiegokolwiek zobowiązania. Jeśli deklaracje się spełnią, „«Zwrotnica» będzie tym, czym chce być”, lecz nawet jeśli się nie spełnią, to i tak — ze względu na ustawiczne powtarzanie i pomnażanie uzasadnień — „Zwrotnica” będzie „jeszcze czymś innym”³⁷. Wykład tych uzasadnień sumuje się w pewne dyskursywne bogactwo manifestu, którego złożami są historyczno-, teoretyczno- i socjologicznoliterackie refleksje. Za ich sprawą właśnie manifest zostaje wyposażony w swoistą nadwyżkę potencji, której nic — nawet fiasko zobowiązań — nie może unieważnić. Dzieje się tak dlatego, że manifest nie przekazuje samych zobowiązań, lecz wiedzę o zobowiązaniach; i dopiero ta wiedza staje się zasadniczym udziałem manifestu w procesie historycznoliterackim niezależnie od tego, czy ktokolwiek, włącznie z twórcami, zrealizuje jakiegokolwiek zobowiązanie.

Składnikami dyskursywnej zawartości manifestu są: 1) krytyka literatury zastanej; 2) wykład metajęzyka; 3) wskazanie odbiorcy; 4) formułowanie zapotrzebowań estetycznych; 5) krytyka instytucji życia literackiego. Wszystkie te partie wykładu stanowią w samym manifestcie jedynie

³⁶ Zasadniczą inspirację dla tej partii rozważań zawdzięczam *Esejom heretyckim z filozofii historii* J. Patočki (przeł. J. Zychowicz, Warszawa 1988, zwł. rozdz. *Czy dzieje mają sens?*).

³⁷ T. Peiper *Punkt wyjścia*, „Zwrotnica” 1922 nr 1.

rodzaj retorycznego uprawomocnienia zmiany, to znaczy umacnianie prawa do wprowadzania zmian w ogóle, oraz uczynienia prawomocną konkretnej propozycji jej wprowadzenia. Jako autor manifestu, jako prawodawca sztuki pragnę, aby jakaś historia i jakaś etyka mogła uwierzytelnić obiecywane przeżycia estetyczne; chcę nie tylko, aby odbiorcy czerpali satysfakcję ze sztuki, lecz również by mieli do tej satysfakcji uzasadnione powody. Jednakże konsekwencje tych retorycznych wysiłków okazują się zgoła nieoczekiwane.

Krytyka literatury zastanej odbywa się głównie poprzez różnorakie sposoby dekonwencji, a więc poprzez retoryczną (prześmiewczą, szyderczą, represyjną) bądź merytoryczną polemikę. Krytyka ta odbywa się kosztem wyobcowania ogromnego dorobku literackiego, a będąc u progu romantyzmu przejawem nowej świadomości historycznej sama przyczyniła się do narodzin refleksji historyczno-literackiej. Po drugie, następstwem dekonwencji uprawianej przez autorów manifestów staje się, tak charakterystyczne dla literatury XIX i XX wieku, przyspieszenie historii, ustawiczny, coraz szybszy ruch przekształcania innowacji w konwencję (nowatorska propozycja z konieczności przybiera w manifestcie postać poetyki gotowej do użycia), a konwencji — w archaizm (retorycznym podbudowaniem własnej propozycji jest zawsze obraz zużycia innej poetyki).

Zadaniem wykładu metajęzyka jest odseparowanie literatury nowo powstałej czy nowo powstającej od dotychczasowej estetyki, wydobyć dokonania literackie z pewnej całościowej gramatyki kultury, w której dzieła te nie mogą odzyskać swego sensu. Intencją dyskursywnego naruszenia ciągłości procesu wiąże się więc w tym przypadku z próbą dostarczenia gwarancji autonomiczności nowym postawom artystycznym i nowym postaciom artyzmu: wykład metajęzyka powinien, paradoksalnie, obdarzyć samodzielnością pewne teksty poprzez uniezależnienie ich od kontekstu starej estetyki. Paradoksalność zaś polega na tym, że manifest, który ma zapewnić autonomię, skazuje literaturę na inną nieautonomiczność, ponieważ jego zawartość staje się wyznaniem niesamodzielności dzieła wyznaczającym literaturze miarę niesuwerenności. Ale, co zrozumiałe, wyznanie niesamodzielności dzieła jest również wyznaniem niesamodzielności manifestu, skoro część swojej zrozumiałości zawdzięczać on będzie tej „mowie”, którą „przedmawia”. Czy obie strony mogą wybić się na niepodległość? Tekst literacki odzyska autonomię utraconą na rzecz manifestu, jeśli w nim samym znajdzie się komentarz metajęzykowy. Manifest zaś odzyska autonomię, jeśli stanie się przedmową, która niczego nie przedmawia, a więc wówczas, gdy dostarcza się manifestu zamiast literatury. I tak w największym, niemal

prostackim skrócie przedstawić można konsekwencje wykładu metafizyki: z jednej strony wydatny współdziałal w narodzinach autotematyzmu, z drugiej zaś — wytworzenie „literatury potencjalnej”³⁸ jako efektu wewnętrznej ewolucji manifestu. Rozwój ten przebiegał od manifestów formacji romantycznej przekazujących kod niecałościowy, który służył sygnalizowaniu nowości, do manifestów formacji awangardowej przekazujących, bądź sugerujących kod ostateczny, który służyć ma całkowitemu zawłaszczeniu nowości. W formacji awangardowej spotkały się więc dwie tendencje: tendencja do całościowego wykładu metafizyki i tendencja do instytucjonalnej samodzielności manifestu. W efekcie spotkania manifest zyskuje dwie podstawowe właściwości: jest rozpoznawalny jako gatunek i odgrywa samodzielną rolę w komunikacji społecznej. Odtąd należy go czytać nie dlatego, że uzupełnia wiedzę o literaturze, lecz dlatego, że uzupełnia samą literaturę.

Do podobnego paradoksu samospełnienia dochodzi również w wyniku zgłaszania zapotrzebowań estetycznych i krytykowania instytucji życia literackiego.³⁹ Romantyczna „krytyka krytyki literackiej”, poparta rozbudowanym dyskursem estetycznym, powoduje, że manifest staje się instancją alternatywną w rozstrzyganiu o naczelnych kwestiach literatury: wykładanie tradycji bądź antytradycji dla pewnego dorobku, syntetyzujące ujęcie dotychczasowej literatury, propozycje nowych kategorii pojęciowych, oferta nowych kryteriów wartościowania i nowej poetyki, wreszcie zaszczepianie potrzeb estetycznych — wszystko to odbywa się już bez udziału krytyki literackiej. Manifest służył więc początkowo jako głos w walce o autorytet przyznawany reprezentantom społecznej woli osądu estetycznego, ale też służył o tyle tylko, o ile odsyłał poza siebie, czyli do tych dzieł, którym ze strony krytyki literackiej groziła dezinterpretacja. I właśnie jako alternatywne źródło informacji manifest zaszczepia przede wszystkim jedną potrzebę — potrzebę manifestu; że sam ją spełnia, to oczywiste, lecz, co ważniejsze, czyni to już nie tylko jako instancja ogłaszająca najświeższe zapotrzebowania estetyczne, lecz przede wszystkim jako tekst oferujący przeżycia poznawcze i estetyczne spełniające się w samym akcie lektury, czyli innymi słowy, przeżycia niesprowadzalne do jakichkolwiek spełnień pozalekturowych.

Manifest literacki mógł więc ustalić w kulturze europejskiej nowy typ artykulacji zapotrzebowań i cyrkulacji spełnień estetycznych dzięki

³⁸ Zob. *Oulipo — la littérature potentielle*, Paris 1973.

³⁹ Z konieczności pomijam tu, wielce złożoną, kwestię identyfikacji odbiorcy; z konieczności też ograniczam wątek krytyki instytucji życia literackiego wyłącznie do ataku na krytykę literacką.

ustaleniu nowej strategii nawiązywania i podtrzymywania kontaktu z odbiorcą. Twórcy manifestów romantycznych, zapoczątkowując ten rodzaj wymiany informacji o wartościach — która przebiegała ponad krytyką, poprzez odbiorcę, ku literaturze — zapoczątkowali odmienny, właściwy dla manifestu, rodzaj ciągłości procesu literackiego. Gwarancją tej ciągłości ze strony artystów jest nieprzerwane ogłaszanie manifestów będących odpowiedzią na rosnące poczucie konieczności składania zobowiązań ideowo-artystycznych oraz, ze strony odbiorcy, ciągłość lektury zobowiązanej będącej odpowiedzią na utrwalające się poczucie konieczności sięgania po manifest jako tekst, który uzupełnia wiedzę o literaturze bądź samą literaturę. Wspomniana wcześniej kultura manifestu, czyli spełnienie zobowiązania manifestowego w rejestrze długiego trwania, to w gruncie rzeczy trwała więź komunikacyjna realizująca się w obustronnym otwarciu na manifest. I właśnie ta postawa zobowiązującego otwarcia łączy zarówno, odseparowane od siebie, kręgi artystów i odbiorców, jak i przedzielone „granicą współczesności” dwie, to znaczy romantyczną i awangardową, formacje historycznoliterackie.

Prawo negocjacji

Ogłaszanie manifestu to w gruncie rzeczy sposób udzielania odpowiedzi na pytanie dotyczące więzi, jaka mogłaby połączyć twórców z odbiorcami, a równocześnie sposób wytwarzania tej więzi. Odpowiedź ta zawiera w sobie warunki zmiany komunikacji literackiej, albo ściślej: warunki, jakie należy spełnić, aby w komunikacji literackiej zaszła zmiana. Owo uparte negocjowanie sensu zmiany powoduje jednak, że wraz z pojawieniem się manifestów na progu romantyzmu następuje w literaturze zmiana warunków wypowiedzania literatury. Wyrażałaby się ona w dwojakiej niecałościowości literatury. Po pierwsze związanej z funkcjonowaniem manifestu jako miary niesamodzielnosci, miary, którą manifest wyznacza, stając się niezbędnym kontekstem interpretacyjnym dla odzyskania całości sensu dzieła. (Gdy manifest „zwraca” samodzielność dziełom funkcjonując jako literatura potencjalna, jego istnienie przynajmniej literaturze inny gatunek: tym samym manifest staje się miarą niekompletności, którą wyznacza jako niezbędny element opisu całości literatury.) Po drugie zaś tej niecałościowości, która wiąże się z niemożnością dostarczenia legitymizacji literaturze w obrębie jej samej, co powoduje, że funkcję legitymizacyjną spełniać może tylko głos zewnętrzny wobec literatury — głos obdarzany społeczną wiarygodnością. Manifest pojawia się w romantyzmie właśnie jako próba uprawomocnienia literatury, paradoksalna, bo startująca

od negacji zasadności wszelkich ograniczeń, próba odnalezienia uzasadnień dla istnienia sztuki. Paradoks polega na tym, że — jak pisał Alfred de Vigny — „wolność, dając nam wszystko (...) pozbawia oparcia”⁴⁰, czyli że, innymi słowy, ogłaszając, iż wolność jest wartością samocelową, nieuchronnie zmierzam do odkrycia sytuacji absurdalnej, w której każda zmiana nie jest w niczym bardziej uzasadniona niż bezzasadna. I tak manifest, miara legitymizacyjnej niesamodzielnosci literatury, staje się miarą jej wolności.

Być może dlatego w manifestach literackich jest coś ze stanu *adikia*, bezprawia, samowolnego przeniknięcia, wkroczenia w historię dokonywanego z niejasną świadomością prawa, które można wynegocjować. Manifest literacki jest próbą wciągnięcia wszystkich uczestników układu literackiego w obszar zmiany sensu, w wolną grę nadawania sensu historii; w obszarze tym wszyscy powinni poczuć się zobowiązani do zmiany życia ze względu na zmianę sensu. Tak, właśnie tak można pojmować manifest literacki jako jednostkę procesu historycznoliterackiego.

Przemysław Czapliński

Komparatyści Wschodu i Zachodu w Tokio

W dniach 22–28 sierpnia 1991 obradował w Tokio trzynasty międzynarodowy zjazd komparatystów. Wzięło w nim udział ponad tysiąc naukowców i studentów z różnych kontynentów i krajów Ameryki, Afryki, Azji, Australii i Europy. Największą grupę stanowili oczywiście sami gospodarze, którzy starannie przygotowali zjazd i zadbali o jego sprawność organizacyjną. Formalnego otwarcia obrad dokonał następca tronu japońskiego Jego Wysokość książę Naruhito. W swym wystąpieniu książę mówił o znaczeniu studiów porównawczych nie tylko w literaturze i kulturoznawstwie, lecz także w innych dziedzinach nauki. Mówca zilustrował tę tezę przykładem wziętym z własnego wykształcenia i doświadczenia. Jako specjalista w zakresie transportu, książę Naruhito studiował w Anglii (Oxford), gdzie zainteresował się historią europejskich systemów drogowych i komunikacyjnych. Ich porównanie z tradycją japońską okazało się, zdaniem księcia, niezwykle pouczające nie tylko ze względu na przydatność ściśle zawodową, lecz

⁴⁰ A. de Vigny *List do Lorda...*, w: *Manifesty romantyzmu*, 1975, s. 381, przeł. E. Bienkowska.