

Stanisław Stabro

Artysta i kultura

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (20), 169-172

1975

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.

gadnień związanych z problemem patronactwa. Przy tak określonym procesie socjalizacji, z „kadencją” przypadającą na maksymalny rozwój jednostki — *Spółczeństwo wychowujące* dostarcza analizy tego zjawiska, zarówno w planie bezrefleksyjnych jak i refleksyjnych czynności wychowawczych w zakresie małych a także dużych grup społecznych. Różnorodność analiz pozwoliła na wiarygodne sprecyzowanie źródeł kryzysu ówczesnego szkolnictwa. Oparte na całkowitym przeciwieństwie stosunku: mistrz — uczeń, zagrożone barierą specjalizacji, faktem, iż „na ogół nauczyciel w coraz to większej mierze staje się tylko zawodowcem-nauczycielem, a przestaje być tym, czym ma zrobić ucznia” (t. 1, s. 168) drogą opłaca haracz cywilizacji. Składają się nań połowiczne sukcesy wychowawcze, zanik tzw. kompleksu nauczania, dezintegracja osobowości, anomia i utylitarna prostracja sublimacji i humanizacji społecznej oraz innych tendencji zaradczych. Wielostronnie analizowany społeczny charakter osobowości równoważą dość narzucającą się w trakcie czytania wykładnię książki, wykładnię, którą może najlepiej oddają słowa Goethego:

Ani mnie nawet nadzieja nie łudzi,
Bym mógł poprawić i nawrócić ludzi.

I dlatego także, a zwłaszcza ze względu na różne proporcje i aspekty rozważanych zagadnień, jest to książka, o której można powiedzieć to, co Bruno Schulz powiedział o zwykłych książkach:

„(...) są jak meteory. Każda z nich ma jedną chwilę, moment taki, kiedy z krzykiem wlatuje jak feniks, płonąca wszystkimi stronicami. Dla tej jednej chwili, dla tego jednego momentu, kochamy je potem, choć już wówczas są tylko popiołem. I z gorzką rezygnacją wędrujemy niekiedy późno przez te wystygłe stronicę, przesuując z drewnianym klekotem, jak różaniec, martwe ich formuły”.

Magdalena Lubelska

Artysta i kultura

Kamila Rudzińska: *Artysta wobec kultury. Dwa typy autorefleksji literackiej: ekspresjoniści „Zdroju” i Witkacy*. Wrocław 1973 Ossolineum, ss. 142.

Twórczość poznańskich „zdrojowców” i Witkacego analizuje Rudzińska jako wyraz świadomości metakulturowej, rzutowanej na szersze tło przemian sztuki z okresu przełomu XIX i XX wieku. Zaczyna swoją książkę od rozdziału zatytułowanego *Przemiany społeczne i rozwój samowiedzy*. Przypomina tam ogólne tendencje przemian refleksji, poświęconej roli artysty w społeczeństwie i funkcji, jaką ma spełniać.

Akt wyboru roli artysty ograniczony jest zatem — niezależnie od tego, czy artysta to sobie uświadamia, czy też nie — warunkami społecznymi. Rudzińska kreśli więc małe *curriculum vitae* artysty dziewiętnastowiecznego. Pracował on dla wąskiej garstki wyrafinowanych i wyspecjalizowanych odbiorców, znał oczekiwania czytelnika i pozostawał z nim w ścisłym związku. Według Rudzińskiej, ów proces przebiegający na linii odbiorca — nadawca był w owych przedindustrialnych i przedproblemowych czasach pozbawiony „informacyjnych szumów”. Czy było tak zawsze i na pewno, wolno wątpić. Jednak większe trudności pojawiły się z chwilą, kiedy na skutek szybko postępujących zmian cywilizacyjnych literatura utraciła swą jedyną rolę jako niezastąpiony środek przekazu obrazu symbolicznego. Demokratyzacja kultury i wtargnięcie w sferę dawniej uświęconą nowego odbiorcy, pozbawionego nawyków kulturowych i umiejętności dekodowania komunikatu artystycznego, zrodziło wiele problemów, wobec których stanął niedawny kapłan i mag.

Rudzińska kreśli więc historię takich postaw. Począwszy od pesymistycznych, antyegalitarystycznych, upatrujących w demokracji kultury przyczyny i źródła jej upadku, a skończywszy na optymistycznych, uznających w tym zjawisku jedyną szansę duchowego odrodzenia jednostki.

W koncepcji Rudzińskiej pierwszą generacją w Polsce, która zdała sobie sprawę z kulturowych konsekwencji wkroczenia na rynek nowego odbiorcy i gwałtownego rozwoju techniki, było pokolenie modernistów. Autorka *Artysty wobec kultury* szkicuje więc pobieżnie stanowiska różnych przedstawicieli metakulturowej refleksji, sporo miejsca poświęcając tym teoretykom nurtów lewicujących, którzy w zwiększonym dostępie szerokich mas do zjawisk kulturalnych upatrywali wielką szansę rozwoju społecznego.

Świadomość rozdarcia artysty między idealnymi sferami „sztuki dla sztuki” i przeciwstawionej im dziedziny *mimesis* rekonstruuje autorka już w aspekcie romantyzmu, wskazując, że załączki takiej postawy tkwiły w tamtym nurcie. Romantyczny bunt artysty, który wywyższał go ponad przeciętność i stawiał w opozycji do niej, był prototypem późniejszej modernistycznej postawy, w sztuce widzącej Absolut. Romantyczny bunt dokonywał się bowiem nie tylko w imię zbiorowości; jego byroniczny charakter służył często przeciwstawieniu tych, którzy gnuśnieli — „cierpiącym za miliony”.

W systemie dziewiętnastowiecznej refleksji metakulturalnej sztuka otrzymywała atrybuty filozofii uogólniającej rzeczywistość, będącej dla tej rzeczywistości ostateczną przeciwwagą. Tutaj też widzi Rudzińska źródło postaw z kręgu modernistycznego hasła „sztuka dla sztuki”. Tutaj widzi źródło późniejszej autorefleksji i autotematyzmu, tak mocno akcentowanych w sztuce od przełomu wieków.

Prorocy zagłady — Nietzsche, Schopenhauer — przywoływani byli

wówczas z różnych pozycji. Ich bunt przeciwko filistrowi przejmowany był przez modernistyczny egotyzm artysty. Ale przyswajały go także inne orientacje społeczne i filozoficzne, co Rudzińska mocno uwypukla pisząc o Berencie i Nałkowskim.

Jak twierdzili katastrofiści, przemieszczenie „stylu wysokiego” ze „stylem niskim” i zmniejszona rola funkcji estetycznej w utworze artystycznym, spowodowana wulgarnymi oczekiwaniami nowego odbiorcy, miała doprowadzić do upadku kultury, pojętej jako szczególny rodzaj ontologicznej i epistemologicznej refleksji uogólnionej w obrazie symbolicznym. Był to punkt wyjścia dla perspektywy pesymistycznej. W wersji optymistycznej — Rudzińska przytacza tu Nałkowskiego — zjawiska te były wstępem do narodzin nowego typu demokratycznej kultury.

Twórczość „zdrojowców” i Witkacego została omówiona w książce Rudzińskiej pod takim właśnie kątem. Za jej tło posłużył zarys poglądów w dziedzinie metakulturowej refleksji takich pisarzy, jak Miriam, Przybyszewski, Berent, Krzywicki, Marchlewski, Nałkowski, Brzozowski, Winiarski, Matuszewski, Dmowski.

W ujęciu Rudzińskiej, twórczość „zdrojowców” usytuować należy na przedłużeniu tych nurtów myśli europejskiej, szczególnie niemieckiej, które najogólniej nazywa ona filozofią transcendencji. Bóg, Duch, Absolut, pogłosy romantyzmu niemieckiego i jego filozofii, Bergson, przełom antypozytywistyczny: to wszystko posłużyło „zdrojowcom” za podbudowę systemu, wywiedzionego — jak powiada Rudzińska — z romantycznego dualizmu ducha i materii i modernistycznego przeciwstawienia uczucia rozumowi. Niemalą rolę spełnił Przybyszewski przystosowując — a raczej dokonując prób przystosowania freudowskiej teorii podświadomości do programu „Zdroju”. Problem poznańskich ekspresjonistów stanowił więc *votum* nieufności wobec rzeczywistości i zbliżony był wbrew pozorom do tych wątków filozofii modernizmu, które wartości transcendentne przeciwstawiały egzystencji. Inaczej niż u niemieckich inspiratorów „zdrojowców”, mieli oni tendencję do podkreślania w sztuce jej autotelicznej funkcji i do przyznawania jej sankcji ideału pozaświatowego, jak powiada Rudzińska — ideału, w którym nieliczne jednostki znalazłyby oparcie w walce o zmianę rzeczywistości.

Program poznańskiego ugrupowania — w tym przynajmniej punkcie — nie był więc niczym nowym. Biorąc pod uwagę epokę, w której przyszło mu działać, katastroficzna częstokroć diagnoza, jaką wystawiał ówczesnej kulturze, była po części uzasadniona. Wydaje się jednak, że anachronizm programu polegał na tym, że do zmienionej już rzeczywistości odwoływali się oni językiem tego symbolicznego kodu, którego znaczenia żywe były w ubiegłej epoce, ale nie po roku 1914. Sztuka pozostawała nadal „posłaniem”, a artysta miłośniernym kapłanem i magiem, pochylającym się nad złem świata. Sztuka była duchowym samodoskonaleniem się, a artysta jej

rzecznikiem, przez swój duchowy rozwój porywającym masy do sprawiedliwości i piękna.

Referując podstawowe założenia filozofii S. I. Witkiewicza Rudzińska nie dorzuca do istniejących interpretacji wiele nowego. Jeszcze raz odtwarza teorię Istnienia i Istnienia Poszczególnego. Jeszcze raz wyjaśnia źródła Witkacowskiego tragizmu i katastrofizmu. Istotne *novum* stanowi natomiast interpretacja antynomii kultury i sprawiedliwości społecznej. Otóż, według Rudzińskiej, w wersji Witkacego dramat wynika nie z mechanicznego przeciwstawiania jednostki społeczeństwu, kiedy to za cenę przegranej może ona jeszcze zachować suwerenność. Wynika on raczej z działalności jednostki w świecie „standardów” obejmujących prawie wszystkie sfery rzeczywistości. Jest to więc dramat immanentny i konsekwencją jego będzie Witkacowska diagnoza kultury. Opiera się ona na przeświadczeniu, że jednostkowe formy świadomości metakulturowej są tylko konsekwencją spełnianej przez członka społeczeństwa roli społecznej i składają się na całość form kultury charakterystycznych dla danej epoki, która na mocy Spenglerowskiego cyklu zejdzie kiedyś z widowni dziejów. Fałsz i zakłamanie kultury, jej negatywny charakter wynikałyby zatem stąd, że są to formy zafałszowane — ogólniej, formy świadomości fałszywej, rodzącej się na odizolowanych granicach Istnienia i Istnienia Poszczególnego.

Stanisław Stabro

Szulz rozpisany na fiszkach

Jerzy Speina: *Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza*. Warszawa—Poznań 1974 PWN, ss. 116.

Wątpliwości, jakie nasunęły mi się w czasie lektury pracy Jerzego Speiny, niewiele mają wspólnego z zastrzeżeniami przezornie uprzedzanymi przez autora. Nie w tym rzecz, czy dzieło Schulza „daje się w ogóle wyjaśnić przez odniesienie go do substruktury filozoficznej, stanowiącej uzasadnienie widzenia świata i charakterystycznej dla danego nurtu literackiego...” (s. 7). Odniesienia takie w każdym wypadku wydają mi się i pożyteczne, i możliwe (choć czasem — bardzo trudne). Nie budzi także zastrzeżeń dokonany przez badacza „wybór układu odniesienia”; wprost przeciwnie: jestem gotów twierdzić, że Jerzemu Speinie udało się „zidentyfikowanie kontekstu najlepiej to dzieło wyjaśniającego”. A jednak jego przedsięwzięcie badawcze zakończyło się — w moim przekonaniu — jedynie połowicznym sukcesem. Mam też pewne domysły dotyczące przyczyn owej połowiczności.

Wiele cech tej pracy zdaje się wspierać przypuszczenie, że jej autor czytywał opowiadania Brunona Schulza w bibliotece. Miejsce to, w którym dogodnie można wertować encyklopedie i kompendia, nie