

# Michał Sprusiński

---

"Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia", Artur Hutnikiewicz, Toruń 1965, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Oddział w Poznaniu... : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 58/2, 625-633

---

1967

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

analizę całościową gotowych dzieł literackich, bez uwzględnienia specyfiki praw rządzących literaturą. W ten sposób (a zapewne wbrew intencjom autorki) twórczy trud pisarza tak oryginalnego jak Parnicki, mającego własną, ogromną wizję historii, został tu sprowadzony do zřejnego wypełnienia białych plam, jakie pozostawili historiografowie. Wśród tych odniesień to do nauki, to do rzeczywistości — autorka nie pokazała nam, co w pisarstwie Parnickiego jest literaturą.

*Małgorzata Czerwińska*

Artur Hutnikiewicz, OD CZYSTEJ FORMY DO LITERATURY FAKTU. GŁÓWNE TEORIE I PROGRAMY LITERACKIE XX STULECIA. Toruń 1965. (Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Oddział w Poznaniu), s. 226, 2 nlb. Towarzystwo Naukowe w Toruniu. Prace Popularnonaukowe. Nr 5. (Redaktor naczelny wydawnictw TNT: Artur Hutnikiewicz. Komisja Wydawnictw Popularnonaukowych: Jadwiga Lechicka, Walerian Preisner, Wanda Zabłocka).

Pisząc już o książce Hutnikiewicza, miałem możliwość ukazania w największym skrócie zalet i wad tej pożytecznej i pionierskiej na naszym gruncie publikacji<sup>1</sup>. Błyskawicznie zniknęła ona z księgarń, równie szybko weszła do kanonu lektur tak nauczycieli jak przyszłych adeptów tego zawodu — dziś studentów wyższych lat filologii. Trafiła więc praca Hutnikiewicza do adresatów wskazanych w nocie autorskiej — „sprawdził się” odbiorca. Wypada teraz uczynić przedmiotem krytycznej refleksji stopień „sprawdzenia się” zawartości pracy, rozważyć, w jakiej mierze stanowi ona kompendium wiedzy o głównych teoriach i programach literackich naszego stulecia.

Ujęcie popularno-informacyjne zmuszało — co mocno podkreśla Hutnikiewicz — do pewnych uproszczeń, a przeznaczenie wykładu dla odbiorców początkujących decydowało o prymacie informacji nad interpretacją. Stąd też „W krytyce i w dyskusji ograniczono się do zaznaczenia pytań i wątpliwości w przekonaniu autora najistotniejszych, ewidentnych i oczywistych, bez wdawania się w niuanse i subtelności dialektyki polemicznej” (s. 5). Respektując oczywistą (ewidentną!) zasadność twierdzenia, iż każda popularyzacja uprawnia symplifikację, trzeba wszakże spytać o ich stopień, obliczyć cenę, jaką płaci autor dążąc do uchwycenia istoty zjawisk w ujęciu syntetycznym, dostępnym uczestnikom „kursu wstępnego” wiedzy o XX-wiecznej sztuce. Trzeba rozważyć, czy w pracy Hutnikiewicza skrót wiąże się z przejrzystością, z właściwą selekcją materiału, z instruktywnością wywodów, czy „bariery popularyzacji” nie obniżono nadmiernie, bardziej niż wymagała konieczna potrzeba.

To ostatnie pytanie sprowokowane jest konsekwentną rezygnacją z przypisów i odsyłaczy — rolę tzw. aparatury naukowej spełniać ma aneks, który zawiera wybrane pozycje bibliograficzne pomocne czytelnikowi w dalszych studiach (i zarazem ujawnia część zaplecza materiałowego pracy). Hutnikiewicz uczynił jednak wyjątek dla definicji około trzydziestu haseł, takich jak „stabilność”, „*tabula rasa*”, „niwelacja”, „aksjomat”, „relatywizacja”. A przecież ich sens nie powinien być obcy studentowi czy nauczycielowi-poloniście. Ten wyjątek, który ma stanowić według intencji autorskiej wyjście naprzeciw potrzebom czytelnika, ułatwienie lektury, wydaje się po prostu rozminięciem z właściwym odbiorcą książki. Czy nie

<sup>1</sup> Zob. M. Sprusiński, *Kodeksy i doktryny*. „Nowe Książki” 1965, nr 19.

jest podobnie i z regułą: rezygnacja z odsyłaczy i not, z bezpośredniego wskazania źródła informacji na rzecz dość „bezosobowej” bibliografii? Decyzja ta nasuwa wątpliwość już po lekturze pierwszych rozdziałów. Mają one charakter syntetycznego wstępu, który orientuje w przemianach zachodzących w życiu społecznym, w nauce i technice, są szkicem tła i układu odniesienia (filozofia, historia, tendencje rozwojowe kultury) nowych konstrukcji teoretycznych i programowych literatury XX wieku. Ale jeśli Hutnikiewicz otwiera książkę powtarzając tezę szeroko lansowaną, a dobitnie ujętą przez Hausera: „wiek XX rozpoczął się po pierwszej wojnie światowej, podobnie jak XIX — w pobliżu roku 1830”<sup>2</sup>, czy byłoby zbyt cennym balastem zastąpienie wzmianki, iż jest to teza historyków kultury — konkretnym nazwiskiem? Właśnie wprowadzenie (przynajmniej w węzłowych punktach wykładu) przypisów ułatwiłoby pełne odczytanie tekstu — ujawniając wprost źródła, nie zmuszając do mozolnych poszukiwań w bibliograficznych dopełnieniach<sup>3</sup>.

Drugie zastrzeżenie wobec wstępnej „panoramy myśli współczesnej w miniaturze” dotyczy proporcji między wnioskami ogólnymi a podbudowującymi je przykładami. Autor pisze wprawdzie o wzajemnym oddziaływaniu nauki i sztuki, o otwartym charakterze sztuki naszego wieku i o więzi inspiracji łączącej zwłaszcza malarstwo i literaturę, nie odwołuje się jednak do konkretnego materiału przykładowego. Brak zestawień ukazujących stosunek przemian w świecie nauki do kształtowania nowej świadomości w sztuce, a przecież np. uwagi o przewrocie w fizyce nowoczesnej zyskałyby sugestywność, gdyby je dopełnić choćby wyznaniem Kandinskiego: „Rozpad atomu był w mojej duszy podobny do rozpadu całego świata. Nagle runęły najgrubsze mury. Wszystko stało się niepewne, chwiejne i miękkie. Nie zdziwiłbym się, gdybym zobaczył, jak kamień roztopia się w powietrzu i staje się niewidoczny”<sup>4</sup>. Ani słowa też o jazzowych inspiracjach w twórczości Strawińskiego, Milhauda, Hindemitha<sup>5</sup>.

Dość mechaniczny podział rozważań wstępnych na dwa rozdziały: *Wiek rewolucji i U źródeł współczesnej myśli literackiej*, dążenie do swoistej „gnomiczności” wykładu, sprawia, iż np. temat podjęty w rozdziale 1 zostaje nagle, z wyraźną szkodą dla ciągłości myśli i wniosków, „zawieszony”, aby powrócić po kilkunastu stronicach. I tak uwagi o doniosłości freudyzmu (s. 17—19) są kontynuowane dopiero na s. 31, gdy autor omawia teorię archetypów Junga, a uzyskują „ciągłość” w inny sposób — przez nazwanie Junga (zgodnie z rozpowszechnionym mniemaniem) jednym z uczniów i następców Freuda (*nota bene*, twórca teorii archetypów przeciwstawiał się, jak zgodnie podkreślają interpretatorzy jego dzieł, koncepcjom autora *Wstępu do psychoanalizy*<sup>6</sup>). Podobnie pomija Hutnikiewicz możliwość ukazania kontrowersyjności poglądów Ortegi y Gassetta (*Bunt tłumów*, 1930) wobec też Spenglera propagowanych w *Zmierzchu Zachodu* (1918—1922); dodatkową zaś trud-

<sup>2</sup> A. Hauser, *The Social History of Art*. London 1951.

<sup>3</sup> W wypadku Hausera wymieniono jego *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* nie wspominając o tłumaczonym rozdziale tej pracy (*Wiek filmu*. Przełożył A. Dębnicki. „Przegląd Humanistyczny” 1958, nr 3).

<sup>4</sup> Cyt. za: J. Woźniakowski, *Małe pół wieku*. „Tygodnik Powszechny” 1962, nr 8.

<sup>5</sup> Hasło „Muzyka jazzowa” należy do tych, które oparto na źródłach zdezaktualizowanych (głównie bodaj na bałamutnych informacjach zawartych w J. W. Reisa *Małej encyklopedii muzyki*).

<sup>6</sup> Np. J. Jacobi, *Komplex, Archetypus, Symbol*. Zürich 1961. Rozprawę tę opatrzył Jung pełnym „*imprimatur*”.

ność stwarza kolejność omówienia tych dzieł, sprzeczna z chronologią ich powstawania. Referowanie poglądów poszczególnych uczonych i tez programowych w częściowej izolacji wypływać może z obawy przed zbytnią komplikacją wykładu. W praktyce prowadzi wszakże do zerwania związków przyczynowo-skutkowych. Składa na barki odbiorcy trud integracji i dynamizowania zbyt statycznego obrazu wieku wielkich przemian. W obrazie owym zabrakło obszerniejszego podkreślenia wpływu bergsonizmu na estetykę ostatniego półwiecza. Zabrakło też omówienia problematyki kultury masowej, istotnej roli masowych środków przekazu w procesie jej tworzenia i utrwalania. Natomiast zbyt mocno zaakcentował Hutnikiewicz XX-wieczny kryzys wartości, powszechną niepewność i katastrofizm, wynikły z groźby obrócenia zdobyczy nauki i techniki przeciw światu. Nie skorzystał z możliwości podkreślenia odmiennych przejawów — humanistycznej fascynacji cywilizacyjnej (np. w twórczości Saint-Exupéry'ego).

Zgodnie z zapowiedzią wstępną umieszczono w rozdziałach „panoramicznych” na pierwszym planie informację, nie brak jednak wcale interpretacji, które — dodajmy — są niekiedy wnioskami na wyrost, bez pełnego dowodu, lub przekraczającym próg koniecznego uproszczenia stawianiem kropek nad i. Nadmiernym uproszczeniem jest bowiem abstrahujące od nierównie donioslejszych wpływów fizyki i psychologii twierdzenie: „Rozbicie ciągłości zdarzeń, napór myśli i nastrojów, relatywność i niekonsekwencje czasowe u Prousta, Joyce'a czy Dos Passosa są najoczywistej [?] proweniencji filmowej” (s. 41), dopełnione wręcz błędną informacją: „U Joyce'a płaszczyzny czasowe tak się krzyżują, obrazy tak nieoczekiwanie egzystują obok siebie, nie wiadomo dlaczego lub po prostu na zasadzie jednoczesności, że powieść można czytać w dowolnym porządku od jakiegokolwiek strony i jakiegokolwiek rozdziału” (s. 41—42)<sup>7</sup>. Stawianiem pochopnego znaku równania jest opatrzenie tytułem *Dehumanizacja poezji* uwag nawiązujących do tez Friedricha (*Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*) o depersonifikacji liryki w XX wieku. Mylącym skrótem — wniosek: „Zerwanie wszelkich mostów z rzeczywistością, która jest niewystarczająca [?], i zerwanie z wszelką tradycją [?], zamknięcie się w hermetycznej izolacji, zaciekłość w fanatycznej pracy nad językiem, który jest jedyną ojczyzną poety i jego wolnością, osiągniętą za cenę obojętności na to, czy go ktokolwiek zrozumie — oto prasytuacja całej liryki współczesnej” (s. 52).

W rozdziałach, które spełniają tytułową zapowiedź: „główne teorie i programy literackie XX stulecia”, Hutnikiewicz omawia kolejno: ekspresjonizm, futurizm, imażynizm, dadaizm, nadrealizm, teorię „poezji czystej” Bremonda, formizm, Witkacowską teorię „czystej formy” w teatrze, awangardę krakowską, autentyzm i realizm socjalistyczny. Oto objętość obu szeregów — europejskiego i polskiego: futurizm — 22 strony (w tym futurizm polski — 4), ekspresjonizm — 19, realizm socjalistyczny — 15, nadrealizm — 14, dadaizm — 9 (nadrealizm i dadaizm na rodzimym gruncie potraktowano wzmiankami), „poezja czysta” — 8, imażynizm — 5, awangarda krakowska — 26, „czysta forma” Witkiewicza — 16, formizm — 12, autentyzm — 9 (w tym europejskie przykłady autentyzmu — 3). Można sądzić, iż powyższe proporcje są wyrazem przekonania autora o doniosłości poszczególnych propozycji. Jeśli nawet uznamy za słuszne obszerniejsze potraktowanie teorii rdzen-

<sup>7</sup> Dla porównania uwaga E. Nagano wskiego (*Telemach w labiryncie świata*. Warszawa 1962, s. 132): „W *Uliście* każdy szczegół jest uwarunkowany całością dzieła i setkami ukrytych nici wiąże się z setkami innych szczegółów rozsznianych po książce. Nic tu nie jest powiedziane na wiatr, nic nie wisi w powietrzu”.

nie polskich, proporcje pozostaną dyskusyjne. Zdecydowanie poskąpiono miejsca nadrealizmowi, dadaizmowi i imażyzmowi, a także polskiemu futuryzmowi. Włączenie niewiele znaczącej i dość mętnej teorii Bremonda, a także autentyzmu dowodziłoby ambicji szerokiej prezentacji formuł programowych, wykraczającej poza zasadniczy okres powstawania i krystalizacji omawianych kierunków, tj. poza lata 1910—1920. Dlaczego więc zabrakło miejsca dla unanizmu, populizmu czy Nouveau Roman?

Przejdźmy od statystyki do rozważenia wartości informacyjnej rozdziałów, do metod, jakimi ukazuje autor genezę, historię i topografię, kodeksy i doktryny wybranych „izmów”. Omawiając źródła inspiracji, patronów, zatem wskazując uwikłania genetyczne, Hutnikiewicz oscyluje między skrajnościami — rozbudowaną, szczegółową informacją (np. ekspresjonizm) a lapidarnością niemal zdawkową (imażyzm). W pierwszym wypadku wskazanie na tendencje ekspresjonistyczne, które zawsze występowały (a definiowane są z „pozycji” ekspresjonizmu w. XX<sup>8</sup>), dezorientuje czytelnika, gdyż autor nie zaznacza wyraźnie różnicy między XX-wiecznymi definicjami programowymi tego prądu a rozlicznymi „ekspresjonizującymi” jego prefiguracjami w sztuce ubiegłych stuleci. Relacja „skrócona” w krańcowych wypadkach prowadzi do równie prostej co powierzchownej etykiety: „towar importowany” (o futuryzmie polskim, s. 79), nie ujawnia prawdziwych, centralnych źródeł artystycznego rewelatorstwa, poprzestaje na ekspozycji jednego tylko z istotnych jego składników. Według Hutnikiewicza imażyzm wywodzi się bez reszty z działalności i myśli Hulme’a. Istotnie był on ojcem duchowym imażystów, atoli nie można pominąć faktu, że ich program powstał w opozycji do poezji wiktoriańskiej, wobec jej skostnienia formalnego i inflacji słowa. „Sytuacja poezji w 1909 czy 1910 roku to stagnacja, której rozmiar trudno sobie młodemu poecie dziś wyobrazić” — pisał Eliot<sup>9</sup>. „Rok 1909 [tj. data startowa imażyzmu] jest być może najniższym punktem długotrwałego upadku wartości poezji angielskiej” — twierdzi współczesny krytyk<sup>10</sup>. Człowy imażysta Flint wspomina: „Sądzę, iż tym, co rzeczywiście łączyło naszą grupę, było niezadowolenie z ówczesnej poezji angielskiej”<sup>11</sup>. Gdyby więc na polu poezji nie istniała taka kryzysowa sytuacja (o której nie wspomina Hutnikiewicz, co wywołuje wrażenie, iż imażyzm był poniekąd „prywatną inicjatywą”), postulaty Hulme’a nie zyskałyby zwolenników.

Szkicując dzieje początków i rozwoju „izmów”, Hutnikiewicz starannie selekcjonuje fakty i z dużą ostrożnością dozuje daty i nazwiska. Sprostowania wymaga wszakże kilka nieścisłości. Uwaga, iż futuryści rosyjscy nie zdołali w czasie pobytu Marinettiego w Rosji nawiązać z nim dialogu (s. 79), sugeruje, że podejmowali takie próby. Tymczasem już przed wizytą Marinettiego odczyt Majakowskiego *Utrwalenie się futuryzmu rosyjskiego* (1913) wyznacza zdecydowaną linię demarkacyjną. Opini, jakoby Peiper „pozostawiał współpracownikom całkowitą swobodę, zwłaszcza w zakresie poglądów i orientacji ideowych”, a „Ten światopoglądowy liberalizm nie wszystkim [członkom grupy] się podobał, żądano wyraźnej i zdecydowanej dekla-

<sup>8</sup> Hutnikiewicz uwzględniając jako istotne znamię ekspresjonistycznych wypowiedzi zasadę „każdy głos — krzykiem”, nawiązuje do poglądów H. Baha. Lecż cöz począc wtedy z „wyciszonymi” — Kafką czy Kaiserem?

<sup>9</sup> T. S. Eliot, *Introduction to Literary Essays of Ezra Pound*. 1954. Cyt. za: C. K. Stead, *The New Poetic*. London 1965, s. 45.

<sup>10</sup> Stead, *op. cit.*, s. 53.

<sup>11</sup> F. S. Flint, *The History of Imagism*. „The Egoist” 1 V 1915. Cyt. za: Stead, *op. cit.*, s. 97.

racji i linii" (s. 166—167), wypadnie przeciwstawić odmienne i trafne uwagi Sławińskiego o priorytecie autora *Tędy* i jego monopolu w formowaniu założeń programowych, co właśnie wywołało polemikę<sup>12</sup>. „Elipsa” w życiorysie Bretona (s. 113) pozwala sądzić, że od połowy r. 1939 przebywał on w Meksyku, aby potem przenieść się do USA. W istocie zaś Breton, odwiedzwszy Meksyk, w r. 1938, powrócił do Francji, skąd (poszukiwany przez Niemców) przybył w 1941 do Nowego Jorku<sup>13</sup>.

Z wybranych przez Hutnikiewicza nazwisk można zakwestionować celowość suchego wyliczenia ekspresjonistycznych czasopism niemieckich (s. 57) i składu grupy „Die Brücke”<sup>14</sup> (s. 57—58) oraz współpracowników Marinettiego (s. 77). Brak natomiast informacji o grupie „Der blaue Reiter” (Marc, Kubin, Kandinsky), a także nazwisk: Kruczonycha (futuryzm), Jarry’ego (surrealizm), A. Pronaszkii, S. I. Witkiewicza (w rozdziale poświęconym formizmowi), Döblina, Heyma (ekspresjonizm), Strindberga (znacząca dla teatru ekspresjonistycznego *Gra snów*). Nie znajdziemy również wzmianek o twórcach takich, jak: Buñuel, Dali, Le Corbusier, Ozenfant, Moore; terminów „puryzm”, „suprematyzm”, „symultaneizm”, „neoplastycyzm”, „konstruktywizm”, „unizm”; uwag o działalności „Bloku”, łódzkiej grupy „a. r.”. Te pominięcia nie wydają się jednak wynikiem przeoczenia, lecz konsekwentną realizacją założeń autorskich. Hutnikiewicz marginalnie traktuje bowiem przejawy rewolucji artystycznych poza literaturą, jakby przechodząc do porządku nad istotnym faktem równoczesnego (w literaturze i plastyce) występowania wszystkich niemal symptomów owych przemian, przemilcza, iż szereg wybitnych pisarzy było zarazem plastykami lub teoretykami sztuk plastycznych (Jacob, Apollinaire, Majakowski, Burlukowie, Cocteau, Peiper, Przyboś, Czyżewski), że wielu poetów i malarzy interesowało się filmem (Stern, Brzękowski, Léger, Cocteau, Dali).

Bez uwzględnienia owych związków i powinowactw z wyboru, całej symultaniczności przemian — sporo postulatów sformułowanych na terenie literatury pojawić się musi w wykładzie książkowym na zasadzie *deus ex machina*. Szczególnym brakiem jest pominięcie „miejsca kubizmu”, tak interesująco oznaczonego ostatnio przez Ważyka i Żurowskiego<sup>15</sup>. Wprawdzie Hutnikiewicz zajmuje się przede wszystkim tymi kierunkami literatury, które posiadały w momencie wystąpienia uzasadnienia programowe objawiały się manifestami i formułowały *in statu nascendi* zarysy poetyk normatywnych głównie na polu poezji, nie sposób jednak uznawać kubizmu za „przynależny” tylko malarstwu. Kierunek ten nie był w literaturze określony tak wszechstronnymi deklaracjami jak inne, nie posiadał swej „biblii” na kształt Bretonowskich *Manifestów nadrealizmu*, jednakże „kubizm literacki” nie jest terminem wykoncypowanym *ex post*. Ważyk przypomina: „Jeszcze za życia Apollinaire’a pewne jego wiersze, mianowicie »konwersacyjne«, nazywano kubi-

<sup>12</sup> J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*. Wrocław 1965, s. 12—13.

<sup>13</sup> Inne drobne nieścisłości: antologia *Some Imagist Poets* ukazywała się w latach 1915—1917, a nie tylko w 1915 (s. 97); biuletyn dadaistyczny „Cabaret Voltaire” wyszedł w maju 1916, a nie w lipcu 1916 (s. 103); „Okolica Poetów” Czernika, wydawana od 15 kwietnia, nie zaś od marca (s. 196) 1935, zakończyła żywot ostatecznie w marcu 1939, nie była wydawana do wybuchu wojny (s. 196).

<sup>14</sup> Tym bardziej że autor nie wymienia ani wyłącznie członków-założycieli grupy, ani też tylko twórców odgrywających w niej główną rolę.

<sup>15</sup> M. Żurowski, *Kubizm w poezji francuskiej*. (I). „Przegląd Humanistyczny” 1964, nr 6. — A. Ważyk, *Miejsce kubizmu*. W: *Od Rimbauda do Eluarda*. Warszawa 1964.

stycznymi. Termin ten, stworzony dla malarstwa, odnoszono również do Jacoba, kiedy indziej do Cendrarsa, potem do Reverdy'ego [...]. Można uznać kubizm za orientację górującą we francuskim ruchu awangardowym aż do roku 1925"<sup>16</sup>. Prace szeregu historyków i teoretyków literatury (René Lalou, Suzanne Bernard, Le Roy C. Breunig, Babette Deutsch, Robert Rosenblum) wystarczająco uzasadniają włączenie hasła „kubizm” do rodzimego słownika literackiego XX wieku.

Tendencji porządkującej — wspomnianemu rozcinaniu czy przemilczaniu związków między poszczególnymi gałęziami sztuki lub sprowadzaniu ekspresjonizmu czy futuryzmu w malarstwie do rzędu aneksu analogicznych dokonań literackich — towarzyszy inny zabieg, równie nie przydający książce klarowności. Hutnikiewicz niweluje podobieństwa i przeciwieństwa różnych wersji jednego prądu, kierunku, programu. Dlatego pisząc o cechach właściwych wyłącznie np. futuryzmowi włoskiemu czy polskiemu u ekspresjonizmowi, poprzestaje jedynie na określeniu „futuryzm”, „ekspresjonizm”. A to sprzyja błędnym uogólnieniom.

Znamienny jest sposób ukazania ekspresjonizmu. Prąd ten reprezentuje polska „wersja” (najmniej mająca wspólnego z istotą ekspresjonizmu), stąd na głównych teoretyków awansują Stur, Stasiak, Kubicki, a nie np. Kurt Pinthus czy Kasimir Edschmid. Takie krańcowe odwrócenie hierarchii ważności daje obraz opaczny, a próbę syntezy poetyki i programu ekspresjonistów skazuje na niepowodzenie. W zestawieniu, które sporządził autor, znalazły się wprawdzie pewne elementy podstawowe dla struktury ekspresjonizmu-prądu (a zdefiniowane najtrafniej w książce W. H. Sokela), ale bez wyeksplikowania dwóch przeciwstawnych tendencji (intelektualizm — witalizm, kult formy — amorfia wypowiedzi) stanowiących o dynamice prądu. W mniejszym stopniu, atoli również nie bez znaczenia dla obiektywnej prawdy relacji, sprowadzono do wspólnego mianownika różne oblicza „autentyzmu” (LEF, Nowa Rzeczowość, grupa Przedmieście), przybliżono odmienne (wystarczy zestawień propozycje obrazujące stosunek do języka np. Marinettiego i Kruczonycha) programy futuryzmu włoskiego i rosyjskiego<sup>17</sup>. Podobnie sieć pokrewieństw, równoległości i powinowactw między różnymi kierunkami literackimi, między dadaizmem a nadrealizmem, futuryzmem a formizmem, dadaizmem, futuryzmem a awangardą krakowską (np. problemy systemowości języka, dowolności gry językowej), została w książce Hutnikiewicza zaledwie zarysowana. Autor nie wykorzystał w pełni możliwości, które stwarzał tok wykładu respektujący chronologię powstawania „izmów”.

W rozdziałach „monograficznych” Hutnikiewicz w stopniu mniejszym niż w rozważaniach wstępnych przestrzega zapewnienia, że informację przedkładać będzie nad krytykę i dyskusję. Mnoży sądy ostro wartościujące, feruje bezpardonowe wyroki. Ton osobisty, zerwanie z automatyzmem „bezosobowych” streszczeń, ożywia książkę i nadaje jej zarazem nieoczekiwaną dominantę. Tuszę, iż autor nie kwestionowałby trafności opinii, jakie cytował niegdyś Stempowski: „Trzy lata albo życie »izmu«. Dlatego rozpowszechniony jest sąd, że omawiane tu prądy [futurizm, dadaizm, nadrealizm] literackie są tylko rodzajem wybryku naszych czasów i nie należą właściwie do sztuki przez wielkie S [...].”<sup>18</sup>. Już bowiem w uwagach o hi-

<sup>16</sup> Ważyk, *op. cit.*, s. 272—273.

<sup>17</sup> Czyni to Sławiński (*op. cit.*, s. 62). Szerzej o stosunku obu futuryzmów pisał ostatnio D. Słobodnik (*Taliansky a ruský futurizmus — poznámky k vzájomnému vztahu*, „Slovenské Pohl'ady” 1965, nr 10).

<sup>18</sup> J. Stempowski, *Chimera jako zwierzę pociągowe*. „Przegląd Współczesny” t. 45 (1933), s. 36.

storii kierunków podkreśla Hutnikiewicz ich krótkotrwałość i bezpowrotne „zejście”. Pisze: „Po I wojnie światowej heroiczny szal futurystycznej destrukcji szybko się wyczerpał” (s. 77); „Mimo [...] zwrotu ku życiu futuryzm polski podzielił dość rychło los swych zachodnich i wschodnich poprzedników; po gromkich wyładowaniach wiosennej burzy jego rozpęd osłabił gwałtownie i wypalił się do szczytu” (s. 82); „Formizm jako idea i program nie utrzymał się długo [...]” (s. 135) *etc.* W innym miejscu czytamy: „w literaturze europejskiej dziesiątki -izmów wymieniały się nawzajem, spychając się zarazem w nicie zapomnienia [...]” (s. 191). Podobne wnioski sugerują efemeryczność i epizodyczne znaczenie „izmów” dla sztuki XX wieku. Są to sugestie mocne, gdyż autor z zasady nie oddaje należytej sprawiedliwości zdobyciom np. nadrealizmu czy imażyzmu obecnym dziś (już bez programowych stempli) w nurcie poezji i prozy, zaś teorie ocenia przez pryzmat praktyki, w myśl zasady: jeśli praktyka nie realizuje w pełni teorii, tym gorzej dla wartości „izmu”.

Posługując się takim pryzmatem, łatwo formułować akty oskarżenia np. przeciw dadaizmowi za winy (brak arcydzieł), których autorzy owej rewolty ani popełnili, ani też zamierzali popełniać. Oczywiście równie zawodne byłoby całkowite rozgraniczanie teorii i praktyki twórczej. Jedynym wartościowym i płodnym poznawczo założeniem w wypadku, gdy oba bieguny, „poetyki immanentnej” i „poetyki sformułowanej”, są odpowiednio rozbudowane, jest ogląd obu poetyk przez wzajemnie sprawdzające się pryzmaty (kryteria). Pozwala to wyodrębnić strefę „czystej teorii”, nie zrealizowanej praktycznie, i strefę praktyki, nie zapowiedzianej teoretycznie, oraz obszar „środka” między biegunami, w którym nastąpiło sprzężenie teorii i praktyki. W wieńczących rozdziały „krytyce i bilansie” wprowadza ponadto autor niekiedy dodatkową miarę — nośność kierunków i programów poetyckich porównuje z abstrakcyjnym wzorcem „poezji kompletnej”<sup>19</sup>. Ma ten wzorec znamionować stan idealnego wyważenia wszystkich elementów dzieła, pełna realizacja ontologicznej i morfologicznej swoistości literatury. Owe postulaty uzupełnia nieco rozsznycane w tekście arbitralnych uwag (np. o efemeryczności poezji Czyżewskiego, s. 144) oraz — powtórzmy — wycinkowe odnotowywanie przejawów aktualnego promieniowania dawnych „izmów”, ich trwałych zdobyczy widocznych w liczbie „późnych wnuków”, w szerokim zasięgu (zwłaszcza nadrealizmu i ekspresjonizmu), w bezpośrednich i pośrednich wpływach awangardy krakowskiej (konceptje języka poetyckiego), dadaizmu (fotomontaż, rzeźba abstrakcyjna, koncerty poetyckie), nadrealizmu (film eksperymentalny, inwazja groteski w prozie, tendencje nadrealizujące we współczesnej polskiej liryce).

Reasumując: nadmierny krytycyzm i ułamkowość obrazu, wynikłe z niezbyt szczęśliwego doboru kryteriów oceny, mogą wywołać przekonanie o małym w istocie znaczeniu XX-wiecznych rewolucji twórczych dla dalszego rozwoju literatury i sztuki.

Oceny radykalnie wartościujące, które spotykamy we fragmentach poświęconych recepcji krytycznej, trudno nieraz „rozpisać na głosy”, trudno rozróżnić wypowiedzi współczesne kierunkowi od sądów autorskich. Hutnikiewicz nie uwidacznia bowiem granicy między cytatem lub jego parafrazą a własnymi sformułowa-

<sup>19</sup> Istotą owej „poezji kompletnej” jest w ujęciu Hutnikiewicza „autentyczny” stosunek do przeżycia: „Doktryna Peipera głosząc »wstyd uczuć«, sterowała nieświadomie ku pustyniom oschłości. Utwór poetycki, zamiast stać się bezpośrednim, spontanicznym wyrazem przeżycia (co jest liryki istotą), przemieniał się w powolny, statyczny, zracjonalizowany opis przeżycia” (s. 187—188).



niami. Wypada więc powrócić tutaj do sprawy niebiahej dla książki o „materiałowym” przecież profilu, do sprawy aparatury naukowej (czy raczej jej braku). Hutnikiewicz tak np. referuje polemikę Irzykowskiego z teorią „czystej formy” Witkatego: „Formizm istniał w Polsce już przed Witkacym i Chwistkiem, aczkolwiek w innym nieco ujęciu. Formistą był poniekąd Witkiewicz-ojciec, który »usankcjonował tezę, że temat jest niczym«. Formistami byli ci wszyscy przedstawiciele moderny, »którzy mieli jedyne, a krótkie i wygodne credo: „Wszystko jedno, co kto napisze, byle tam była poezja”«. [...] Formistą jest »każdy, kto z jakichkolwiek motywów lekceważy treść na rzecz innych czynników sztuki lub jest względem treści obojętnym, jako że „wszystko jedno” (s. 160).

Odpowiedni *passus* u Irzykowskiego: „Formizm w Polsce istniał jeszcze przed Chwistkiem i S. I. Witkiewiczem, choć pod innymi nazwami. [...]

„Formistą jest Witkiewicz-ojciec, który podobno pierwszy w Polsce usankcjonował tezę, że temat jest niczym; formistami wszyscy, którzy w epoce moderny mieli jedyne, a krótkie i wygodne credo: »Wszystko jedno, co kto napisze, byle tam była poezja«; inni formiści zamiast »poezja« mówili — i mówią — »talent« albo »indywidualność«, »absolut«, »uczucie«, »nastrój«, itp. [...] Formistą jest dla mnie nie tylko ten, co wyznaje formizm jawnie, lecz każdy, kto z jakichkolwiek motywów lekceważy treść na rzecz innych czynników sztuki lub jest względem treści obojętnym, jako że »wszystko jedno«”<sup>20</sup> (podkreślenia M. S.). Porównanie wykazuje, iż cytowanie „pół na pół” nie przydało tekstowi czytelności. Inny przykład: autor wspomina o odwołaniu się Irzykowskiego w cytowanym tu sporze do rozprawy *Treść i forma w poezji* Kleinera i powtarza (s. 160) poglądy Irzykowskiego jej dotyczące, czego kontekst nie wyjaśnia. Brak odpowiedniego osadzenia w kontekście i „przypisania” parafrazy powoduje niejasności, gdy np. pisząc o rewolcie językowej futurystów (s. 89), Hutnikiewicz umieszcza w cudzysłowach wypowiedzi o funkcjach słów uwolnionych od terroru składni. Wolno wnosić, iż przytacza fragmenty sformułowań futurystów, tymczasem są one dziełem Peipera, który streszczał — a nie cytował — wypowiedzi Marinettiego i towarzyszy<sup>21</sup>. Czasem dokumentacja gromadzona przez Hutnikiewicza traci po prostu ekspresję w wyniku wykorzystania niezbyt celnego przekładu<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> K. Irzykowski, *Treść i forma*. W: *Cieęższy i lżejszy kaliber. Krytyki i eseje*. Warszawa 1957, s. 279, 281.

<sup>21</sup> T. Peiper, *Futuryzm*. W: *Tędy*. Warszawa 1930, s. 192—195. Zdanie Hutnikiewicza: „Dla Marinettiego maszyna była bóstwem, zniewalającym do bałwochwalczej adoracji” (s. 93), stanowi zbitkę dwóch zdań Peipera (s. 182): „Dla Marinettiego motor jest bóstwem. Jest to jakiś egipski Apis, jakaś boska bestia, niezależna od człowieka, szafująca beczkami łask i dlatego właśnie zniewalająca do bałwochwalczej adoracji” — czego kontekst nie uprzytomnia. Podobna niejasność, gdy autor dokonuje słowami Peipera (z tegoż artykułu) krytyki futuryzmu.

<sup>22</sup> Hutnikiewicz cytuje fragment manifestu Marinettiego: „Chcemy śpiewać miłość niebezpieczeństwa, energię i zuchwałość. Istotnym pierwiastkiem naszej poezji będą odwaga i bunt. Zważywszy, że dotąd literatura wielbiła zadumany bezruch, ekstazę i sen, my chcemy wielbić ruch agresywny, gorączkową bezsenność, krok gimnastyczny, skok niebezpieczny, bicie w twarz i uderzenie pięścią” (s. 84). Dla porównania fragment przekładu pióra M. Czerwińskiego (cyt. za: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*. Wybrały i opracowały E. Grabska i H. Morawska. Warszawa 1963, s. 147): „Chcemy opiewać miłość niebezpieczeństwa, przyzwyczajanie do energii i do zuchwalstwa. Odwaga, śmiałość, bunt — będą za-

Przy wszystkich niedociągnięciach i mieliznach metodycznych (najmniej ich, przynajmniej lojalnie, w zasadniczej części pracy) książka Hutnikiewicza wypełnia dotkliwą lukę w naszej literaturze popularnej traktującej o sztuce XX wieku. Trzeba zresztą dodać, że niedociągnięcia są w znacznej mierze wynikiem braku polskich opracowań tego typu, a także rezultatem maksymalistycznej próby indywidualnego opracowania haseł niezwykle skomplikowanych, nastęrczających sporo kłopotów nawet badaczowi specjalście „od” dadaizmu czy ekspresjonizmu. Uwagi powyższe, które eksponują głównie minusy pracy, a nierównie mniej jej zalety (te drugie podkreślałem we wspomnianej na wstępie recenzji), może będą pomocne przy dalszych, koniecznych wydaniach książki. Idzie wszak o to, aby straciły aktualność wygłoszone przed pół wiekiem z górą słowa Witkacego: „Na temat tego, czym jest futuryzm, formizm, ekspresjonizm, kubizm i inne kierunki, panuje wśród publiczności zamieszanie wprost piekielne”<sup>23</sup>.

Michał Sprusiński

Martin Esslin, LE THÉÂTRE DE L'ABSURDE. (THE THEATRE OF THE ABSURDE [wyd. I w r. 1961]). Traduit de l'anglais par Marguerite Buchet, Francine Del Pierre, France Frank. Paris [1963]. Buchet/Chastel, s. 456, 8 nlb.

George E. Wellwarth, THE THEATER OF PROTEST AND PARADOX. DEVELOPMENTS IN THE AVANT-GARDE DRAMA. (New York) 1964. New York University Press, s. XVI, 316, 2 nlb.

Podstawowe znaczenie słowa „absurd” to nieharmonijność w sensie muzycznym. Słowniki na ogół określają znaczenie tego słowa jako niezgodność z rozumem i przyzwoitością, niestosowność, niedorzeczność, nielogiczność. W języku potocznym „absurdalny” znaczy także czasami śmieszny. Ale Martinowi Esslinowi, autorowi kapitalnej książki o teatrze absurdu, nie o te rozumienia słowa chodziło. Esslin przypomina, co w swoim eseju o Kafce pisze Eugène Ionesco: „Absurdem jest to, co nie ma celu... Odcięty od swoich korzeni religijnych czy metafizycznych człowiek czuje się zagubiony, wszelka jego działalność staje się bezsensowna, daremna, tłumiona”<sup>1</sup>.

Ten właśnie niepokój metafizyczny płynący z poczucia absurdalności doli ludzkiej jest, ogólnie rzecz biorąc, tematem sztuk wielu różniących się bardzo od siebie, bardzo indywidualnych twórców, zaliczonych przez Esslina do teatru absurdu. Teatr ten, do którego autor włączył przede wszystkim Becketta, Ionesco, Geneta i Adamova, różni się w sposób istotny od innego teatru, reprezentowanego przez Camusa czy Sartre'a. Jeżeli ci w swoich błyskotliwych, nienagannie skonstruowanych sztukach prezentują widzowi w czasie spektaklu dyskursywne tezy i przekonują o słuszności swojej filozofii, to autorzy teatru absurdu odwołują się do instynktu, do

sadniczymi składnikami naszej poezji. Aż do dziś literatura sławiła nieruchome zamyślenie, ekstatę i marzenie sennie. My chcemy sławić agresywny ruch, gorączkową bezsenność, krok biegacza, *salto mortale*, policzek i pięść”.

<sup>23</sup> S. I. Witkiewicz, *Parę zarzutów przeciwko futuryzmowi*. „Czartak” 1922, z. 1.

<sup>1</sup> E. Ionesco, *Notes et Contre-Notes*. Paris 1962, s. 232.