

Wojciech Gutowski

Kreator i medium : wokół problemu tożsamości artysty

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 73/3/4, 85-110

1982

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.

WOJCIECH GUTOWSKI

KREATOR I MEDIUM

WOKÓŁ PROBLEMU TOŻSAMOŚCI ARTYSTY

Hasło „kreator—medium” nawiązuje do rozległych zagadnień: rola artysty na przełomie XIX i XX wieku, sztuka i rzeczywistość, oraz przywołuje rzadko omawiany aspekt świadomości estetycznej Młodej Polski.

Zwykle opisywane role artysty przełomu wieków — Bóg, ofiara, clown, psychopata¹ — wyodrębniały twórcę z anonimowej społeczności, wyraźnie odróżniały artystę „nowej sztuki” od imitatora, realisty, mistyka. Funkcjonowały przede wszystkim w relacji zewnętrznej artysta — świat, określały ekspansywno-obronną postawę twórcy wobec mieszczańskiego społeczeństwa i negatywnej tradycji: pozytywizmu, realizmu i naturalizmu. Natomiast opozycja kreator—medium odsłania bardziej ukryty, wewnętrzny dylemat artysty. Moderniści usiłowali odpowiedzieć na pytanie o zakres suwerenności i indywidualnych kompetencji artysty w akcie tworzenia: czy artysta jest autonomicznym podmiotem czynności twórczych, niezawisłym od wszelkich determinantów — nie tylko społecznych, lecz również metafizycznych, czy przeciwnie, jest przedmiotem, biernym przekątnikiem siły, która przez niego przemawia? Czy jest demiurgiem, czy tylko pośrednikiem, przez którego płynie strumień piękna, przejawia się absolut lub ślepa wola życia?

Należy pamiętać, iż moderniści nigdy tak wyraźnie nie formułowali zagadnienia: kreator czy medium?² Wyraźne postawienie problemu

¹ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Bóg, ofiara, clown czy psychopata? O roli artysty na przełomie XIX i XX wieku*. W: *Młodopolskie harmonie i dysonanse*. Warszawa 1969. Toż w: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*. Kraków 1975.

² Terminu „medium” nie używam w wąskim znaczeniu, charakterystycznym dla parapsychologii i spirytyzmu. Przeciwnie, myślę o wszelkich ujęciach osobowości-

odsłoniłoby kłopotliwe dwuznaczności — indywidualizmu i determinizmu, quasi-religijnego charyzmatu artysty i jego zależności od sił natury. Chociaż moderniści aspirowali do roli boskiego twórcy i przywoływali romantyczne wzory, swoiście, można powiedzieć: ekstremalnie, je interpretowali. Akceptowali wszechmoc, demiurgiczny gest tworzenia z nicości, odsuwali zaś takie wartości heroiczne, jak miłość, miłosierdzie, współczucie, ofiara. Prometeusza zastępowali Lucyferem³. Było to zgodne z programowo głoszoną niezawisłością artysty od wszelkich zobowiązań społeczno-etycznych. Analogicznie — w roli medium poeta nie był profetą boskiej światłości, „prostującym ścieżki” narodu, głosicielem szczytnych ideałów moralnych, lecz wyrzucał z siebie nieodróżnicowaną magmę nieświadomości, w której dostrzegał (zgodnie z Schopenhauere i Hartmannem) istotę bytu lub sferę zjawisk „nocnych”, paranormalnych, nie podległych więc ocenom etycznym⁴.

Gdyby moderniści celowo wyeksponowali opozycję kreator—medium, ujawniliby wówczas drastyczny konflikt: między potężnym demiurgiem—Lucyferem a niewolnikiem instynktów lub irracjonalnej woli życia. Stąd prosta już droga do zakwestionowania indywidualizmu w sztuce i osłabienia naczelnej opozycji epoki: kreator—imitator. Dlatego też, mimo że konkurencja ról kreator—medium budziła niepokój modernistów, nie została przez nich wyeksponowana, nawiązywano do niej pośrednio i próbowano ją przezwyciężyć w globalnych wizjach kultury.

Celem niniejszego studium jest interpretacja tej „stłumionej”, odsuniętej na dalszy plan refleksji zawartej w programowych wypowiedziach modernistów. Podkreślam: w programowych wypowiedziach, zamiast po prostu — w programach. Interesują mnie również komentarze do wczesnych manifestów (szkice Matuszewskiego i Żuławskiego), późniejsze polemiki z głównymi nurtami epoki (L. H. Morstin), również późniejsze całościowe ujęcia zagadnienia, które nie mogły już oddziaływać na pierwsze pokolenie modernistów (Leśmian).

ci, w których ogranicza się swobodę (autonomię) jednostki podmiotu w zakresie jego działań twórczych i czynności psychicznych. Podobnie „kreator” to nie tylko ‘tworzący *ex nihilo*, twórca’, lecz samoistny, zintegrowany podmiot twórczy, nie skrepowany — we własnym mniemaniu — żadnymi konwencjami, prawidłami narzuconymi z zewnątrz ani też determinantami wewnętrznymi, który kieruje się własnymi intencjami, indywidualnie określa (poza zasadą *mimesis* czy przymusem „boskiego szalu”) cele i formy swej twórczości.

³ Zob. H. Filipkowska, *Z problematyki mitu w literaturze Młodej Polski*. W zbiorze: *Problemy literatury polskiej lat 1890—1939*. Seria 1. Wrocław—Warszawa 1972.

⁴ Zob. B. Szymańska, *Modernistyczne koncepcje nieświadomości*. „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej” 1977. — Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, s. 94—100.

2

Utajony konflikt między artystą, który tworzy, a tym, kto jedynie pośredniczy, przekazuje, pojawił się w szkicach krytycznych Zenona Przesmyckiego po 1890 roku⁵. W *Harmoniach i dysonansach* (1891) za najistotniejszą cechę artysty Miriam uważa zdolność opanowania i przekształcenia irracjonalnego czynnika, „siły twórczej”, którą „*vox populi*” zowie głosem wewnętrznym, ogniem bożym, łaską bożą, zdolnością, geniuszem, talentem, natchnieniem, inspiracją”. „Przewaga wyobraźni nad innymi ducha władzami” jest wprawdzie warunkiem koniecznym, ale nie wystarczającym do „tworzenia rzeczy nowych”:

jest to dopiero instynkt ślepy, nieświadomy, a więc sam przez się do stworzenia rzeczy szerszych, skończenie i świadomie pięknych niezdolny. [P 1, 153—154].

Aby opanować i ukształtować ślepą determinującą siłę, artysta winien zapoznać się z „teoretycznymi i technicznymi arkanami” sztuki, z tradycją, z historią konwencji.

Miriam odrzucał potoczne pojęcie geniuszu — twórcy „z łaski bożej”, który „mógł [...] stworzyć sam przez się dzieła znakomite” (P 1, 155). Prawdziwy artysta to „apostoł, kapłan” i wykształcony fachowiec w jednej osobie. W tym wypadku mniej istotna jest geneza takich poglądów⁶. Ważniejsze, iż Miriam ułożył kluczowe dla estetyki młodopolskiej równanie, złożone z szeregu niezbyt sprecyzowanych, lecz bliskich semantycznie, a w niektórych kontekstach niemal synonimicznych kategorii: natchnienie (wraz z romantyczno-mistycznymi odpowiednikami)

⁵ We wcześniejszym, programowym artykule *Nasze zamiary* („Życie” 1887, nr 1) Miriam próbował łączyć naturalizm z idealizmem, „ściśłość obserwacji” z „genialnymi porywami idealnej myśli”. Cyt. z: Z. Przesmycki (Miriam), *Wybór pism krytycznych*. Opracowała E. Korzeniewska. T. 1. Kraków 1967, s. 30—31. Dalej do tego wydania odsyła skrót P. Liczby po skrócie wskazują tomy i strony.

⁶ Określa je pozytywistyczne przekonanie o niezbędności wykształcenia artysty, parnasistowski kult formy i symbolistyczna „świadomość poetyckiego natchnienia”, „samowiedza inspiracji” (o tej ostatniej pisał Ch. Morice *La Littérature de tout à l'heure*, 1889)). Można też doszukać się odleglejszych podobieństw: relacja między wyobraźnią a świadomością estetyczną przypomina związek między materią a formą w klasycznej metafizyce. Wyobraźnia utrzymuje dzieło *in potentia*, aktualizuje zaś je intencja estetyczna, jak wynika z wypowiedzi Przesmyckiego w *Harmoniach i dysonansach* (P 1, 154): „nie uczucie jest źródłem twórczości, lecz wyobraźnia, ale i ona daje twórcy tylko myśl surową [...], podobną do tego bloku marmurowego, przed którym rzeźbiarz stoi w zadumie. On sam — widzi już w niekształtnej tej bryle posąg wspaniały [...] — ale jak go stamtąd wydobyć [...], jak wcielić dzieło, które dotąd widmem jest tylko jego ducha? To wskazuje mu sztuka, szkoła sztuki”.

= siła twórcza = wyobraźnia = instynkt = nieświadome. Proces twórczy rozwija się w trzech stadiach: (1) emocjonalny impuls budzi (2) siły wyobraźni, której dynamiczny chaos (3) zostaje okiełznany i ukierunkowany dzięki formotwórczym intencjom artysty.

Wyobraźnię Miriam utożsamiał z „nieświadomym, ślepym instynktem”, ale też widział w niej siłę twórczą, pozwalającą wykonać „formę skończoną” dzieła. Równie niejednoznacznie używał Miriam terminu „uczucie”. Raz jest ono najpierwotniejszym impulsem twórczości (bliskie natchnieniu, iluminacji), w innym wypadku uczucie to „każde przeżycie emocjonalne (w potocznym znaczeniu), „rzecz serca” przeciwstawiona rzeczy wyobraźni (P 1, 154). Dwuznaczności te wskazują najsłabsze, najmniej określone ogniwo procesu twórczego: styk świadomego i nieświadomego, tworzącego i tworzonego.

Na marginesie zauważmy, że w *Harmoniach i dysonansach* Miriam świadomemu i nieświadomemu nadaje znaczenia akurat odwrotne od tych, które później, dzięki Przybyszewskiemu, uznano za typowe dla epoki. Dla Przybyszewskiego „ja” świadome to stereotyp racjonalno-społeczny, dla Miriamy — sfera, gdzie zachodzi indywidualna obróbka materiału wyobraźni; nieświadome zaś to według Przybyszewskiego „świadomość transcendentalna”, pełna, absolutna, dla Miriamy — to bezkształtna magma, *materia prima*, która oczekuje porządkujących działań twórcy. Przybyszewski z góry rozstrzygnął wzajemne związki świadomego i nieświadomego — jako relację epifenomenu, cząstki do nieskończonej, absolutnej całości, natomiast Miriamowi problem nasuwał znacznie więcej wątpliwości.

Według Przesmyckiego, artyści (nie licząc geniuszy) popadają albo w niewolę konwencji, stereotypów, albo w niewolę uczucia, natchnienia. Ta druga zależność może spowodować definitywną klęskę wówczas, gdy twórca poddaje się „na los szczęścia — natchnieniu, instynktowi, intuicji, talentowi, przypadkowi wreszcie” (P 1, 160), czyli gdy staje się medium irracjonalnego żywiołu. Wówczas pojawia się „bezmyślność, błędzenie na oślep”, czy — jak napisze później Przesmycki w zamieszczonym w „Chimerze” artykule *Rozstrojowcy i zamętowcy* polemizując z przybyszewszczyzną — rozlega się walenie pięściami „we wrota wieczności”, wrzask zamiast mowy, pojawia się złudna *odeur l'éternité* (P 2, 206—207). Ale też — pozostajemy ciągle w kręgu dwuznaczności — poddanie się nieświadomemu pozwala artyście uczestniczyć w kreacji pełnej, absolutnej, pod warunkiem, że twórca zaakceptuje ten immanentny determinizm, uzna go za objaw kosmiczno-sakralnego porządku.

Dotykamy problematyki rozwiniętej przez Miriamę w studium *Maurycy Maeterlinck. Stanowisko jego w literaturze belgijskiej i powszechnej*. Niezależnie od tego, czy używaną przez krytyka kategorię nieskoń-

czoności uznamy za odpowiednik woli u Schopenhauera i nagiej duszy u Przybyszewskiego⁷, czy też za idealne podłoże bytu⁸, to relacja artysta—nieskończoność przypomina stan mistycznej iluminacji. Miriam różni twórców myślicieli (Mallarmé) i wizjonistów (Maeterlinck). W studium o Maeterlincku czytamy:

U Mallarmého symbolizacja jest dziełem świadomego siebie artyzmu, panującej nad siłą twórczą i własne cele narzucającej jej sztuki; Maeterlinck daje się raczej powodować sile twórczej i nawet otwarcie wyznaje jej supremację. [P 1, 285]

Preferencja twórczości wizjonistów czyni zmianę w ocenie funkcji świadomości. Świadomości formotwórczej, porządkującej i schematyzującej (*Harmonie i dysonanse*) Miriam w studium o Maeterlincku przeciwstawił świadomość transcendentalną (właściwie — nieświadomość wyrażoną w akcie twórczym, a zatem wówczas wyniesioną na próg świadomości w potocznym znaczeniu), dzięki której człowiek bezpośrednio poznaje istotę bytu, odkrywa irracjonalną więź między mikro- i makrokosmosem, sobą i naturą.

Wedle monizmu idealistycznego (podszytego scjentyzmem i naturalizmem)⁹ artysta jest przede wszystkim biernym rejestratorem i przekaznikiem głosu „morza wewnętrznego, ruchów nieświadomych bytu” (P 1, 289). Koncepcję podobną wspierał sam Maeterlinck, który niejednokrotnie opisywał pocucie obecności nieznanego absolutu, określającego twórcę. Pisał o instynkcie (w znaczeniu: „światło wewnętrzne”), który go „ku sztuce popycha”, twierdził, że sztuka „jest substancją wieczności, wprowadzoną w nas za pomocą jakiejś dystylacji nieskończoności” (P 1, 300). Przesmycki zauważył bierność niektórych postaci dramatów Maeterlincka, „tych [...] przede wszystkim, w których pierwiastek ów transcendentalny [...] bardziej na jaw występuje”, i w związku z tym rozważał nowy kształt tragiczności:

jesteśmy prawdopodobnie machiną, narzędziem jedynie w ręku owej ukrytej, transcendentalnej połowy naszej istoty, robimy nieświadomie to, co ona chce i każe, a ponieważ nie jesteśmy w stanie objąć jej motywów i widoków, ani też następstw transcendentalnych wywołanego przez nią czynu, przeto, odpowiadając czy cierpiąc za coś, co z punktu widzenia zmysłowej świadomości nie było owocem naszej woli, *ergo* i winy, dochodzimy do nowego pojęcia tragizmu, który może dla owego przebliskującego w nas pierwiastku „bytu pierwotnego” tragizmem nie jest, ale pókiśmy w granicach ziemskiej naszej świadomości zamknęci, za taki uważanym być musi. [P 1, 346—347]

⁷ Zob. K. Rosner, *Sztuka a rzeczywistość w programach polskich modernistów*. W zbiorze: *Studia z dziejów estetyki polskiej 1890—1918*. Warszawa 1972, s. 17.

⁸ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, „Żyjąc w pięknie...” O *Miriamie* — krytyku. W: *Młodopolskie harmonie i dysonanse*, s. 117—118.

⁹ Zob. K. Wyka, *Modernizm polski*. Kraków 1959, s. 97—103.

Oto dylemat — jak pogodzić wyzwalającą, lecz irracjonalną prawdę monizmu z dokuczliwą i nieodpartą realnością, głos nieskończoności, która używa twórców jako swe media, z głosem świadomości, która mówi o świecie ograniczonym i zróżnicowanym? Rozwiązanie krytyk znajduje w metafizycznych uzasadnieniach teorii symbolu, w koncepcji dualnej jedności natury ludzkiej:

Maeterlinck uważa człowieka: 1° za istotę, której strona zmysłowa jest [...] konkretnym symbolem jedynie innej, nieskończonej, transcendentalnej strony, 2° zaś — za ogniwo tylko w nieskończonym łańcuchu niepoliczonych form i postaci bytu pierworodnego, ogniwo w ciągłym pozostające stosunku, w ciągłej wzajemnej łączności ze wszystkimi innymi ogniwami, odczuwające każde najmniejsze tych ostatnich drgnienie i nawzajem każdą własną komunikującą im wibrację. [P 1, 313]¹⁰

Poeta jest przewodnikiem, który ze świata dualistycznego, zróżnicowanego, wiedzie do monistycznej jedności. Geniusz to symbolista w etymologicznym znaczeniu słowa („*symballein*” — ‘łączyć’).

geniuszem jest ten, czyja wyobraźnia obie strony świata ogarnia, kto w każdym objawie świata zewnętrznego [...] ten pierwiastek nieskończoności obok pierwiastku zmysłowego symbolicznie uwydatnić potrafi, kto „nieskończenie małe”, efemeryczne z „nieskończenie wielkim”, wiekuistym [...] powiązać zdoła [P 1, 305].

Symbolista syntetyzuje dwa cząstkowe punkty widzenia: realisty i mistyka tradycyjnych religii. Maeterlinck jest „mistycznym odtwórcą całej dwustronnej istoty ludzkiej w jej naturalnym związku z bytem okólnym” (P 1, 314—315).

W refleksji Miriama nad istotą symbolu i rolą poety symbolisty pojawia się sugestia przewyciężenia opozycji kreator—medium. W stosunku do nieskończoności artysta jest wiernym rejestratorem wszelkich jej objawień, wedle określenia Huysmansa „spirytualistycznym naturalistą”¹¹, natomiast w odniesieniu do zjawisk zmysłowych — autonomicznym twórcą, który tak formuje i przekształca materialną (znaczącą) stronę symbolu, by stała się najwłaściwszym (niepowtarzalnym w kształcie) transformatorem nieskończoności.

Miriam usiłował pogodzić indywidualny, oryginalny (to jego ulubione określenie) wysiłek twórcy z uległością wobec nieokreślonego i wszechdeterminującego absolutu, niepowtarzalny gest wyrażającego

¹⁰ Obraz poety — wibratora i rezonatora drgań kosmicznych, bliski był symbolistom francuskim. „Sztuka to odzyskanie przez duszę jej czystych głębi” — pisał Morice (op. cit. Cyt. za: G. Michaud, *La Doctrine symboliste. <Documents>*. Paris 1947, s. 65—66). Tam w naturalnej wolności, ładzie i harmonii, w poczuciu nieograniczonej potęgi, poza śmiercią i koniecznością, objawia się poecie życie prawdziwe jako jedność istnienia centrów świadomych nieskończonych wibracji.

¹¹ Przesmycki (P 1, 318) powołuje się na sformułowanie J. K. Huysmansa z powieści *Là-Bas*.

artysty oraz bezosobową totalność wyrażanej nieskończoności. Twórczość to utrzymywanie chwiejnej równowagi między niekontrolowanym natchnieniem a dyscypliną świadomości konstruującej, między spirytualistycznym naturalizmem a kreacją piękna, ucieleśniającego idealną istotę bytu.

3

Konflikt ról kreatora i medium najmniej krępował Stanisława Przybyszewskiego. Autor *Confiteor* uwalniał artystę od zobowiązań społecznych i ograniczeń mimetyzmu, a jednocześnie podporządkowywał go nieświadomej istocie bytu, fizjologiczno-metafizycznej sile, która czyniła z poety „bezwolne, somnambuliczne medium”¹². Niezależnie od filozoficznej charakterystyki owej istoty bytu¹³ nie ulega wątpliwości, iż determinuje ona „ja” świadome, czyni je narzędziem własnej ekspresji, usuwa jego autonomię.

Jest on [tj. artysta] osobisty tylko wewnętrzną potęgą, z jaką stany duszy odtwarza, poza tym jest kosmiczną, metafizyczną siłą, przez jaką się absolut i wieczność przejawia¹⁴.

W życiu jednostki twórczej objawia się wszechwładna potęga przyrody, która ma na względzie jedynie gatunek, a nie troszczy się o jednostkę [...].

[...] Chopin nie zastanawia się [...], on tylko wyraża, przeżywa doznania, pozwala strumieniom wzruszeń przepływać przez swój mózg¹⁵.

Artysta jest szczególnie wyposażonym fizjologicznie i psychologicznie (w stosunku do norm społecznych jest to odmiennność patologiczna), najsilniej reagującym, a najmniej przystosowanym do otoczenia (pisze o tym szeroko Przybyszewski w *Zur Psychologie* [...]), nadwrażliwym medium, przez które objawia się „nagi, bezpośredni wykrzyk duszy”¹⁶, „nagi stan psychiczny”, jest „naturalistą psychicznych fenomenów”¹⁷, który odtwarza „uczucia, myśli, wrażenia, sny, wizje, b e z p o ś r e d n i o jak się w duszy przejawiają [...]”¹⁸.

Pisano już o kompensacyjnej roli artysty-kapłana w modernizmie.

¹² S. Przybyszewski, *Z psychologii jednostki twórczej*. Cyt. z: *Wybór pism*. Opracował R. Tabor ski. Wrocław 1966, s. 17. BN I 190.

¹³ Brak całościowej analizy poglądów Przybyszewskiego. Pisano o związkach chuci z wolą u Schopenhauera i nieświadomością u Hartmanna (Szymańska, *op. cit.*), podkreślano naturalistyczny rodowód spirytualizmu Przybyszewskiego (Wyka, *op. cit.*).

¹⁴ S. Przybyszewski, *Confiteor*. W: *Wybór pism*, s. 143.

¹⁵ Przybyszewski, *Z psychologii jednostki twórczej*, s. 10, 16–17.

¹⁶ S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*. Kraków 1900, s. 51.

¹⁷ Sąd Przybyszewskiego o Munchu Wyka (*op. cit.*, s. 106) uznaje za autocharakterystykę autora *Confiteor*.

¹⁸ S. Przybyszewski, *O „nową” sztukę*. W: *Wybór pism*, s. 158.

Prorocki charyzmat wynagradzać miał poecie utratę społecznej pozycji wieszczą, „władcy dusz”, osładzać przegraną na rynku komercjalizującej się kultury¹⁹. Można wszakże przypuszczać, że sakralne maski miały również ukrywać (czy łagodzić) niewygodną dla modernistów prawdę — tę mianowicie, iż swobodę, autonomię jednostki ograniczają nie tylko normy życia społecznego, lecz również, w sposób zupełnie inny, ogranicza jednostkę irracjonalny, nieosobowy absolut. Relacje między artystą-kapłanem, sztuką-religią i absolutem dają się odczytać następująco: szaman w stanie frenetycznego napięcia przekazuje nie podlegającą społecznej weryfikacji bezosobową moc — *mana*. Nie jest tu istotne uczestnictwo w rytuale ani akt wiary (jak w wyżej rozwiniętych religiach), lecz siła wyrazu irracjonalnej istoty bytu. W tak pojętym akcie twórczym, będącym zarazem autokreacją oraz poznaniem absolutnym i najszczerszą introspekcją, okazuje się złudzeniem nie tylko autonomia świadomego „ja”, wolna wola, lecz również świat realny, niezależny od „woli i wyobrażenia”. Przybyszewski uznawał za epistemologicznie fałszywe samo rozróżnienie świata zewnętrznego i wewnętrznego, a co za tym idzie, uważał za niedorzeczną kategorię *mimesis*. Źródło potoczności i naukowego poznania leży, jego zdaniem, omyłka człowieka-pseudokreatora, który eksponując indywidualne „ja” w opozycji do świata, wyobcował się z pierwotnej, monistycznej rzeczywistości.

Prawdziwy twórca, poddając się irracjonalnemu wszechistnieniu, traci „ja”, staje się częstką, a zarazem współkreatorem nieodróżnionego absolutu. W przekonaniu Przybyszewskiego paradoksalna kreacyjność medium wiąże się z rekonstrukcją utraconej jedności:

nie niszczymy, ale budujemy, rozszerzamy, pragniemy doskonalenia się istoty ludzkiej przez coraz szersze i głębsze uświadomienie się duszy człowieczej²⁰.

„Uświadomienie się duszy człowieczej” oznacza tu irracjonalną amplifikację. „Ja” racjonalne, skrępowane konwencjami i prawami społecznymi, otwiera się na przepływ siły kosmicznej, a właściwie utożsamia się z nią, jest jej hipostazą, współlistotną naturze.

Mózg traci równowagę [...]. „Ja”, skupione w sobie, ześrodkowane „Ja”, rozprasza i rozpyla się na wszystkie wiatry. Nowe „Ja” staje się władcą, „Ja” nie z tego świata, spojone, złane z wszechświatem i poddane jego mocy²¹.

Wytwarzanie dzieł zamkniętych w formie nie jest już głównym zadaniem artysty-geniusza. Świadomość estetyczna (względ na konwencje) przeszkadza w bezpośredniej aktywności duszy, budzi medium

¹⁹ Zob. na ten temat obszerne uwagi J. Prokopa w książce *Zywiół wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego* (Kraków 1978). — Zob. też J. Duvignaud, *Socjologia sztuki*. Tłumaczyła I. Wojnar. Warszawa 1970, s. 22–25.

²⁰ Przybyszewski, *O „nową” sztukę*, s. 158.

²¹ Przybyszewski, *Na drogach duszy*, s. 111.

z transu. Indywidualną grę z konwencjami zastępuje ekspresja duszy, cząstki absolutu. Literackość staje się przedmiotem krytyki: „Mombert przemógł literaturę” — akcentował Przybyszewski.

Podobnie wypowiadał się Irzykowski w programowym szkicu *Czym jest Horla?* (1896): „Czysto po literacku, a więc fałszywie [...], my chcemy wyemancypować poezję spod literatury”. Wedle młodego Irzykowskiego działania nadawcy, dzieło i jego odbiór tworzą samoistny ruch intensywnej energii natury. W akcie twórczym wyraża się „nieświadoma i nieobliczalna energia autora, wpływ metafizycznego pierwiastka woli”. Dzieło sztuki bezpośrednio oddaje „tętno” natury, tj. wolę. Ta zaś wywołuje u odbiorcy — „powtórzenie stanu twórczości. I to jest także wola”. Na miejscu samoistnego „ja”, oddzielnego od świata, pojawia się tożsame z naturą-wolą „ja” twórcze: „czujemy jakiś wiatr kosmiczny, tchnienie chaosu. Oko patrzy w głąb i świat cudownieje, stwarza się”²².

Ewolucja sztuki, co później potwierdzi Przybyszewski, prowadzi z powrotem do ciemnych źródeł, do Horli, do metasłowa, do ekspresji, w której zacierają się granice między sztuką a egzystencją. To konsekwentny punkt dojścia poety-medium. Skoro rola twórcy ogranicza się do przekazywania głosu natury, winien on do reszty wyeliminować zakłócające ów głos pośrednictwo języka czy, jak pisał Przybyszewski, „słowa uspołecznionego”²³.

Lekceważenie języka i pochwałę bezpośredniej ekspresji Jan Prokop nazywa krótko „utopią pozakodowej komunikacji”, podkreślając automistyfikację estetyki modernistycznej: ucieczka poza reguły *langue*, w czystą, mistyczną *parole* prowadziła do klęski artysty, do ugrzęźnięcia w stereotypach *langue*²⁴. Należy tylko pamiętać, że relacje „nadawca—odbiorca”, „język—mowa” właściwie znikają w świecie monistycznym, pojmowanym jako dynamiczny pęd życia. Przybyszewskiego nie interesował proces odbioru przekazanego komunikatu, lecz „przedstawienie absolutnej subiektywności” twórcy, która była zarazem aspektem prawdy absolutnej.

Metasłowo, identyfikujące dźwiękowy znak z emocjonalnym znaczeniem, pozwalało utożsamić poezję z metafizyczno-biologiczną istotą życia. Akt twórczy opisywano jako moment pierwotnej, nie zapośredniczonej egzystencji, niemożliwy do wyodrębnienia ton w nieskończonej symfonii (czy kakofonii) wszechświata.

Przypadkowe poruszenie oka, bezmyślne błąkanie się jego po rozmaitych przedmiotach, może wywoływać i wywołuje cały szereg niepochwytnych, w słowa nie ujętych wrażeń, a które się zlewają w jakiś ogólny ton nastrojowy —

²² K. Irzykowski, *Czym jest Horla? (Rodzaj programu)*. W: *Nowele*. Kraków 1979, s. 84—86.

²³ Przybyszewski, *Na drogach duszy*, s. 96.

²⁴ Zob. Prokop, *op. cit.*, s. 39—41.

a przypadkowa irracja nerwu słuchowego przetwarza się w całą melodię, w pieśni całe.

człowiek tworzy bezwiednie, a może prowadzony tylko bardzo niejasnym tonem uczuciowym, z jakim każdy ruch i odruch, czy to masy, czy nerwowy, nierozdzielnie jest połączony²⁵.

Twórca-medium przywracając jedność przeżycia i ekspresji artystycznej likwidował sztukę jako odrębną dziedzinę społecznej wytwórczości. Artysta usiłował wyjść poza reguły języków społecznych, aby utożsamić się z istotą życia, życie swe zaś postrzegał jako dzieło sztuki albo jako uboczny produkt procesu twórczego:

życie zewnętrzne artysty urabia według swej potrzeby istota metafizyczna w artyście, ta, która tworzy, a której narzędziem tylko jest istota osobista. Artysta żyje tak, jak musi, a nie tak, jak chce. [...] Wszelkie osobiste rozkosze, [...] szale i bóle stwarza w artyście owa twórcza, pierwotna istota, by z nich czerpać nowy pochwyt do tworu. A może to życie zewnętrzne jest tylko przejawem wszystkich cierpień i szaleń twórczych²⁶.

Spontaniczne życie wewnętrzne „samo w sobie staje się tysiąc razy potężniejszym tworem aniżeli ten ujawniony w formie słowa lub kształcie”²⁷.

Artysta młodopolski poszukiwał uczestnictwa w pozaspołecznym, aksjologicznie nie określonym, irracjonalnym i monistycznym istnieniu nieosobowym, które obdarzało poczuciem intensywności i spontaniczności życia, lecz znosiło granice między „ja” a światem. W osobowości twórcy modernistycznego, ujętej wzorcowo, modelowo, najsłabszą sferą było *ego*, poddane wpływom *superego* oraz *id*. Głównie akcentowany wysiłek oswobodzenia się z pęt *superego* prowadził w rezultacie do podległości żywiołowi nieświadomego. W zależności tej Przybyszewski nie dostrzegał niebezpieczeństw regresu, ucieczki przed indywidualizacją. Przeciwnie, traktował ową zależność jako szczególny awantaz, który pozwalał twórcy odzyskać tożsamość w życiu nieporównanie bogatszym nie tylko od mieszczańskiej kondycji, lecz również od istnienia w jakiegokolwiek roli społecznej. Wspomniane niebezpieczeństwa mogły być niewątpliwie łatwiej dostrzeżone z perspektywy antymodernistycznej (Irzykowski, Brzozowski), choć, jak zobaczymy, zostały również dostrzeżone w wypowiedziach programowych.

Nie należy zapominać, że paradoksalna rola artysty — kreator-medium, prowokowała pytanie kłopotliwe dla wszelkich postaci „*Lebensphilosophie*”: jak pogodzić autonomię i kreacyjną swobodę jednostki, obiektywne znaczenie jej dzieł — z siłą ontyczną, totalizującą rzeczywistość, inaczej — jak pogodzić kulturę i życie? Na pytanie to m. in. usiłował odpowiedzieć Friedrich Nietzsche. Zwraca uwagę swoiste odczytanie jego myśli przez Przybyszewskiego. Przybyszewski akcentował

²⁵ Przybyszewski, *Na drogach duszy*, s. 94, 97.

²⁶ *Ibidem*, s. 8.

²⁷ S. Przybyszewski, *Moi współcześni*. Warszawa 1959, s. 19.

deterministyczne, fizjologiczno-biologiczne wątki filozofii autora *Antychrysta*, pominął natomiast jego próby pogodzenia wolności i konieczności. Wedle Nietzschego wola mocy jest wprawdzie siłą determinującą, lecz intensyfikacja mocy prowadzi nieliczne indywidua do wolności, która polega na swobodnym kreowaniu wartości. Wola mocy jest źródłem aktywności, ontyczną podstawą określającą człowieka. Jest fundamentalną siłą, dzięki której człowiek osiąga swobodę tworzenia i niszczenia wartości, ale która nie pociąga do regresu w pierwotną jedność-absolut. Nietzsche przeciwstawiał twórczość fatamorganie wszelkiego absolutu:

Twórczość — oto jest wielkie wyzwolenie z cierpień i ulżenie życia. [...] to, coście światem zwali, to przez was dopiero stworzone być winno: [...] obrazem was samych stać się to winno! ²⁸

Twórczość jako nowe wartościowanie i przekształcanie świata według intencji silnego indywiduum oraz twórczość jako wyraz tożsamości indywiduum i absolutu, źródła energii życiowej — to główne różnice stanowisk Nietzschego i Przybyszewskiego.

4

Twórca — współkreator bezosobowej, witalnej energii kosmicznej, szczególnie interesował Bolesława Leśmiana. Zagadnienie twórczości Leśmian ujmował w sieci opozycji Bergsonowskich: intuicji i intelektu, *durée* i świata rzeczy, przypominał też Spinozjańską parę przeciwieństw: *natura naturans* (natura twórcza) i *natura naturata* (natura stworzona czy, jak pisze Błoński: „upośredniona i niejako pozbawiona realności przez działanie intelektu, pozostającego w służbie praktycznych potrzeb zbiorowości” ²⁹).

Człowiek, egzystujący w *natura naturata*, czuje się zdomowiony pośród rzeczy i racjonalnie uporządkowanych zjawisk, natomiast życie spontaniczne traktuje jako chaos, domenę niepewności, nieokreśloności.

Bezpośrednie zetknięcie się z życiem twórczym, płomiennym i nieprzerwanie zmiennym uważane jest za niebezpieczeństwo zagrażające łańcuchowi przyczyn i skutków nagłym zerwaniem — niebezpieczeństwo, które w ten lub inny sposób należy usunąć ³⁰.

Człowiek przeciętny, ucywilizowany styka się z życiem jedynie pośrednio, poprzez abstrakcje, więzi siebie w „muzeum” wiedzy pojęciowej, społecznie użytecznej. Jego twórczość, jeśli w wypadku „człowieka

²⁸ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*. Przekład i wstęp W. Berenta. Wyd. nowe, przejrane. Warszawa [ok. 1930], s. 114.

²⁹ J. Błoński, *Bergson a program poetycki Leśmiana*. W: *Studia o Leśmianie*. Warszawa 1971, s. 82.

³⁰ B. Leśmian, *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*. W: *Szkice literackie*. Warszawa 1959, s. 57. Dalej do tego tomu odsyła skrót L. Liczba po skrócie wskazuje stronicę.

przeciętnego" w ogóle o niej można mówić, polega na umiejętności wykorzystania wiedzy przechowywanej w pamięci zbiorowej.

• W antropologii Leśmiana podstawową sytuację ludzką określa konflikt między potrzebą samokreacji jednostki a wymogami zbiorowości.

O ile człowiek jako jednostka, jako nie ustająca nigdy funkcja biologiczna, może i musi przebywać w dziedzinie *naturae naturantis*, żyjąc tym, co się dopiero tworzy, to znaczy sobą, wiecznie siebie nowym głodnym, jak żuraw z szyć w przyszłość wyciągniętą — o tyle życie zbiorowe [...] musi się utwierdzić na zasadach maksymalnie stałych, niezmiennych oraz sprawdzonych, wypróbowanych, to znaczy — już stworzonych. [L 50—51]

Konflikt ów odsłania tragiczną zasadę rozwoju kultury, analogiczną do procesu rozwoju jednostki twórczej w społeczeństwie według poglądów Przybyszewskiego — to ruch dialektyczny momentów życia uprzedmiotowionej i niespodzianej spontaniczności.

Zbytnie nagromadzenie się w danej epoce abstrakcji pośredniczących pomiędzy nami a życiem, zbytnie rozpanoszenie się owych kapłanów-pośredników [...] musi nareszcie doprowadzić ów cały gmach abstrakcyjny do rozchwiania się, do ruiny.

Wówczas następuje zwrot „do życia bezpośredniego, powrót do natury” (L 64). „Chwile współtwórczości”, natchnienia, odczute jako chwile właśnie, a więc wyodrębnione z *continuum* życia, ulegają petryfikacji, zostają utrwalone (jako dzieła, skończone przedmioty) w sferze *naturae naturatae*. Zakonserwowane w ten sposób w pamięci zbiorowej „nowe skarby nieprzewidzianej twórczości” istnieją tylko jako martwe okazy muzeum form symbolicznych.

Nie należy jednak utożsamiać po prostu natury twórczej z życiem indywidualnym, a natury stworzonej z życiem społecznym. Opozycja indywiduum—społeczeństwo występuje wyłącznie w dziedzinie natury stworzonej. *Principium individuationis* wiąże się nierozdzielnie z procesem zróżnicowania energii życiowej na izolowane jednostki, podkreślające swą autonomię. W szkicu *Z rozmyślań o Bergsonie* czytamy:

Indywidualizm widzi w człowieku. pewną doskonałość, nadmiar, świat w sobie zamknięty, który na mocy *principium individuationis* wyłonił się przeciwstawnie z ogólnego *mare tenebrarum*. [...] Dla Bergsona człowiek jest brzdą znikliwą, którą na tym *mare tenebrarum* zostawia łódź ducha, płynąca ku oddalcom niewiadomym. [L 41]

Człowiek „o duszy z danych statystycznych” świadomie dąży do integracji „ego” jako odrębnego, autonomicznego bytu. Pragnie wyodrębnić się ze zbiorowości, uporządkować relacje z innymi i określić własną rolę, uchwycić siebie, własną tożsamość pośród różnorodnych schematyzacji. Natomiast „człowiek pierwotniejszy”, odchodzący od *natura naturata*, pragnie rozerwać izolujące ramy „ego”, odnaleźć „węzły krewności z wszechświatem”.

O ile my, dzięki metodom naukowym, sami dla siebie staliśmy się eksperymentem, zadaniem do rozwiązania, i rozchwiani na tysiące przypuszczeń i domysłów, dążymy do tego, aby na nowo stać się sobą, o tyle on — nie rozchwiany, nie przeobrażony w zagadnienie, pragnął właśnie przestać być sobą, powrócić do wszechświata, który go wyłonił, pogrążyć się w nirwanie. [L 49]

Powyższy cytat, ze szkicu *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*, otwiera obszerny wywód w obronie regresu, powrotu do irracjonalnych źródeł życia, przeciw zasadzie indywidualizacji. Depersonalizacja, którą człowiek społeczny ocenia pesymistycznie, dla człowieka pierwotnego oznacza „czyn panteistyczny”, kierujący od indywidualistycznego csamotnienia i pozorów działania w życiu społecznym do powtórnego odnalezienia siebie nieegotycznego w nieodróżnionym *élan vital*, w stanie „współtwórczości, kiedy wszystkie duchy odczuwają swe najbliższe pokrewieństwo z *natura naturans...*” (L 64).

Leśmian wskazał filozoficzne uzasadnienie postawy kreatora, utózsamiającego się z „pędem życiowym”: to neoplatoński wątek upadku (spowodowanego dążeniem do indywidualizacji) i nadziei powrotu do pierwotnej jedności. *Principium individuationis* określa rolę pseudotwórcy w świecie materii i zracjonalizowanych zjawisk, znamię twórczości autentycznej jest przewyciężenie opozycji indywiduum — świat, „ego” — *natura naturans*, zwrot ku „podstawie źródłowej istnienia, jego wszechmożliwości”. Twórczość jest synonimem samokreacji i uczestnictwa w nieustającym działaniu „wichru życiowego”.

Stanem więc bezpośrednim, żywiołowym nazywamy stan tożsamości przedmiotu ze sobą [...], to znaczy taki stan, kiedy przedmiot najbardziej należy do siebie samego i jednocześnie do potęg, które go wyłoniły, a których wysiłek, określony i ograniczony atrybutami danego przedmiotu, stanowi w rezultacie twórczym sam przedmiot, oglądany ze stanowiska *naturae naturantis*. [L 46]

Następuje identyfikacja kreatora i medium *élan vital*, twórczego aktu i tworzonego przedmiotu.

W szkicach Leśmiana nie spotykamy pojęcia artysta-medium, ale należy pamiętać, że samo rozróżnienie: aktywny — bierny, tworzący — tworzony, jest tu traktowane jako pochodne fundamentalnych opozycji *naturae naturatae*: kultury i życia, intelektu i instynktu, słowa i ciała, znaku i desygnatu (w strukturze symbolu), indywiduum i świata. Przewyciężenie tych opozycji, formułowane jako postulat twórczych ambicji człowieka, pojednanie świadomości i spontanicznej egzystencji, wiąże się z procesem desemantyzacji kodów i symboli oraz z semantyzacją egzystencji (życia). Zdolność kulturotwórcza, zdolność tworzenia znaczeń, identyfikuje się z witalnością jako pierwotnym, nieredukowalnym doświadczeniem. „Ciało staje się słowem (nie odwrotnie)”. Twórca doskonały znosi różnice między symbolicznymi formami kultury, przeżywaniem i kontynuacją kosmicznej kreacji.

Wiedza doskonała wyłącza wiedzę tej wiedzy. Poznaje się życie w jego danej całości, w jego locie, rozpędzie, w jego niepowstrzymanym potoku. [...] Byłoby to myślenie od razu całym życiem, nie zaś przedmiotami poszczególnymi, pojęciami oderwanymi, słowami, zdaniami, a wreszcie nawet skrótami myślowymi w rodzaju systematów metafizycznych. [...] Myślenie tego rodzaju zlałoby się ze swoim przedmiotem w nierozdzielnej, niepodzielnej jedność.

I jeszcze dalej: „Cokolwiek czynimy, jest to zawsze i tylko istnieniem” (L 38).

Trudno iść dalej w utożsamieniu przeżywającego i przeżywanego, kreującego i kreowanego.

5

Powtórzmy: symbolista, pośredniczący między nieskończonością a odbiorcą społecznym (Miriam), twórca, który poszukuje pierwotnej jedności z absolutem-naturą (Przybyszewski) lub utożsamia się z odwieczną, kreatywną mocą życia (Leśmian) — to różne wersje jednej postawy. Chodzi o zatarcie różnicy między rolą autonomicznego twórcy a powszechną (kosmiczną) siłą stwarzającą. Charakterystyczną cechą tej postawy jest negacja wszelkiego podziału, zróżnicowania, zwłaszcza różnienia podmiotu i przedmiotu, ponieważ ono właśnie jest przyczyną uwięzienia człowieka w sztucznym, racjonalistycznym porządku.

Człowiek sztucznie (cywilizacyjnie) wyodrębniony z całości życia zatroskany jest wciąż relacją „ja”—świat, „ja”—inni, dba głównie o umocnienie swej roli społecznej dzięki odpowiednim zachowaniom, oczekiwaniom przez otoczenie. Programy modernistyczne przenoszą problem samotności i uczestnictwa w sferę pozaspołeczną. Swe osamotnienie w społeczności rodzącej się kultury masowej twórca traktuje jako „szczęśliwą winę”, która pozwala odzyskać pełnię uczestnictwa, pełnię bycia nie ograniczoną żadnymi regułami, autonomiczne zaś „ja” rozpuszcza w jednolitym potoku życia.

Usiłowanie dotarcia do „człowieka огоłoconego” z cywilizacyjnych sztuczności, człowieka, „jakim jest naprawdę”, człowieka bez mistyfikacji i bez zakorzenionych mocno, a stąd za naturalne uchodzących przybrań.

— ta główna cecha filozoficznych i artystycznych poszukiwań epoki wiąże się, jak pisze Kołakowski, z destrukcją subiektywności zorganizowanej w „ja”³¹.

Pozaspołeczne doświadczenie samotworzącego się życia eliminuje potrzebę indywidualizacji, określenia relacji „ja” i nie-„ja”. Należy zwłaszcza pamiętać, że eliminacja ta jest odwróconą analogią procesu urzeczowienia: w obu wypadkach następuje likwidacja osobowej odrębności

³¹ L. Kołakowski, *Filozofia pozytywistyczna. (Od Hume'a do Koła Wiedeńskiego)*. Warszawa 1966, s. 114.

podmiotu, który zatracą się w dynamizmie woli życiowej (panteistyczna witalizacja) lub w całkowitej bezwładności świata przedmiotowego (reififikacja). Panteistyczna identyfikacja „ja” z kosmiczno-energetycznym istnieniem wywoływała utajony niepokój. Artysta oswobodzony z więzi społecznych czuł się schwyty w pułapkę monizmu. Spotykamy wiele wypowiedzi, w których próbowano na nowo, nie wracając do reguł świadomości scjentystycznej, otamować spontaniczność „*Wille zum Schaffen*” przez nadanie mu jakiegoś celu finalnego lub przez określenie porządku przejawiania się owej woli. Nie mówię o poszukiwaniu techniki artystycznej wiążącej nieskończoność znaczeń ze skończonym znakiem, ta bowiem była dana w teorii symbolizmu. Chodzi natomiast o poglądy, które identyfikują twórczość artysty ze spontanicznością powszechnej, kosmicznej siły tworzącej, a zarazem próbują wprowadzić taką systematyzację żywiołu, która czystej ekspresji (samokreacji) nada znaczenie intersubiektywne. Różnorodne i zawsze paradoksalne próby uporządkowania irracjonalnej woli tworzenia łączy wspólne pytanie: w jakim porządku umieścić podmiot twórczy, aby jego uczestnictwo w energii natury tworzącej (witalnego absolutu) nie wykluczało zrozumiałej intersubiektywnie celowości działania, by poczucie monistycznej wszechjedności „ja” i świata nie eliminowało indywidualnego, niepowtarzalnego charakteru twórczego aktu?

Niektórzy, jak Leśmian, kwestionowali możliwość wprowadzenia podobnej systematyzacji, odrzucali wszelkie zapośredniczenia niesystemowej twórczości. Nowa „filozofia czynu” „musi koniec końcem doprowadzić do mistycyzmu”, który rozbija, czyni niewiarygodnym język tradycyjnych religii. Symbole sakralne wyzwolone z tradycyjnych funkcji wyznawczych są używane przez twórcę jako „narzędzia pracy duchowej” (L 43). Naturze tworzącej nie jest potrzebny metafizyczny absolut, gwarant porządku bytu, wyznaczający jego genezę i eschatologię, lecz jedynie intuicja bezustannie tworzącego się absolutu.

Trudno tu prześledzić, jeszcze trudniej scharakteryzować wszelkie próby porządkowania tego, co niesystemowe, spontaniczne, żywiołowe. Nie wykluczając innych³², zwracam uwagę na trzy reprezentatywne

³² Zapewne, w okresie Młodej Polski pojawiają się również inne typy systematyzacji. Choćby gnostyczna systematyzacja własnych poglądów dokonana przez Przybyszewskiego (we wstępie do późniejszego wydania *De profundis*, 1922) czy wykorzystanie koncepcji „mitu społecznego” Sorela i filozofii Bergsona przez S. Brzozowskiego (*Legenda Młodej Polski*, rozdz. *Mity i legendy*). Systematyzacje te, diametralnie różne, są celowo stosowaną formą filozofowania: globalnym zarysem metafizyki (Przybyszewski) lub elementem polemiki z fałszywą świadomością epoki (Brzozowski). Nas interesują nie tak przemyślane, *stricte* filozoficzne próby uporządkowania, lecz te, które powstawały bardziej spontanicznie — jako wyraz niepokoju, lęku przed regresem do pierwotności; dodajmy: niepokoju, który *explicite* nie był wyrażany.

i znaczące typy systematyzacji: idealistyczną, spirytualistyczną i neomesjanistyczną.

Propozycje systematyzacji idealistycznej zawarte są np. w „studium estetycznym” Ignacego Matuszewskiego *Cele sztuki* (ostatnia wersja, 1904), które, jak zaznacza sam autor, jest „przyczynkiem” do programów Przybyszewskiego, oraz w pewnych szkicach Antoniego Langego z tomu *Studia i wrażenia* (zwłaszcza *Sztuka i natura*, *O sztuce*, *Estetyka Szyllera*, *Geniusz i obłąd*).

Według Matuszewskiego rozwój kultury w obu dziedzinach: nauki i sztuki, polega na konstytuowaniu idealnego porządku, harmonijnej syntezy natury i kultury, świata i człowieka. Nieco inaczej niż w rozważaniach symbolistów, np. młodego André Gide’a, tu twórca nie przywraca utraconego raju idei, lecz swym dziełem rozszerza granice rzeczywistości, tworzy „nowe symbole prawdy idealnej”, które stanowią jakby nadrzeczywistość, ład wobec chaosu życia potocznego:

wskutek swej koncentracji, trwałości, czystości i harmonii wewnętrznej działają w sposób wyłącznie dodatni, to jest kojący, pokrzepiający i wyzwalaający³³.

Sztuka odsłania idealną esencję bytu: syntezę prawdy, dobra i piękna. Lange za Schillerem uzasadnia, iż idealnego ładu nie należy szukać w przeszłości, w utraconej, pierwotnej jedności. Jest on zadaniem-projektem, skierowanym w przyszłość i realizowanym w twórczości³⁴.

Systematyzacja idealistyczna godzi naturę z kulturą, naturalistyczną (deterministyczną) genezę procesu twórczego, wolność twórcy-podmiotu i autoteliczny charakter dzieła.

Wszelka twórczość, naukowa i artystyczna, „to konieczność wypływająca z treści psychicznej człowieka, tkwiąca w głębi jego wewnętrznej istoty”³⁵. Jest najbardziej naturalną funkcją człowieka, ludzką odpowiedzią na zagadkę istnienia. Obie skrajne postawy: panteisty i ego-tysty, są niepełne, częściowe. Panteista „łączy swoją energię z powszechną, wznaga swoje radości i cierpienia bólami i rozkoszami wszechbytu i zlewa się z ogółem”, natomiast indywidualistyczny buntownik, który przeciwstawia „ja” światu, „walczy o równouprawnienie mikrokosmu z makrokosmem i ginie z chwałą w tych prometeicznych zapasach”. Dzieło doskonałe nie jest wynikiem utożsamienia „ja” z pierwotną naturą ani buntu przeciw światu. Jest indywidualnym akordem w harmonijnym zestroju ludzkości i świata. Dzieło sztuki bezpośrednio

³³ I. Matuszewski, *Cele sztuki. Studium estetyczne*. W: *O sztuce i krytyce. Studia i szkice*. Wyboru dokonał, wstępem opatrzył i opracował S. Sandler. Warszawa 1965, s. 160.

³⁴ Zob. F. Schiller, *O poezji naiwnej i sentymentalnej*. W: *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*. Przełożyli I. Krońska i J. Prokopiuk. Wstępem opatrzył J. Prokopiuk. Warszawa 1972, s. 334–337.

³⁵ Matuszewski, *op. cit.*, 140.

sięga w głąb bytu — odzwierciedla skomplikowane powiązania różnych form istnienia, a zarazem „poetyczna synteza bytu” subiektywnie przekształca i wzbogaca społeczny obraz rzeczywistości. Artysta, dążąc do jedności natury i kultury, przekracza zakłęty krąg konieczności, tworzy nowe: „wlewa w płynące na falach konieczności zjawiska swego własnego swobodnego ducha, ożywia je swoim własnym życiem, nadaje im własne prawa”. Sztuka przezwyciężając pozorną odrębność zdeterminowanego świata i swobodnego „ja” przynosi antropomorficzną wizję bytu, świat „zrozumialszy i sympatyczniejszy dla nas, bo — przeczłowieczony, to jest tętniący uczuciem ludzkim i przemawiający do uczucia ludzkiego”³⁶.

W systematyzacji idealistycznej twórczość jest ukazana jako proces przekształcania, oczyszczania, krystalizacji natury pierwotnej, amorficznej, chaotycznej w raj kultury, który będzie, jak podkreślał Lange, „naturą wtórą”, przybliżoną nam w obrazach eschatologii, świata przemienionego, przebóstwionego. Kreatywnej mocy artysty utożsamionej ze spontaniczną naturą, w której wszystko łączy się ze wszystkim³⁷, został przypisany obiektywny sens w ramach idealistycznej historiozofii. Sztuka (szerzej: kultura) wyprowadza z pierwotnej nieświadomości, wiedzy przez stadium świadomego tworzenia form symbolicznych do nieświadomej, spontanicznej wszechwiedzy.

Nabyta wiedza staje się z wolna przyrodzoną własnością ducha i zmienia się w nieświadomą: tak więc treść ducha naszego z bogactwem się wiedzą i jednocześnie unieświadamia. Naruszony samowiedzą instynkt na nowo staje się instynktem i bezwiedzą. Szczytem najwyższym tego procesu byłoby osiągnięcie wszechwiedzy i takie jej przyswojenie, aby stała się zupełnie nieświadomą i jakby automatyczną albo doskonale prężną i wszechogarniającą³⁸.

Kultura to sfera pośrednia, przejściowa między stanem nieświadomości, prerefleksyjnej jedności podmiotu i natury a ostatecznym, utopijnym stanem świadomej nieświadomości, spontanicznego współistnienia twórcy z całością bytu. Indywidualizacja i uprzedmiotowienie życia w formach symbolicznych okazuje się niezbędnym etapem procesu historycznego, w którym artysta-formotwórca przekształca chaos „natury pierwszej” w finalną harmonię „natury wtórej”.

Systematyzacja spirytualistyczna jeszcze wyraźniej próbuje pogodzić zasadę indywiduacji z wizją spontanicznego „wiekuistego tworze-

³⁶ *Ibidem*, s. 140—142.

³⁷ Zob. *ibidem*, s. 155: „Jak światło, elektryczność, magnetyzm, a nawet materia są, pomimo różnorodności, tylko formami jednej i tej samej tajemniczej energii, podobnie i instynkty oraz potrzeby umysłowe, etyczne i estetyczne są w gruncie rzeczy objawami jednej i tej samej potęgi zwanej duszą ludzką, która w istocie swojej jest jednorodna. Wszystko to tylko konary jednego pnia, którego korzenie toną w nieskończoności”.

³⁸ A. Lange, *O sztuce*. W: *Studia i wrażenia*. Warszawa 1900, s. 16—17.

nia". W świecie określonym przez walkę ducha z ciałem twórcy jest lucyferycznym buntownikiem, „wiecznym rewolucjonistą”, który zastany kształt świata uznaje za niedoskonały, burzy go i tworzy nowy. Zdaniem Jerzego Żuławskiego twórczość naśladowcza, mimetyczna, występowała głównie we wczesnej, „dziecięcej” fazie rozwoju ludzkości, później sztuka odnajduje swą właściwą funkcję — kontynuuje kreację Boga, jest czynnością demiurga³⁹ czy, jak pisała Anna Zahorska, „jest dalszym ciągiem twórczości kosmicznej”⁴⁰. Artysta, „odczuwając puls wiekuistego tworzenia”, dostrzega w sobie i w świecie wspólną siłę „*Wille zum Schaffen*” — i tworzy nowe jej formy wyrazu, hieroglify ducha.

A hieroglify ten dla tych, co hieroglify czytać umieją, staje się pobudką do stworzenia świata nowego, mniej lub więcej podobnego temu, który artysta stworzył w sobie...⁴¹

Zahorska bardziej bezpośrednio niż Żuławski odwoływała się do kosmogenezy Słowackiego:

Cały wszechświat jest wypełniony Duchem. Duchowość jest rozlana w całej przyrodzie i silniejszym lub słabszym natężeniem woli stwarza formy, przechodzące przez coraz do doskonalsze stopnie, aż dojdzie do ostatecznego rozjaśnienia — do królestwa Bożego.

Czy siłę twórczą pojmuje się indywidualnie, czy „bezosobiście, bardziej panteistycznie” — to jedynie różnica wynikająca z odmiennych punktów widzenia. Podstawa wszelkiego działania, siła duchowa, będąc z natury formotwórcza, w akcie twórczym ukazuje napięcie między duchem *an sich* (samym w sobie) a ucieleśniającym go indywiduum, między „falowaniem bezpostaciowego ducha jedyne w wielości” a widzialnym kształtem (znakiem), w którym się przejawia, jednocześnie zaś twórczość wszelkie napięcia przewycięża.

Symbolizowanie wynika [...] z uczestnictwa w kosmicznej twórczości i z wykrywania jedności, przesłoniętej wielością form.

A zarazem:

Im konkretniejsza, widzialniejsza jest forma, tym silniejszy akt twórczy ją wywiódł na światło⁴².

³⁹ Zob. J. Żuławski, *Znaczenie symbolizmu w sztuce*. W: *Eseje*. Wyboru dokonał J. Żuławski. Wstępem poprzedził J. Kreczmar. Warszawa 1960.

⁴⁰ A. Zahorska (Savitri), *O symbolizmie*. „Literatura i Sztuka” 1912, nr 17. — Przykładem systematyzacji spirytualistyczno-sakralnej w poezji Młodej Polski może być odwoływanie się do biblijnego mitu stwórcy lub hinduskich mitów palingenetycznych, które służyły raczej jako sakralne maski przesłaniające niespełnienie mocy twórczej, choć miały być w intencjach pisarzy dowodem umiejętności tworzenia światów nowych. Zob. też Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, s. 207—223.

⁴¹ J. Żuławski, *Na dachu obserwatorium*. W: *Eseje*, s. 35.

⁴² Zahorska, *op. cit.*

Metafizyczne uzasadnienie symbolizmu godzi — w obrazie duchowej ewolucji — totalność siły tworzącej i autonomię artysty (ograniczoną wprowadzie do czynności formotwórczych), usiłuje pogodzić swobodę jednostki z jej uczestnictwem w powszechnym i celowym procesie kreacji.

W systematyzacji neomesjanistycznej z kolei wskazywano przede wszystkim wartości, które winien twórca realizować (aby być sobą) lub którym powinien służyć. Podkreślano zatem rozziw między sferą bytu (życia) a sferą wartości. W energetyczno-witalnych koncepcjach twórczości, łączących rolę kreatora i medium, zacierała się również granica między egzystencją twórcy, jego pracą a realizacją wartości. Wartością nieoddzielną od życia była moc, z jaką się dusza przejawia. Wartości tożsame z życiem były intuicyjnie rozpoznawane w procesie „kosmicznej współtwórczości”. Natomiast systematyzacja neomesjanistyczna dawała wyraz skrywanej niepewności: mimo wiary w immanentną samocelowość życia próbowano wskazać określony wyrażnie cel działania artysty.

Ludwik Hieronim Morstin łączył koncepcję spontanicznej samokreacji w „wiecznym ruchu twórczym, w absolicie życia” z postawą służby odpowiedzialnej wobec społeczeństwa. Posługując się prorockim wręcz stylem kreślił wizję artysty-zbawcy, który przybliży ludzkości triumf miłości, spełnienie ideałów patriotycznych, uniwersalnie humanistycznych *etc.*

A każdy, kto [...] sam czuje w duchu moc natchnienia, musi się zahipnotyzować potęgą siły, którą posiada. [...] I poczuje [poeta] odpowiedzialność wyzyskania swej intuicji twórczej, gdy spostrzeże wyteżony w jego stronę wzrok poszukiwaczy prawdy z wiarą, że on jeden może ją pokazać. A wtedy serce jego napełni się po brzegi tęsknotą do absolicu, która żrenicom daje moc jasnowidzenia i duszy kochającej miłości ostateczny cel objawi; jeżeli zaś naród swój w nędzy zobaczy, to narodowi drogi do szczęśliwości wskaże, a wreszcie ludzkości losem zawładnie, krwią serdeczną poezji szczerej, a żarem wielkiego uczucia wszelki grzech człowieka przeciwko natchnieniom człowieka odkupi. I to będzie ostateczny triumf intuicji metafizycznej nad pustą, obciążoną balastem argumentów spekulacją umysłu ⁴⁸.

Ileż tu połączono zagadnień, próbując zespolić różne wątki myśli romantycznej w perspektywie zbawczej, do tego jeszcze — w nurcie filozofii Bergsona.

Manifest Morstina to jeden z bardziej niespójnych programów epoki, rozsadzany rozbieżnymi propozycjami. Broniąc wolności i spontaniczności artysty, Morstin atakował... Nietzschego, który jego zdaniem degradował „twórczość do naturalnego popędu kierowanego przez siły *fatum*”, był „pceią pozytywizmu”. Antynaturalistyczne i indetermini-

⁴⁸ L. H. Morstin, *Wpływ idei filozoficznych na współczesną twórczość literacką*. „Museion” 1911, z. 3, s. 71—72.

styczne nastawienie nie przeszkadzało Morstinowi uznać również... symbolizmu za więzienie sztuki. Symbol zamyka życie w „uprzednio istniejących formach”, wymaga nie tylko uczestnictwa, lecz rozszyfrowywania, dekodowania. Znamienne jest przeciwstawienie Wyspiańskiego Maeterlinckowi. Maeterlinck wydaje się Morstinowi bliższy linii Mallarmégo, Wyspiański zaś realizuje ideał poety-intuicjonisty, poety „czystego życia”.

Jeżeli u Maeterlincka symbol w znaczeniu obrazu, który za pomocą refleksji musimy zrozumieć, czasami jednak jeszcze występuje, to u Wyspiańskiego odnajdujemy już tylko zjawisko życia duszy narodu, intuicją genialną poety zrealizowane i uwidocznione. Twórca *Wesela* jest prawdziwym twórcą wizji żyjących⁴⁴.

W zakończeniu manifestu możliwość tworzenia „wizji żyjących” została wyraźniej ograniczona, „ocenzurowana”, podporządkowana roli zbawcy narodu i ludzkości, którego misja soteryczna potwierdzała zwycięstwo intuicji nad intelektem.

6

Zapewne badacz modernistycznego spirytualizmu uzna szkic Zahorskiej za wypowiedź akcydentalną (choć skądinąd ważną dla badacza polskiego symbolizmu), a któż zainteresowany neomesjanizmem szukać będzie jego konkretyzacji w manifestie Morstina? Ale dlatego właśnie, że nazwane tu systematyzacjami konstrukcje ideowe są luźno powiązane z globalnym światopoglądem programotwórców: z tym niesystemowym, na pół naturalistycznym, na pół metafizycznym panwitalizmem, dlatego że są do niego jakby doczepione — tym bardziej znaczące jest ich użycie. Stereotypy myśli idealistycznej, uniwersalne opozycje mityczno-sakralne służyły „uporządkowaniu” i obiektywizacji irracjonalnego, żywiołowego doświadczenia jedności twórczego „ja” i tworzącego się świata.

Przeprowadzone interpretacje pozwalają określić znamieny dla Młodej Polski, trójetapowy proces poszukiwania nowej roli artysty. Poczucie uwięzienia indywiduum w zamkniętej, jednoznacznej roli (np. „ludzie-drewna” — według określenia Nałkowskiego w *Forpocztach*) prowadzi do negacji wszelkich więzi społecznych (1), do pozaświadomej (irracjonalnej) identyfikacji jednostki z życiem pozaspołecznym, pojmowanym jako nieodróżniony, nie ograniczony horyzontem refleksji, samotworzący się absolut (2). Totalny, bezosobowy absolut-życie, który w nieustannej aktywności energii witalnej niweczy odrębność „ego”, budził jednak niepokój. Usiłowano zatem owemu strumieniowi energii nadać jakiś porządek, który by, nie grzesząc racjonalistyczną schematy-

⁴⁴ *Ibidem*, s. 70.

zacja, ccałał podmiotowość artysty, gwarantował swobodę jego działań, z powrotem wprowadzał jednostkę twórczą w grę ról, nie społecznych, lecz mitycznych czy *quasi-sakralnych* (3).

W programowych wypowiedziach modernistów polskich wyraźniej znać konflikt świadomego i nieświadomego niż w wypowiedziach symbolistów francuskich. Np. Rémy de Gourmont dostrzegał, ale i łagodził sprzeczności między swobodą twórcy, określającym go, nieświadomym absolutem i aktem wyrażenia nieskończonego, nie określonego w uschematyzowanym języku. Wedle Gourmonta o istocie twórczości decyduje cryginalność wycobraźni, indywidualny wyraz tego, co wieczne, absolutne, i pcczucie, że rewelacja nieokreślonego absolutu w indywidualnym akcie twórczym będzie zawsze niepełna, cząstkowa.

[...] Symbolizm jest teorią wolności [...].

[...] Symbolizm będzie mógł [...] być przez nas uznany za swobodny i osobisty rozwój jednostki estetycznej w kategorii estetycznej [...].

Choćby jednak Sztuka symboliczna była jak najbardziej osobistą, musi jednak jakimś brzegiem stykać się z nieosobistym — [...] musi szukać wiecznego w chwilowej różnorodności kształtów, trwałej Prawdy w przemijającym Fałszu, odwiecznej Logiki w krótkotrwałej Nielogiczności — niemniej zasadić musi drzewo tak specjalne [...], by rozróżniono je spośród wszystkich [...] w samej definicji Idealizmu transcendentalnego trwale jako takie nie może być pojęte inaczej niż jako osobiste, czyli jako przejściowe, to zaś, co jest naprawdę Absolutem, jest nierozpoznawalne i poza możliwością wyrażenia w symbolach; a więc symbolizm zmierza jedynie do względnego absolutu, do wyrażenia tego, co może stanowić wieczne w osobistym ⁴⁵.

Dla Gourmonta ideałem artysty był taki typ geniusza, który indywidualnie, świadomie gra z podświadomym i spontanicznie poddaje się natchnieniu, jest więc jakby istotą podwójną, harmonijnie łączącą świadome z podświadomym ⁴⁶. Częściej pojawiają się twórcy podobni do mediów, którzy tylko biernie uczestniczą w procesie twórczym, są instrumentami całkowicie uległymi wpływowi nie znanego im Boga. Najczęściej zaś spotykany typ ludzki to automaty społeczne podporządkowane stereotypom. Ich bezwiedne działanie i duchowa niesamodzielność nie mają nic wspólnego z twórczością ⁴⁷.

Polskim modernistom bliska była podobna charakterystyka artysty, pragnęli wszakże rozwiązać ową paradoksalną sytuację twórcy wolnego od konwencji społecznych i zasady *mimesis*, a zależnego od wewnętrznego „morza ciemności”. Rozwiązanie to utrudnione było wskutek

⁴⁵ R. de Gourmont, *Symbolizm*. (1892). W antologii: *Moderniści o sztuce*. Wybrała, opracowała i wstępem opatrzyła E. Grabska. Warszawa 1971, s. 287—288.

⁴⁶ Podobnie Morice mniemał, że poeta współczesny jest świadomy swego natchnienia — zob. Michaud, *op. cit.*, s. 65—66, 68—69.

⁴⁷ Zob. R. de Gourmont, *La Création subconsciente*. W: *La Culture des Idées*. Paris 1900.

przekonania, iż świadomość jest jedynie sferą schematyzujących mediacji; moderniści przeważnie nie dostrzegali w świadomym czynie wewnętrznym źródła wyzwolicielskiego buntu, niezgody, przewrotności, jak np. Rimbaud, który opozycję spontaniczności i refleksji przewyciężył w programie świadomej autodestrukcji *ego*. Poeta, według Rimbauda, nie jest „somnambulicznym medium”:

czyni się jasnowidzem przez długotrwałe, bezmierne i świadome rozprężenie wszystkich zmysłów.

sam szuka i wyczerpuje w sobie wszystkie trucizny, by zachować z nich tylko kwintesencje ⁴⁸.

Autocharakterystykę Rimbauda: „ja — to ktoś inny”, i opozycję Przybyszewskiego: nieświadome — „ciasne kółko świadomych stanów ja”, łączy jedynie wstręt do społecznych ograniczeń. Gdy Rimbaud pisze o celowym „kultywowaniu halucynacji”, a poetę uważa za „wielkiego przestępcę” i „najwspanialszego Uczzonego”, perwersyjnego eksperymentatora na samym sobie, to Przybyszewski z upodobaniem używa strony biernej, jakby chciał podkreślić uległość twórcy wobec nieokreślonej iluminacji:

dano jest [twórcom] dojrzeć błyski tego zagadkowego bytu [...], dano im jest wnikać w nieznane potęgi duszy, dano im jest [...] uświadomić sobie stany duszy jako absolutne [...] ⁴⁹.

Dla młodopolskich programotwórców „ja” świadome nie było źródłem działań kreujących, przesuwano się bliżej sfery „*superego*”. Uważano je za represyjny wobec spontaniczności (woli) indywidualny korelat społecznego procesu racjonalizacji. Natomiast nieświadomość (podświadomość) traktowano jako podstawę aktów twórczych oraz synonim nieogarnionego, nie podlegającego kulturowej obróbce *universum* życia. Potoki irracjonalnego życia, odmęty podświadomego próbowano skierować uregulowanymi strumieniami ku określonym celom i wartościom. W ten sposób „sztuka nowa” odzyskiwała funkcję pragmatyczną na poziomie nie społecznym, lecz sakralnym, lub w wersji bardziej nieokreślonej, na poziomie „najwyższym”, zawsze ponadspołecznym; poeta był mandatarium Boga, Ideału, narodu, wartości powszechnych *etc.* Należy

⁴⁸ J. A. Rimbaud, *List do Pawła Demeny*. W: *Ja to ktoś inny. Korespondencja Artura Rimbaud*. Wybór, przekład i opracowanie J. Hartwig i A. Międzyrzecki. Warszawa 1970, s. 60. Warto zauważyć, iż Z. Przesmycki (*Jan Artur Rimbaud*. P 2, 75—76), charakteryzując sylwetkę Rimbauda, akcentował swobodę poety („dusza wolna, [...] wyswobadzająca się z wszelkich reguł i więzów obcych, dusza upojona swą wolnością i przez wolę własną jedynie dążąca do [...] celu najwyższej doskonałości, pełni wiedzy i mocy”), a jednocześnie usiłował podporządkować jego sytuację ogólnemu wzorcowi idealistycznego panteizmu („dusza [...] czująca wielką jedność świata, dążąca [...] do tego, co wieczne i boskie, co udo-skonala, rozszerza [...] i potęguje człowieka w nieskończoność”).

⁴⁹ Przybyszewski, O „nową” sztukę, s. 151.

wszakże pamiętać, że porządkujące, regulujące systematyzacje rzutowały w sferę nieświadomego, tajemniczego sens już określony, dany w prostych opozycjach świadomości mitycznej i religijnej lub metafizycznych systemów. Można zatem postawić pytanie: czy odkrycie *mare tenebrarum* prowadziło modernistów do nieobliczalnej przygody egzystencjalnej i artystycznej, czy — przeciwnie — wiązało się z redukcją obszarów nieświadomego (podobnej wyjaśnianiu, co prawda idealistycznemu) do stereotypów mityczno-sakralnych? Pytanie powyższe uprzytomnia dramat twórcy, próbującego odnaleźć swą tożsamość poza społecznymi procesami komunikacji, dramat artysty, który zafascynowany pierwotnością obawia się wszakże samobójczego regresu do łona natury (też: psychicznego zaćmienia) i usiłuje proces współtwórczości, współkreacji kosmicznej ująć w ramy obiektywnego porządku.

Literatura Młodej Polski dostarcza sporo przykładów indywidualnej „lektury” żywiołów nieświadomego, jak i dość dowodów na wyręczanie się w tej lekturze schematycznymi konstrukcjami mitopodobnymi, klišami filozoficzno-światopoglądowymi. Spontaniczne erupcje nieświadomego odczytujemy dziś jako znamię oryginalności i indywidualności twórczej, natomiast wysiłki systematyzujące, które miały skonkretyzować „wysoką” rolę artysty (kapłan, wódz, nauczyciel, mag itp.), przypominają wytwarzanie person, maskowanie, nieraz osobliwe i interesujące, lecz przede wszystkim odznaczające się artycyzalizmem, sztucznością⁵⁰. Znamienne, iż niektórzy z pisarzy Młodej Polski — twórczość Micińskiego może być przykładem wyjątkowo jaskrawym⁵¹, lecz nie jedynym — niemal jednocześnie, w tych samych utworach uprawiali oryginalną grę z podświadomością, swoistą hermeneutykę, rozszyfrowującą nieświadome⁵², oraz ulegali — jak by powiedział Ricoeur — „fantastycznej metafizyce”⁵³, tj. nadawali nieświadomemu, irracjonalnemu

⁵⁰ Uwaga powyższa dotyczy przede wszystkim literatury Młodej Polski. Jednak zjawisko wtórnej systematyzacji kierunku artystycznego, który na początku określany był programowo przez inicjatorów jako antysystemowy, pojawia się również później. Wyraźnym przykładem jest historia surrealizmu: od „czystego automatyzmu psychicznego” i odrzucenia „wewnętrznego filtru” (A. Breton, *Manifest surrealizmu*, 1924) do „Gnozy jako poznania Rzeczywistości ponadzmysłowej” (A. Breton, *Surrealizm w swoich dziełach żywych*, 1953) — zob. *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*. Wybrał i przełożył A. Ważyk. Warszawa 1973.

⁵¹ Zob. W. Gutowski, *W poszukiwaniu życia nowego. Mit a światopogląd w twórczości Tadeusza Micińskiego*. Warszawa—Toruń 1980, s. 162—164.

⁵² Zob. P. Ricoeur, *Świadomość i nieświadomość*. W: *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*. Wybór, opracowanie i posłowie S. Cichowicza. Warszawa 1975, s. 157 (tłum. H. Igalson): „nieświadomość jest przedmiotem w tym sensie, że jest »konstituowana« przez zespół posunięć hermeneutycznych, które ją rozszyfrowują; istnieje ona nie tyle w sposób absolutny, ile relatywny względem hermeneutyki jako metody i jako dialogu”.

⁵³ Zob. *ibidem*, s. 158.

(życiu, duszy, naturze tworzącej, itp.) znaczenia zaczerpnięte bezpośrednio, jakby w postaci cytatu, z tradycji mityczno-religijnej lub metafizycznej.

7

Opozycja kreator—medium wraz z próbami jej przewyciężenia nie jest własnością Młodej Polski, występuje również, w odmiennych oczywiście wersjach, w literaturze międzywojennej i współczesnej. Nie porządkując zagadnienia, możemy jedynie wskazać niektóre przykłady.

Wersja najbliższa modernistycznej pojawiła się w ekspresjonizmie „Zdroju”: „ja immanentne” („zamknięty świat, którego granic się nie przekracza”), występujące również w roli „kreatora świata”, oraz „ja o ustawicznie przekraczanych granicach”, „ja — rewelator istoty ogólnej”⁵⁴.

Ślad tej opozycji spotykamy też na antypodach światopoglądu zdrojowców, w pismach programowych Tadeusza Peipera. Zasada przekształcania chaosu w porządek, towarzysząca budowie dzieła sztuki, zdaniem Peipera „wynika z rozwoju samego życia”. Oto wzór najdoskonalszy dynamicznego ładu:

Jest to najcudowniejszy organizm, [...] zbudowany na zasadzie jak najściślejszej zależności funkcjonalnej; [...] wytwarzający ład najkunsztowniejszy [...]; masa-społeczeństwo: cudowny, najbardziej organiczny organizm. [...] Organizm ten hipnotyzuje, oddziałuje na jednostkę, rodzi w niej nowy instynkt ładu [...].

Twórczość przyszłości będzie emanacją organizmu zbiorowego oraz wyrazem indywidualizmu artystów.

Organiczność, znana nam najlepiej z funkcjonowania społeczeństwa, stanie się inspiratorką konstrukcji artystycznej. Dzieło sztuki będzie uorganizowane społecznie. Dzieło sztuki będzie społeczeństwem.

[...] w sztuce znajdzie wyraz także masa, jako równoczesne zbiorowisko jednostek, masa-suma, masa-tłum⁵⁵.

W optymistycznej wizji postępu autora *Nowych ust* pojawia się zarys dynamicznego superpodmiotu społecznego, który totalizuje, a zarazem inspiruje jednostkę twórczą. Interesujące, że charakteryzując organizm społeczny, Peiper — mimo swego nastawienia antynaturalistycznego

⁵⁴ E. Kuźma, *Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce*. Wrocław 1976, s. 132—133. Powyższe rozróżnienie wiążemy też z różnicami ontycznymi i gnozeologicznymi — w pierwszym wypadku „ja” bliskie jest solipsyzmowi, w drugim — bliskie modernistycznej duszy, jest ono częścią ducha jako nieokreślonej totalności.

⁵⁵ T. Peiper, *Tędy*. W: *Pisma wybrane*. Opracował S. Jaworski. Wrocław 1979, s. 17—20. BN I 235.

cznego — posłużył się frazeologią bliską światopoglądowi bio-witalno-panteistycznemu.

Wspomniana opozycja w postaci zuniwersalizowanej (zamiast: artysta — jednostka ludzka) jest fundamentalną zasadą „filozofii poetyckiej” tzw. drugiej Awangardy. Historycznej alienacji jednostki poeci lat trzydziestych przeciwstawiali jedność człowieka i żywiołów natury⁵⁶.

Również w literaturze współczesnej spotykamy wyraźne przykłady obu koncepcji twórcy: niezależnego podmiotu i medium. Obronę autonomicznego podmiotu, człowieka niezawisłego w swym działaniu i podejmującego za nie odpowiedzialność przeprowadził najbardziej konsekwentnie Zbigniew Herbert, zwłaszcza w tomie *Pan Cogito*. „Bohater ten jest w pewnym sensie archetypem osoby ludzkiej” — pisze Ryszard Przybylski — wzorem człowieka, który pozostaje wierny elementarnym wartościom, choć również z ironicznym dystansem obserwuje przemiany świata⁵⁷.

Nową wersję destrukcji „ja” zawiera twórczość Edwarda Stachury (ostatnie utwory: *Wszystko jest poezją, Się*⁵⁸, *Fabula rasa, Oto*). Stachura konsekwentnie przeciwstawiał „ludziom-Ja” „ludzi-nikt”, którzy

Siebie wymazali. Tym, że siebie zobaczyli. I — absolutnie niechcąc — urodzili się w czymś absolutnie niespodziewanym: w prawdziwym życiu, w zdrowiu.

Podobnie jak w intuicyjno-metafizycznym światopoglądzie modernizmu, w tradycji neoplatonickiej, jak w różnych mistykach Wschodu i Zachodu, chorobą jest tu wyodrębnienie „ja”, samo rozróżnienie podmiotu i przedmiotu, w ogóle wszelkie pojęciowanie. Chorobę tę można nazwać: „Ja, Jaźń, *Ego*, *SuperEgo*, *AlterEgo*, Ktoś, Demon, Anioł, Bóg, Diabeł, Słowo i temu podobne”. Zdrowiem zaś jest poczucie współżycia z wszystkim i współkreacji wszystkiego (wszystko jest poezją = egzystencja jest poezją, nie ma różnicy między byciem po prostu a twórczym aktem) „na bezgranicznej, niepowtarzalnej i nieprzemijalnej, nieśmiertelnie żywej łące życia. Dokładnie tu, dokładnie teraz”⁵⁹.

⁵⁶ Zob. P. Kuncewicz, „Przymierze z ziemią” jako kategoria poetycka drugiej Awangardy. W zbiorze: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 2. Warszawa 1965.

⁵⁷ Zob. R. Przybylski, *To jest klasycyzm*. Warszawa 1978, s. 149.

⁵⁸ Zwraca uwagę opozycja tytułów: *Pan Cogito* — *Się*. Stachura nawiązuje do Heideggerowskiego „das Man”, nadaje jednak temu zaimkowi sens odwrotny, znamień nieautentyczności przekształca w oznakę pełni, którą można osiągnąć tracąc „ja” w potoku życia.

⁵⁹ E. Stachura, *Fabula rasa*. (Rzecz o egoizmie). Olsztyn 1979, s. 173—175. W twórczości Stachury znać fascynację lekturami mistycznymi i filozoficznymi. Np. tekst pt. *Oto* (Twórczość 1980, nr 1) można odczytać jako komentarz do apokryficznej *Ewangelii* według Tomasza. W ogóle późne utwory Stachury, mimo pozorów nieporządku, stanowią bardzo konsekwentnie skomponowane traktaty poetyko-mistyczne.

Ostatni zwłaszcza przykład dowodnie wskazuje, iż problem przewyciężenia odrębności ról kreatora i medium życia-absolutu ciągle powraca i niepokoi, jest pewną niezatartą stałą, *constans* kultury. Ale też łatwo zauważyć, że postmodernistyczne warianty tego problemu, jakkolwiek są doniosłe, nie określają świadomości swej epoki w sposób tak zasadniczy, jak wersja modernistyczna określiła ówczesny spór o status twórcy. Wynika to z odmienności kultur. W pansemiotycznym paradygmacie kultury postmodernistycznej istotę człowieka — *animal symbolicum* — określa się funkcjonalnie, nie zaś substancjalnie⁶⁰. Została wyraźnie osłabiona (czy w ogóle zniesiona) relacja, która była jeszcze żywa w modernizmie, mianowicie: odniesienie poczynąń ludzkich do jakiegoś substratu ontycznego, który do końca całkowicie nie mieścił się w systemie znaków, a więc pozostawał tajemniczy, nieokreślony, radykalnie pozaspołeczny, np.: Bóg, duch, natura, bio-spirytualistyczne życie, absolutna wola, itp. Te „*Abgründe*”, głębinowe sfery bytu, ku którym uciekał *alienus* przełomu wieków, w kulturze postmodernistycznej traktowane są jako formy symboliczne, w kręgu których człowiek „ustawicznie sam z sobą rozmawia”⁶¹, nie staje twarzą w twarz z rzeczywistością przez siebie nie oznaczoną. Dlatego też dla mieszkańca kultury postmodernistycznej poszukiwanie źródeł kreacyjności i autentyczności w niedefiniowalnym „życiu”, „istnieniu”, ucieczka poza „formę” w spontaniczny akt wszechistnienia wydaje się daremnym i tragicznym usiłowaniem przerwania zakłętego kręgu historyzmu, pansemiotyzmu i antropocentryzmu. Natomiast rozterki i poszukiwania modernistów ukazują ten krąg jeszcze nie zamknięty, pozwalają obserwować próby określenia tożsamości człowieka w rytmie istnienia, który nie mieści się w społecznych ramach kultury.

⁶⁰ Zob. E. Cassirer, *Esej o człowieku*. W: *Wstęp do filozofii kultury*. Przełożyła A. Staniewska. Przedmową poprzedził B. Suchodolski. Warszawa 1971, s. 132. Tam też: „Język, sztuka, mit, religia nie są tworam i odosobnionymi i przypadkowymi. Łączy je z sobą wspólna więź. Więż ta nie jest jednak *vinculum substantiale*, tak jak ją pojmowała i opisywała myśl scholastyczna; jest to raczej *vinculum functionale*”.

⁶¹ *Ibidem*, s. 69.