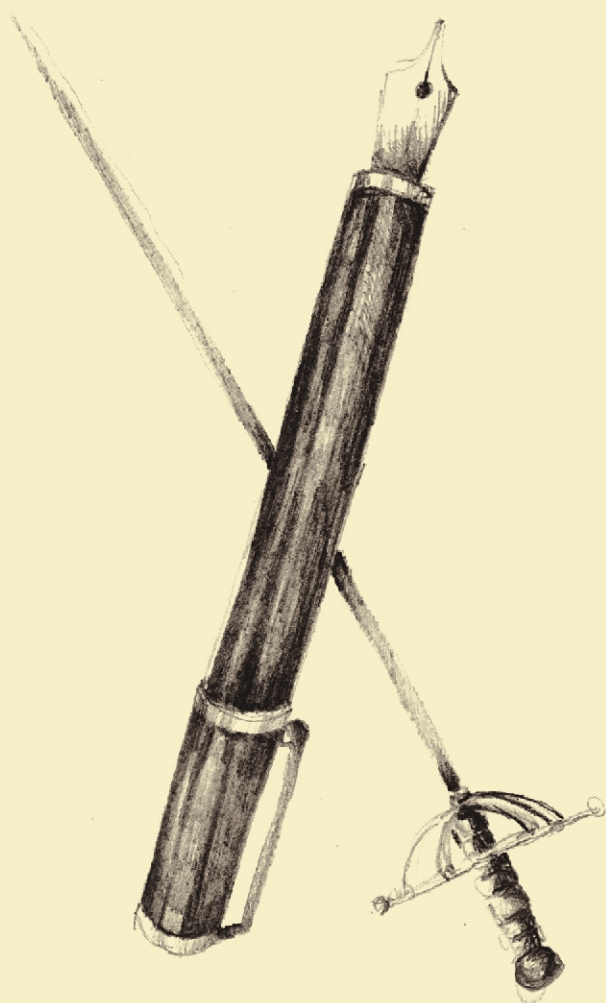




„CHAMUŁY”, „GNIDY”,
„PRZEMILCZACZE”...

antologia dwudziestowiecznego
pamfletu polskiego

KRYTYKA
XX i XXI
WIEKU

„CHAMUŁY”, „GNIDY”,
„PRZEMILCZACZE”...

UNIwersytet Jagielloński
Wydział Polonistyki



seria pod redakcją
DOROTY KOZICKIEJ
MACIEJA URBANOWSKIEGO
MARTY WYKI

NOTA WYDAWNICZA

Zgromadzone w niniejszym tomie teksty zamieszczono w czterech częściach, w obrębie których zachowano porządek chronologiczny. Teksty (w całości lub we fragmentach) opublikowano w większości według pierwodruku, w pozostałych przypadkach podano stosowną informację o podstawie przedruku. Wszystkie ingerencje, zarówno w tekście głównym, jak i w przypisach, a także uwagi i przypisy od wydawcy, zaznaczono nawiasem kwadratowym. W przypadku części tekstu uwspółcześniono pisownię, poprawiono też oczywiste błędy pierwodruków lub przedruków, stanowiących podstawę niniejszego wydania. Na końcu tomu umieszczono krótkie noty o autorach tekstów, opatrzone (w większości przypadków) krótkimi wskazówkami bibliograficznymi dotyczącymi wyeksponowanego w antologii aspektu ich twórczości.

„CHAMUŁY”, „GNIDY”,
„PRZEMILCZACZE”...

antologia dwudziestowiecznego
pamfletu polskiego

KRYTYKA
XX i XXI
WIEKU

wybór, wstęp, opracowanie
Dorota Kozicka

Kraków

Praca naukowa finansowana ze środków na naukę w latach 2008-2009
przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego jako projekt badawczy
N N103 142134.

© Copyright by Dorota Kozicka and Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac
Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2010

ISBN 97883-242-1423-5

TAIWPN UNIVERSITAS

Projekt okładki i stron tytułowych
Sepielak

www.universitas.com.pl

SPIS TREŚCI

Dorota Kozicka, <i>Pamfletowe oblicze dwudziestowiecznej krytyki</i> . .	9
--	---

I. O PISARZACH...

Wacław Nałkowski, <i>Geneza produkcji i chwały Pana Sienkiewicza</i> [fragmenty]	35
Stanisław Brzozowski, <i>Scherz, Ironie und tiefere Bedeutung</i> [fragmenty]	49
Stanisław Brzozowski, <i>Miriam</i> [fragmenty]	56
Julian Przyboś, <i>Chamuły poezji</i>	78
Kazimierz Wyka, <i>Słonimski</i>	82
Tadeusz Borowski, <i>Alicja w krainie czarów</i>	86
Gustaw Herling-Grudziński, <i>Nekrofiliacje sanacyjne</i>	95
Konstanty Ildefons Gałczyński, <i>Poemat dla zdrajcy</i>	107
Czesław Miłosz, <i>Delta – czyli Trubadur</i> [fragmenty]	112
Jan Błoński, <i>Pęknięte lustro</i>	124
Zbigniew Irzyk, <i>Szarganie świętości</i> [fragmenty]	130
Andrzej Mencwel, <i>Jak być kochanym (Naśladowanie z Brandysa)</i>	143
Wiesław Paweł Szymański, <i>Uroki dworu</i> [fragmenty]	150
Karol Maliszewski, <i>Podróż zimowa przez ziemię ognistą</i>	164
Jerzy Pilch, <i>Ucha pycha</i>	173
Tomasz Burek, <i>Macie swoją „Trędowatą”</i>	181

II. O KRYTYKACH...

Wilhelm Feldman, <i>Juliusz Słowacki w oświeceniu prof. Tretiaka</i> [fragmenty]	185
---	-----

Jerzy Żuławski, <i>Pan Wilhelm Feldman, historyk literatury polskiej</i> [fragmenty]	196
Jan Lemański, <i>Erudyta</i>	209
Antoni Słonimski, <i>Rudy do budy!</i>	213
Adolf Nowaczyński, <i>Boyszewizm</i>	219
Stanisław Ignacy Witkiewicz, <i>Tchórze, niedołęgi czy</i> <i>„przemilczacze”. Słonimski, Winawer et Comp.</i>	235
Karol Irzykowski, <i>Beniaminek. Rzecz o Boyu-Żeleńskim</i> [fragmenty]	251
Stefan Żółkiewski, <i>Kiedy profesor przestaje być formalistą?</i>	261
Artur Sandauer, <i>Żle o krytyce pseudonaukowej</i>	271
Stanisław Barańczak, <i>Samobójstwo sandaueryzmu</i>	277
Henryk Markiewicz, <i>Pamflet na książkę Hermeneuty</i>	304

III. O PRYNCYPIACH...

Stanisław Tarnowski, <i>Czyścić Słowackiego</i> [fragmenty]	325
Stanisław Brzozowski, <i>Polska dziecinna</i> [fragmenty]	350
Stanisław Pieńkowski, <i>Poezja kryptożydowska</i>	369
Tadeusz Boy-Żeleński, <i>„Moralnie obojętne...”</i>	376
Irena Krzywicka, <i>Jazgot niewieści, czyli przerost stylu</i>	382
Stanisław Piasecki, <i>Bonzownictwo</i>	387
Ignacy Fik, <i>Literatura choromaniaków</i>	392
Stefan Kisielewski, <i>Terroryzm ideowy</i>	401
Andrzej Trzebiński, <i>Udajmy, że istniejemy gdzie indziej</i>	410
Tadeusz Różewicz, <i>Elegia na powrót umarłych poetów</i>	417
Tadeusz Borowski, Stanisław Marczak-Oborski, <i>Pamflet na</i> <i>starszych braci</i> [fragmenty]	420
Witold Gombrowicz, <i>Przeciw poetom</i>	434
Krzysztof T. Toeplitz, <i>Nasze pieśczochoy. Pamflet na najmłodszą</i> <i>poezję</i> [fragmenty]	445
Artur Sandauer, <i>Początki, świetność i upadek rodziny Młodziaków.</i> <i>Esej krytyczny, osnuty na tle II części „Ferdydurke”</i> <i>Gombrowicza</i> [fragmenty]	462
Julian Przyboś, <i>Oda do turpistów</i>	489
Adam Zagajewski, <i>Stracone pokolenie</i>	492
Rafał Grubiński, <i>Paryska cukiernia ciast trujących</i>	499
Stanisław Barańczak, <i>„Wiatr porwisty na wysokości pupy” albo:</i> <i>Jak zarznąć tęym nożem poezję amerykańską (Poradnik</i> <i>praktyczny w sześciu punktach)</i>	511
Julian Kornhauser, <i>Barbarzyńcy i wypełniacze</i>	521

Spis treści

Rafał A. Ziemkiewicz, <i>Lit-Brader</i>	528
Kinga Dunin, <i>Prawicowe stany świadomości</i>	531

IV. O POLITYCE...

Adolf Nowaczyński, <i>Ostatnie dzieło Reymonta</i>	545
Ludwik Flaszen, <i>O trudnym kunszcie womitowania. Apostrofa do chorego żołądka. Z notatnika szalonego recenzenta</i>	552
Andrzej Bobkowski, <i>Po trzęsieniu spodniami</i>	561
Adam Michnik, <i>Poeta epoki paskiewiczowskiej</i>	568
Piotr Wierzbicki, <i>Traktat o gnidach</i>	594
Jan Walc, <i>List do Włodzimierza Marta</i>	614
Janusz Sławiński, <i>Jeszcze jeden ukąszony, choć poranek świta</i> . . .	630
Andrzej Horubała, <i>A.M./B.M – czytając Michnika dziś</i>	648
Indeks nazwisk	665
Noty o autorach	683

PAMFLETOWE OBLCZE DWUDZIESTOWIECZNEJ KRYTYKI

I

Pomysł niniejszej antologii, na którą składają się teksty z szeroko pojętej dziedziny krytyki literackiej, zrodził się z przekonania, że pamflet to niezwykle żywotny i ciągle atrakcyjny sposób wyrażania sprzeciwu, polemizowania, krytykowania różnych zjawisk, słowem – reagowania na niedorastającą do wyobrażeń autora rzeczywistość. Z przekonania, że niezupełnie jest tak – jak utrzymują niektóre aktualne słowniki gatunków literackich¹, iż ta forma, znamienita dla publicystyki politycznej czy religijnej czasów nowożytnych, to obecnie jedynie historyczne (skądinąd bardzo interesujące) świadectwo.

Badania nad pamfletem w Polsce skupiają się najczęściej na czasach reformacji, a przede wszystkim na okresie oświecenia, kiedy to stanowił on jedną z najczęściej uprawianych odmian piśmiennictwa². Prezentowany tu wybór tekstów służyć ma jednak pokazaniu, po pierwsze – że ta forma wypowiedzi jest ciągle obecna w przestrzeni dyskursu publiczne-

¹ Odnoszę się do hasła M. Pietrzaka zamieszczonego w *Słowniku rodzajów i gatunków literackich* pod red. G. Gazdy i S. Tyneckiej-Makowskiej (Kraków 2006, s. 505), w którym m.in. napisano, iż „w dwudziestowiecznej literaturze polskiej *pamflet* cieszył się mniejszym powodzeniem”.

² T. Kostkiewiczowa pisze: „w momentach jego najbujniejszego rozwoju pamflet można uznać za zjawisko ilościowo niemal dominujące w obszarze produkcji literackiej” (T. Kostkiewiczowa, *Wypowiedź z pogranicza. Uwagi o ambiwalencjach pamfletu w piśmiennictwie polskim XVIII wieku*. „Annales UMCS”. Sectio FF. Vol. XX/XXI (2002/2003), s. 64).

go, w tym – literackiego, a po drugie – że wraz ze zmianą gustów literackich, konwencji obyczajowych i kulturowych zmieniają się również do pewnego stopnia forma i styl pamfletowych wystąpień.

Wypowiedzi o charakterze pamfletowym cieszą się szczególnym powodzeniem w okresach politycznych sporów, przełomów i niepokojów. Tak dzieje się przede wszystkim w sferze publicystyki politycznej i społecznej, gdzie istotnym impulsem dla tego rodzaju wystąpień są walki ideologiczne, programowe czy polityczne; ale również wypowiedzi krytycznoliterackie często nabierają podobnego charakteru w okresach sporów programowych. Postawa zaangażowana, a tym bardziej ideologiczna, wiążą się niejednokrotnie z ostrością formułowanych spostrzeżeń i racji, a jeśli idą one w parze z konkretnym adresatem, czyli „winowajcą” ukazywanych problemów – teksty nabierają zabarwienia pamfletowego. Warto jednak zwrócić uwagę i na to, że w przestrzeni życia literackiego innym, równie istotnym „czynnikiem pamfletotwórczym” jest temperament pisarza czy krytyka. Teksty o charakterze pamfletowym powstają więc nie tylko w okresach najgorętszych dyskusji, uwarunkowanych historycznie czy politycznie, a niektórzy krytycy i pisarze postrzegają spór, walkę, ostrość widzenia i wyrazistość formułowanych tez jako podstawowe reguły artystycznej czy krytycznoliterackiej gry. Jednym z takich krytyków był Stanisław Brzozowski, który postulował pisanie „krwią, trucizną, żółcią, na co kogo stać, byle nie limfą”³, czy Artur Sandauer, określany mianem „jednego z ostatnich pamfletistów Rzeczypospolitej”, który w jednym ze swoich demaskatorskich tekstów o krytyce pisał: „Krytyka jednak – jak ją pojmuję – nie jest zajęciem dla miłych i uczynnych ludzi. Jest ona bezuścanną rezygnacją z dobrych stosunków na rzecz bezlitosnej analizy, jest ofiarą z własnego życia na rzecz prawdy”⁴. Podobnie rzecz się ma z Witoldem Gombrowiczem konstruującym swoje teksty literackie (nie tylko *Trans-Atlantyk*, ale też *Ferdydurke* czy spore partie *Dziennika*) i krytyczne

³ S. Brzozowski, *Faryzeuszom*. „Głos” 1904 nr 51. Cyt. za: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*. Oprac. M. Podraza-Kwiatkowska. BN Seria 1 nr 212, wyd. 2. Wrocław 1977, s. XXII. W prezentowanej tu antologii polskiego pamfletu dwudziestowiecznego opublikowane zostały fragmenty trzech tekstów Stanisława Brzozowskiego, ale warto pamiętać, że wiele tekstów autora *Legendy Młodej Polski* ma charakter gwałtownej polemiki i pamfletu.

⁴ A. Sandauer, *Żle o krytyce środowiskowej*. W: tegoż, *Bez taryfy ulgowej*. Wyd. 3. Kraków 1974, s. 189. Obwieszczenie o końcu pamfletu czy, najlepszych czasów pamfletu, w odniesieniu do zamkniętego już okresu działalności Sandauera wydaje się jednak przedwcześnie, o czym świadczyć mogą chociażby pamflety jednego z głośnych adwersarzy tego krytyka, Stanisława Barańczaka, czy głośne pamfletowe wystąpienia Jana Walca.

w tonie ostrego sprzeciwu, gwałtownej polemiki z rzeczywistymi bądź domniemanymi adwersarzami albo ostrych, złośliwych inwektyw.

Teksty pamfletowe mają często duży rezonans odbiorczy – wywołują mocne reakcje nie tylko tych osób, do których zostały bezpośrednio skierowane, ale i (zgodnie z regułami rządzącymi tą formą wypowiedzi) czytelników, poruszonych atakami pamflecisty. Przyciągają one uwagę nie tylko dzięki zjadliwemu dowcipowi, karykaturze czy parodii, ale też ze względu na aktualność, wagę podejmowanego tematu czy sławę osoby, do której się odnoszą. Od razu trzeba też jednak dodać, że te same powody, które decydują o aktualności i rozgłosie pamfletu, sprawiają, że szybko popada on w zapomnienie. Jedynie niewielka część tych tekstów pozostaje w zbiorowej pamięci jako znakomity przykład publicystycznych czy krytycznoliterackich potyczek, pamiętanych zarówno dla nich samych, jak i poprzez reperkusje i polemiki, jakie w swoim czasie wywołały. Na płaszczyźnie krytycznoliterackiej bowiem wystąpienia o charakterze pamfletowym – przerysowane, niesprawiedliwe, sytuujące się na granicy dobrego smaku i oszczerstwa – pełnią rolę zapalną: podnoszą temperaturę sporów i manifestów, prowokują do dyskusji, ożywiają życie literackie. Teksty te niejednokrotnie wyraziście akcentują zasadnicze kwestie problemowe i programowe; pokazują nie tylko charakterystyczne (choć najczęściej skarykaturowane) cechy określonych tekstów literackich czy pisarskich strategii, ale przede wszystkim aktualne (przyjmowane bądź negowane) sposoby czytania literatury oraz oczekiwania wobec dzieł, twórców i krytyków. W spektakularny sposób pozwalają realizować jedno z istotnych zadań krytyki, jakim jest wpływanie na kształt literatury, na sposoby jej odbioru i społecznego funkcjonowania. Jak słusznie zauważyła Hanna Dziechcińska, akcentując jeszcze jedną istotną kwestię, tj. „dwukierunkowość” pamfletu, skierowanego jednocześnie w stronę adresata i w stronę odbiorcy, w oczach którego tenże adresat ma zostać zdeprecjonowany – pamflet zmusza czytelnika do aktywnego odbioru, do zajęcia takiej postawy interpretacyjnej, która „skłaniać go może nawet do «przekładania» utworu na język działań praktycznych”⁵.

⁵ H. Dziechcińska, *W krzywym zwierciadle. O karykaturze i pamflecie czasów renesansu*. Wrocław 1976, s. 53. W radykalny sposób ta funkcja pamfletu zrealizowana została np. w nacjonalistycznym pamflecie antysemitycznym, znamienym dla krytyki nacjonalistycznej lat 30. Jak pokazuje M. Urbanowski, krytyk stawał się w tym przypadku nie tylko demaskatorem, odkrywającym prawdziwe oblicze wroga, żołnierzem i strażnikiem broniącym niezależności polskiej literatury, ale też agitatorem i egzorcystą, „odsłaniając zarazem swe oblicze **polityka literackiego**”. (Zob. tegoż, *Nacjonalistyczna krytyka literacka. Próba rekonstrukcji i opisu nurtu w II Rzeczypospolitej*. Kraków 1997, s. 65; podkr. autora).

II

Spojrzenie na pamflet z perspektywy dziejów krytyki literackiej całego XX wieku pozwala zauważyć bogactwo pomysłów i imponującą różnorodność form, za pomocą których krytycy atakują wybranych pisarzy i krytyków, teksty literackie, programy, postawy czy idee; daje możliwość uchwycenia tego, co stanowi żywą tkankę krytycznego zaangażowania w sprawy literatury; pokazuje też wyraźnie nierozzerwalną nić wiążącą krytykę literacką z instytucją literatury, z polityką, z życiem. Ta sama perspektywa w odniesieniu do recepcji tekstów wyrażających, w poważnym lub satyrycznym tonie, gwałtowny sprzeciw i atakujących jakieś idee lub czyjeś poglądy unaocznia zaskakującą dowolność definiowania pamfletu oraz wymienne używanie nazw: pamflet, paszkwil, polemika i satyra. W wypowiedziach krytycznych, w których określenie *pamfletowy* służyć ma nie tyle deprecjonującej ocenie omawianego tekstu, ile „przyporządkowaniu” gatunkowemu i oddaniu istotnego charakteru tejsz wypowiedzi, miano pamfletu przydawane jest zarówno krótkim tekstom, jak i całym książkom, w tym powieściom, a także utworom poetyckim czy dramatycznym. Lista utworów określanych tym mianem jest właściwie nieskończona. Oprócz publikowanych w czasopismach, gwałtownych demaskatorskich tekstów najwierniej spełniających kryteria pamfletu znajdują się na niej obszerne rewizjonistyczne krytyczne kampanie (od *Sienkiewiczianów* Nałkowskiego poprzez *Legendę Młodej Polski* Brzozowskiego, *Obrachunki fredrowskie* i *Brązowników* Boya-Żeleńskiego, *Zarzę w Grenadzie* Millera, po – chociażby – *Zniewolony umysł* Miłosza czy głośny na początku lat 90. *Dziedziniec strusich samiec* Grupińskiego), powieści (np. *Trans-Atlantyk* Gombrowicza czy *Mała apokalipsa* Konwickiego, odczytywana w swoim czasie jako pamflet na środowisko opozycyjne), a także utwory dramatyczne (*Czyściec Słowackiego* Tarnowskiego, ale też *Wesele* Wyspiańskiego interpretowane niejednokrotnie jako pamflet na ówczesną inteligencję czy na młodopolską ludomanię) i poetyckie (np. *Poemat dla zdrajcy* Gałczyńskiego, *Chodasiewicz* Herberta, *Dla Jana Polkowskiego* Świetlickiego czytany m.in. jako pamflet na poezję lat 80.).

Szeroka i zróżnicowana lista, której niewielki fragment przytoczyłam powyżej, wskazuje nie tyle na wszechobecność i bogactwo form pamfletowych, ile na kłopoty z definiowaniem pamfletu⁶. Pokazuje też, że być

⁶ Próbę uporządkowania kłopotów terminologicznych i znaczeniowego ograniczenia terminu pamflet podjął Henryk Markiewicz w opublikowanej w 1971 roku

może konieczne, a niewątpliwie przydatne mogłoby się stać rozróżnienie na pamflet oraz pamfletowość. Pamflet – jako formę wypowiedzi, w której pamfletowość stanowi zarówno niebudzącą wątpliwości intencję nadawczą, jak i dominantę, której podporządkowane są podstawowe elementy struktury dzieła, takie jak konstrukcja podmiotu, kompozycja, styl, retoryka tekstu itp. Natomiast pamfletowość – jako cechę, specyficzny sposób ekspresji czy postawę autorską (intencję, która może też być przydawana przez odbiorców i interpretatorów). Tak rozumiana pamfletowość może pojawiać się w różnych wypowiedziach na zasadzie elementu niesamodzielnego, podporządkowanego lub współistniejącego z innymi składnikami artystycznej i ideowej wymowy tekstu⁷.

Interesującą kwestią jest też wykorzystywanie przez autorów terminu „pamflet” jako hasła wywoławczego, mającego naprowadzać czytelnika na odpowiedni tryb lektury. W rozprawie z 1971 roku Henryk Markiewicz przywołuje tytuły tekstów odwołujących się do pojęcia pamfletu czy paszkwilu: *Pamflety* A. Nowaczyńskiego (1930); *O młodszym bracie – pamflet* S. Żółkiewskiego („Kuźnica” 1946 nr 9); *Dzieje głupoty w Polsce. Pamflety dziejopisarskie* A. Bocheńskiego (1948); *Pamflet na „Politykę”* K.T. Toeplitza („Polityka” 1972 nr 9); *Pamflet na PKO* W. Lewandowskiego („Kierunki” 1972 nr 6), a także powieść J. Gerharda *Autopamflet* (1971)⁸. Do tego wyliczenia można jeszcze dodać *Pamflet na starszych braci* T. Borowskiego i S. Marcza-Oborskiego („Pokolenie” 1947 nr 3); *Nasze pszczołochy. Pamflet na najmłodszą poezję* K.T. Toeplitza („Nowa Kultura” 1956 nr 1); *Pamflet na borutę* J. Siewierskiego („Współczesność” 1957 nr 8) oraz późniejsze: m.in. T. Konwickiego *Pamflet na siebie* (1997) czy głośny tekst A. Nasiłowskiej *Literaturka. Polska bez pisarzy*, opatrzony podtytułem *Pamflet na nasze czasy* („Tygodnik Powszechny” 2005 nr 46). Testów tych jest stosunkowo niewiele – już Markiewicz zauważył, że określenie „pamflet” – czy tym bardziej paszkwil – jest mało pociągające dla pisarzy, w związku z czym w inny sposób tytułują oni swoje teksty, nawet wówczas, gdy mają one charakter pamfletowy. Z tym stwierdzeniem trzeba się zgodzić również z dzisiejszej perspektywy. Co ciekawe jednak, zazwyczaj (choć nie zawsze, czego

na łamach „Roczników Humanistycznych” rozprawie *Paszkwil i pamflet* (t. XIX, z. 11). Korzystam z przedruku tej rozprawy w książce H. Markiewicza, *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe*. Warszawa 1976, a sformułowana przez tego badacza definicja pamfletu jest kluczowa dla moich rozważań.

⁷ Niejednokrotnie (jak np. w odniesieniu do *Dziennika* 1954 L. Tyrmanda) mówi się o pamfletowym charakterze niektórych fragmentów, co potwierdzałoby takie właśnie, zwyczajowo przyjęte, rozumienie *pamfletowości*.

⁸ Markiewicz podaje też tytuły związane z paszkwilami. (Zob. dz. cyt., s. 94).

przykładem zamieszczony w antologii *Pamflet na książkę Hermeneuty* H. Markiewicza) teksty opatrzone w tytule mianem pamfletu nie są tak gwałtowne, ostre, przenikliwe czy złośliwe jak pamflety „skryte” pod innymi tytułami. Tak jakby określenie gatunkowe w tytule, ukierunkowujące odpowiednio odbiór i wymowę tekstu, miało zastąpić pomysłowość i – konieczne w przypadku tekstów zatytułowanych inaczej – zabiegi stylistyczne wyraziście nadające wypowiedzi polemicznej, felietonowej, recenzyjnej itp. znamiona pamfletu.

Sam Markiewicz, już nie jako badacz, lecz jako pamflecista, używa w tytule swego utworu (opublikowanego z okazji urodzin Wisławy Szymborskiej) określenia pamflet w znaczeniu żartobliwym, zabawowym – jednocześnie nawiązuje do niego (w części pierwszej) i odwraca utarte znaczenia i podstawowe funkcje tej formy wypowiedzi; łączy dwa przeciwstawne opisy portretowe: paszkwilowo-karykaturalny i pochwalno-panegiryczny⁹.

⁹ H. Markiewicz, *Pamflet na „Rymowanki” i jego refutacja*. „Dekada Literacka” 2003 nr 5/6, s. 24. W wydaniu książkowym autor zmienił go nieznacznie i przemianował na: *Cztery w jednym. (Pastisz, paszkwil, palinodia i panegiryk na „Rymowanki” Wisławy Szymborskiej)*. (Zob. H. Markiewicz, *Żartem i pół serio*. Kraków 2008, s. 7–8). Cytuję za pierwodrukiem:

1.

Raz Wisława ze Szymborza
Wyjechała, hen, nad morze.
Gdy ją Zoil zoczył,
Zbladł, w głębię się stoczył
I mamrocze stąd, nieboże:

Od jej piosenki – uszu udręki,
Od limeryków – klątwa kociokwiku,
Od wycinanek – wszystko popaprane.
Lepiej iść między Połańce
Niżli trafić w „Podśluchańce”,
Lepiej zgnić w otchłani morskiej
Niż w „Portretach” tkwić Szymborskiej,
Lepiej się rozpląnąć w chmurach
Niż nagrobek mieć jej pióra!

2.

Lecz oszczercze to lamenty –
Zoil kłamie jak najęty!

Kto śmie wątpić, że Wisława
Jest mistrzynią limeryków,
Szczeźnie w majestacie prawa
Koło zboru heretyków.

Trudności w zdefiniowaniu pamfletu (rozpoznawalnego przecież bez problemu w powszechnym odbiorze) mają, jak się wydaje, dwa źródła. Po pierwsze, praktycznie od początku refleksji nad tą formą i jej charakterystycznymi cechami nie była ona definiowana jako „czysty” gatunek; po drugie, jej wejście do polskiej literatury odbywało się nie tyle na prawach nowego, nieznanego gatunku, ile raczej wiązało się z nadawaniem charakteru pamfletowemu takim utworom, jak satyra, list poetycki, fraszka, komedia itp. Badacze zajmujący się tym zagadnieniem wskazują na najczęściej używaną wówczas (tj. w XVI–XVIII w.) nazwę paszkwil [Markiewicz, Woźnowski, Kostkiewiczowa¹⁰] lub satyra z towarzyszącym jej określeniem „nieprzystojna”, „uszczypliwa”, „jadowita”, „czerniąca” [Dziechcińska, Woźnowski].

Kierując się różnymi ujęciami i wypowiedziami na temat pamfletu, trudno jest wyznaczyć precyzyjne kryteria, pozwalające na jednoznaczne określenie zasadniczych cech tej formy wypowiedzi. Z jednej strony wydawać by się mogło, że nieomal wszystko, co zawiera w sobie elementy krytycyzmu, niezadowolenia, połączone z ostrym, gwałtownym tonem wypowiedzi, może zostać uznane za pamflet; z drugiej natomiast – wszystkim utworom pamfletowym dałoby się właściwie przypisać cechy świadczące o przynależności do innego, konkretnego gatunku (od satyry, karykatury, portretu, inwektywy, listu poprzez polemikę, recenzję i felieton po manifest programowy). Kolejnym terminologicznym problemem wydaje się stosowanie wymiennie lub w bardzo bliskich znaczeniach, określić „pamflet” i „paszkwil”.

Jedną z istotnych przyczyn „rozmywania się” definicji pamfletu są też różne tradycje, do których nawiązują dwudziestowieczni autorzy i krytycy. O różnicy między angielską i francuską definicją pamfletu pisał Hen-

Jej odwódki – płodne w skutki,
A od każdej altruistki
Niepomierne masz pożytki.
(To odwódki – altruistki,
Obojaczne, choć tak krótkie.)
Altruistką też pointa,
Łatwo więc ją zapamiętać:

Chcąc pozyskać dank bogdanki
Kup Wi-sławne „Rymowanki”!

¹⁰ T. Kostkiewiczowa, dz. cyt.; H. Markiewicz, *Paszkwil i pamflet...*; W. Woźnowski, *Pamflet*. W: *Słownik literatury polskiego oświecenia*. Pod red. T. Kostkiewiczowej. Wyd. 2 poszerzone i poprawione. Wrocław 1991, s. 382–387.

ryk Markiewicz¹¹, przypominając, że w angielszczyźnie termin ten oznacza tekst niewielkich rozmiarów bądź broszurę zawierającą prozatorską wypowiedź w aktualnej spornej sprawie; w języku francuskim natomiast (w którym pamflet pojawia się na przełomie XVII i XVIII wieku) mianem tym określa się krótki, prozatorski utwór publicystyczny utrzymany w gwałtownym i agresywnym tonie polemicznym. To, co najbardziej interesujące jednak, to fakt, iż na gruncie francuskim *pamphlet* przekroczył granice publicystyki i retoryki, ogarniając całą literaturę piękną o charakterze satyrycznym. Markiewicz, powołując się na *Dictionnaire Encyclopédique Quillet* z 1962 roku, podaje przykład komedii Arystofanesa i *Les Châtiments* V. Hugo. Z drugiej strony jednak krakowski badacz podkreśla często pejoratywne znaczenie tego terminu zarówno w języku francuskim, jak i – pod wpływem francuszczyzny – w języku niemieckim.

Spostrzeżenia Markiewicza znajdują potwierdzenie również w nowszych ujęciach słownikowych. W *Dictionnaire Universel des Littératures* pamflet został zdefiniowany jako utwór krótki, zaczepny (ostrzy), mający na celu atak na jakąś grupę społeczną bądź jednostkę w przestrzeni politycznej, społecznej, religijnej, najpóźniej (z historycznego punktu widzenia) – w estetycznej i literackiej¹². Dodano przy tym, że w postaci rozbudowanej utwory pamfletowe nabierają charakteru literackiego oraz że również teksty wyrażające oburzenie jakiegoś konsekrowanego pisarza (np. Victora Hugo, Emila Zoli – na czele ze słynnym *J'Accuse...*!, Leona Bloya, Georges'a Bernanosa) mogą być niewątpliwie uznane za pamflety.

Na gruncie niemieckim pamflet nie cieszy się ani dobrą opinią, ani dużym zainteresowaniem. Najczęściej nie występuje jako osobne hasło słownikowe, ale przywoływany i dookreślany jest przy okazji polemiki, traktowanej z kolei nie jako gatunek, lecz jako typ (sposób) argumentowania. W takim ujęciu pamflet uchodzi za graniczną formę polemicznych wystąpień, a samo określenie jest – jak można przeczytać w jednej z definicji – „używane dziś przeważnie jako pejoratywne”¹³.

¹¹ W przywoływanej już rozprawie.

¹² R. Jouanny, *Pamphlet*. W: *Dictionnaire Universel des Littératures*. Pod red. B. Didier, t. 3. Paryż 1994, s. 2697.

¹³ *Reallexikon der deutsche Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutsche Literaturgeschichte*. Bd III; P-Z, gemeinsam mit Georg Braungart [et al.], hrsg. von Jan-Dirk Müller. Berlin; New York 2003, s. 117. Pamflet dookreślany jest tutaj jako „kąsająca krytyka aktualnych wydarzeń, stanów lub osób, skierowana do szerokiej publiczności” [tłum. – D.K.]. W ujęciach anglojęzycznych również podkreśla się emocjonalne zaangażowanie autorów pamfletu.

Z mojej perspektywy interesujące są jednak przede wszystkim współczesne polskie definicje słownikowe, a także towarzyszące tym definicjom przykłady oraz odsyłacze do innych haseł. W podstawowym dla polskiego literaturoznawstwa *Słowniku terminów literackich* pod redakcją M. Głowińskiego, T. Kostkiewiczowej, A. Okopień-Sławińskiej, J. Sławińskiego autor hasła – Janusz Sławiński definiuje pamflet nie tyle – co charakterystyczne – jako odrębny gatunek, lecz jako „utwór publicystyczny lub literacki, często anonimowy, mający charakter demaskatorskiej i zwykle ośmieszającej krytyki znanej osoby, środowiska społecznego czy instytucji”¹⁴. W innych słownikach autorzy powtarzają tę definicję i podają podobny zestaw cech oraz odsyłaczy (do paszkwilu, inwektywy, filipiki oraz satyry); przywołują jednak inne przykłady¹⁵.

(Por. hasło *Pamphlet*. W: *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. J. A. Cuddon. Oxford 1993).

¹⁴ J. Sławiński, *Pamflet*. W: *Słownik terminów literackich*. Pod red. M. Głowińskiego, T. Kostkiewiczowej, A. Okopień-Sławińskiej, J. Sławińskiego. Wyd. 3 poszerzone i poprawione. Wrocław 1989, s. 368.

¹⁵ Sławiński wskazuje na autorów od Lukiana z Samosat, Seneki poprzez P. Aretino (uchodzącego w innych źródłach za jednego z najgłośniejszych w XV w. twórców paszkwili), J. Miltona, J. Swifta, D. Defoe, Woltera po H. Heinego, M. Gorkiego, K. Krausa i H. Manna (s. 368). Marek Bernacki, omawiając łącznie w jednym hasle pamflet i paszkwil, wymienia oświeceniowe pamflety obyczajowe (m.in. T.K. Węgerskiego, F. Zabłockiego) oraz pamflety z okresu Sejmu Czteroletniego, podaje też oświeceniowe anonimowe *Zagadki sejmowe*, określając je „jednym z najwybitniejszych dzieł polemicznych doby polskiego oświecenia” (s. 321). Natomiast jako przykłady „XX-wiecznej literatury polemicznej, noszącej piętno zarówno pamfletu, jak i paszkwilu” omawia Bernacki *Bal w Operze* Tuwima (1936), nazywając go „poematem satyrycznym” i pokazując w nim wątki pamfletowe stanowiące oskarżenie środowiska sanacji, oraz poemat satyryczny J. Szpołtańskiego (*Caryca i zwierciadło „Kultura”* (Paryż) 1974 nr 10). A jako przykład „współczesnego paszkwilu literackiego o charakterze «donosu» na prominentnych literatów PRL-u” wymienia „tom gawęd literackich” *Uroki dworu* W.P. Szymańskiego. (Zob. M. Bernacki, *Pamflet, Paszkwil*. W: *Słownik gatunków literackich*. Pod red. M. Bernackiego, M. Pawlus, Bielsko-Biała 1999, s. 321).

Marcin Pietrzak, definiując pamflet jako gatunek heterogeniczny, przywołuje podane już przez Sławińskiego przykłady, dodając do nich teksty P. Czaadajewa, W. Bielińskiego, W. Katajewa, I. Erenburga i L. Leonowa. Zwraca też uwagę na powiązania między pamfletem a paszkwilem – terminami traktowanymi bądź synonimicznie, bądź jako oznaczenie stopnia dezaprobaty – od aluzyjnej, ironicznej krytyki pamfletu po imienne szyderstwo i potwarz paszkwilu. (Zob. M. Pietrzak, *Pamflet...*, s. 505). W *Słowniku terminów literackich* Stanisława Jaworskiego w definicji pamfletu znalazło się dopowiedzenie, że „elementy pamfletowe występować mogą w różnych gatunkach literackich”. (S. Jaworski, *Słownik terminów literackich*. Wyd. 2. Kraków 2007, s. 148).

Bardziej wyczerpujące informacje na temat pamfletu znajdziemy w nielicznych poświęconych mu pracach literaturoznawczych. Jedną z pierwszych prób gruntownego zbadania tej formy wypowiedzi był, przywoływany już, artykuł Henryka Markiewicza *Paszkwil i pamflet* z 1971 roku. Krakowski badacz, wychodząc od konstatacji, że pamflet, podobnie jak paszkwil, to terminy często używane a rzadko analizowane, co skutkuje niejasnością i kłopotami terminologicznymi, uważnie przygląda się obu pojęciom, traktowanym często w sposób znaczeniowo bliski, przywołuje ich rodowody, dokonuje syntetycznego przeglądu ich – zmiennego w czasie i przestrzeni – użycia, a także podejmuje próbę doprecyzowania ich sensów¹⁶. Nieoczywistą genealogię pamfletu wywodzi Markiewicz – za innymi badaczami – od dwunastowiecznego utworu *Pamphilus seu de amore*¹⁷ i traktuje pamflet nie jako gatunek literacki, lecz jako „poza-

¹⁶ Paszkwil wywodzi się z włoskiej tradycji przytwierdzenia do rzymskiego posagu stojącego naprzeciw domu szewca Pasquino złośliwych, skierowanych do konkretnych osób utworów, które nazywano *pasquillo*, *pasquillus* bądź *pasquinata*. Pojawiły się one w Europie i zostały rozpowszechnione drukiem już na początku XVI wieku, przy czym w piśmiennictwie łacińskim przyjęła się nazwa *pasquillus*. Markiewicz śledzi dokładnie występowanie terminu *pasquillus* w Polsce od połowy XVI wieku, a potem polskiego terminu *paszkwil* i pokazuje pejoratywne traktowanie tych opartych na atakach personalnych utworów (w przeciwieństwie do generalizującej satyry) aż po koniec XIX wieku. Związki między pamfletem a paszkwilem wpłynęły też znacząco na ich recepcję, o czym świadczą chociażby przywoływane już przeze mnie słownikowe definicje i odniesienia. Warto przy tym zauważyć, że literaturoznawcy, poszukując zasadniczych cech odróżniających te dwie formy wypowiedzi, wskazują zazwyczaj na anonimowość albo na bezpośredni obelżywy atak na konkretną osobę, konstytuujące paszkwil w odróżnieniu od pamfletu sygnowanego zazwyczaj przez autora i kierującego bardziej ogólny (skierowany przeciwko grupie, instytucji itp.) demaskatorski atak. Te rozróżnienia są jednak bardzo płynne, a w praktyce literaturoznawczej i krytycznej prowadzą – jak się wydaje – do określania mianem paszkwilu skierowanego przeciwko konkretnej osobie tekstu obraźliwego, uwłaczającego normom obyczajowym i etycznym (stąd częste w takich przypadkach, deprecjonujące określenia: „jest to pamflet a nawet paszkwil”).

¹⁷ Nieoczywistość polega w tym wypadku – o czym pisze Markiewicz – na wywodzeniu genealogii pamfletu bądź od tytułu komedii, bądź od imienia greckiego uwodziciela Pamphilosa. Ciekawą etymologię pamfletu wyprowadzał w początkach XX wieku na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” H. Galle, pisząc, iż dawniej wprowadzano tę nazwę z greckiego *pamfлектos* – wszystko pałac; natomiast „dziś” bardziej prawdopodobna wydaje się francuska geneza od *palme-feuillet* – kartka, którą można ukryć w dłoni (*Satyra, pamflet i paszkwil. Z powodu zielonego balonika*. „Tygodnik Ilustrowany” 1908 nr 9, s. 177). Co ciekawe, M. Pietrzak w przywoływanym już *Słowniku rodzajów i gatunków literackich* z 2006 roku wywodzi *pamflet* jednak od imienia greckiego uwodziciela Pámphilosa (dz. cyt., s. 505), choć w innych współczesnych słownikach przeważa konsekwentnie stanowisko bliskie Markiewiczowi.

gatunkową kategorię organizacji wypowiedzi publicystycznych i literackich, która realizuje się w różnych formach” (rozprawa, artykuł, felieton w przypadku pamfletu publicystycznego; monolog satyryczny, powieść, komedia itd. – w przypadku pamfletu literackiego). Tak rozumiany pamflet to zdaniem Markiewicza: „utwór atakujący konkretną osobę, zbiorowość, instytucję, bądź system poglądów w sposób gwałtowny (od patosu po szyderstwa i wulgarność) lub poprzez argumentację posługującą się jednostronnie dobranymi, przejawskrawionymi bądź sfingowanymi faktami”¹⁸. Podobnie definiuje tę formę wypowiedzi Wacław Woźnowski, który pisze m.in.: „Pamflet nie jest gatunkiem literackim, jego właściwości mogą się realizować w różnych literackich formach gatunkowych (np. satyra *sensu stricte*, list poetycki, fraszka, komedia, powieść) lub publicystycznych (np. felieton, recenzja, reportaż)”¹⁹.

Z innej perspektywy na specyfikę pamfletu zwraca uwagę Teresa Kostkiewiczowa, podkreślając jego charakterystyczne usytuowanie w realiach konkretnego „tu” i „teraz” i jednocześnie nawiązania do uznanych form literackich oraz uwzględnianie oczekiwań odbiorczych. A także – na tkwiące w pamflecie możliwości zarówno odwoływania się do gatunków użytkowych lub stylizacji, jak i wykorzystywania różnych gatunków literackich w postaci czystej i nasycania ich elementami satyrycznymi. W związku z tym badaczka umieszcza pamflet na pograniczu, tj. „między piśmiennictwem użytkowym a literaturą artystyczną”, i pokazuje, że często wyrafinowane literackie zabiegi autorów tekstów pamfletowych służyły przede wszystkim wywarceniu pożądanego wrażenia na odbiorcę; a więc wykraczały poza czysto literacką funkcję²⁰.

Kategoria pograniczności, którą posługuje się Kostkiewiczowa, pisząc o pamfletach osiemnastowiecznych, wydaje się bardzo „poręczna” również w odniesieniu do pamfletów dwudziestowiecznych – pozwala bowiem uniknąć jałowych sporów definicyjnych w przypadku tekstów tak niejednorodnych gatunkowo i stylistycznie, umożliwia też uchwycenie znamiennej ambiwalencji tej formy wypowiedzi. Charakterystycz-

¹⁸ M. Markiewicz, dz. cyt., s. 96–97.

¹⁹ W. Woźnowski, dz. cyt., s. 382.

²⁰ T. Kostkiewiczowa pisze: „Pozostając w obszarze literatury, pamflet wkraczał jednocześnie w szerszą przestrzeń publiczną, stając się narzędziem szerzenia poglądów politycznych i idei społecznych, reprezentowanych przez jakąś grupę. Był nie tylko sposobem mówienia, ale przede wszystkim sposobem działania i oddziaływania na sposób myślenia i postawę szerokich kręgów publiczności. Bywał też katalizatorem i wyrazem szerokiej opinii, przemawiając do publiczności, a zarazem – w jej imieniu. Wykraczał w ten sposób poza zobowiązania i funkcje literatury, wchodząc w rolę prasy, publicystyki, a nawet władzy sądowniczej (...)” (dz. cyt., s. 69).

na dla pamfletu retoryka oraz jego pragmatyczne nastawienie nadają tekstom poetyckim czy prozatorskim charakter użytkowy, wpisując je w aktualną przestrzeń sporów literackich, politycznych czy personalnych i podporządkowując doraźnym celom; z drugiej strony jednak właśnie ten pamfletowy tryb (sposób ekspresji) przyczynia się do tego, że takie formy jak recenzja, polemika, poradnik czy portret nabierają dodatkowych retorycznych, czy nawet artystycznych walorów. Walory estetyczne i funkcja użytkowa łączą się tu ze sobą i przenikają²¹.

Ponowna lektura tekstów pamfletowych (poza bezpośrednim czasowym i kulturowym kontekstem ich powstania) pozwala zobaczyć, że oprócz tego, co aktualne, i co składa się na „skandaliczny”/skandalizujący, bieżący wymiar pamfletowych wystąpień, mają one również takie cechy, które nadają im walor artystyczny, powodują, że również po latach (kiedy już dawno przebrzmiały kwestie budzące gwałtowną reakcję autora-pamflecisty) czyta się je z dużym zainteresowaniem. W przypadku takiej lektury pasjonujące staje się odkrywanie niejednokrotnie misternych zabiegów kompozycyjnych służących demaskacji i obnażeniu słabości przeciwnika (jak chociażby w *Samobójstwie sandaueryzmu* S. Barańczaka czy w *Mefiście z kwiatem glicynii* J. Walca²²), świetnych pomysłów

²¹ Pod tym kątem (a ściślej pod kątem ścierania się w jednym utworze estetyki i polityki) interesująco analizował jeden z przedwojennych, antysemickich pamfletów Gałczyńskiego (K.I. Gałczyński, *Gdybym był Żydem...* „Prosto z Mostu” 1938 nr 5, s. 8) Paweł Kuciński, pokazując jak wiersz-ballada, celowo przyjmujący postać miłosego, intymnego wyznania (i stanowiący parafrazę bardzo wówczas popularnego wiersza Asnyka), służy ideologicznemu, pamfletowemu celom. Szczególną uwagę poświęca Kuciński fragmentowi: *Gdybym był Żydem, dziewczyno / Gdybym był Żydem, / Nazwałbym się Chrzcielnicki, / Lub nawet Bohdan Chmielnicki, / Co najmniej Fryde*, pokazując jak „aksjologiczna numeracja” nazwisk – od aluzyjnego „Chrzcielnickiego” poprzez funkcjonujące jako symbol zdrady Rzeczypospolitej nazwisko Chmielnickiego, po nazwisko krytyka – Ludwika Frydego – stawia tego ostatniego „na najniższym szczeblu ideowego i wartościującego, wydawałoby się – humorystycznego – ciągu”. Zdaniem badacza, „pamflet Gałczyńskiego staje się obraźliwy, więcej nawet – osobisty i indywidualny, bardziej uszczypliwy i obiektywnie groźniejszy, gdy nazwisko, rozpoznawalne przez odbiorców, usytuowane jest niejako poniżej hańbiącej historii Chmielnickiego, niż Historia sama”. (P. Kuciński, *Tożsamość totalitarna i wizerunki Żyda w pamflecie antysemickim lat trzydziestych. Rekonesans*. W: *Literatura. Kultura. Tolerancja*. Pod red. G. Gazdy, I. Hübner, J. Pluciennika. Kraków 2008, s. 523).

²² Jednym z takich „diabolicznych” pomysłów jest właśnie pamfletowy portret Iwaszkiewicza budowany konsekwentnie na podstawie biografii pisarza „wzbogacanej” elementami portretu i charakterystyki bohatera pierwszej powieści Iwaszkiewicza – *Hilary, syn buchaltera*. (Por. J. Walc, *Mefisto z kwiatem glicynii*. W: tegoż, *Wielka choroba*. Warszawa 1992). Pamflet ten nie mógł niestety ukazać się w niniejszej antologii z przyczyn niezależnych od redaktora. Inny, wart przy-

(jak np. recenzja S. Barańczaka w formie poradnika dla tłumaczy „*Wiatr porywisty na wysokość pupy*” albo *Jak zarznąć tępym nożem poezję amerykańską*), ciętych aluzji, błyskotliwych, złośliwych czy szyderczych porównań.

Różnorodność tekstów pamfletowych stała się też impulsem do klasyfikowania tych tekstów według różnorodnych kryteriów. O tych klasyfikacjach pisze Woźnowski, dokonując – za Markiewiczem – zasadniczego podziału pamfletów na **literackie** i **publicystyczne** ze względu na możliwość ich realizacji zarówno w gatunkach literackich, jak i publicystycznych²³. Uzasadnienie dla literackości pamfletu znajduje przy tym nie tylko w etymologii (od imienia bohatera anonimowej komedii, a więc od utworu literackiego), ale i w jednym z dwóch zasadniczych torów rozwoju tej formy w Polsce – w pamflecie obyczajowym uprawianym przez pisarzy należących do obozu oświeconych (T.K. Węgierski, J. Wybicki, F. Zabłocki)²⁴.

Inne kryterium klasyfikacyjne, na które wskazuje Woźnowski, to kryterium tematyczne umożliwiające podział pamfletów na polityczne, obyczajowe, obyczajowo-literackie. Jeszcze inne opiera się na różnych sposobach oznaczania atakowanej osoby i pozwala na dzielenie pamfletów na **imienne** (podające nazwiska czy oczywiste fakty i cechy wskazujące na konkretną osobę) oraz **aluzyjne** (podające przezwiska, oznaczające osoby za pomocą aluzji do wyglądu, czynów, wypowiedzi, stanowiska). Przykładem tego ostatniego jest w niniejszej antologii tekst Andrzeja Trzebińskiego *Udajmy, że istniejemy gdzie indziej*, odczytywany jako wyrażna, pamfletowa polemika z Miłoszem i wygłoszonymi przez niego podczas jednego z odczytów poglądami²⁵. Szczególnym rodzajem pamfletów

wołania, misterny zamysł konstrukcyjny towarzyszy głośnemu pamfletowi Gałczyńskiego *Do przyjaciół z „Prosto z Mostu”* z 1936 roku. Wzorowany na listach apostołskich św. Pawła tekst Gałczyńskiego jest zarówno parodią wzniosłego, utrwalonego w tradycji wzorca, jak i ostrym, kolokwialnym (a miejscami nawet wulgarnym) pamfletem, atakującym przeciwników tego prawicowego pisma. (Zob. K.I. Gałczyński, *Do przyjaciół z „Prosto z Mostu”*. W: tegoż, *Wybór poezji*. Oprac. M. Wyka. Wyd. 5 uzup. BN Seria I nr 189. Wrocław 2003, s. 411–415. Zob. też dokładną analizę tego pamfletu w książce M. Urbanowskiego *Nacjonalistyczna krytyka literacka*, dz. cyt.).

²³ Por. W. Woźnowski, dz. cyt., s. 382.

²⁴ Za podstawową formę pamfletu uznaje Woźnowski tzw. *pamflet sylwiczny*, najczęściej anonimowy, amatorski, popularny w XVIII wieku w szerokich kręgach szlacheckich, sarmackich. Istotne różnice pomiędzy tymi dwoma nurtami (pamfletem sylwicznym i obyczajowym) tkwiły, zdaniem badacza, „nie tylko w ideologii i tematyce, lecz również w samym sposobie satyrycznego ujmowania inwektywy, co wiąże się z faktem, że wzory nowego pamfletu stworzyli zawodowi literaci, którym nieobca była sztuka poetycka klasyków satyry”. (Tamże, s. 384).

²⁵ W ostatniej redakcji tego tekstu Trzebiński zastąpił inicjały C.M. określe-

aluzyjnych są – jak sądzę – pamflety **zamaskowane** (kryptopamflety), jak np. *Pan Jowialski i jego spadkobiercy* Jerzego Stempowskiego, w którym nie ma wyrazistych, jednoznacznych odniesień do innych – poza Fredrowskim bohaterem – postaci, a jednak sposób kreowania tego portretu i waga poruszanych w nim spraw dawały asumpt do innej, właśnie aluzyjnej lektury. Czytanie tego tekstu jako pamfletu na Piłsudskiego i sanację było w latach trzydziestych ogólnie przyjętą praktyką²⁶. Za pamflet zamaskowany uchodzić może również drukowany w podziemnym „Pulsie” w 1978 roku tekst Adama Michnika *Poeta epoki paskiewiczowskiej* – tutaj jednak adres, pod który skierowane zostało ostrze pamflecisty, jest bardziej czytelny, ponieważ autor posługuje się utworami pochodzącymi z wydanego wówczas tomu konkretnego współczesnego poety (Ernesta Brylla), a na dodatek rozszyfrowuje swojego „bohatera” w końcowym przypisie do tekstu.

Równie uprawnione wydawać by się mogło kryterium gatunkowe, które pozwoliłoby wyróżnić pamfletowe portrety, polemiki, dialogi, recenzje itp. Wszystkie te kryteria i podziały pełnią jednak jedynie rolę porządkującą, a istotą współczesnego pamfletu wydaje się balansowanie pomiędzy utrwaloną formą gatunkową i nowatorstwem jej pamfletowego wykorzystania, inwencyjność, bogactwo form i stylu towarzyszące mocnej ekspresji i demaskatorskim zamierzeniom. Warto więc przy próbie definiowania pamfletu wyeksponować jego „transgatunkowość” i fakt, że jest to jednak określony, pozagatunkowy tryb budowania wypowiedzi (czy – jak to sformułował Markiewicz – pozagatunkowa kategoria organizacji wypowiedzi), a nie gatunek w ścisłym tego słowa znaczeniu. Niezależnie też od gatunku „wykorzystywanego” przez pamflecistę nadrzędną postawą podmiotu pamfletowego tekstu jest postawa demaskatorska, i to zarówno wtedy, gdy chodzić będzie o demaskowanie „wroga”, jak

niem „panowie intelektualści”. (Por. tekst A. Trzebińskiego i objaśnienia do tekstu w niniejszej antologii).

²⁶ Określenia *pamflet zamaskowany* użył w odniesieniu do tekstu Stempowskiego T. Burek, charakteryzując ten tekst jako „zabawnie sparodiowaną rozprawkę polonistyczną z całą właściwą jej stylistyką i formalnymi podziałami i schematami budowy”. Zdaniem Burka, w tekst Stempowskiego wpisana jest próba „nieco szerszej interpretacji” i „jak w palimpseście, pod warstwą interpretacyjnej «zabawy z tekstem» ukrył [Stempowski – dop. D.K.] aktualny pamflet, wymierzony w zjawisko neosarmackiej recydywy w stylu życia i kulturze politycznej Polski pomajowej”. (T. Burek, *Krytyka literacka – Przygody z teraźniejszością*. W: *Literatura polska 1918–1975*. T. 2. Pod. red. A. Brodzkiej, S. Żółkiewskiego, Warszawa 1993, s. 313–314). Tekst J. Stempowskiego *Pan Jowialski i jego spadkobiercy. Rzecz o perspektywach śmiechu szlacheckiego* ukazał się w roku 1931. Z przyczyn niezależnych od redaktora nie mógł zostać opublikowany w niniejszej antologii.

i wówczas, gdy najistotniejsze staje się potępienie upadku określonych, istotnych dla pamflecisty, wartości czy też wyeksponowanie słabych stron uznanych wielkości. W związku z tym zarówno prezentacja postaci, jak opis czy konstatacje i diagnozy dotyczące konkretnych problemów podporządkowane są nadrzędnym celom – atakowi i demaskacji, a sam pamflet nie tyle otwiera przestrzeń dialogu czy dyskusji (co ma miejsce choćby w przypadku rzeczowej polemiki), ile samą swą formą i radykalnym przedstawieniem racji autora z jednej strony narzuca określone poglądy, z drugiej – prowokuje do reakcji²⁷.

Najistotniejsze wydają się zatem styl i retoryka, podporządkowane pragmatycznej, dominującej demaskatorskiej funkcji tekstów pamfletowych. A charakterystyczne cechy pamfletu to mocna ekspresywno-retoryczna stylistyka, skłonność do hiperbolizacji, satyryczne nacechowanie wypowiedzi, ale też: ironia, doprowadzająca argumenty przeciwników do absurdu, prowokacyjne wyjaskrawienia, dowcipna aluzja, karykaturalny portret, silnie nacechowane, deprecjonujące epitety, mieszanie stylów – niskiego, nawet wulgarnego, z podniosłym, czasem nawet biblijnym, parodie utworów, stylu, zachowań; stylizacje na inne gatunki (np. katalog książek, list, poradnik, dialog). Do tego repertuaru środków dodać trzeba te, które szczególnie przyczyniły się do złej sławy pamfletu: interpretację cytatów wyrwanych z kontekstu, selekcję treści, wyolbrzymianie kwestii drugorzędnych w omawianym tekście w celu zdeprecjonowania jego autora, karykaturalny portret, łączenie faktów biograficznych ze zdarzeniami fikcyjnymi (np. pochodzącymi z utworów pisarza, który jest bohaterem pamfletu)²⁸. Spośród wszystkich form krytycznych pamflet jest bowiem (obok polemiki) tą, w której inny tekst, myśl, idea zostają

²⁷ Jak słusznie zauważył M. Urbanowski, na pierwszy plan wysuwają się w pamflecie funkcje: ekspresywna i emotywna, a autorowi pamfletu towarzyszą nie tylko silne emocje, ale także silne pragnienie przekazania tych emocji odbiorcom. W związku z tym pamflet może – zdaniem Urbanowskiego – pełnić funkcję agitacyjną czy dydaktyczną (dz. cyt.).

²⁸ W różnych ujęciach dotyczących pamfletu jako formy wypowiedzi czy też dotyczących konkretnych tekstów pamfletowych badacze wskazują na różne cechy. Na uwagę zasługuje jedna z takich wypowiedzi, w której autor charakteryzuje *Beniaminka* K. Irzykowskiego jako tekst, który „posiada wszystkie cechy pamfletu doskonałego” i w związku z tym wymienia następujące: „Nie zawsze uczciwy sposób dowodzenia (m.in. przez swobodne cytowanie, pomijanie kontekstów itp.), korzystanie z prawa do wyolbrzymiania, wyszukiwanie miejsc mniej ważnych i podawanie ich za ważne, przeprowadzanie niezbyt dowodnych domysłów psychologicznych”. (W. Głowała, *Wstęp*. W: K. Irzykowski, *Wybór pism krytycznoliterackich*. BN Seria I nr 222. Kraków 1975, s. XVI). Do tej „puli cech” „pamfletu doskonałego” można dodać jeszcze inne, które starałam się wymienić.

w największym stopniu zawłaszczone przez autora i podporządkowane jego własnej wizji²⁹. I jednocześnie (obok manifestu) – formą najmocniej nastawioną na działanie, na wywołanie konkretnej reakcji odbiorcy.

III

Spojrzenie na polski pamflet dwudziestowieczny daje szansę poznania różnorodności formalnej i gatunkowej tych tekstów, ich inwencji, literackich i kulturowych kontekstów. Pozwala też dostrzec swoistą ciągłość pewnego typu gestów pamfletowych, ulubione przez pamflecistów gatunki, oraz – co niezmiernie ciekawe – nić nawiązań do koronnych tekstów czy autorów-pamflecistów. Daje również, jak sądzę, podstawę do twierdzenia, że nie tyle temat, ile krytyczny temperament, siła i przenikliwość argumentacji oraz umiejętność mocnego, dowcipnego, pomysłowego wykorzystania słabości przeciwnika decydują o randze pamfletowego tekstu.

W niniejszej antologii starałam się pokazać jak największą różnorodność form gatunkowych, po które sięgają dwudziestowieczni krytycy-pamfliciści – od najbardziej chyba rozpowszechnionego w tradycji portretu indywidualnego (*Beniaminek* Irzykowskiego, *Delta* – czyli *Trubadur* Miłosza, *Erudyta* Lemańskiego), a także portretu zbiorowego (*Polska dzieciennia* Brzozowskiego, *Nasze pieszczochy. Pamflet na najmłodszą poezję* Toeplitza, *Stracone pokolenie* Zagajewskiego, *Paryska cukiernia ciast trujących* Grupińskiego, *Barbarzyńcy i wypełniacze* Kornhausera), poprzez recenzje (*Ucha pycha* Pilcha, *Alicja w krainie czarów* Borowskiego, *Podróż zimowa przez ziemię ognistą* Maliszewskiego), szkic krytyczny (*Literatura choromaniaków* Fika), polemikę (*Udajmy, że istniejemy gdzie indziej* Trzebińskiego) i manifest programowy (*Chamuły poezji* Przybosia, *Elegia na powrót umarłych poetów* Rózewicza) po felieton („*Moralnie obojętne*” Żeleńskiego-Boya, *Lit-Brader* Ziemkiewicza, *Macie swoją Trędowatą* Burka)³⁰ i dialog (*Pamflet na starszych braci* Borowskiego i Marcza-Oborskiego), a nawet traktat

²⁹ Paradoksalnie to, co staje się niezbędnym pre-tekstem dla tekstu pamfletowego, musi zostać całkowicie zawłaszczone i przeformułowane, by pamflet zaistniał jako tekst.

³⁰ Interesująco o relacjach pomiędzy felietonem a pamfletem pisze w swojej książce (m.in. na przykładzie felietonistyki Nowaczyńskiego) Piotr Stasiński. (Por. tegoż, *Poetyka i pragmatyka felietonu*. Warszawa 1982).

(*Traktat o gnidach* Wierzbickiego), poradnik („*Wiatr porywisty na wysokość pupy*” albo *Jak zarznąć tępy móżdżkiem poezję amerykańską* Barańczaka), stylizowaną rozprawkę naukową (*Słonimski Wyki*) oraz list (*List do Włodzimierza* Marta Walca).

Szeroko rysuje się też horyzont spraw, które zajmują krytyków-pamflecistów – od kwestii literackich poprzez personalne po społeczne i polityczne, a nawet – rynkowe, co odzwierciedla zarówno głębokie powiązania literatury i życia literackiego z szeroko pojętą rzeczywistością, jak i znamienne dla pamfletu „zanurzenie” w aktualnych kontekstach. Z tej perspektywy można też wyraźnie zauważyć, że tak „komunikacyjne” i pragmatycznie usytuowane formy wypowiedzi jak pamflet zmieniają się wraz z obowiązującymi w określonym czasie normami obyczajowymi, etycznymi i estetycznymi.

Zdecydowanie mniejszą rolę odgrywa w XX wieku znamienne dla dawnych pamfletów i paszkwili kryterium anonimowości, choć można również wskazać anonimowe czy pisane pod pseudonimem teksty pamfletowe (jak chociażby zamieszczony w antologii *Czyścić Słowackiego*, do którego autorstwa przyznał się Stanisław Tarnowski, czy nie należące do rzadkości anonimowe, uznawane za paszkwilankie artykuły w „*Lewarze*” – np. *Smutno mi, że się przeliczył* czy *Nagrobek Karola Irzykowskiego*³¹). Dwudziestowieczne teksty pamfletowe mają jednak mocne piętno autorskie. Kluczową rolę odegrały w tym względzie, jak sądzę, zarówno spektakularne wystąpienia pisarzy europejskich (ze słynnym *J'Accuse...!* Emila Zoli na czele), jak i wielkie ostre kampanie krytyczne prowadzone przez takich twórców jak Wacław Nałkowski, Stanisław Brzozowski, Tadeusz Żeleński-Boy. Zwróciły one bowiem uwagę nie tylko na kwestie, które były w nich podejmowane, ale na autorów tych wystąpień, wzbudziły burzliwe dyskusje, ale tym samym przyniosły rozgłos pisarzom, nadały poważniejszą rangę pamfletowo-polemicznym wystąpieniom.

Recepcja i reperkusje tych kampanii, a także specyfika życia literackiego, szczególnie w okresie międzywojennym – z niezwykłą, jak na polskie warunki, różnorodnością prasy i programów artystycznych, z narastającymi podziałami politycznymi i ideologicznymi, przyczyniły się do szczególnego „klimatu” sprzyjającego sporom i polemikom³². Napastliwe wystąpienia – ostre wypowiedzi na pograniczu pamfletu i paszkwilu czy

³¹ „*Lewar*” 1935 nr 13.

³² Bardzo istotny z tego punktu widzenia jest również zmieniający się właśnie w tym czasie typ odbiorcy literatury – czytelnika czasopism, oczekującego od „swoich” czasopism i „swoich” autorów wyrazistych postaw i przekonań.

nawet przekraczające tę, nie do końca wymierną, granicę tworzyły atmosferę ówczesnych debat czasopiśmienniczych. Pamfleciści cieszyli się dużym rozgłosem, a jeden z najbardziej wówczas znanych – Adolf Nowaczyński, sformułował nawet autoportret pamflecisty, przydając tej roli istotne miejsce w przestrzeni życia publicznego³³.

Znamienne dla tego „ostrego”, paszkwilanckiego wręcz klimatu są publikowane tutaj teksty: *Boyszewizm*, Nowaczyńskiego, *Rudy do budy!* Słonimskiego czy *Chamuły poezji* Przybosia. Niezwykle ostre i nieprzebiegające w słowach były też pamflety antysemickie (reprezentowane w antologii tekstem S. Pieńkowskiego *Myśl kryptożydowska*). Na podstawie tych nacjonalistycznych, antysemickich pamfletów Maciej Urbanowski sformułował definicję pamfletu jako „broni szybkiego reagowania”, nadającej się do obsługi przez „żołnierza, od którego wymaga się niewiele, niemniej bardzo wyspecjalizowanych czynności” – znajomości celu i umiejętności unicestwienia przeciwnika. A tak zdefiniowanego pamflecistę charakteryzował jako kogoś, kto „rąbie prosto z mostu i bije na odlew za pomocą dosadnego, gwałtownego, soczystego języka, długich serii mniej lub bardziej rozbudowanych obelg i insynuacji, gróźb oraz impertynencji, prowokacyjnych lub ironicznych dowcipów oraz komicznych, satyryczno-karykaturalnych obrazków”³⁴.

Militarne metafory Urbanowskiego dobrze oddają charakter międzywojennego pamfletu antysemickiego (choć i w tym przypadku znaleźć można przykłady bardziej wyrafinowanych konstrukcji pamfletowych – by przypomnieć Gałczyńskiego³⁵), ale też eksponują, w szerszym znaczeniu, pragmatyczny wymiar tej formy wypowiedzi. Warto jednak pamiętać, że urok i wartość pamfletu polegają na tym, iż spełniając swój nadrzędny demaskatorski cel, mieści się on w przestrzeni wyznaczonej tak skrajnymi postawami, jak postawa żołnierza czy egzorcysty – z jednej strony, i postawa surowego mentora czy wyrafinowanego znawcy – z drugiej.

³³ Zob. A. Nowaczyński, *Pamflecista*. W: tegoż. *Pamflet. Studiów i szkiców tom VI*. Warszawa 1930, s. 276–304. Nowaczyński opisał tu charakterystyczne dla jego własnych tekstów zabiegi językowe i tekstowe, a także wzorce, na których opiera się w swojej polemiczno-pamfletowej działalności (przede wszystkim wystąpienia Léona Daudeta). Co ciekawe, w charakterystycznym dla siebie „eksplozywnym” stylu określił swoje „paszkwile” jako coś „więcej niż doskonała literatura i najświetniejsza polemika”, a mianowicie – jako „czyn historyczny” (tamże, s. 285).

³⁴ M. Urbanowski, dz. cyt., s. 58–59.

³⁵ K.I. Gałczyński, *Do przyjaciół z „Prosto z Mostu”*. (Por. przyp. 21).

W okresie powojennym zmianie uległa sytuacja komunikacyjna literatury i krytyki, a wraz z nią normy obowiązujące w wystąpieniach polemicznych, satyrycznych czy pamfletowych (i to nie tylko polityczne, ale i te, które określa się zwyczajowo „dobrym smakiem”). Być może w tych ograniczeniach można upatrywać źródeł poszukiwania przez krytyków ciekawych, bardziej wyrafinowanych (zapewne też: bezpieczniejszych) form i sposobów demaskowania; rezygnacji z bezpośrednich inwektyw i zarzutów na rzecz bardziej aluzyjnych i pastiszowych wypowiedzi³⁶. Bardziej gwałtowne i bezkompromisowe ataki miały miejsce poza cenzurą, w drugim obiegu (ale i one podlegały ostrym ocenom, również w kategoriach dobrego tonu i norm przyzwoitości, co widać np. w sporze o pamflety J. Walca czy w dyskusji na temat *Traktatu o gnidach* P. Wierzbickiego³⁷). Próby pamfletowych wystąpień, bliższych stylowi głośnych pamfletów z dwudziestolecia międzywojennego były niejednokrotnie odrzucane przez krytykę jako paszkwilankie, tj. będące w złym tonie (o czym świadczy chociażby recepcja *Uroków dworu* Szymańskiego).

Nie znaczy to jednak, że pamflety straciły na „zabójczej” ostrości, o czym dobitnie świadczyć może niniejsza antologia.

IV

Dobór tekstów do antologii dwudziestowiecznego pamfletu nie jest sprawą oczywistą, jak każdy wybór dokonywany z dużo większej puli możliwości. W tym przypadku owemu nieoczywistemu wyborowi towarzyszył kompromis pomiędzy przekonaniem, że w antologii powinny się znaleźć teksty najbardziej reprezentatywne, a pragnieniem, by znalazły się w niej teksty mniej dostępne i mniej znane³⁸.

³⁶ Nie oznacza to jednak, że takich, opartych na bezpośrednich inwektywach pamfletów nie było w ogóle, dość przypomnieć publikowany w antologii *Poemat dla zdrajcy* K.I. Gałczyńskiego czy inne, np. antymitosowe teksty pisane na zamówienie polityczne. Również demaskatorska kampania krytyczna A. Sandauera, rozpoczęta w drugiej połowie lat 50., opierała się w dużej mierze na bezpośrednich atakach, ale traktowana była wówczas jako wyjątkowo ostre i zjadliwe wystąpienie.

³⁷ Mam tu na myśli dyskusję na temat *Traktatu o gnidach* P. Wierzbickiego, którą odnotowuję w przypisie 1 do tego tekstu oraz spór, jaki toczył się na łamach prasy podziemnej wokół tekstów J. Walca poświęconych Witoldowi Rozwensowi (por. przyp. 4 do tekstu *List do Włodzimierza Marta*).

³⁸ Na ostateczny kształt antologii miały też pewien wpływ okoliczności zewnętrzne – w kilku przypadkach spadkobiercy nie wyrazili zgody na przedruk pamfletu.

Dla osiągnięcia większej przejrzystości pamflety wchodzące w skład niniejszej antologii zostały podzielone na cztery grupy, wedle poręcznego kryterium tematycznego, a w obrębie tych części ułożone w porządku chronologicznym. Mam jednak pełną świadomość, że w odniesieniu do wielu z zamieszczonych tutaj tekstów przynależność do takiej a nie innej części może być dyskusyjna. Dotyczy to w szczególności pamfletów imiennych, które często stanowią pokłosie czy narzędzie walki programowej (jak np. *Sienkiewicziana* Nałkowskiego, *Podróż zimowa przez ziemię ognistą* Maliszewskiego), albo też rezultat uwarunkowań politycznych (jak np. *Poemat dla zdrajcy* Gałczyńskiego).

Część pierwsza: *O pisarzach...* zawiera pamflety skierowane przeciwko poszczególnym pisarzom. Mają one najczęściej formę recenzji konkretnego utworu, zdeformowanego portretu bądź szerszego szkicu poświęconego całej twórczości danego autora. Podobną formę (recenzji dzieła, karykaturalnego szkicu portretowego, krytycznego szkicu analizującego poglądy i narzędzia krytyczne) przyjmują ataki na krytyków, które składają się na część drugą niniejszej antologii, zatytułowaną *O krytykach...*

W przypadku portretu kreślenie wizerunku (rozumianego zazwyczaj szeroko jako „życie i twórczość”, rzadziej dosłownie jako wygląd zewnętrzny) odbywa się na zasadzie wyboru pewnych elementów z biografii i twórczości bohatera pamfletu, które zostają poddane dopełniającym interpretacjom. Przy czym z jednej strony autor dba o to, by zachowane zostało podobieństwo do opisywanej postaci, tak by czytelnik jednoznacznie rozpoznał, o kogo chodzi (szczególnie w tekstach, w których bohater ukryty został pod pseudonimem, jak np. w *Delcie...* Miłosza czy w *Erudycie* Lemańskiego); z drugiej – wszelkie dookreślenia służą „zawłaszczeniu” i wykorzystaniu tego wizerunku, mają charakter deprecjonujący, demaskujący czy ośmieszający portretowaną postać. Najważniejsza jest w tym wypadku nie tyle wierność czy adekwatność prezentowanego wzorca, lecz ocena dokonywana przez autora pamfletu³⁹.

Jednym z charakterystycznych zabiegów, jakim niejednokrotnie posługują się krytycy w celu spotęgowania demaskatorskiego efektu, są pastisz i parodia stylu lub/i formy omawianego autora. Tak m.in. postąpił Barańczak, który skomponował swój pamflet na Sandauera w formie charakterystycznej dla rozbudowanych, krytycznych tekstów autora *Bez taryfy ulgowej*. W spektakularny sposób posłużył się tym zabiegiem An-

³⁹ Na temat karykaturalnego portretu jako pamfletu pisała obszernie H. Dziechcińska (dz. cyt. – por. szczególnie rozdział *Karykatura i pamflet jako jej odmiana*).

toni Słonimski atakujący Nowaczyńskiego jego własną „bronią” – w znamiennym dla tego ostatniego paszkwilankim, opartym na personalnych obelgach oraz na grze słów i rozbudowanych kalamburach stylu. Parodia stylu stała się też osią konstrukcyjną tekstu Andrzeja Mencwela, wymierzonego przeciwko Kazimierzowi Brandysowi. Jeszcze bardziej „totalny” charakter ma parodia dramatu młodopolskiego (a ściślej dramatu *à la* Wyspiański), która posłużyła Stanisławowi Tarnowskiemu do ośmieszenia i zdeprecjonowania zarówno samego Wyspiańskiego, jak i całego młodopolskiego programu artystycznego. Ze względu na to właśnie, że zjadliwe ostrze pamflecisty – krytyka i historyka literatury, tradycjonalisty, który sprzeciwia się nowinkom artystycznym – skierowane jest tutaj przeciwko całej formacji młodopolskiej, umieszczam ten tekst w części trzeciej.

W przypadku krytyki literackiej ostre wystąpienia o charakterze pamfletowym zdarzają się zazwyczaj przy okazji formułowania nowych programów artystycznych; walki o miejsce i wyrazisty głos w przestrzeni życia literackiego. Mają one często charakter polemik czy manifestów programowych, w sposób wyrazisty korzystających jednak z „przywilejów” pamfletowego stylu – deprecjonowania bądź ośmieszania racji „przeciwnika”, tendencyjnego przedstawiania jego poglądów. Tego typu teksty, o charakterze programowym, ideologicznym, ideowym, umieszczam w części trzeciej, zatytułowanej *O pryncypiach...* W tak „pryncypialnie” pojętych ramach uwzględniam też jednak takie teksty, jak „*Wiatr porywisty na wysokości pupy*”... Barańczaka, który dotyczy wprawdzie konkretnego tłumaczenia, lecz oparty jest na zasadniczych przekonaniach dotyczących podstawowych reguł tłumaczenia poezji. Oczywiście jest, że również w przypadku tekstów zamieszczonych w częściach pierwszej i drugiej punktem wyjścia dla ostrego, demaskatorskiego wystąpienia były określone, jasno sprecyzowane kryteria dotyczące np. wartości propagowanych przez pisarzy i krytyków, rangi i powinności literatury oraz krytyki literackiej, oczekiwań wobec tekstu literackiego, jednak w tym wypadku „zainteresowanie” pamflecistów skupia się na konkretnych autorach, uznawanych za głównych „bohaterów” wystąpienia. W przypadku zjadliwego pamfletu Barańczaka wyeksponowane zostały natomiast przede wszystkim kwestie zasadnicze, motywujące demaskatorski (niewątpliwie personalny) atak krytyka i tłumacza.

Jednakże większość tekstów, zamieszczonych w części trzeciej, odnosi się do kwestii ogólniejszych czy może raczej – bardziej zasadniczych, warunkujących określoną (pożądaną) kondycję literatury. Jednym z istotnych aspektów zainteresowań krytyków są przy tym związki łączące literaturę z szeroko pojętą rzeczywistością (życiem społecznym,

narodowym itp.). O tych związkach pisał m.in. Maciej Urbanowski pokazując, że wśród krytyków zajmujących się problemami społecznymi, politycznymi, narodowymi czy np. płciowymi można wyróżnić dwie postawy: bezstronnego badacza i obserwatora oraz moralisty, nauczyciela czy ideologa, reprezentującego określony punkt widzenia. W tym drugim przypadku, jak pisze Urbanowski: „tekst krytyczny akcentował funkcję wartościującą i postulatyczną, przyjmując konwencje manifestu i/lub pamfletu”⁴⁰.

Wyrazistym programowym intencjom podporządkowane są takie teksty, jak *Polska dziecinniata* Brzozowskiego, *Stracone pokolenie Zagajewskiego* czy *Paryska cukiernia ciast trujących* Grupińskiego, a każdy z nich stanowi fragment większej kampanii programowej⁴¹. Niewątpliwie też wzorcem dla tego typu szeroko zakreślonych kampanii krytycznych stała się w XX wieku właśnie książka Stanisława Brzozowskiego, o czym świadczy nie tylko tendencja do formułowania całościowych programów krytycznych (widoczna w dwóch kolejnych przywoływanych tu książkach – Zagajewskiego i Kornhausera oraz Grupińskiego), ale też bezpośrednio aluzje do zawartych w *Legendzie Młodej Polski* sformułowań. I tak np. ostatni, podsumowujący rozdział *Świata nie przedstawionego* nosi tytuł „*Polska dziecinniata*”, „*Życie ułatwione*”, *nowy świat kultury*; a tekst Grupińskiego kończy się znamiennej diagnozą zarzucającą środowisku „Zeszytów Literackich” propagowanie bierności myślenia, czyli **zdzicięcia** [podkr. autora], oraz pytaniem: „Zaraz, zaraz. Czy już kiedyś nam się to nie przydarzyło?”.

Nieco inne pamflety znalazły się w ostatniej, czwartej części, *O polityce...* Związek polityki i literatury jest w ich przypadku szczególnie silny i rozpoznawalny na różnych poziomach tekstu – z jednej strony kwestie polityczne decydują o ocenie utworów literackich, postaw pisarzy itp. (*Po trzęsieniu spodniami* Bobkowskiego, *O trudnym kunszcie wómitowania* Flaszena, *Jeszcze jeden ukąszony, choć poranek świta* Sławińskiego), z drugiej – interpretacja/wypowiedź na temat literatury staje się doskonałym pretekstem do ostrego wystąpienia przeciwko politycznym czy ideologicznym adwersarzom (tak, jak to ma miejsce w *Ostatnim dziele Reymonta* Nowaczyńskiego czy w *Liście do Włodzimierza Marta*

⁴⁰ M. Urbanowski, *Reprezentować*. W: „*Kartografowie dziwnych podróży*”. Wypisy z polskiej krytyki literackiej XX wieku. Redakcja i wstęp M. Wyka. Kraków 2004, s. 153.

⁴¹ Por. kolejno: *Legenda Młodej Polski* Brzozowskiego (1910), *Świat nie przedstawiony* Kornhausera i Zagajewskiego (1974), *Dziedziny strusich samiec* Grupińskiego (1992).

Walca). Pamflety te mają najczęściej charakter ostrego, demaskatorsko-polemicznego wystąpienia, obudowanego spektakularnymi przykładami i radykalnymi ocenami autora.

Trochę inny (i bardziej dyskusyjny z punktu widzenia przyjętej klasyfikacji) charakter mają teksty Wierzbickiego i Horubały. Pierwszy z nich, wykorzystujący formę traktatu, stanowi ostrą, przenikliwą analizę postaw polskich intelektualistów w okresie PRL-u (i w tym znaczeniu mógłby się znaleźć również w części trzeciej), natomiast tekst Horubały to pamfletowy imienny portret jednego z najbardziej znanych polskich opozycyjnych intelektualistów (równie dobrze mógłby więc znaleźć się w części pierwszej lub drugiej). Sądzę jednak, że zasadniczym kontekstem obu tych pamfletowych wystąpień jest funkcjonowanie literatury w przestrzeni zdominowanej przez politykę.

Nierzadko również zdarza się tak, że krytycy o najbardziej wyrazistych poglądach i gwałtownym usposobieniu (a tacy właśnie są przeważnie autorami pamfletów) stają się bohaterami pamfletowych wypowiedzi. Starałam się to pokazać, komponując niniejszą antologię i zamieszczając takie pamflety, których bohaterami są autorzy innych znanych pamfletowych wystąpień. Tak jest np. w przypadku Brzozowskiego, Feldmana, Sandauera, Barańczaka, Zagajewskiego, Boya, Nowaczyńskiego, Słonimskiego, Michnika, Miłosza, Horubały, Gałczyńskiego, którzy występują w niniejszej antologii w podwójnej roli autora i bohatera.

Co ciekawe, a co także świadczy o istotnej, aktywizującej roli pamfletu w życiu literackim, to fakt, iż wiele spośród pamfletowych wystąpień spotkało się z równie zjadliwą, ostrą, dowcipną odpowiedzią. W wielu przypadkach można by więc mówić o czymś w rodzaju dialogu pamfletowo-polemicznego. Ze względu na inne cele i przejrzystość niniejszej antologii nie zamieszczam jednak takich odpowiedzi (nawet tych najciekawszych), natomiast w pierwszym przypisie do każdego tekstu wskazuję, w miarę możliwości, na najważniejsze polemiczne teksty i nakreślam charakter dialogu czy sporu, jaki toczył się pod wpływem prezentowanego wystąpienia pamfletowego.

Podobno *pamflety starzeją się bardzo szybko*, ja jednak tą publikacją chciałabym przeciwstawić się temu stereotypowemu stwierdzeniu, a przynajmniej podać je w wątpliwość. Bo przeczytane raz jeszcze (jeśli nawet nie wszystkie, to na pewno wiele z nich) bawią, drażnią, prowokują... a co najważniejsze – pokazują, że literatura (życie literackie, kultura) to coś naprawdę ważnego, coś, o co warto walczyć, obrażać się nawzajem, spierać się i „kruszyć kopie”... Czy to mało...?

PODZIĘKOWANIA

Tak duże przedsięwzięcie nie byłoby możliwe, gdyby nie wsparcie wielu życzliwych osób, którym w tym miejscu serdecznie chciałabym za to podziękować. Szczególne wyrazy wdzięczności należą się Panu Profesorowi Henrykowi Markiewiczowi oraz Panu Tomaszowi Burkowi za cenne wskazówki i nieocenione wsparcie, którym darzyli mnie, mimo że nasze wizje antologii dwudziestowiecznego pamfletu pozostały nieco odmienne. Za życzliwe rady jestem wdzięczna również Profesorowi Włodzimierzowi Boleckiemu.

Najszczerze podziękowania składam moim koleżankom i kolegom: dr Tomaszowi Cieślakowi-Sokołowskiemu, dr Iwonie Puchalskiej, dr Magdalenie Siwiec, dr hab. Maciejowi Urbanowskiemu, dr Andrzejowi Zawadzkiemu, dr Agacie Zawiszewskiej za bezcenną pomoc przy nadawaniu ostatecznego kształtu niniejszej antologii.

Dziękuję również wszystkim Osobom – autorom i spadkobiercom, które udzieliły zgody na nieodpłatny przedruk pamfletów, oraz Tym, dzięki którym uzyskanie takiej zgody stało się możliwe, przede wszystkim Pani Krystynie Krynickiej.

Dorota Kozicka

I
O PISARZACH...

Wacław Nałkowski

GENEZA PRODUKCJI I CHWAŁY PANA SIENKIEWICZA¹ [fragmenty]

„Pokaż mi twych przyjaciół, a powiem ci kim jesteś”.

W nieregularnie krzywym zwierciadle współczesnego reakcyjnego społeczeństwa, złożonym z najrozmaitszych krzywizn-hipokryzji, ciem-

¹ [Szkic *Geneza produkcji i chwały Pana Sienkiewicza* ukazał się w: W. Nałkowski, *Sienkiewicziana. Szkice do obrazu*. Nakładem autora. Kraków 1904. Przedruk w: W. Nałkowski, *Pisma społeczne*. Wyb. i oprac. S. Żółkiewski. Warszawa 1951. Publikowany fragment to wprowadzenie, część I oraz fragmenty części II tego obszernego tekstu. *Sienkiewicziana* Nałkowskiego zawierają teksty wymierzone przeciwko Sienkiewiczowi, z których część (*Zbyteczny ból*, *Niefortunny obrońca pana Sienkiewicza*, *Na sposoby biorą się...*, „*Wyzyskiwani*” a „*Rodzina Połanieckich*”, *Pan Sienkiewicz a Zola*) była publikowana w 1903 r. na łamach krakowskiego „Głosu”, w trakcie głośnej wymiany poglądów, zapoczątkowanej odpowiedzią Sienkiewicza na ankietę „Kuriera Teatralnego” na temat współczesnego repertuaru dramatycznego, który oskarżył młodych o „ruję” i „porubstwo” oraz zdeprecjonował ich twórczość („*Kurier Teatralny*” 1903 nr 12). Bezpośrednią reakcją na tę wypowiedź był tekst S. Brzozowskiego *I smutek tego wszystkiego...* („*Głos*” 1903 nr 10). Zob. też słynną, prowadzoną przez Brzozowskiego, krytykę pisarstwa tego autora: *Henryk Sienkiewicz i jego stanowisko w literaturze współczesnej* („*Głos*” 1903, nr 14–18). Więcej na ten temat w: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*. Oprac. M. Podraza-Kwiatkowska. BN seria I nr 202. Kraków 1977.

W przedmowie do swojej książki Nałkowski pisze: „Już zaraz po pojawieniu się *Rodziny Połanieckich* w której p. Sienkiewicz podjął wdzięczne zadanie idealizowania filisterji i w ogóle – reakcyjnej zgnilizny, postanowiłem wystąpić z radykalną krytyką tego utworu a zarazem całego prądu sienkiewiczowskiego, rozlewającego truciznę w żyły naszego społeczeństwa, które zaledwie zaczęło budzić się

noty, znużenia itd., obrazy ludzi odbijają się w sposób skażony: najpiękniejsze, najwznioślejsze postacie rzeczywistości odbijają się w tym zwierciadle jako maskary i karły. Odwrotnie – maskary i karły, odpowiednio do praw zwierciadła skonstruowane, przystosowane, odbijają się w nim, jako postacie piękne i wielkie. Istnieją nie tylko optyczne, ale i społeczne anamorfozy. Taką anamorfozą społeczną jest sławny i wielki pan Sienkiewicz.

Umysł przeciętny, rozum „zdrowy” weźmie takie odbicie za obraz rzeczywisty, ale badacz zrozumie, że to jest tylko złudzenie; a zadawszy sobie trud uchylenia, choć w części, zasłony, kryjącej obraz rzeczywisty, oraz zbadawszy prawa odbicia zwierciadeł, potrafi odtworzyć obraz rzeczywisty, wyjaśnić zjawisko.

z tradycyjnej drzemki. Krytykę tę postanowiłem oprzeć na gruncie społecznym, mianowicie na gruncie szczegółowej analizy dzisiejszej reakcji, gdyż jedynie taka analiza może dać klucz do oceny produkcji literackiej p. Sienkiewicza i do zrozumienia tajemniczego motywu niesłuchanej sławy tego powieściopisarza. Gromadziłem więc materiały do pracy *«Reakcja, pan Sienkiewicz i jego czciciele»*. Lecz, jak to łatwo zrozumieć, w wydaniu tej pracy natrafiłem na nieprzewidywane trudności. (...) Dopiero niefortunne wystąpienie pana Sienkiewicza z rują i porubstwem przeciwko modernistom, którzy dotąd, jako obojętni i mało krytyczni w rzeczach społecznych, byli dość życzliwi panu Sienkiewiczowi, nawet niekiedy uważali go za «mistrza» – dopiero to wystąpienie uczyniło pewien otwór w murze ochronnym, wzniesionym przez reklamę i tym otworem zaczęła się przeciskać krytyka (...)” (s. 4–5).

Sienkiewicziana Nałkowskiego to pierwsza w XX wieku na taką skalę demaskacja i rewizja wartości – później przyszły następne rewizjonistyczne kampanie Brzozowskiego, Irzykowskiego, Boya. Zdaniem T. Burka wystąpienie Nałkowskiego miało znacznie szerszy kontekst niż kampania antysienkiewiczowska Brzozowskiego, ponieważ przenosił on zagadnienie oceny twórczości Sienkiewicza z płaszczyzny nieporozumień międzypokoleniowych na grunt współczesnych konfliktów społecznych. Jak pisze Burek: „Metodologiczną nowością cyklu *Sienkiewiczianów* (...), nowością, którą Nałkowski zawdzięczał tzw. «etopsychologii» Emila Hennequina, było połączenie charakterystyki estetycznej dzieła Sienkiewicza (wstręt do pesymizmu itp.) z analizą typu psychicznego, jaki się w owym dziele wyraził i następnie z analizą społeczną odbioru. Ta właśnie kapitalnie przez Nałkowskiego zastosowana socjologia odbioru – czyli skierowanie uwagi na publiczność literacką – dała efekt w postaci zdemaskowania ideologicznego «motywu niesłuchanej sławy tego powieściopisarza»”. A Nałkowski w *Genezie produkcji i chwale* „wykorzystując prawa stylu pamfletowego, przypuszczał bezpardonowy atak na zawartość klasową całego «prądu sienkiewiczowskiego» i rozprawiał się z obozem zachowawczym, stanowiącym, jego zdaniem, główną bazę społeczną popularności pisarza”. (T. Burek, *Wacław Nałkowski*. W: *Obraz literatury polskiej XIX i XX w.* Seria 5: *Literatura okresu Młodej Polski*. T. IV. Kraków 1977, s. 113).]

I

Istnieją podobno media, które, posiadając nawet rzeczywiście własności spełniania pewnych produkcji, starają się jednak dla rozgłosu i pieniędzy sztucznie potęgować osiąganе rezultaty – „dopomagać sobie”. To daje nam klucz do zrozumienia „produkcji” literackich pana Sienkiewicza; potrzebna jest tylko naprzód analiza psychologiczna, zarówno typu w ogóle, jak i indywiduum w szczególności.

Pan Sienkiewicz należy mianowicie do pewnego typu nerwowców, który w mej klasyfikacji nazwałem kiedyś abiologiczno-asocjalnym albo dekadencjnym (nadając temu ostatniemu mianu ściślej określone znaczenie); typ ten, nie znajdując oparcia, osi życiowej, ani w sobie, w swej fizycznej energii, jako nazbyt, względnie do swych zasobów biologicznych, przesubtelniony (czy to z natury, czy wskutek nadużyć), ani na zewnątrz siebie, w dążeniach społecznych, jako asocjalny, szuka zwykle takiego oparcia w sztuce, w otoczeniu się pięknymi cackami, w sybarycko-artystycznej dyletanckiej kontemplacji. Ale wkrótce i ta pobudka zaczyna nie wystarczać; występuje reakcja biologiczna, która u tego typu słabego o umyśle dyletanckim przyjmuje formę religijną i w ogóle tradycyjną: poszukuje się „utraconego ojca”, kryje się pod księżą sutannę, ucieka do samooszukiwania itp.; piękno kościołów z ich różnobarwnymi oknami, barwność i pierwotność procesji pociąga ten typ artystyczny. Prócz tego istnieje jeszcze druga ucieczka, myślowa, w dawne rycerskie czasy barwnych strojów i świetnych zbroi, w czasy dzielności fizycznej, a zarazem tępoty umysłowej. Obcowanie myślowe z rycerzami, „odważnymi jak lwy, a głupimi jak osły”, branie przez imaginację udziału w ich „zdrowej” miłości itd. stanowi dla tego typu niby wzmacniającą ciepłą kąpiel. Ta skłonność do cofania się w przeszłość bohaterską ma prócz tego często za motyw napotykanе u tego typu zamięłowanie w widokach okrutnych i krwawych, jako w silnej pobudce nerwowej. Zauważmy wreszcie dla dokończenia tej charakterystyki, że instynkt samozachowawczy typu omawianego, wobec jego słabości biologicznej, przybiera formę pospolitego egoizmu, który ujawnia się między innymi wielkim sprytem w chodzeniu około swych interesów materialnych, co staje w komicznej nieraz sprzeczności z artystycznym wysubtelnieniem i deklamacyjnym idealizmem. Spotykamy tu na przykład zachwyty nad pięknnością niebosiężnych świątyń, cześć dla wniebowziętych dziewic Botticellego²,

² [Sandro Botticelli (właśc. Alessandro di Mariano Filipepi 1445–1510), malarz florencki określany często malarzem „poetyckim” czy „malarzem kobiecego wdzięku”. Autor m.in. *Wiosny i Narodzin Wenus*.]

ale zarazem umiejętność lokowania swych kapitałów na dobre procenty. Tę stronę typu abiologiczno-asocjalnego wybornie przedstawił Zola w swym *Rzymie*³. Czułość na interesy materialne z jednej, a indyferentyzm społeczny z drugiej strony, czyni te typy łatwymi do pozyskania na usługi dla klas panujących.

Właściwości tego typu zostały u pana Sienkiewicza indywidualnie jeszcze wzmocnione osobistymi stosunkami.

Syn zubożałej, obarczonej licznym potomstwem szlachty musiał już w domu przesiąknąć duchem tradycji i skłonnościami klerykalno-arystokratycznymi. Przypominam sobie jak przez mgłę z czasów dzieciństwa, – gdyż rodzice moi mieszkali w sąsiedztwie pp. Sienkiewiczów, w Nowodworze, leżącym o miedzę tylko od Grabowiec – że opowiadano, jak wielką wagę przywiązywał ojciec pana Sienkiewicza do swych koligacji z magnatami, jak wciąż chwalił się swym pokrewieństwem z biskupem Cieciszowskim; pokazuje to nastrój, jaki panował w domu rodzinnym pana Sienkiewicza. Wśród takiej zubożałej szlachty „równej wojewodzie”⁴ musiało naturalnie objawić się żywo pragnienie naśladowania wielkich panów.

Takie zadatki wyniósł pan Sienkiewicz z domu. Następnie, jako ubogi student uniwersytetu, musiał z tymi zadatkami chadzać podobno po kondycjach u panów; jest to droga, która na natury silniejsze, uświadomione społecznie, dusze niezależne, serca dumne, działa prowokująco, budzi ducha buntu. Inaczej u natur słabych, zwłaszcza napojonych od młodu pragnieniami „dorównania wojewodom” i niebędących „ciasnymi doktrynerami”, to jest u natur dość praktycznych, aby zrozumieć, że walczyć z siłą tak przemożną, to znaczy wywalczać coś nie dla siebie, lecz dla innych, dla potomnych; że więc praktyczniej jest z tą siłą się połączyć, bo wtedy można coś zyskać dla siebie. Wyobraźmy sobie studenta, nauczyciela w domu bogatej szlachty, wyobraźmy sobie ten kontrast: on, mniej lub więcej zmizerowany, w wątpliwych butach, z wytartymi łokciami siada od rana, by pakować jakiemuś idiocie w głowę deklinacje łacińskie lub tabliczkę mnożenia, podczas gdy bracia szlachta i hrabiowie, a może też nawet jaki książę, zjeżdżają się na przykład na polowanie: policzki, kwitnące zdrowiem, wysokie buty palone, błyszcząca broń, zgrabne kurtki myśliwskie, dźwięk rogów, ujadanie psiarni, apetyt wilczy, rezon, humor, żarciki tłuste o płci pięknej, kpiny ze studenta, że „do niczego” itp. – zwykła szlachecka sielanka. Ach, zamiast tu siedzieć i dukać – być, jak oni: polować, strzelać, hulać. A jakiż to estetyczny, godny zazdrości widok,

³ [Rzym Emila Zoli – książka ostro krytykująca hierarchię kościelną, część trylogii *Trzy miasta* (*Trois Villes*, 1894–1897, wyd. polskie 1895–1898).]

⁴ [Por. polskie przysłowie „Szlachcic na zagrodzie równy wojewodzie”.]

gdy przed ganek zajądą karety z pięknymi herbami na drzwiczkach, gdy ugalonowani lokaje przyskakują, by je otworzyć, a na stopniach zjawiają się zgrabne nóżki pięknych dam, ubranych w stroje balowe.

A nie tylko życiowo imponują ci panowie takiemu studentowi: imponują i umysłowo; wprawdzie w uniwersytecie obili się o jego uszy jakieś nowe idee, coś o darwinizmie, pozytywizmie, coś nawet w jego duszy, wprawdzie zakopconej sadzą ojcowskiego komina, ale w każdym razie młodej, rwie się ku przyszłości, ku nowym prądom; ale tutaj stawia on kroki niepewne, podczas gdy panowie mają na wszystko gotowe formułki: jego darwinizm pobiją piosnką Bartelsa o małpie „mądrzejszej od Darwinia”⁵; jego pozytywizm – opowiadaniem o przeczuciach i jasnowidzeniach, jego filozofię – uwagą, że „systemata filozoficzne mijają, a msza wciąż się odprawia”⁶. Zwłaszcza filolog, historyk w rozumowaniu przyrodniczym słaby, przywykły do autorytetów, daje się im pobijać. A przy tym, jak ci panowie mówią! Student, gdy wyklada swemu uczniowi, że dwa a dwa jest cztery, to głosem takim, jakby to była rzecz niepewna; panowie zaś, przyzwyczajeni do rozkazywania psom, strzelcom itp., mówią takim tonem, jakby od ich twierdzenia nie było żadnej apelacji. Ależ widocznie: oni wygłaszają prawdy bezwzględne, wieczne – to są jakieś numena⁷, których sam Kant nie zdołał pochwycić.

A więc panowie-szlachta są ideałem: być mądrym i pewnym siebie, jak oni, argumentować, jak oni, jak oni być eleganckim, jak oni polować, jak oni się kochać, jak oni grać w karty, jak oni jeździć powozem z herbami, jak oni być właścicielem ziemskim, jak oni mieć konie, psy, utrzymanki, chodzić pod rękę z biskupem we fioletach. Student o tym marzy, z początku ma jeszcze jakieś porywy, ale pozbywa się szybko tych „grzechów młodości”, nabytych w życiu uniwersyteckim – to jest „ciasnoty”, „doktryneryzmu” – zresztą trudno wciąż chodzić bez butów. Tak, zaiste, są dusze, co tylko na chwilę, w młodości „wychylą usta, raz westchną ku niebu i znów wracają do swego pogrzebu”⁸. Były student wkrótce porzuca ideały, w praktyczniejszym kierunku zwraca swe siły, stara się upodobnić panom, przejąć ich argumentowanie, ich dowcipy zdawkowe, banalne, ich światopogląd „zdrowy”, to znaczy bezmyślny. I oto potężne impulsy do szlachetczyzny, tężyzny.

⁵ [Zapewne chodzi o utwór *Małpy i ludzie* Artura Bartelsa (*Piosenki i satyry*. Kraków 1888).]

⁶ [dosł.: „Wszystkie systemy filozoficzne mijają jak cienie, a msza po staremu się odprawia” – H. Sienkiewicz, *Rodzina Połanieckich*. T. I, rozdz. 2.]

⁷ [*Numena* – w terminologii Kanta „rzeczy same w sobie”.]

⁸ [Cytat z *Konrada Wallenroda* A. Mickiewicza.]

Impulsy, nie wzniosłe wprawdzie, ale w części przynajmniej szczerze; lecz pan Sienkiewicz, posiadający praktyczność życiową swego typu, wkrótce zrozumiał, że te jego impulsy są bardzo cenne w dzisiejszych czasach reakcji, że dadzą się przetopić na sławę i pieniądze; zaczyna więc pan Sienkiewicz sobie „dopomagać”, zaczyna się robota powieści, robota pieczeniarska dla zjednania sobie chlebobawców – arystokracji, plutokracji i kleru. Rodzą się Jaremy, rodzą Połanieccy, Ursusy⁹ – „nadludzie” pana Sienkiewicza, twory dwoiste: w części ideały jego małych uczuć, a jednocześnie celowo skonstruowane automaty, zbierające dla niego pieniądze. Zarazem zaś rodzi się w duszy, zarówno szczerza, jak interesowna, nienawiść dla ludzi i kierunków, prowadzących w przyszłość do nowego życia, nowej ludzkości. Nienawiść służby pańskiej do jej dawnych towarzyszy, którzy pozostali wolnymi.

Tą drogą osiągnął pan Sienkiewicz upragniony ideał: jest teraz właścicielem ziemskim, jeździ z panami na polowania nawet do Afryki, jakby jaki pan hrabia, księżęta przesyłają mu w darze rasowej krwi wierzchowce, jakby swemu równemu. I pan Sienkiewicz powiada też: „Jestem zupełnie szczęśliwy, nic mi do szczęścia nie brakuje”. Przyznajemy, że ze stanowiska swych pańskich dążeń p. Sienkiewicz ma zupełną rację; ale z naszego skromnego stanowiska musimy powiedzieć, że małe są jego wymagania i że promienie jego „szczęścia” są zbyt krótkie...

Tak więc w produkcji pana Sienkiewicza można odróżnić pierwotny pęd naturalny (tu należy też gust do kobiet niewolniczych, głupich), a następnie sztuczne „dopomaganie sobie”. Stosunek tych dwóch czynników warunkuje względną wartość jego utworów; i rzecz charakterystyczna: utwór, gdzie pan Sienkiewicz najbardziej sobie „dopomagał”, uznał hr. Tarnowski¹⁰ za ideał „szczerości”. Nic dziwnego: „pomagając” sobie, pan Sienkiewicz *eo ipso*¹¹ pomagał interesom warstw posiadających.

Poznaliśmy dotąd wewnętrzną stronę sprawy: impulsy pana Sienkiewicza i to, jak on tym impulsom „pomagał”. Ale to jeszcze nie dość; to jeszcze nie doprowadziłoby go do takich rezultatów, jak sam zauważył, gdyby nie to, że przemawiał do „serc”. Trzeba więc poznać jeszcze zewnętrzną stronę sprawy – to jest, jak mu „pomagali” inni w tym medialnym seansie.

⁹ [Bohaterowie powieści Sienkiewicza: Jarema (Jeremi Wiśniowiecki) – *Ogniem i mieczem*; Marynia i Stanisław Połanieccy – *Rodzina Połanieckich*; Ursus – *Quo vadis*.]

¹⁰ [Stanisław hr. Tarnowski – zob. *Noty o autorach*.]

¹¹ [*eo ipso* (łac.) – tym samym.]

II

W jednym z poprzednich artykułów – zwróciłem uwagę, że pierwszymi fundatorami sławy pana Sienkiewicza byli trzej wspólnym strachem zbratani mężowie, a raczej trzy symbole trzech warstw społecznych, zbratanych we wspólnym mroku reakcji i obawie przed świtem czasów nowych, przed nadchodzącym królestwem prawdy i sprawiedliwości. Te trzy symbole to książd Gnatowski¹², hrabia Tarnowski i *bourgeois* Spasowicz¹³.

Książd, hrabia, *bourgeois* – i, zważmy tylko, okazy typowe: książd najksięższy, bo rzymsko-galicyski, hrabia najhrabszy, bo krakowski, i *bourgeois* najburżuazyjniejszy – bo petersburski (i jurysta). Przy tym pierwsze dwa symbole to odwieczni alianci, powstrzymujący pochód ludzkości ku światłu: trzeci to nowy aliant, który się do nich przyłączył z obozu burżuazyjno-pozytywnego, przekonawszy się, że jego broń jest obosieczna, że zwalcząc tamtych, zwraca się ona przeciw własnej głowie burżuazji. Wszyscy trzej, wobec zbliżającego się pożaru stepów, złączyli się w jednym bagnisku. Jako o kleju, cemencie, spajającym formalnie te trzy elementy, trzeba wspomnieć jeszcze o czwartym symbolu – urzędniku: głównym propagatorem sławy pana Sienkiewicza na Galicję jest pan Krechowiecki¹⁴, redaktor Lembergierki, urzędowy denuncjant literatury i osobisty przyjaciel pana Sienkiewicza.

Gdy pojawiła się *Rodzina Połanieckich*, połączyli oni swe siły, by rozsławić utwór, który starał się otoczyć aureolą, odnowić, utrwalić trzy główne twierdze reakcji: ulegalizowaną prostytutkę, ulegalizowany rabunek i ulegalizowaną truciznę duchową.

*Ecclesia praecedit*¹⁵, więc naprzód książd Gnatowski w „Słowie”¹⁶ wychwalał *Rodzinę Połanieckich* za piękną tendencję. Książd Gnatowski

¹² [ksiądz Jan Gnatowski (1855–1925), powieściopisarz i publicysta. Apologię Sienkiewicza wygłosił na łamach „Słowa”.]

¹³ [Włodzimierz Spasowicz (1829–1906), prawnik, krytyk i historyk literatury, profesor prawa karnego w Petersburgu, pozbawiony w 1864 r. prawa wykładania na uniwersytetach. Przywódca polskiego stronnictwa ugodowego, głoszącego sojusz z burżuazją rosyjską na platformie wspólnych interesów klasowych. Artykuły dotyczące Sienkiewicza publikował na łamach „Kraju” – tygodnika, który założył w 1882 r. w Petersburgu wraz z E. Plitzem.]

¹⁴ [Adam Krechowiecki (1850–1919), powieściopisarz, dramaturg i krytyk literacki. Zaangażowany w życie polityczne i kulturalne Lwowa. Był redaktorem „Gazety Lwowskiej” (zwanej Lembergierką) w latach 1883–1918.]

¹⁵ [*Ecclesia praecedit* (łac.) – Kościół przewodzi.]

¹⁶ [„Słowo” – warszawski organ konserwatywny. H. Sienkiewicz objął redakcję tego dziennika w 1882 r.]

chwali pana Sienkiewicza za to, że jego sympatie są po stronie tych, co główną mądrość tego świata widzą w katechizmie (piękne *testimonium*¹⁷ dla pana Sienkiewicza). Że ksiądz Gnatowski za to chwali, to naturalne: pan Sienkiewicz propaguje pogardę dla nauki, bo „systematy filozoficzne mijają, a msza wciąż się odprawia”; dzięki takim twierdzeniom pana Sienkiewicza i pokrewnych mu pisarzy: „msza wciąż się odprawia”. Oto np. niedawno gazety, które czasem narzekają dla zwyczaju, że u nas nauka stoi nisko lub że lud jest ciemny, donosiły jednak (r. 1903), że „dla odwrócenia klęski deszczów odprawione zostały w świątyniach msze”. I rzeczywiście tak było; nic to wprawdzie nie pomogło, ale poszkodowani ofiarowali na to masę pieniędzy, oddając resztki, jakie im zostały po klęsce; otóż gdyby nie tacy pisarze jak pan Sienkiewicz, może już dziś pieniądze te zostałyby obrócone na założenie stacji meteorologicznych, które uprzedzałyby rolnika o stanie pogody, podniosłyby wydajność rolnictwa; a co ważniejsza, poziom umysłowy ludu podniósłby się wtedy ponad stan szamanizmu, ludzie zrozumieliby, że prosić o pogodę lub deszcz jest to tak samo bezsensownie i bezskutecznie, jak prosić, by się nie odbyło zaćmienie lub by ziemia odwróciła swój bieg dokoła słońca w stronę przeciwną. Lecz z czegoż wtedy żyłoby tylu szamanów? Nie dziw więc, że okazują oni panu Sienkiewiczowi wdzięczność.

Ksiądz Gnatowski chwali dalej ideę o b y w a t e l s k ą Połanieckiego, jako typu, który dąży do „uczciwego zarobku” i „posiadania ziemi” (to czyn patriotyczny!). Sądziecie, że nabywanie ziemi, to czyn obywatelski, że ziemia was zbawi!? Ta ziemia, która wszystkim wam, „uczciwie zarabiającym” cudzymi rękami, usunie się spod nóg w przyszłości? Nie ona jest główną podstawą życia narodowego, lecz wielkie umysły i wielkie serca, których wy sami nie posiadacie i które staracie się wytępić, gdy się wśród społeczeństwa pojawiają. Umysły nie zacieśnione do horyzontu parafii, lecz obejmujące glob ziemski w jego dążeniu ku przyszłości; umysły nie zakrzepłe po chińsku w „wierze ojców”, lecz zdolne do przyjęcia wiary nowej, wiary całej ludzkości. Serca nie kur zapatrzonych w swe jaja, lecz serca odczuwające cierpienia i pragnienia całej ludzkości; serca zdolne do współczucia nie tam tylko, gdzie tego wymaga interes osobisty lub kastowy, lecz wszędzie tam, gdzie wymaga tego sprawiedliwość, wszędzie tam, gdzie ktoś cierpi. Tylko narody, które wychowują w swym łonie takie umysły i takie serca, posiadają warunki przyszłości, warunki długiego życia, bo wewnątrz mają one najwięcej siły, a zewnątrz mieć będą szacunek i miłość ludzkości całej.

¹⁷ [*testimonium* (łac.) – świadectwo.]

Od zwierzęcych robigroszów w rodzaju Połanieckich ludzkość jutra odwróci się ze wzgardą; dla tych grubych atawistycznych¹⁸ typów nie będzie wtedy miejsca, i „ziemia” im nawet nie pomoże, bo nowa atmosfera ich zabije; zginą jak owe twory ciemnych głębin morskich, wyciągnięte na jasny, przewiewny świat.

Jeżeli ksiądz Gnatowski wystąpił w pobożnym „Słowie”, to pan Spasowicz, jak należy – w legalnym „Kraju”¹⁹, który pod swymi skrzydłami łączy godnie wszystkie „poważne” elementy.

Chcąc wysławić *Rodzinę Połanieckich*, a nie mogąc ukryć ciasnoty tendencyjnej, ograniczonej do życia rodzinnego, pan Spasowicz tak przekonywa czytelnika: przecież, gdyby Sienkiewicz chciał, to łatwo by mu było uczynić Połanieckiego członkiem wielu instytucji użyteczności publicznej, a Maryni kazać robić robótki na cele dobroczynne, wtedy „nikt nie zarzuciłby już mu braku zmysłu społecznego”. Oto, co się nazywa szerokie i głębokie pojmowanie zmysłu społecznego przez znakomitego prawnika. Nielepsze zaiste od reporterów warszawskich. [...]

Pan Spasowicz chwaląc *Rodzinę Połanieckich*, ujawnił swą znamieną ewolucję: ten sam, który potępiał dawniej szlachetczyznę Wincentego Pola²⁰, upodobał sobie teraz szlachetczyznę p. Sienkiewicza. Ten sam, który w swoim kursie literatury potępiał dawniejszą literaturę za to, że „liczyła się z katechizmem”, chwali liczenie się z katechizmem w *Rodzinie Połanieckich*, ten, co był zawsze przeciwnikiem patriotyzmu, nawet patriotyzm Połanieckiego pochwała. Był przeciwnikiem patriotyzmu, jako uczucia szerokiego, ogólnoludzkiego, pragnącego swobody, a pochwała patriotyzm, jako objaw zaściankowy, parafiański, jako objaw egoizmu pewnej klasy, jako objaw interesu burżuazyjnego. [...]

Ale najpotężniejszym filarem sławy pana Sienkiewicza jest niezaprzeczenie hrabia Tarnowski, a jest najpotężniejszym nie tylko dlatego, że ma wysokie stanowisko: jest hrabią, prezesem akademii, ukochanym synem papieża itd., itd. – nie tylko: oprócz tych zewnętrznych oznak posiada on i pewną cechę wewnętrzną, która go uczyniła tym najpotężniejszym filarem. Cokolwiek by można było powiedzieć o umysłowości hrabiego Tarnowskiego, posiada on jedną wartościową cechę, właściwą wszystkim

¹⁸ [atawistyczny – wynikający z dziedziczności, odziedziczony po poprzednich pokoleniach; tu: nastawionych w przeszłość (w znaczeniu pejoratywnym).]

¹⁹ [„Kraj” – tygodnik polityczno-społeczny, od 1882 r. wydawany w Petersburgu przy współpracy Włodzimierza Spasowicza.]

²⁰ [W cyklu odczytów wygłoszonych w Warszawie w roku 1878 Spasowicz przeprowadził ostrą krytykę ideologiczną dzieł Wincentego Pola, co wywołało burzliwe polemiki.]

ludziom światowym, obracającym się między ludźmi – a więc zarówno wielkim panom, jak komiwojażerom, agentom handlowym, subiektem wielkich magazynów, damom półświatka i kelnerom – mianowicie posiada pewną praktyczną psychologię, pozwalającą mu na pierwszy rzut oka poznawać ludzi i oceniać ich wartość utylitarną: subiekt np. od razu pozna, czy kundmanowi²¹ można podać kiepski towar, lub zażądać odeń potrójnej ceny; demimondówka²² – czy dany „facet” zafunduje szampa na itd. Wielki pan również od razu pozna, czy człowiek, którego przyjmuje do służby, będzie mu pożyteczny. Otóż hrabia Tarnowski od razu ocenił pana Sienkiewicza jako wybornego, jakby „stworzonego” pracownika w winnicy „pańskiej”; tenże hrabia postawił najwyżej z prac pana Sienkiewicza *Rodzinę Połanieckich* i miał ze swego stanowiska zupełną słuszość; wprawdzie w swych powieściach historycznych pan Sienkiewicz wysławiał dawnych panów polskich, oraz pierwszych chrześcijan dawnego Rzymu, ale to jeszcze nie dość: wszakże nawet ideowy bojownik, męczennik dzisiejszy może sympatyzować z dawnymi rycerzami lub z dawnymi męczennikami, bo widzi w nich posiew pod czasy dzisiejsze, bo pod te dawne formy może podkładać treść dzisiejszą, dzisiejszych bojowników, męczenników, przygotowujących grunt dla przyszłości. – Na szczęście pan Sienkiewicz jest jak najbardziej daleki od tak grzesznego pojmowania rzeczy: pan Sienkiewicz w formie przeszłości, poza sybarycko-artystyczną ucieczką od tak zwanej „szarzyzny” dzisiejszej, właściwą artystom, którzy zostali dotknięci furmańskim lub starczym dalekowidztwem, szuka jedynie maski lub ochronnej pięknej szaty dla tego, co dziś gnije – i taki proceder jest naturalnie z punktu widzenia hrabiego Tarnowskiego jego zasługą. Ale w każdym razie p. Sienkiewicz w swych powieściach historycznych czyni to w sposób daleki i pośredni, w *Rodzinie Połanieckich* zaś w sposób najbardziej konkretny, bezpośredni: to już nie dawny szlachcic-bohater, lecz dzisiejszy szlachcic-gešezefciarz, nie dawny chrześcijanin męczennik, lecz dzisiejszy chrześcijanin-hypokryta, nie święty Piotr, lecz dzisiejszy Leon XIII, nie dawne nabożeństwo, odprawiane w katakumbach przez ludzi natchnionych, walczących, lecz dzisiejszy kościół katolicki konkretny, tryumfujący, syty i pożerający – to wszystko jest tu wzięte bezpośrednio w obronę, przedstawione, jako ideał. Tu już nie trzeba podstawiać dzisiejszych „bohaterów”: są oni w swych własnych osobach, a jednak w pełnym „bohaterskim” rynsztunku. Dlatego hrabia Tarnowski ma zupełną rację ze

²¹ [*kundman* (niem.) – klient.]

²² [*demimondówka* (z fr. *demi-monde*) – kobieta lekkich obyczajów; kobieta z półświatka.]

swego utylitarnego stanowiska uznać *Rodzinę Połanieckich* za najlepszą z powieści pana Sienkiewicza; w każdym razie jest ona najbardziej typową.

Toteż hrabia Tarnowski w swej pracy *Trzeci okres w zawodzie Sienkiewicza* („Tygodnik Ilustrowany” 1897) powiada znamienne, że Sienkiewicz po powieściach historycznych zabrał się do współczesnej dlatego, że pragnął c z y n u, to znaczy: pragnął, za pomocą dzieła tendencyjnego na tle życia współczesnego, dokonać pracy o b y w a t e l s k i e j, c o ś r a d z i ć na zło, szerzące się w tym przebrzydłym wieku niewiary; chciał wpłynąć na ogół za pomocą dzieł m o r a l n y c h! [...]

I hrabia Tarnowski tak „rozzaśnia”, że to, co pan Sienkiewicz napisał dla przypodobania się reakcji, dla zdobycia rozgłosu i dóbr materialnych, co jest fałszem jego duszy, to hr. Tarnowski podaje za czyn obywatelski, jako usiłowanie zaradzenia złemu, zwalczanie fałszu i obłudy, oddziaływanie umoralniające.

To co jest fałszem i najwyższą niemoralnością, to hr. Tarnowski uważa za zwalczanie fałszu i umoralnianie. „Czy dużo jest, mówi, powieści równie mądrych, równie dobrych, równie moralnych, jak ta?” Należy zaś powiedzieć: czy wiele jest równie głupich, równie złych, równie niemoralnych? A jednak dla hrabiego Tarnowskiego *Rodzina Połanieckich* to my wszyscy, (o tak – wy wszyscy), jak „powinniśmy być” – ona ma stanowić „nową epokę w dziejach ludzkości”. Ze szczegółniejszym zachwytem jest pan hrabia (naturalnie, jako „ukochany syn papieża”) dla wizerunku Leona XIII, skreślonego przez pana Sienkiewicza. Naturalnie pan Sienkiewicz był dość „mądry”, aby nic nie wspominać o zamiłowaniu papieża w liczeniu pieniędzy lub o bardziej idealnym zwyczaju polowania w ogrodzie na małe ptaszyny, które, złapane w sieci, dusił w palcach na kolację. *Utile dulci*²³. Nie, ten jezuita o twarzy krogulczolisiej jest naturalnie u pana Sienkiewicza anielski. To tylko pisarz tak „grubiański” jak Zola śmie beczelnie pisać o papieżu prawdę. [...]

Przyznać jednak w ogóle trzeba, że hr. Tarnowski jako hrabia, chwając Sienkiewicza, budując mu piedestał, jest zupełnie w porządku. Sprzeczność, a raczej komizm, tkwi tu dopiero dlatego, że hrabia Tarnowski jest nie tylko hrabią, ale i prezesem Akademii. Już samo zestawienie tych dwóch tytułów zawiera w sobie komizm, ale wzrasta on jeszcze bardziej, gdy ten prezes Akademii, to jest kierownik najwyższej instytucji naukowej, wynosi pod niebiosy pisarza, którego cała działalność była zwró-

²³ [*utile dulci* – przyjemne z pożytecznym (*utile dulci miscere* (łac.) – łączyć przyjemne z pożytecznym).]

cona ku sponiewieraniu nauki i utrwaleniu obskurantyzmu²⁴ – „systematy filozoficzne znikają, a msza wciąż się odprawia”, woła z dumą p. Sienkiewicz; tak, odprawia się, np. dla odwrócenia deszczu, to znów dla jego sprowadzenia – beczelne oszustwo. Robi się to zapewne „dla przykładu”, dla patriotyzmu. [...] Czymże ich patriotyzm? – interesem, by lud utrzymać w takim ogłupieniu, aby swym ciężkim potem napełniał kabzę pańską i księżą – i to wtedy, gdy go spotyka żywiołowa klęska. To, co oni nazywają swym patriotyzmem, jest tylko oszukaństwem i zdzierstwem.

Komizm ten jest zresztą typowy: hr. Tarnowski jest to przecież akademik z kraju analfabetów i lamów – z europejskiego Tybetu. [...]

Zupełnie wyjątkowe stanowisko wśród tych pierwszych fundatorów sławy pana Sienkiewicza zajmuje Matuszewski²⁵: nie książdź, nie hrabia, nie bogaty *bourgeois*, nie urzędnik, więc zasadniczo nie ma powodu budować piedestału dla sławy pana Sienkiewicza; nie jest też kondotierem wstecznictwa, nigdy bowiem nie napadał na nowe kierunki społeczne, czy artystyczne; owszem, ujawniał zawsze wielką, zwłaszcza dla tych ostatnich, sympatię. Ale niestety (jak dla krytyka) jest to człowiek dobry o nieograniczonej uprzejmości koleżeńskej, który radby wszystkich kolegów po piórze podnieść, pochwalić, ozłocić; czynił to z literatami *minorum gentium*, jakże więc mógłby ganić Sienkiewicza: niepodobna; a więc Sienkiewicz jest naturalnie „mistrzem”, jest „słońcem”; ale Matuszewski, jako dusza subtelna, poczuł przecież swąd filisterski, buchający z *Rodziny Połanieckich*; jak na to poradzić? – Matuszewski szukał przejścia między niemożnością chwalenia filisterii a niemożnością zganienia Sienkiewicza, i oto ono: „Cóż temu, na Boga, mówi Matuszewski, wienien autor, który bądź co bądź kopiuje tylko rzeczywistość; skądże ma brać bohaterów, skoro go otaczają same filistry”. [...] Twierdzenie Matuszewskiego może być prawdziwe tylko w tym ograniczeniu, że najbliższe

²⁴ [obskurantyzm – zacofanie, ciemnota.]

²⁵ [Ignacy Matuszewski (1858–1919), badacz i krytyk literacki. Początkowo pod wpływem myśli pozytywistycznej zmienił stanowisko i stał się zwolennikiem subiektywizmu w krytyce (*Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej* (1902)). W latach 1898–1907 kierował działem literackim „Tygodnika Ilustrowanego”, propagując literaturę modernistyczną. Nałkowskiemu chodzi zapewne o to, że Matuszewski entuzjastycznie wypowiadał się na temat *Quo vadis*. Odnosi się również do stanowiska, jakie zajął Matuszewski wobec *Rodziny Połanieckich* (por. recenzję z „Przeglądu Tygodniowego” 1895 nr 19–20. Przedruk pt. *Henryk Sienkiewicz. Powieść społeczna* w zbiorze *Swoi i obcy* (1903).]

otoczenie pana Sienkiewicza składa się z filistrów – naturalnie, kto lubi pańskie polowanka, ten musi żyć z filistrami, darmożjadami, jak Połaniecki; ale to nie jest usprawiedliwienie ani dla człowieka, ani tym mniej dla autora: polując z panami, choć nauczymy się władać bronią, nie staniemy się, przez to jednak bojownikami, nie nabędziemy instynktów wojowniczych, lecz raczej lokajskich – „nie mogłem przecież hrabiemu psuć strzału”, pisze z rozczerwieniem pewien uczony strzelec hrabiowski. Autor rui powinien poznać szersze środowisko, niż grono swych serdecznych przyjaciół.

Kończąc rzecz o krytyce Matuszewskiego, musimy zauważyć, że krytyk nie powinien krępować się uprzejmością i dobrocią serca, zwłaszcza krytyk z takim wykształceniem literackim i talentem, jak Matuszewski; albowiem jego sąd stanie się obowiązującym dla wielu i przyczyni się do rozpowszechnienia i utrwalenia fałszu²⁶.

Po takim ugruntowaniu sławy pana Sienkiewicza zgromadziła się cała zgraja kondotierów, najemników i lokai, którzy tę sławę zaczęli roztrąbywać na wszystkie strony świata, wytworzyli owczy pęd, powszechne beczenie [...]

*

Zobaczmy teraz, jak te skutki działalności pana Sienkiewicza na nasze ciemne, ociężałe, skołatane społeczeństwo były fatalne. Rozlała ona w żyły społeczeństwa ciemnotę, niewolniczość, zwierzęcość, wzmogła filisterię, ożywiła gnijącą szlachetczyznę i arystokrację z jej bezdusznymi formami, dobrym tonem, herbami itd.; usprawiedliwiła oportunizm – teraz, gdy komuś zarzucić zmianę przekonań, chowa on się za rozdęte reklamą plecy Sienkiewicza, twierdząc, że ten proceder to ewolucja. Wzmogła geszefciarstwo klerykalne, handel świętościami, jubileuszówkami, całunami; klerykalny szowinizm, pogardę dla nauki i wszelkich głębszych pierwiastków twórczości, rozpanoszenie się najemnictwa literackiego i lokajstwa. Nieprędko społeczeństwo zdoła wydalić z siebie te trupy, paraliżujące pierwiastki.

²⁶ Wszakże zaraz tryumfalnie pisma doniosły, że krytyka Matuszewskiego została przetłumaczona na język rosyjski i pomieszczona w jakiejś gazecie.

To jest właśnie „powołanie” Sienkiewicza, ów „potężny czyn zorganizowania i o d r o d z e n i a społeczeństwa swego” (Nowiński)²⁷. Takie było posłannictwo Sienkiewicza wśród nas, idealnych „najmłodszych z Ariów”²⁸. [...]

²⁷ [Chodzi o Józefata Nowińskiego (1863–1906), poetę i prozaika. Jeden z nieprzedrukowanych tutaj fragmentów tekstu poświęcony jest pracy Nowińskiego *Sienkiewicz* (Warszawa 1901), którą Nałkowski nazywa „ciężko i nieudolnie napisanym wypracowaniem”. Pisz też m.in., że zachwyty Nowińskiego nad Sienkiewiczem „robią wrażenie psiego skomlenia lub miłosnych wylewów starej dewotki dla księdza. Jego ciećkania się z bohaterkami pana Sienkiewicza robią wrażenie onanizmu”.]

²⁸ [Aluzja do *Rodziny Połanieckich*, w której jeden z bohaterów wygłasza tezy na temat misji odrodzenia świata przez Słowian – najmłodszych Ariów (wg jednej z teorii Słowianie stanowią najmłodszą gałąź rasy aryjskiej, tj. białej).]

Stanisław Brzozowski

SCHERZ, IRONIE UND TIEFERE BEDEUTUNG¹ [fragmenty]

Psujmy zabawę plotkarzom!

[...]

Pod wpływem nieustannych pogłosek, plotek, zaprzeczeń, potwierdzeń, odwołań miałem jednej z ostatnich nocy sen, dziwaczny, pogmatwany i rozkiełznany ironicznie... Śniło mi się, że p. Śliwiński² rozpisał

¹ *Żart, ironia i głębsze znaczenie* – tytuł komedii Grabbego. [Komedia niemieckiego dramaturga, Christiana D. Grabbego (1801–1836) ukazała się w „Chimerze” (1901, t. II, z. 6) pt. *Żart, satyra, ironia i głębsze znaczenie* w tłum. Wacława Berenta. Prwdr. tekstu *Scherz, Ironie und tiefere Bedeutung*. „Głos” 1904 nr 27, opublikowany pod pseud. A. Czepiel. Przedruk w: S. Brzozowski, *Wczesne prace krytyczne*. Warszawa 1988. Artykuł ten wywołał spore oburzenie – w „Tygodniku Ilustrowanym” (1904 nr 33) ukazał się następujący protest, podpisany przez uznanych pisarzy: W. Berenta, J. Kasprowicza, Wł.St. Reymonta, A. Górskiego, J. Lemańskiego i St. Wyrzykowskiego: „W jednym z ostatnich numerów «Głosu» zjawiał się artykuł pana Czepiela, napastujący Miriama i «Chimerę» w sposób pozbawiony cech polemiki ideowej i oparty jedynie na płaskich conceptach. Przeciwno podobnym traktowaniom Miriama i jego pisma protestujemy najkategoryczniej”. W odpowiedzi Brzozowski ujawnił swoje autorstwo i napisał m.in.: „Od roku już też w rozmaitych formach zwalczam i ośmieszam to najdrogocenniejsze tabu artystów polskich: Miriama. Od roku już w rozmaitych formach piszę ten artykuł, który siedmiu podpisanych pod protestem teraz dopiero przeczytali. Cóż mnie obchodzi to, że concepty moje uznane zostały za płaskie, skoro sprawiły to, czemu pragnął, przerwały spokojną drzemkę tych, których obudzić chciałem”. (*W odpowiedzi na protest*. „Głos” 1904 nr 34). W tym samym roku w kolejnych numerach „Głosu” ukazały się artykuły, w których Brzozowski „poważnie” rozprawił się z Miriamem (zob. S. Brzozowski *Miriam* w niniejszej antologii). Zob. też *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, dz. cyt.]

² [Ludwik Śliwiński (1857–1923), aktor, reżyser. Zajmował się przede wszyst-

ankietę, a raczej chodził z nią sam po osobach kompetentnych i wpływowych. Chodził i pytał: Co robić. Czym ma być Teatr Rozmaitości.

Był u Sienkiewicza. Ale ten zatrzasnął drzwi i nie chciał mówić.

– Dosyć, już dosyć. Nie mówię o teatrze.

Był u p. Rabskiego³. Ten milczał długo, w końcu rzekł:

– *Ôte toi, que je m'y mette*⁴.

Był u p. Masoniusa⁵. Kazał mu czytać Lessinga i Arystotelesa. W końcu zaś zapowiedział koniec świata i rychłe nadejście Antychrysta...

P.W.M. Kozłowski zalecił mu wystawianie sztuk neo-maltuzjańskich⁶, p. Miecznik – *Mistrza Twardowskiego*⁷, p. Lorentowicz... *Dame à la faulx*⁸, i w ogóle sztuk z DUSZĄ, Miriam⁹ zaś zrazu nie chciał mó-

kim operetką i farsą. Założył w 1901 r. i przez wiele lat prowadził Teatr Nowości, w którym nadał tym właśnie formom teatralnym odpowiedni styl i formę, przyczyniając się do ich ogromnego rozkwitu i popularności.]

³ [Władysław Rabski (1865–1925), polski krytyk literacki i teatralny, publicysta, pisarz i dramaturg. Antagonistycznie nastawiony wobec „Głosu”.]

⁴ [*Ôte toi, que je m'y mette* (fr.) – właśc. *Ote toi, que je m'y mette* – odsuń się stąd, idź stąd i zrób mi miejsce. Jest to prawdopodobnie sformułowanie Josepha de Sequra (1756–1805) charakteryzujące rewolucjonistów francuskich. Taki napis widnieje też pod jedną z karykatur Honoré Daumiera z 1839 r. przedstawiającą dialog winorośli z burakiem na tle beczki z winem.]

⁵ [Marian Massonius (1862–1941), filozof i pedagog, początkowo zwalczał pozytywizm i – w sztuce – naturalizm, następnie stał się zwolennikiem filozofii naukowej, za zadanie której uważał krytykę władz poznania.]

⁶ [Władysław Mieczysław Kozłowski (1858–1935), filozof, znajdował się pod wpływem kantyizmu, pozytywizmu i pragmatyzmu, do którego popularyzacji na polskim gruncie przyczynił się tłumaczeniem *Pragmatyzmu* W. Jamesa (1911). Postulował stworzenie filozofii społecznej opartej na wynikach nauk społecznych, prawnych i politycznych, uważał też, że filozofia powinna dążyć do realizacji ideałów sprawiedliwości społecznej. *Sztuki neo-maltuzjańskie* – neomaltuzjanizm: koncepcja odwołująca się do poglądów Thomasa Malthusa (1766–1834), angielskiego ekonomisty, który uważał wzrost demograficzny ludności za źródło ubóstwa i dlatego przeciwstawiał się pomocy społecznej dla najuboższych.]

⁷ [Antoni Miecznik (1870–1921), powieściopisarz i publicysta. Zajmował się filozofią A. Schopenhauera.]

⁸ [Jan Lorentowicz (1868–1940), krytyk teatralny i literacki, w latach 1890–1903 przebywał w Paryżu, a w latach 1906–1918 kierował działem literackim warszawskiej „Nowej Gazety”. Wydał m.in. szkice *Nowa Francja literacka* (1911). *Dame à la faulx* – pięcioaktówka symbolisty Saint-Paul-Roux z 1899 r.]

⁹ [Miriam – pseudonim Zenona Przesmyckiego (1861–1944), krytyka, tłumacza, poety, wydawcy. W latach 1887–1888 redagował „Życie” warszawskie; w latach 1901–1907 wydawał i redagował „Chimerę”. Jako krytyk i wydawca zajmował się sztuką współczesną; promował m.in. teorię symbolizmu (*Wstęp do wyboru pism dramatycznych* M. Maeterlincka (1891); tłumaczył też m.in. Rimbauda, Mallarmégo, Verlaine’a. Jego poglądy estetyczne cechował kult sztuki („sztuka dla sztuki”) pojmowanej jako forma przeniknięcia istoty bytu; wierzył w uszlachetniający wpływ piękna; miał bardzo wysokie wymagania w stosunku do artystów i wy-

wić, w końcu radził Axela, Kraswę i teatr Claudela¹⁰. Od tego momentu właśnie zaczyna się fantasmagoria.

– Czemże wobec tego powinien być teatr? – pytał strapiony p. Śliwiński.

Miriam mówił długo i uczenie. Na końcu rzekł:

– Alkahestem¹¹.

Z niesłychaną szybkością scenizacji, jaką tylko Wielki Reżyser Sen się odznacza (czytaj Karola du Prela: *Philosophie der Mystik. Traum als Dramaturg*¹²), zmienił się nagle widok. Miriam siedział już sam, osłupiałym wzrokiem wpatrywał się w olbrzymie ogłoszenie, rozłożone na stole...:

Z Natchnienia Chimery.

Teatr Rozmaitości zamienia się

W symboliczny Tingle-tangle¹³

Z udziałem Kraswy

Pod nazwą Alkahest (w nawiasie: nie Alkazar¹⁴). Podpisano: Areopagita¹⁵

L. Śliwiński.

niedużej:

a także Paul Claudel (występy gościnne)

... kłown-metafizyk o chińskiej

tresurze¹⁶

stępował przeciwko pomysłom dostosowywania sztuki do gustów masowego odbiorcy (*Walka ze sztuką*. „Chimera” 1901 z. 2).]

¹⁰ [Axel – tragedia Augusta de Villers de l’Isle-Adama opublik. w 1890 r. Przekład Miriama ukazał się w „Chimerze” w 1901 (t. I); *Kraswa* – tytuł dramatu Cezarego Jellenty, wyd. w Krakowie w 1902 r.; *Paul Claudel* (1868–1955), francuski dramaturg i poeta, uznawany za kontynuatora symbolizmu.]

¹¹ [*Alkahest* – (wyraz pseudoarabski ukuty przez Paracelsusa) jeden z ważniejszych (obok kamienia filozoficznego i eliksiru życia) obiektów poszukiwań alchemicznych: środek rozpuszczający ciała.]

¹² [*Carl du Prel* (1839–1899), filozof niemiecki zajmujący się m.in. spirytyzmem i okultyzmem. Wymienione przez Brzozowskiego dzieło (*Filozofia mistyki*) ukazało się w 1884 r.]

¹³ [*Tingle-tangle* – rodzaj lokalu rozrywkowego o charakterze kabaretowym. O niechęci Miriama do kabaretów literackich pisze m.in. M. Podraza-Kwiatkowska, dz. cyt., s. 576.]

¹⁴ [*Alkazar* – warowny pałac mauretański (często też reprezentacyjny) w Hiszpanii.]

¹⁵ [*areopagita* – w starożytnych Atenach członek areopagu, tj. grona rządzących (organu ustawodawczego i sądowego).]

¹⁶ [Aluzja do pobytu Claudela na placówce dyplomatycznej w Chinach (był tam 14 lat).]

i Aksel z p. Ignacym Balińskim¹⁷ w tytułowej roli
z kupletami, poprawiony przez Andrzeja
Marka¹⁸, odtńczy Deotyma¹⁹.

Co przeczytawszy, Miriam popadł w katalepsję²⁰. Gdy ocknął się, nie-
szczęsny dokument leżał przed nim.

– Tingle-tangle²¹ – wyszeptał.

– Dlaczego nie? Baletniczka Degasa²² wyslizgnęła się z ramek, wy-
skoczyła z obrazu i nieco ryzykownym *pas*²³ podbiegła do Miriama.

– *Pourquoi pas?*²⁴ *Pourquoi pas?*

– A to znowu co? Ty skąd? Co mogą pomyśleć... Przecież opinia...

– Nie dbam o opinię. *Je m'en moque. Je m'en fiche*...²⁵ Kocham cię...

– Ależ...

– Kocham cię... Nie poznajesz mnie? Jestem sztuka.

– Ty?

– Ja... O, bez tych min... Ja wiem... Dla ciebie zawsze: Absolut! Ab-
solut! Poza przestrzenią – czasem. A ja jestem tu, tuż obok. Na ulicy,
podwórzu! Wszędzie. I nie lubię tych wielkich słów. Tak, czasami... gdy
smutna... i śmiać się nie mam z czego... Ale *à la longue*²⁶... br... Idea pla-
tońska²⁷! Wieczność. To wszystko... zwracanie głowy... *les chansons*²⁸.

¹⁷ [Ignacy Baliński (1862–1951), poeta, krytyk literacki i teatralny. Posługi-
wał się pseudonimem Aksel. Gra słów związana ze sztuką teatralną pt. *Axel*. Zob.
też przyp. 10.]

¹⁸ [Andrzej Marek (1880–1943), dramatopisarz; autor sztuk o tematyce ży-
dowskiej.]

¹⁹ [Deotyma – pseudonim Jadwigi Łuszczewskiej (1834–1908), poetki i po-
wieściopisarki (*Panienka z okienka*, 1898); znanej z umiejętności improwizacyj-
nych.]

²⁰ [katalepsja (łac. *katalepsis*) – specyficzne zeszytnienie mięśni połączone
z zastyganiem ciała.]

²¹ [Zob. przyp. 13. Brzozowski robi tu aluzję do poglądów Miriama, który był
zdecydowanym przeciwnikiem rozprzestrzeniającej się właśnie mody literackich
kabaretów. W „Chimerze” (1901, t. III, s. 300–308) ukazał się artykuł Miriama
Nadsceny i kabarety – artystyczne, w którym kabaretom artystycznym przeciwsta-
wiał francuskie teatry poezji, np. Théâtre d’Art.]

²² [Edgar Degas (1834–1917), malarz franc. z kręgu impresjonistów. Znany
m.in. z portretów baletnic.]

²³ [*pas* (fr.) – krok taneczny.]

²⁴ [*Pourquoi pas?* (fr.) – dlaczego nie?.]

²⁵ [*Je m'en moque. Je m'en fiche* (fr.) – drwię (sobie) z niej, kpię (sobie) z niej.]

²⁶ [*à la longue* (fr.) – dłużej.]

²⁷ [idea platońska – podstawowe pojęcie w filozofii Platona, według którego
świat rzeczy jest tylko słabym „odbiciem” świata idei. Tu: w znaczeniu czegoś da-
lekiego od sfery praktycznej, oderwanego od życia i rzeczywistości.]

²⁸ [*les chansons* (fr.) – piosenki; tu: błahostki.]

- Jak się ty wyrażasz.
– Oh, mniejsza o to. *Vois-tu*²⁹. Ja czasem jestem motłoch, czasem rynsztok, ulica, ale zawsze życie, słońce, miłość, namiętność, taniec, a to wszystkim.
Nagle stało się coś strasznego. Parę biustów zachwiało się i spadło, kilkanaście książek runęło, drzwi wyleciały z zawiasów.
– *Dame, dame, dame, dame!*³⁰
– Kto tam!
– Hej! hop! Z drogi. Życie idzie. Jego Słoneczność życie! *Pijany statek* Rimbaud!³¹
– Hm... hm... Ja już wolę w książce. Mam doskonałe wydanie... To nie ocean.
– He, he... Miriam. *Tu es negre. Decidement negre*³²...
– Bardzo proszę... bez tej poufałości. Ostatecznie, Remy de Gourmont³³ miał słuszność. *Insupportable voyou*³⁴...
– Remy de Gourmont, encore un chapon!³⁵
– I zastrzegam sobie, że okna... To jest właściciel, *proprietaire!*³⁶
– *Je m'en fiche*. Gwiżdżę na twojego proprietera. Okno przeszkadza... Słońce nie wchodzi... A to co, firanki! Precz! I to precz.
– Rimbaud... Żywiołowa siła... Ale *in Begrenzung zeigt sich der Meister!*³⁷ Poczekaj!... Zaraz w przyszłym N-rze.

²⁹ [*Vois-tu* (fr.) – widzisz.]

³⁰ [*Dame, dame, dame, dame* (fr.) – powiedzenie, okrzyk typu: „a to dopiero!”.]

³¹ [*Pijany statek! Rimbaud – Pijany statek* to słynny utwór Artura Rimbauda, przełożony przez Przesmyckiego i opublikowany w „Chimerze”. Przesmycki napisał też rozprawę o Rimbaudzie, którą negatywnie skomentował Brzozowski – zob. przyp. 30 do tekstu Brzozowskiego *Miriam*.]

³² [*Tu es negre. Decidement negre* (fr.) – jesteś Murzynem. Stanowczo Murzynem (w znaczeniu obraźliwym).]

³³ [*Remy de Gourmont* (1858–1915), pisarz i poeta francuski, jeden z najwybitniejszych teoretyków i wpływowych krytyków symbolizmu.]

³⁴ [*Insupportable voyou* (fr.) – nieznosny łobuz (ulicznik).]

³⁵ [*encore un chapon* (fr.) – jeszcze jeden kapłon.]

³⁶ [*le proprietaire* (fr.) – właściciel.]

³⁷ [*in Begrenzung zeigt sich der Meister* (niem.) – dosł.: w ograniczeniu pokazuje się mistrz. Jak podaje M. Podraza-Kwiatkowska (dz. cyt., s. 580), jest to niedokładny cytat z wiersza J.W. Goethego *Natur und Kunst (In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister)*, który w przekł. L. Staffa brzmi: „W ograniczeniu dopiero znać mistrza”.]

– *Fiche moi la paix*...³⁸ I bez pludrowskiego³⁹ języka. Nie lubię... Hej ty tam! Chodź tu...

– Wypraszam sobie. Znany nożownik!

– Nożownik!... *Ah je m'en fiche*. Ciekawe ma ślepia! Taki pijany statek...

– Pan się myli. Ja przetłumaczyłem *Pijany statek*. To, co u pana było tylko bezwiedną erupcją, to ja opanowałem mocą kongenialnego...

– *Tu es negre*. Nie, nie! *Tu es Chinois. Decidement*. Chińczyk! *Un magot*!⁴⁰ *Hop là*. Tu na konsolkę.

– Proszę... bardzo... Co za poufałość. *Voyou... Va-nu-pieds... Sans-culotte*!⁴¹

– *Hop là! Magot. Voilà*!⁴²

I Miriam z przerażeniem spostrzegł, że stoi, a raczej siedzi w kucki na konsolce i że porcelanowieje.

– Otóż to. A teraz głową! W prawo i w lewo! Bim bam, Bim bam! Bim bam – la!

– Brawo!

Wszystko znikło. I tylko porcelanowy Miriam (przecież to sen, ach tylko sen) kiwał się w takt. Bim bam, Bim bam, Bim bam... Czuł głęboko niestosowność swego położenia, a nie mógł zejść, gdyż bał się rozbić.

Wtem otworzyły się drzwi. Wszedł Lemański⁴³.

– Ten mnie ocali – pomyślał Miriam i zakiwał się mocniej.

Ale Lemański przyjrzał się, przymrużył oczy, zrobił dziwaczny ruch palcami.

– A... wiesz co! – rzekł. – Wcale dobra ta kombinacja, ja zawsze coś takiego sobie myślałem.

Usłysawszy to, Miriam spadł, i ja obudziłem się z przestachu.

³⁸ [*Fiche moi la paix* (fr.) – daj mi spokój.]

³⁹ [*pludrowski język* – pludry to krótkie bufiaste spodnie sięgające maksymalnie do kolan; do XVI w. stanowiły część stroju dworskiego lub żołnierskiego. Później – określano tym mianem każde spodnie sięgające powyżej kolan.]

⁴⁰ [*Tu es Chinois. Decidement. Chińczyk! Un magot!* (fr.) – Ty jesteś Chińczyk. Stanowczo. Chińczyk z porcelany!]

⁴¹ [*Voyou... Va-nu-pieds... Sans-culotte!* (fr.) – ulicznik; żebrak, kloszard. *Va-nu-pieds* – bosonogi; to także określenie powstańców normandzkich, którzy w roku 1639 r. wystąpili przeciw nowym podatkom, narzuconym przez Ludwika XIII w celu sfinansowania wydatków związanych z wojną trzydziestoletnią. *Sans-culotte* – dosł. nienoszący spodni do kolan (*culotte*), czyli części stroju używanego przez przedstawicieli sfer wyższych, określenie stosowane do radykalnie nastawionych proletariatu, ochotników armii rewolucyjnej, którzy nosili długie spodnie.]

⁴² [*Voilà* (fr.) – otóż to.]

⁴³ [*Jan Lemański* – zob. *Noty o autorach*.]

Ulicami miast, ścieżkami pól i lasów przelewa się życie pełne tęsknot, marzeń, czuć, widoków raz tylko istniejących i o kształt swój i wyzwole nie proszących, a na scenie Rozmaitości... Wojny domowe! *Reduty! Pod okrętem!* a w „Chimerze” pisze Leśmian *Legendy tęsknoty*, pani Komornicka wyłania wizje lwów, lwic, panter i tygrysic⁴⁴.

A pp. Rabscy intrygują, że p. Śliwiński za dużo daje sztuk tych tam „dekadentów”⁴⁵. W klateczce zaś za złożonymi pręcikami siedzi *der akklimatisierte Ariel*⁴⁶ i ćwierka.

⁴⁴ [*Reduty; Pod okrętem* – tytuły sztuk S. Kozłowskiego grane w Warszawie w 1904 r. *Legendy tęsknoty* to utwór B. Leśmiana ogłoszony w „Chimerze” w 1904 r. (t. VII, s. 41, 287). *Maria Komornicka* (1876–1949), poetka, prozaiczka i krytyczka, współpracownicza „Chimery”.]

⁴⁵ [*dekadent* – schyłkowiec, przedstawiciel dekadentyzmu – postawy światopoglądowej znamiennej dla schyłku XIX w.; opartej na przekonaniu o końcu kultury europejskiej; pesymizmie, ucieczce w świat sztuki i intensywnych przeżyć duchowo-zmysłowych.]

⁴⁶ [*der akklimatisierte Ariel* (niem.) – dosł. zaaklimatyzowany; oswojony Ariel (Ariel to duch powietrza z *Burzy* Szekspira).]

Stanisław Brzozowski

MIRIAM¹
[fragmenty]

[...]

ZAGADNIENIE METODY

Zagadnienie metody nie jest bynajmniej czysto i wyłącznie formalnym. Metoda wtedy tylko zasługuje na swoje miano, gdy wyrasta z samej badanej i opracowywanej myśli, gdy jest szlakiem prawdy, przez nią samą w pochodzie swym ku samopoznaniu wykreślanym. Sceptycyzm i dyletantyzm tylko sądzić może, że forma daje się tu odłączyć całkowicie od istoty, że metoda jest czymś zewnętrznym, konwencjonalnym, narzuconym, od osobistości badacza, jego usposobienia, nastroju i wygody zawisłym. O metodzie nie rozstrzyga dogodność subiektywna, lecz przedmiotowa i bezwzględna konieczność wywiązująca się z samej natury zadania, o które idzie. Dopóki uznaje się myśl za organ prawdy, dopóki nie rezygnujemy z tego jej znaczenia, dotąd towarzyszy jej zawsze ścisłość, jeżeli nie jako wynik osiągnięty, to przynajmniej jako postulat, i dotąd pragnie ona mieć pod sobą grunt pewny i ustalony, zdawać sobie sprawę z prawomocności i celowości każdego swego kroku.

Ponieważ niniejsza praca moja ma być nie impresją, nastrojem, wyładowaniem liryzmu, inwektywą osobistą lub popisem krasomówczym, lecz roztrząsaniem krytycznym w najściślejszym znaczeniu tego wyrazu,

¹ [Prwdr. „Głos” 1904 nr 41, 48, 49, 52 pod tytułem „*Miriam*” – *zagadnienie kultury*. W przeciwieństwie do reakcji na poprzedni tekst o Miriamie, nikt wówczas nie podjął dyskusji z Brzozowskim. Przedrukuję za wydaniem S. Brzozowski, *Kutura i życie*. W: *Dziela*. Pod red. M. Sroki. Warszawa 1973.]

ponieważ wreszcie w roztrząsaniu tym idzie mi nie tyle o ustalenie faktów, ile raczej o uzasadnienie pewnych ocen i norm oraz o zastosowanie ich do poszczególnego, zajmującego mnie tu na razie wypadku, ponieważ wreszcie współczesna opinia ludzi, którzy w sprawach tego rodzaju mają w ogóle opinię – uważa kwestię przedmiotowości w krytyce za przesądzoną w nieprzychylnym dla tej ostatniej sensie, a ja zaś sądzę, że takie mniemanie przesądzeniem istotnie jest tylko, gdyż całkowicie i wyłącznie na nowoczesnych przesądach naturalizmu i psychologizmu dogmatycznego jest oparte, więc tym samym z natury rzeczy zagadnienie metody, w ten sposób pojęte, wysuwa się na pierwszy plan; i od takiego lub innego jego rozwiązania los całej mojej pracy jest zawisły.

Krytyce przedmiotowej szkodzą nie tyle jej przeciwnicy: ci bowiem nie umieją zazwyczaj zarzutów swoich przeciwko niej porządnie sformułować i przenieść na jedyny grunt teorii poznania – w najszerszym znaczeniu tego wyrazu, do której sama przez się cała ta sprawa należy, ile raczej jej zwolennicy. Z tymi ostatnimi rzecz bowiem tak ma się zazwyczaj, iż to, co jest w pracach ich przedmiotowym, nie ma żadnego dla krytyki znaczenia, to zaś, co jest wartościowym, krytycznie, przedmiotowo uzasadnionym nie jest. Jest to zrozumiałe, gdy się zważy, że wszyscy krytycy przedmiotowi dążyli świadomie lub bezwiednie do wyeliminowania z samego zagadnienia tego właśnie, co wyłączny i jedyny przedmiot zagadnienia tego stanowi – specyficznej natury dzieła sztuki i jako takiego. Badali oni, czym jest dzieło sztuki rozpatrywane jako wytwór warunków społecznych lub jako czynnik społecznego rozwoju, jako przedmiot badań psychologicznych itd., słowem, czym jest dzieło sztuki w swych stosunkach do innych dziedzin życia i myśli, nigdy zaś, czym jest ono samo w sobie. To istotne pytanie przeciekało im wprost między palcami, a wszystko, co robili oni dla jego rozwiązania, było wynikiem nie ich świadomej i celowej pracy myślowej, lecz wyłącznie żywiołowym skutkiem ich natury artystycznej, o ile ją mieli, co bynajmniej nie zdarzało się i nie zdarza się zawsze.

Krytyka ma być świadomością sztuki. Krytykiem jest ten, kto nie tylko dzieło sztuki odtworzyć w sobie zdoła, lecz jednocześnie wie, czym twórczość jest, zdaje sobie sprawę z jej dróg i celów i jest w stanie z punktu widzenia tych ostatnich dzieło sztuki ocenić.

Krytyk więc powinien wiedzieć, czym jest w istocie swej dane dzieło sztuki, a o tym wie jedynie ten, kto zająć jest w stanie wobec danego dzieła twórcze i przy tym świadomie twórcze stanowisko.

Następnie musi posiadać normę przedmiotową i bezwzględną, na której jedynie ocena dzieła sztuki oprzeć się może, normę nie zewnętrzną, opartą na stosunku sztuki do tej lub innej dziedziny życia czy myśli, lecz

z samej wewnętrznej natury sztuki wyrosłą. Dzieła sztuki można sądzić jedynie z punktu widzenia sztuki samej i jej bezwzględnej prawdy, a więc wyłącznie i jedynie z punktu widzenia wiedzy integralnej, która poznaje nie stosunki fenomenów, lecz istotę rzeczy.

Krytyka przedmiotowa może być tylko krytyką filozoficzną.

Nauka nie jest w stanie ująć wprost dzieła sztuki. Dzieło sztuki, aby być poznane, musi być odtworzone, stworzone na nowo. Akt twórczy leży na początku wszelkiej działalności krytycznej i ustanawiając sam przedmiot jej, rozstrzyga tym samym o jej doniosłości.

Dla nauki akt twórczy – nawet gdy istnieje, staje się tylko faktem. Przeobrażenie zaś go w fakt sprawia to, że przedmiotowe znaczenie mogą mieć tylko stosunki pomiędzy oddzielnymi pierwiastkami tego przeżycia, a innymi faktami psychologicznymi lub społecznymi, nigdy zaś samo przeżycie jako takie, jako integralna jedność i całość, od wewnątrz odczuta i w odczuciu tym absolutnie i równoważnie poznana. Akt twórczy – ustanawiający dla krytyka przedmiot badań, jest poznaniem bezwzględnym, poznaniem idealnym, w którym podmiot stwarza swój przedmiot, a więc utożsamia się z nim. Jedynym więc uzasadnionym punktem widzenia może być stanowisko absolutnego poznania, nigdy zaś stanowisko poznania naukowego, z natury swej uwzględniającego, ustosunkowującego i względnego. Jedynie na gruncie filozofii – jako poznania prawdy absolutnej, równoważnego poznania twórczości, krytyka może stać się przedmiotową, nie tracąc nic ze swych bogactw. Przedmiotowość *sub specie*² nauki byłaby zawsze dla krytyki zubożeniem i sprzeniewierzeniem się swym istotnym celom. P. Zenon Przesmycki miał więc słuszość, usiłując nawiązać łączność pomiędzy krytyką a spekulacją metafizyczną. Ponieważ jednak ta ostatnia pozostała dla niego na zawsze zamkniętą krainą, gdyż nie zostaje się metafizykiem przez to tylko, iż się jest zblazowanym pozytywistą, lub też że czyni się z filozofii Kanta pewien rodzaj lękliwego i nieszczerzego fetyszyzmu – więc też owo nawiązanie łączności skończyło się na barokowym przeciążeniu prozy redaktora „Chimery” – nadużywany i z zacietrzewieniem kolekcjonera gromadzonymi kuriozami terminologii i erudycji filozoficznej. Metafizyka p. Przesmyckiego była w gruncie rzeczy tylko bombastyką paradoksalną i dlatego też tu już z góry zaznaczam, że usiłowania tego rodzaju o samej sprawie przesądzać nie są w stanie, że nie można rozstrzygać na zasadzie p o z o r u rzecz naśladowującego o samej rzeczy nawet wtedy, gdy pozór ten samą rzecz wyprzedza, co jest zupełnie naturalne, łatwiej bowiem wy-

² [*sub specie* (łac.) – z punktu widzenia; z perspektywy.]

woływać wrażenie niż czynić. Las, jako dekoracja na scenie, ustawia się w kilka minut, las naturalny rośnie wieki. Lecz stąd, że pierwszy cienia nie daje, nie wynika jeszcze, że i prawdziwy dać go nie jest w stanie.

Wyrazy: metafizyka, poznanie absolutne, prawda bezwzględna, wywołują dziś u niejednego z czytelników uśmiech ironiczny, pobłażliwe wzruszenie ramion etc, etc. Jest to w porządku rzeczy. Trwa wciąż jeszcze okres myśli ludzkiej, w ciągu którego człowiek raczej skłonny był uwierzyć, że nie istnieje wcale, niż że prawda bezwzględna jest rzeczą najbliższą go, gdyż jest nim samym.

Trzeba raz skończyć z mitem o jakiejś prawdzie bezwzględnej, poza nami istniejącej, raz na zawsze określonej i gotowej. Jedyną formą, w której znamy byt bezpośrednio, jest czyn, byt więc nie może być czymś czyn i samą możliwość jego wykluczającym. Świat nie jest, lecz się czyni, ostatnim słowem rozwiązania zagadki bytu jest swoboda. Byt będzie tym, czym się sam uczyni, czym my go uczynimy: jest więc swobodą.

Byt jest jednością czynną. Każda rzecz w nim pozostaje w związku z każdą inną i oddzielona od niej być nie może. Swoboda nie osiąga się zaprzeczeniem. Wszystko, co jest, jest swobodą, więc musi być swobodą wszystkiego. Świat jest dziś walką: jedność formalna dąży w nim do tego, by stać się jednością realną. Poprzez walkę dąży świat do harmonii, do stanu, w którym stanie się okiem, które podziwiając, samo siebie podziwia, krzykiem Hosanna!, który sławiąc, sam siebie sławi.

Dwa są momenty w drodze do swobody:

Pożyskanie pewnej treści i jej wyzwolenie.

Ku temu celowi dąży byt poprzez wszystko. Dąży i poprzez sztukę.

Miarą sztuki jest, co zdobyła i co wyzwoliła. Nie panuje się nad rzeczą zdobywaną, lecz, przeciwnie, ona panuje nad nami. Nie każda więc zależność w dziele sztuki jest zboczeniem i grzechem i nie wszystkie wyzwolenia są równoznaczne.

Jest swoboda prawdziwa i swoboda udana, pierwszą zdobywa się w walce, druga jest uchyleniem się od walki, przymknięciem oczu. Swoboda jest zawsze swobodą nad czymś; być swobodnym od czegoś, znaczy rzekać się i wyrzekać – najbardziej obłudna forma zależności.

Takimi są sprawdziany i miary, z jakimi przystępuję do pracy niniejszej.

Z tego punktu widzenia zmieniają się zasadniczo najbardziej rozpowszechnione, najbardziej ustalone w krytyce współczesnej punkty widzenia i perspektywy. Krytyka nowoczesna zatrzymuje się u progu swojego zadania i poprzestaje na odtworzeniu dzieła sztuki, jego integralnym i równoważnym odczuciu. Gdy to się jej udało, udało we własnym mniemaniu przynajmniej, uważa ona pracę swą za skończoną. Kry-

tyk nowoczesny jest najbardziej nieuchwytną istotą: przystosowuje się do wszystkich form i sam nie ma żadnej. Nie posiada własnego punktu ciężkości: wobec wszystkich zachowuje jednakową plastyczną giętkość. Plastyczność tę, polimorfizm duchowy, zdolność do nieustannych przekształceń – uznaje za swoje posłannictwo. „Domyślność serca” – jest jego *faculté maîtresse*³. Nie tak dawno jeszcze wydawało się nam to ideałem: znudzeni, zniecierpliwieni rozprawami ludzi, którzy sądzili, że mówią o dziełach sztuki przedmiotowo, dlatego, że nie łączy ich z nimi żadne indywidualne wzruszenie ani przeżycie, dlatego, że dzieło sztuki jest dla nich indywidualnie i wewnętrznie niczym, z tęsknotą zwracaliśmy się ku krytyce, która nie mówi o niczym, czego nie odczuwa, gdyż wie, że w stosunku do dzieł sztuki odczucie to stwarza jedynie sam przedmiot, o którym w ogóle mówić można, że dzieło sztuki, zanim się go wewnętrznie nie przeżyje, nie odtworzy – jest szematem tylko, pustym i pozbawionym wszelkiej treści, na tle którego można rozstrnuwać całe systematy wywodów i sądów, które jednak w danych warunkach ani ze sztuką w ogóle, ani z danym dziełem w ogólności nic wspólnego mieć nie będą. Obrzydzeniem i niesmakiem zdjęci dla tych sądów, opartych wyłącznie, jedynie na profesorskiej oschłości, artystycznej gruboskórności i estetycznym analfabetyzmie – zbrzydziliśmy sobie wszelką krytykę, która sądzi. Zapomnieliśmy, że przedmiotowość – to nie obojętność i martwota, lecz właśnie szczyt i maksimum życia, że przedmiotowym jest nie ten, kto zawiąawszy sobie oczy mówi: jestem bezstronny, gdyż jestem całkiem jednakowo na wszystko ślepy, lecz ten, kto z samej istoty swojej zdolny jest widzieć wszystko, odczuć i zrozumieć wszystko, nie dlatego, że jest wobec wszystkiego jednakowo sentymentalnie bierny i „wrażliwy”, lecz dlatego, że ma w sobie syntezę wszystkiego, że zajmuje i zdaje sobie sprawę z punktu, ku któremu cała sztuka dąży, w którym zestrzelają się i ogniskują wszystkie przedłużone promienie jej usiłowań. Do zrozumienia tego byliśmy absolutnie niezdolni dzięki podstawowemu stanowisku myślowemu zajmowanemu przez nas, stanowisku, którego wykładnikami emocjonalnymi była apatia, bierność, rezygnacja. Nasze poprzestanie na odczuwaniu zawierało w sobie przekonanie o bytowej równoznaczności wszystkiego. Ja sam pisałem przed dwoma laty mniej więcej, że równoprawność dusz jest zasadniczym postulatem nowoczesnej krytyki. Równouprawnienie! Tak. To powtarzam i dziś jeszcze. Równouprawnienie to znaczy, że każdy może tylko s a m s i e b i e, z s i e b i e

³ [„domyślność serca” – aluzja do tytułu powieści M. Czartoryskiej-Wirtemberskiej *Malwina czyli domyślność serca* (1816); *faculté maîtresse* (fr.) – zdolność, siła kierownicza. Określenie z *Essai sur Tite-Live* Hipolita Taine’a.]

i przez siebie tylko rozwijać i prowadzić do coraz to wyższej, coraz to bogatszej i wielostronniejszej swobody. Z tego punktu widzenia każdego można tylko w nim samym i z jego własnego tylko punktu widzenia zrozumieć. Każda jednostka jest zadaniem rozwiązującym i urzeczywistniającym samo siebie, ale pomimo to rozróżnić można stopnie osiągnięte w rozwiązywaniu i urzeczywistnieniu samego zadania, jak i samą naturę zadania i miejsce zajmowane przez nie w nieustannie przekształcającej się i zmieniającej, lecz pomimo to istniejącej i dającej się ustanowić dla każdego momentu hierarchii. Równouprawnienie nie jest więc równowartościowością. To ostatnie zaś przekonanie stanowi niewątpliwie zupełnie ustalony dziś dogmat. Talent z punktu widzenia nowoczesnej krytyki naszej jest wszystkim, jedynym sprawdzianem, jaki może być stosowanym względem artystów i dzieł sztuki. Niewątpliwie – talent stwarza dzieło sztuki, sprawia, że dany wytwór ducha ludzkiego w ogóle do niej należy, przeprowadza linię graniczną pomiędzy tym, co jest sztuką, a co należy do dziedziny nie zasługujących z artystycznego punktu widzenia na jakiekolwiek bądź pobłażanie i uwzględnianie dobrych chęci. Istotnie, z punktu widzenia sztuki, ani przekonania, ani bohaterskie aspiracje, ani szczytna obywatelska przeszłość, przyszłość czy obecność, ani świadectwo najszlachetniejszej konduity moralnej, przy braku talentu, nie wchodzi w rachubę nawet w charakterze okoliczności łagodzących. Gdzie nie ma talentu, gdzie nie ma twórczości, nie ma i sztuki. Zaslugą Przesmyckiego jest i pozostanie, że z niezmordowaną cierpliwością wbijał to przekonanie w głowy naszego cierpiącego na chroniczną atrofię kulturalną tak zwanego myślącego ogółu. Są ludzie, którzy sądzą, że do dziś dnia nie przyswoiliśmy sobie jeszcze dostatecznie tego pierwszego paragrafu artystycznego katechizmu, i którzy twierdzą, że wskutek tego nie nastąpiła jeszcze pora iść dalej. Nie jestem pod tym względem dostatecznie biegły w pedagogii. Myślę, iż momentem wypowiedzenia prawdy jest każdy, w którym ją ktoś chce wypowiedzieć, że wprawdzie niewątpliwie prawda czekać może, ale nie zawsze czekanie to na dobre samemu człowiekowi wychodzi. Nic łatwiejszego jak stracić prawy i szczery stosunek do własnej myśli. Zdarza się to niekiedy całym epokom w tak wysokim stopniu, iż zatraconym zostaje samo pojęcie myślenia, ginie zmysł dla jego surowej powagi i wtedy pozostają już tylko nastroje, wylewy uczuć itp. formy wzniosłe lub ohydne, a zawsze nieco śmieszne, lirycznego ekshibicjonizmu.

Myślę dalej, że niepodobieństwem jest patrzeć spokojnie, jak z punktu widzenia prawdziwego, lecz jedynie w charakterze pierwszego i podstawowego, lecz zarazem elementarnego paragrafu, uznanego nie tylko za alfę, ale i za omegę estetyki i filozofii sztuki – postponowane są i miesza-

ne, i utożsamiane z pierwiastkami swojskiej akulturalności estetycznej pierwsze przebłyki wyższych i dalszych stanowisk. W sztucznie hierarchicznym tonie wygłaszane orzeczenia, niczym nie umotywowane (motywować „Chimera” nie lubi, nie darmo: „wyszliśmy poza myśl”, nam wystarcza słowo), o Stanisławie Witkiewiczu – tym Lessingu polskiej nowoczesnej kultury⁴ – i Cezarym Jellencie⁵, same przez się wystarczyć by powinny do stwierdzenia, że niezbędną jest zarówno rewizja pojęć, jak i faktów. Podejmę tu pierwsze zadanie. Wiążą się zresztą z sobą one jak najściślej. Zaczynam od pojęć jednak. Miriam tak dawno o metafizyce pawił, iż zasłużył sobie na to, ażeby przede wszystkim ona załatwiła z nim swoje rachunki. Przy tym chcę wierzyć, że długoletni uczeń Hoene-Wrońskiego⁶ czuje się na tym gruncie najsilniejszym. Wprawdzie nie znajduję w manifestach i studiach redaktora „Chimery” uzasadnień filozoficznych zajmowanego przezeń stanowiska, lub też znajduję w niepokojąco obojętnym obok siebie współlistnieniu – uzasadnienia wprost wyłączające się wzajemnie, elementy niemożliwych do pogodzenia stanowisk filozoficznych i światopoglądów, nie chcę tu jednak wyprowadzać nasuwających się stąd wniosków i przypuszczam w interesach metodologicznych rozprawy, że p. Przesmycki myśli, i że skutek tego miarę myśli stosować do niego można. Powtarzam, iż czynię to tu w interesach metody.

Od pierwszego rzutu oka, od pierwszego zetknięcia się z założeniami filozofii sztuki, reprezentowanej przez Miriamą i „Chimerę”, nasuwa

⁴ [Stanisław Witkiewicz (1851–1915), malarz, krytyk literacki i artystyczny (zbiór rozpraw *Sztuka i krytyka u nas*, 1891). W latach 1884–1887 współpracownik czasopisma „Wędrowiec”. Związany z naturalizmem i impresjonizmem. Znaný również jako popularyzator stylu zakopiańskiego. *Gotthold Ephraim Lessing* (1729–1781), niemiecki dramatopisarz, estetyk i teoretyk sztuki, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli niemieckiego oświecenia, autor m.in. rozprawy *Laokoon czyli o granicach malarstwa i poezji* (1766, wyd. pol. 1902). Zwalczał wpływy francuskie w teatrze niemieckim.]

⁵ [Cezary Jellenta (właśc. Napoleon Hirszbard, 1861–1935), krytyk literacki, prozaik, poeta i dramaturg. Redaktor czasopisma „Ateneum”. Jeden ze współautorów (wraz z M. Komornicką i W. Nałkowskim) słynnej zbiorowej książki *Forpocztą* (Lwów 1895) obwieszczającej, zgodnie z rozpowszechniającym się wówczas światopoglądem, wyższość artystów („nerwowców”) nad ludźmi przeciętnymi. Por. też przyp. 24 (autorstwa S. Brzozowskiego).]

⁶ [Józef Maria Hoene-Wroński (1776–1853), filozof polski, matematyk, fizyk, pisał po francusku. Pod wpływem Kanta sformułował filozofię, w myśl której całą rzeczywistość można wydedukować z dostępnego intuicyjnie absolutu, rozumianego jako siła twórcza. Filozofia historii Hoene-Wrońskiego miała charakter mesjanistyczny i zakładała wiarę w postęp ludzkości, jej doskonalenie się i dążenie do absolutu. Miriam zajmował się spuścizną Hoene-Wrońskiego.]

się niepokojące zagadnienie. Sztuka jest wyższą od życia, pozostaje w bliższym i bezpośrednim związku niż jakikolwiek bądź inny objaw życiowy z bytem. Logicznym, jedynie logicznym wydaje się tu wniosek, że w takim razie sztuka musi być dziedziną wzmoczonej odpowiedzialności i powagi. Jeżeli istnieje bowiem jakakolwiek powaga, to chyba w związku z bytem wyrazić się ona powinna najdobitniej, jeżeli sztuka jest dziedziną najistotniejszego czynu, bo p. Przesmycki mówi też o swobodzie, o tworzeniu – a więc o czynie – potęgują się wszelkie odpowiedzialności przez czyn zrodzone. Znajdujemy jednak zgoła co innego. Jedynym sprawdzianem, jaki tu jest zastosowany – jest talent, czyli jakżeśmy wyjaśnili – fakt przynależności do sztuki. Uważać za sprawdzian jedynie talent jest to właściwie zrzucać się w sztuce wszelkich sprawdzianów. Metafizycznie możliwe jest to jedynie na takim stanowisku, dla którego sztuka jest *ideale Erkenntniss*⁷ i tylko *Erkenntniss*. Byt jest. Jest raz na zawsze skończony i zamknięty. Pozostaje go tylko poznać. Dzieła twórcze są aktami samopoznania b y t u. Przyjmijmy na chwilę, że jest to stanowisko współczesnej, „Miriamem” się pieczętującej estetyki polskiej, i zapomnijmy o wszystkich tych „wypowiedziach” Przesmyckiego, które ze stanowiskiem tym nie licują. Zbadajmy wartość tego stanowiska, jego przedmiotowe znaczenie. Wtedy wyjaśni się nam stanowisko własne nasze, stanowisko, dla którego istotą świata jest czyn i swoboda. Zyskamy przez to wyjaśnienie dobitniejsze zrozumienie sprawdzianu, do którego doprowadziły nas uwagi o „metodzie”.

PRZEŁOM W FILOZOFII

Przełom, o którym chcę mówić – jest dziś jeszcze o wiele bardziej ideą i antycypacją niż rzeczywistością, leży on jeszcze poza progiem współczesnej świadomości filozoficznej. Najmniej zaś niewątpliwie wiedzą o nim filozofowie fachowi, urodzeni i nałogowi profesorowie filozofii.

Przełom, o którym mówię, jest najbardziej zasadniczy ze wszystkich, jakie kiedykolwiek bądź myśl filozoficzna przeżywała. Nowa filozofia przeciwstawia się nie jakimkolwiek bądź z istniejących systemów lub kierunków filozoficznych, lecz całej dotychczasowej filozofii, wszystkim jej usiłowaniom, całej wytworzonej przez nią i rządzącej nią orientacji. Ani jedno pojęcie, ani jedna metoda nie pozostanie, i pozostać nie może,

⁷ [*ideale Erkenntniss* (niem.) – poznanie idealne. Artur Schopenhauer uznał, że jest ono możliwe poprzez kontemplację dzieł sztuki.]

bez zmiany, idzie bowiem nie o przeciwstawność w stosunku do jakiego bądź, choćby nawet najbardziej zasadniczego zagadnienia, lecz o sam sposób stawiania wszelkich zagadnień. Nowa filozofia, o której mówię, nie istnieje – ma ona tylko swych prekursorów i swych męczenników. [...]

Przełom w filozofii, o którym mówię, na tym właśnie polega, że s w o b o d a zajmuje to miejsce, jakie w filozofii dotychczasowej zajmował byt skończony i zamknięty.

Bytu – nie ma. Istotą świata jest swobodne stwarzanie. Czyn i twórczość nie są złudzeniem, lecz najwyższą prawdą. Do zrozumienia i ujrzenia prawdy tej ludzkość dojrzewała dotychczas. Cała istota dotychczasowego człowieka, dotychczasowej ludzkości – czyniła prawdę tę dla myśli ludzkiej niedostępną.

Człowiek wchodzi dopiero w okres realnego samostanowienia o sobie. Dotychczas stanowiły o nim urządzenia prawne, społeczne, ekonomiczne – siły pozaosobnicze. Świat był zawsze tworzeniem, ale teraz dopiero przewidzieć się daje chwila, w której człowiek jako taki stanie się istotnie twórcą. Metafizyka dotychczasowa była transpozycją filozoficzną urządzeń społecznych, rządzących życiem i ludźmi, tak jak dotychczasowa iluzoryczna swoboda, o jakiej rozprawiali filozofowie, w systemach których na swobodę istotną nie mogło być i nie było miejsca – była tylko transpozycją filozoficzną jurydycznej fikcji.

Niezbędnej dla uzasadnienia i upodstawowania odpowiedzialności osobistej.

Zmieniamy to wszystko.

Przeznaczenia nie ma.

Nie wystarcza nam swoboda oparta na niewiedzy – a do tego redukuje się teoretyczna (praktyczne, etyczne mająca podstawy) dystynkcja pomiędzy determinizmem i fatalizmem⁸. Przyzwyczajona do operowania pojęciem bytu, przystosowana do tego pojęcia w całym zakresie uczuciowego swego życia – ludzkość nowoczesna odczuła rozkład logiczny tego pojęcia jako unicestwienie wszystkiego. Swoboda ukazała się nam jako pustka osierocenia, samotności. Trzeba było wielkich wysiłków, zdruzgotania dziesiątków i setek głów i najszlachetniejszych serc – zanim doj-

⁸ [dystynkcja pomiędzy determinizmem i fatalizmem – rozróżnienie pomiędzy *determinizmem* (koncepcją filozoficzną opartą na przekonaniu o jednoznacznej zależności między zjawiskami na zasadzie przyczynowości) a *fatalizmem* (poglądem opartym na przekonaniu, że wszystkie zdarzenia podlegają nie związkowi przyczynowym, lecz jednej, pozaludzkiej przyczynie – los, przeznaczenie).]

rzeliśmy do zrozumienia prawdziwego, królewskiego znaczenia naszej samotności, zanim odsłoniło się nam, że znaczy to – m y j e s t e ś m y.

Jeden ze zdruzgotanych w zaraniu życia i pracy, jeden z samotnych męczenników nowej prawdy – Otto Weininger⁹ – pisze w swej fantastycznej, chorobliwie genialnej książce: „Tak pojmujemy my – krytykę praktycznego rozumu!”¹⁰ Człowiek jest sam we wszechświecie, w wiecznej niezmierzonej samotności”.

„Nie ma on żadnego celu poza sobą, nic innego, dla czego by był, daleko odbiegał od chęci, możliwości, musu nie-wolnego – uczuciem, głęboko pod nim znika ludzka społeczność, rozplywa się etyka społeczna, jest on sam. Sam.

Toteż dopiero teraz jest on kimś i jest on wszystkim, i dlatego ma on prawo w sobie, dlatego jest on prawem, a nie kapryśną dowolnością”¹¹.

*

Takim jest współczesny horoskop filozoficzny. Pod powierzchnią oschłego i jałowego pedantyzmu i bardziej jałowych jeszcze wysiłków popularnych mistyków, a raczej niedostatecznie uświadomionych i wskutek tego głęboko komicznie wpadających we własne sidła mistyfikatorów, dojrzeła wielka treść, która rozsadza wszystkie dotychczasowe formuły, kategorie, pojęcia.

Moment współczesny w filozofii to moment tragicznego uśpienia, w którym czuje się, że lada chwila nastąpi coś, co wszystkim, czym obecnie się zajmujemy, u podstaw wstrząśnie.

Moment *par excellence*¹² wulkaniczny. I w takim to momencie – ku filozofii zwraca się u nas Miriam, istota chyba we wszechświecie najmniej z wulkanami spowinowacona.

W myśl jednak swych metodologicznych założeń traktuję tu „filozofię” Miriama poważnie. Jest zresztą zbyt niebezpieczną rzeczą obniżać miarę i poziom wymagań do stopy, jakiej wymaga rzecz szacowana. Wartość i miary dogodnościowe, konwencjonalne nic tu nas nie obchodzą.

⁹ [Otto Weininger (1880–1903), filozof i psycholog austriacki; propagator metafizyki płci; autor słynnej książki *Geschlecht und Charakter* (1903), w której przedstawia pierwiastek męski i żeński, utożsamiając pierwszy z nich z moralnością i logiką, a drugi – z próżnością, chucią i brakiem wiedzy.]

¹⁰ [Aluzja do *Krytyki praktycznego rozumu* – jednego z podstawowych dzieł I. Kanta (wyd. 1788), w którym podjął on tematykę m.in. wolnej woli, szczęścia jednostki i autonomii moralnej człowieka.]

¹¹ [Cytat z Weininger’a w tłum. Brzozowskiego. Polskie wyd. książki ukazało się w 1911 r. w tłum. O. Ortwin’a pt. *Płeć i charakter*. Por. przypis 9.]

¹² [*par excellence* (fr.) – w pełnym tego słowa znaczeniu.]

[...] Wszelka kultura była dotychczas kulturą częściową. Wyzwalała ona tylko pewne pierwiastki życia. Wyłączność tę musiała motywować. Stąd przedział bezwzględny – pomiędzy tym, co może być wyzwolone, i tym, co musiało być podporządkowane. Pierwsze stawiało się nakazem, normą. Rzecz charakterystyczna: stawiało się nakazem dla tych, dla kogo było wyzwoleniem. Człowiek dotychczasowy znosił zawsze swobodę wyłącznie jako nakaz, który przypadkowo tylko staje się przywilejem. Jaka kultura – taka filozofia.

My wszakże dziś pracujemy dla kultury integralnej, dla wielkiego wyzwolenia wszechżycia. Stąd i swoboda nasza nie jest już przywilejem, lecz czymś głębszym nawet niż prawo – istotą naszą. Stąd też zmiana we wszelkich filozoficznych orientacjach. Przełom w filozofii jest tylko myślowym odbiciem wielkiego przełomu w kulturze i życiu.

*

Tak, ale w jakim stosunku pozostaje to do Miriama? Do tego rzeczywistego Miriama, jakiego znamy, a nie zaś do jakiejś metodologicznej fikcji.

Cierpliwości.

Przyjdzie czas i na to.

Obrońcy Miriama żądali ode mnie stosowania miary poważnej.

To właśnie czynię...

Tylko: Powaga bywa niekiedy niebezpieczną rzeczą.

Figurka porcelanowa w zacisznej pracowni i jako żart – to jeszcze rzecz niewinna.

Ale figurka porcelanowa – jako dedukcja i analiza, figurka porcelanowa – jako aspekt metafizyczny przeniesiony na wulkaniczne tło wszechświatowego i wszechludzkiego życia – to, zapewniam, czasem jest bardziej groźne.

Wierzajcie – bezpieczniej bywa niekiedy nie widzieć poważnego oblicza, kryjącego się poza roześmianą twarzą żartu.

KILKA SŁÓW O SZTUCE

W systemacie tak pojętej kultury – czymże jest sztuka? Jaka jej rola w wielkim dziele wydobycia i wyzwolenia nie narodzonych i nieprzewidywanych bogactw duszy ludzkiej?

Z tego punktu widzenia rozpatrywana, jest sztuka wielką antycypacją, jest dziedziną, w której wykonywa duch te swoje prace, na które nie ma miejsca w tzw. rzeczywistym życiu. Tu dochodzą do głosu, znajdują wyraz swój pierwiastki nowych, obcych życiu i wszystkim jego ziszczonym możliwościom i formom treści. Tu dochodzi do głosu wszystko to, co w życiu i z punktu widzenia życia – byłoby zagadką, szaleństwem, zbrodnią. Poza wszystkimi kategoriami życia buduje sztuka swój świat: wszystko to, co ma w sobie duch ludzki lub pragnie zrodzić, a dla czego rzeczywistość życiowa jest zamknięta, to wszystko zostaje przeniesione, ocalone w sztuce. Życie jest przystosowaniem; jest kalectwem musowym i narzuconym nawet przez sumienie własne. To kalectwo nosi tu miano obowiązku, cnoty, jest ideałem. W sztuce stwarza sobie duch dziedzinę, w której wolno mu odetchnąć pełną piersią i być. Być sobą i tylko sobą. Tu jest obowiązkiem własna samość, tu meskineria¹³ realizacji nie uczyni występku – z nowej, nie znanej dotąd postaci świętości. Tu wszystko, co w duchu ludzkości spoczywa, rozpromienić się, rozkwitnąć może, jaśnieć w glorii własnego, z siebie zrodzonego blasku. Tu unikamy kompromisu, konieczności, grzech i szpetotę rodzącej połowiczności. Grzech to tylko piękno wstrzymane w rozwoju, to wielkość nie doprowadzona do szczytu. Grzech – to ta pośrednia ni chłodna, ni gorąca strefa, w której wszystko karleje. Sztuka jest dziedziną, w której znika konieczność tej mierności, tego umiarkowania, jest dziedziną, w której wszystko jest i ujawnić ma i może dobroć swą, prawomocność i świętość i w siebie uwierzyć. Jest dziedziną – w której stwarza sam siebie, poznaje i opanowuje duch, nie dbając już o konieczności bytu innych istot, o ich dogodnościowe reglamentacje prawne, społeczne, etyczne.

W tym znaczeniu jest sztuka ponad społeczeństwem, ponad życiem, ponad sumieniem.

Lecz pomimo to nie jest wroga życiu, nie jest odrębna od niego: jest jego wzorem, jego antycypacją, czarodziejokim jasnowidczym objawieniem, czym ono jest w swobodzie swej.

Ukazać epokę w jej najwyższym przeobrażeniu, ukazać, czym by być mogła, ukazać jej w głębi dusz utajone pokłady czarodziejskim światłem ducha promieniejących skarbów i szczyty nieskalane dusz, co w życiu przyziemność tylko znają, w nieskończoność wystrzelające, ukazać epokę, czym jest nie jako mus i realizacja, lecz jako możliwość i swoboda – to jest prawo, obowiązek, wartość nieprzemijająca sztuki.

¹³ [*meskineria* – małostkowość.]

Życie jakiejś epoki – to nie tylko ta rzeczywistość, którą badają ekonomiści, socjologowie, statystycy, lecz rzeczywistość ta ujrzana to sztuka. Nie można odedrzeć tych dwóch rzeczy od siebie – stanowią jedność, jedność twórczej pracy ducha ludzkiego. Sztuka sprawia, że naginając się do konieczności przystosowań – duch nie ubożeje, sztuka sprawia, że nie giną nieobjęte przez kadry realizacji potencje. Sztuka jest więc dziedziną najwyższej koncentracji, najwyższego napięcia ducha, dziedziną, w której stawia on i rozwiązuje najśmielsze swoje problemy, przewyższa najgroźniejsze niebezpieczeństwa i pokusy. Sztuka jest to strefa ducha, w której rodzą się i krystalizują przemiany, dziedziną największego napięcia mocy elektrycznych, utajonych i pracujących w łonie ludzkości.

Lecz przez to właśnie, że stanowi wraz z tzw. rzeczywistością życiową epoki wielką i nierozłączną jedność – sztuka nie może być rozpatrywana od tej rzeczywistości oddzielnie. Jeden i ten sam rytm gra i w niej, i w życiu, tylko że w niej rozwija się on swobodniej i pełniej. I życie, i sztuka danej epoki wyrastają z jednego i tego samego korzenia: i w życiu, i w sztuce żyje ten sam duch. Tylko sztuka jest pełniejszym rozwinięciem, bogatszym i szczęśliwszym rozkwitem. Sztuka wyzwala to, czego życie wyzwolić jeszcze nie jest w stanie, pracuje jednak nad tą samą, co i życie, treścią, gdyż jest wyrazem tego samego momentu duchowego, który się w życiu odbija, a raczej jest sama tym duchem, gdyż o żadnej transcendencji nie może być mowy. Duch jest w treści, w jej nieustannym samounicestwianiu i samotworzeniu i na próżno szukalibyśmy go gdzie indziej, w jakiejś niewiadomej dziedzinie. W to przede wszystkim uwierzyć, to zrozumieć potrzeba, że sztuka jest realnym, istotnym czynem ducha, czymś, co pociąga skutki, stwarza przeznaczenie, trzeba zrozumieć istotną metafizyczną powagę sztuki. Rozstrzygać o wzajemnej wartości, wzajemnym stosunku sztuki i życia, o przewadze jednego nad drugą – jest z tego punktu widzenia rzeczą zbędną, jest pytaniem krzywo postawionym. Póki istnieje twórczość duchowa, możliwość przekraczać zawsze będzie granice realizacji – sztuka będzie, jak będzie i życie.

Sztuka jest dziedziną najistotniejszych czynów duchowych, najszerzych wyzwoleń. Jest więc dziedziną wielkiej odpowiedzialności. Mówić więc, że talent jest tu wszystkim, znaczy nie wierzyć w sztukę, nie wierzyć w realność twórczości, nie wierzyć, że przez sztukę duch nowe drogi i nowe przeznaczenia dla siebie stwarza. Jest to doktryna jałowego sceptycyzmu, bezsilnej rezygnacji. Jest to doktryna ludzi, którzy wszystko uważają za skończone, dla których życie, duch – są już zamkniętą księgą. Życie jest nudne i bezużyteczne z tego punktu widzenia. Sztuka stwarza jedyną rozmaitość, rozmaitość dość pokrewną grze kamyczków i szkieł w kalejdoskopie. I jeżeli wsłuchamy się dobrze w ton chimerycznych ma-

nifestów, spostrzegamy, jak łatwo i nieustannie zlewa się tu perspektywa nieskończoności z perspektywą kalejdoskopu, jak wiele zblazowania jest poza tym wyrafinowaniem, jak wiele pogardy i lekceważenia dla sztuki w manifestacjach czci mistycznej dla niej; kto w sztuce szuka tylko talentu i na nim poprzestaje, ten w sztukę jako czyn duchowy już nie wierzy, temu jest ona tylko *divertissement* Pascalowskim bez Pascalowskiego tragizmu¹⁴.

W ogóle używane bez żadnych zastrzeżeń, bez żadnych podejrzeń, że tu mogą mieć miejsce jakiekolwiek trudności, wątpliwości – słówko: „t a l e n t” wymagałoby z wielu punktów widzenia rozpatrzenia i analizy. Talent to – wrażliwość, zdolność widzenia, odczuwania, uwypuklania rzeczy, zjawisk i zdarzeń wewnętrznych czy zewnętrznych, których inni nie dostrzegają. Talent to zdolność uświadamiania sobie i innym jakiejś t r e ś c i dotychczas w tym odczuciu, w tym zabarwieniu, w tej kombinacji nie spostrzeżonej przez nikogo. Talent – „wizjonerskie sięgnięcie do istoty rzeczy”. Pięknie. Ale sama ta treść, sama ta istota rzeczy? Czy są one już dane raz na zawsze, gotowe, skończone, czy już tylko uświadamiać je, tylko s i ę g a ć do nich pozostało? Czy sztuka istotnie jest tylko coraz to nowym, coraz to pod innym kątem i w innym oświeceniu nastawionym zwierciadłem, w którym przegląda się rozkochany w sobie Narcyz, żądny odzwierciedleń byt? Z takiego punktu widzenia istotnie zrozumiałą jest miriamiczna wzgarda dla życia, dla jego zgiełkowej działalności, dla czynu. Życie jest o tyle śmieszne, że wierzy w swoją powagę, w swoją rzeczywistość, że całe oparte jest na mniemaniu, iż istotnie coś nowego z siebie stwarza, wyłania. Tymczasem zaś jest ono w gruncie rzeczy czymś pozbawionym znaczenia. Byt jest skończony. Nic go już zmienić nie zdoła. Zawiera on w sobie *implicite*¹⁵ wszystko, co tylko życie wytworzyć jest w stanie. Zaślepieńcy tylko, śmiesznym szaleństwem wielkości owładnięte marionetki, przypisują poważne, prawdziwe znaczenie swoim gestom, myślom i słowom. Pocieszne. Równie pocieszne, jak gdyby bohaterowie powieści, której rozwiązanie przewidujemy i która jest już napisana, zapewniać nas zaczęli o swojej samodzielności, swobodzie, czynnym stanowisku wobec siebie samych i innych. Byt jest, jest jak napisana księga. Napisana przez autora starej daty i gawędziarza. Toteż jej rozdziały wloką się niepotrzebnie, stwarzając iluzję życia. Brać w nim udział? Oczywiście niepodobna. Cóż więc pozostaje? Byt jest gotów. Pomnożyć go ani przekształcić nie jesteśmy w stanie. Wszelkie zda-

¹⁴ [*divertissement* (fr.) – rozrywka. Blaise Pascal wiele miejsca poświęcił kwestii „rozrywek”, poprzez które człowiek próbuje oderwać swoje myśli od śmierci i trwogi (*Myśli*, 1670).]

¹⁵ [*implicite* (łac.) – domyślnie.]

jące się przeciwnie świadczyć pozory – są złudzeniami tylko. Pozostaje tylko odzwierciedlać, odczuwać. Podczas gdy życie jest komicznym i szyderskim snem, który w siebie, w prawdę swą wierzy, jest ułudną i zmienną grą pozorów, sztuka przewycięża pozór i gwarliwe złudzenie, odbija w sobie byt bezwzględny i niezamącony, staje się ujawnieniem absolutu. Dumna rola, nieprawdaż? Niepodobna wznieść wyżej sztuki! Tak sądzi świadomość artystyczna czy też pseudoartystyczna epoki, opinia upajająca się bez końca zapewnieniami, że sztuka jest jedna i wieczna, p r o t e s t u j ą c y przeciwko „napaści” na Miriama pisarze. W tym wywyższeniu ja widzę poniżenie, w entuzjazmie – niemoc, w tym zachwycie – zwątpienie. Sztuka z rozpatrzonego tu punktu widzenia (ponownie przepraszam p. Przesmyckiego, że poza jego frazesami poszukuję punktów widzenia, ale trudno: analizować można tylko myśli – grzmiące słowa co najwyżej ośmieszać, ja zaś tutaj mam być przecież poważny) nic nowego nie stwarza, co najwyżej uświadamia, co najwyżej odbija. Dla mnie zaś sztuka nie jest zwierciadłem, a twórczość tylko pustym słowem. Twierdzę, że t r e ś ć każdego dzieła sztuki jest nie odbiciem rzeczy istniejących, lecz tworzeniem nowych. Sztuka nie odzwierciedla bytu, lecz go tworzy. Wmyśleć się potrzeba w te widnokreśli, by zrozumieć wszystkie płynące z nich konsekwencje. Każda t r e ś ć w dziele sztuki objawiona jest stworzona, a więc gdy o ocenę dzieła sztuki idzie, należy pytać nie tylko o wyrafinowanie odbicia, nie tylko o rzadkość, wyjątkowość rzeczy odbijanych (najwyższy sprawdzian, na jaki charakteryzowany tutaj punkt widzenia zdobyć się może), ale o prawdziwe znaczenie w y t w o r z o n e j w dziele sztuki treści, o jej głęboką duchową wartość. Każda treść stwarzana jest dziełem w świecie ducha dokonany, dokonany w najgłębszym, najpoważniejszym znaczeniu, i tak, jak w życiu zwykłym mierzymy znaczenie dzieł życiowych, tak samo mierzyć powinniśmy dzieła ducha dokonane w sztuce, z tą samą surową powagą. I tu jest miejsce na miłość i nienawiść, na zespolenie i walkę. Kto sztuce daje tylko tolerancję swą, wszechobejmujący podziw dyletanta, ten w sztukę jako w czyn ducha nie wierzy. Gdy się odbiera sztuce tę miarę, gdy jedyną troską artysty staje się pielęgnowanie swego zwierciadła, coraz staranniejsze szlifowanie go, odbiera się sztuce to, co właściwą duszę twórczości stanowi. Na artystach głęboko tkwiących w życiu czuć, w chaosie barw i kształtów, nie odbija się to zazwyczaj tak fatalnie. Inaczej z tymi, którzy wysiłkiem ducha zdobywać muszą treść swą. U tych myślowe możliwości zastępują miejsce pracą, czynem osiągniętej, zdobytej rzeczywistości. Miejsce twórczości zastępuje kombinująca ciekawość. Walka duchowa, zmaganie się z sobą dostarcza jedynie treści twórczej, gdy miejsce tej walki, tego pasowania się – zajmuje chłodne odbijanie, treść znika i pozostają tylko chłodne przybytki, jakie rozsnuwają się w dwóch