

The background of the entire cover is a close-up photograph of a tree branch with several autumn leaves. The leaves are in various shades of red, orange, and brown, with some showing detailed vein patterns. The branch is dark and textured, running diagonally across the frame. The lighting is soft, creating a warm, slightly blurred effect.

Stanisław Stabro

CHWILA BEZ IMIENIA

o poezji

Krzysztofa Kamila Baczyńskiego

universitas

CHWILA BEZ IMIENIA

Stanisław Stabro

CHWIŁA BEZ IMIENIA

o poezji

Krzysztofa Kamila Baczyńskiego

Kraków

© Copyright by Stanisław Stabro and Towarzystwo Autorów
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2003

ISBN-978-242-1041-1
TAiWPN UNIVERSITAS

Projekt okładki i stron tytułowych
Sepielak

www.universitas.com.pl

w ruinach wiary wiatr się nocą łzawi
a z serc za wcześniej pokrzywdzonych chłopców
nienawiść

czarny kwiat
na grobach Anhellich więdnący miast krzyży

Zdzisław Stroiński – Ród Anhellich

Spis treści

Przedmowa	9
Rozdział I	
Z kręgu polskiego katastrofizmu	13
Rozdział II	
Związki liryki Krzysztofa Baczyńskiego z tradycją modernizmu	74
Rozdział III	
Katastrofizm „Żagarów”	88
Rozdział IV	
Baczyński a Miłosz	132
Rozdział V	
Związki z Czechowiczem	151
Rozdział VI	
W stronę Słowackiego i Norwida	181
Rozdział VII	
Fenomenologia zagłady	228
Rozdział VIII	
Baczyński na tle pokolenia	259
Rozdział IX	
Krzysztof Baczyński wobec problematyki moralnej pokolenia	310
Indeks nazwisk	329

Przedmowa

Krzysztof Kamil Baczyński, urodzony 22 stycznia 1921 roku, poległy w czwartym dniu Powstania Warszawskiego 4 sierpnia 1944 roku, jest pisarzem, którego dorobek twórczy literatura polska przyswoiła sobie jako integralny składnik tradycji.

Już za swojego życia był uznawany za jednego z najwybitniejszych poetów okresu 1939–1944, a powojenne ustalenia badawczo-krytyczne tylko tę opinię potwierdziły. Odnosi się to szczególnie do prac Kazimierza Wyki, będącego najpoważniejszym autorytetem w tej dziedzinie. Lista publikacji poświęconych Baczyńskiemu, w postaci artykułów prasowych, recenzji, omówień, szkiców problemowych i wspomnieniowych, obejmuje na przestrzeni lat 1945–1980 około dwustu kilkudziesięciu pozycji.

Główną tendencją tej literatury było ujmowanie postaci, działalności i pisarstwa Krzysztofa Kamila Baczyńskiego na tle historyczno-społecznym i politycznym okresu 1939–1944. Autorzy opracowań i artykułów zwracali głównie uwagę na zjawiska najbardziej czytelne i najwdzięczniejsze do efekownego wyodrębnienia, na przykład, na tle biografii pisarza. Nie negując wartości i przydatności tego typu metod, szczególnie jeżeli chodzi o twórczość właśnie Baczyńskiego, wypada zaznaczyć, że nie mogły one wyczerpać w pełni złożoności i stopnia wewnętrznej komplikacji tej poezji. Na tle innych pisarzy wstępującej generacji, działających w okresie okupacji, Krzysztof Baczyński rozpatrywany wyłącznie w kategoriach literatury, która pragnęła być „ocaleniem”, traci wiele ze swoich specyficznych wartości. Jego wizja przerażała bowiem dokonania literatury realizującej ówczesnie kanon tyrtejski, była pogłębieniem tych problemów estetycznych i społecznych, które stały przed literaturą w ówczesnym okresie i jako taka wymaga bardziej skomplikowanego aparatu badawczego.

Nie znaczy to oczywiście, że pisząc niniejszą książkę pominąłem elementy historii społeczno-politycznej okresu 1939–1944, że świadomość warunków, w jakich ta literatura powstawała, była autorowi obca. Związki Krzysztofa Baczyńskiego z romantyczną tradycją bezpośredniego czynu zbrojnego

zostały już dostatecznie wyczerpująco zasygnalizowane w dotychczasowej literaturze. Również i inne problemy, jak chociażby kwestia przekonań ideowych i społecznych tego autora, znalazły swoje odzwierciedlenie w polemikach prasowych okresu tuż powojennego oraz po roku 1956, a następnie w latach sześćdziesiątych, kiedy to twórczość Baczyńskiego włączono już na normalnych prawach w obieg polskiej literatury współczesnej. „Żołnierz, poeta, czasu kurz” – tom wspomnień o Baczyńskim, wydany w Krakowie nakładem Wydawnictwa Literackiego w roku 1967, a później parokrotnie wznawiany, przyniósł relacje dotyczące jego współpracy ze „Spartakusem”, tła ideowo-politycznego wczesnej młodości autora „Śpiewu z pożogi”, jego udziału w konspiracji, stosunków z grupą „Sztuka i Naród”, zawierał także informacje dotyczące środowiska rówieśników poety i jego starszych przyjaciół: między innymi Jerzego Andrzejewskiego, Jerzego Zagórskiego, Jarosława Iwaszkiewicza. Sporo miejsca poświęcił tym problemom również Kazimierz Wyka w swojej monografii „Krzysztof Baczyński 1921–1944” (Kraków 1961), będącej jak dotąd najbardziej wiarygodnym i podstawowym źródłem dla zrozumienia twórczości poety.

Książka niniejsza poświęcona została szeroko zakrojonej analizie poezji Krzysztofa Baczyńskiego – ale w określonym kontekście polskiej tradycji katastroficznej. Założenie takie zadecydowało o całkowitym pominięciu prozy autora oraz jego prób dramatycznych. Analizą została objęta cała twórczość liryczna Krzysztofa Baczyńskiego na przykładzie utworów najbardziej charakterystycznych dla poszczególnych okresów twórczości poety. Okresy te zostały tu skrupulatnie wyodrębnione. Temat taki sytuuje niniejszą monografię na pograniczu pracy historycznoliterackiej i – w jak najszerszym sensie – teoretycznoliterackiej. Wobec tych kwestii natomiast, które znalazły już swoje wyczerpujące odzwierciedlenie w dotychczasowej literaturze przedmiotu, zastosowałem tu metodę tylko ich sygnalizowania, z reguły w postaci odpowiednich odsyłaczy i przypisów, w koniecznych przypadkach odpowiednio rozbudowanych. Związane to było z obranym punktem widzenia, przyznającym główne znaczenie poetyckiemu obrazowi i stąd starającemu się wyprowadzić krytyczne uogólnienie. W sytuacjach, gdy rodzaj ujęcia problemu narzucał takie rozwiązania lub go wymagał, posłużyłem się analizą porównawczą oraz genetyczno-biograficzną. Wielość formuł krytycznych została uzależniona od rodzaju omawianego tematu i ujęcia problemu. Różnicowany formalnie aparat krytyczny miał bowiem za zadanie wyeksponować tematyczne wątki liryki Baczyńskiego i ukazać ich tradycję ideowo-estetyczną, odzwierciedloną w dokonaniach wcześniejszych twórców katastroficznego nurtu polskiej tradycji literackiej. Próba całościowej analizy liryki Baczyńskie-

go została dokonana w podobny sposób, z decydującą świadomością historycznoliterackiej przeszłości. Chodziło tu bowiem o odtworzenie tego fragmentu polskiej tradycji katastroficznej, odzwierciedlonej następnie w literaturze, która charakteryzowała się szczególnym typem utopijnych projekcji, podejmujących na pierwszym planie wątek pesymistycznie pojmowanej Historii. Chronologicznie rzecz biorąc, Baczyński był jednym z ostatnich, w naszej już współczesności, przedstawicieli tego nurtu. W książce uwzględniono również i te wątki katastrofizmu, pojętego jako sposób interpretowania procesów kulturowohistorycznych, który rozwinął się na Zachodzie Europy w latach tuż po pierwszej wojnie światowej. Katastrofizm ten zaważył bowiem na twórczości II Awangardy i jego elementy, jako tradycja drugiej fazy katastrofizmu europejskiego, były istotnymi komponentami świadomości ideowej okresu międzywojennego.

Tak więc na omówione tutaj tło twórczości Baczyńskiego złożyły się: zarys niektórych wątków katastroficznych, charakterystycznych dla świadomości modernistycznej w aspekcie późniejszego ich łącznego występowania z neoromantycznymi pierwiastkami w liryce generacji wojennej, a przede wszystkim w poezji Krzysztofa Baczyńskiego. Wyeksponowana problematyka katastrofizmu „Żagarów”, ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Aleksandra Rymkiewicza, Jerzego Zagórskiego, Czesława Miłosza. Analiza porównawcza w aspekcie obrazu poetyckiego wierszy Józefa Czechowicza i Krzysztofa Baczyńskiego oraz podobny zabieg w stosunku do liryki Czesława Miłosza. Jeden z rozdziałów poświęcony został związkowi Baczyńskiego z polskim romantyzmem i wątkami katastroficznymi zawartymi w twórczości Juliusza Słowackiego, Zygmunta Krasińskiego i Cypriana Kamila Norwida.

Końcowe partie książki poświęcone zostały fenomenologicznej analizie obrazowania Baczyńskiego oraz wieloaspektowemu zarysowaniu sylwetki Baczyńskiego i równie wielostronnej analizie jego twórczości na tle liryki niektórych rówieśników (T. Gajcego, T. Borowskiego), ale przede wszystkim na tle programu ideowo-estetycznego tej generacji.

Całość poprzedzono wstępnym rozdziałem pt. „Z kręgu polskiego katastrofizmu”. Został on poświęcony przede wszystkim sprecyzowaniu kategorii i pojęć kluczowych dla dalszych rozważań, a także jest próbą propozycji metodologicznej dotyczącej problematyki katastrofizmu. Materiałem egzemplifikacyjnym stały się tutaj krytycznoliterackie manifestacje Młodej Polski, będące eksplikacją postawy naznaczonej silnym piętnem dekadentyzmu (w moim ujęciu katastrofizmu), liryka Kazimierza Tetmajera i Jana Kasprowicza w tych przejawach, gdzie zawierała podobne wątki. Określone formy katastrofizmu Stanisława Ignacego Witkiewicza oraz teoretyczne ujęcie wąt-

ków katastroficznych w liryce II Awangardy z uwzględnieniem zarysowującej się w tym kontekście problematyki poezji generacji wojennej.

W książce tej starałem się pogodzić ze sobą dwa aspekty. Ponieważ sam temat sytuuje ją na pograniczu dwóch dziedzin literaturoznawstwa, przewaga elementów krytyki tematycznej występuje wszędzie tam, gdzie problem wymagał bardzo szczegółowego i konkretnego ujęcia, na planie poetyckiego obrazu. Natomiast metody analizy porównawczej i genetycznej, bardziej związane z dotychczasową tradycją historycznoliteracką stosowałem wszędzie tam, gdzie można się było oprzeć na stwierdzonych już przez poprzedników faktach i ustaleniach. Obie przyjęte metody miały na celu wyeksplikowanie i uogólnienie szczególnej formy interpretacji procesu społeczno-historycznego, spotykanej w naszej literaturze od czasów Romantyzmu. Dotarła ona poprzez modernistyczny i międzywojenny „pomost” do twórczości okupacyjnej katastrofistów. Opis jej najogólniej pojętej struktury posłużył za tło i bezpośrednie ogniwo analizy twórczości autora „Pokolenia”.

Pojęcie katastrofizmu posiada tu kilka znaczeń. W szerszym – występuje jako synonim postawy światopoglądowej, manifestującej się w hierarchii „świata przedstawionego” utworu literackiego specyficzną konfiguracją motywów poetyckich, a więc jako bezpośredni element obrazowania. W znaczeniu węższym – a dotyczy to rekonstruowania tradycji – termin ten używany jest tutaj jako pojęcie o zabarwieniu estetycznym i historycznoliterackim, ściśle związanym z określoną wizją antropologiczną. Mobilność samego pojęcia katastrofizmu – którą starałem się tu ograniczyć do minimum, sprowadzając zagadnienie do w miarę jasno sprecyzowanych kategorii – wiąże się z ogólnie obszerną konotacją samego terminu. Spośród współcześnie funkcjonujących w polskiej krytyce literackiej definicji katastrofizmu omówiłem i przytoczyłem większość najważniejszych. Całość rozważań na temat polskiej tradycji katastroficznej i samego zjawiska katastrofizmu była bowiem problemem równorzędnym w stosunku do analizy liryki Baczyńskiego.

Książka ta jest zaktualizowaną wersją pracy doktorskiej napisanej u schyłku lat siedemdziesiątych w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jej fragmenty drukowane były w latach siedemdziesiątych między innymi na łamach „Odry”, „Ruchu Literackiego”, „Rocznika Komisji Historycznoliterackiej PAN” w Krakowie oraz „Kierunków”.

październik 1984

Z kręgu polskiego katastrofizmu

1

Katastrofizm jako rodzaj „przeżycia historii”¹ był jednym z najistotniejszych i najbardziej konstytutywnych wątków świadomości modernistycznej. Najpełniej odzwierciedlił się on w dekadentyzmie, ogólnoeuropejskim prądzie duchowym ostatnich dwudziestu lat XIX wieku, wyrażającym się w „postawie pesymistycznej i indywidualistycznej (często odwołującej się do filozofii A. Schopenhauera), w poczuciu słabości i wysubtelnienia duchowego”².

Dekadentyzm posiadał i posiada wiele konotacji, ale nigdy nie był on wyrazem realizacji szczegółowo opracowanego programu literackiego, ani też określonym rodzajem poetyki. Był z reguły znakiem postawy zawierającej w sobie „bunt przeciwko mieszczańskiemu światu, wyrażający się w kreowaniu wzorca artysty nie przystosowanego do tego świata i przekonanego o wła-

¹ „Przeżycie historii” oznacza tu przede wszystkim refleksję nad porządkiem dziejów albo procesu społecznego. Kategoria „przeżycia historii” zastosowana w odniesieniu do literatury pokolenia wojennego oznacza, że pewne wyobrażenia w niej zawarte dają się tłumaczyć w szczególnych okolicznościach jako reakcja na współczesną sytuację społeczną albo polityczną. W tym wypadku na wojnę. Tak rozumiane „przeżycie historii” byłoby mocno związane z definicjami katastrofizmu, eksponującymi nieco psychologicznie interpretowaną kategorię „postawy”. Proponowane tu pojęcie „przeżycia historii” wydaje się być pod pewnym względem analogiczne do innego terminu wprowadzonego przez Bożenę Danek-Wojnowską w książce *Stanisław Ignacy Witkiewicz a modernizm. Kształtowanie idei katastroficznych*, Wrocław 1976, s. 138:

„W obrębie samego katastrofizmu ogniwem zespalaającym poszczególne jego części składowe oraz zestrzajającym rozbieżne perspektywy jest przede wszystkim niedyskursywna więź przeżycia”.

² Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński: *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1976, s. 70.

snej wyższości”³. Owa generalizacja lęku przed światem, w postaci kreacji niepokodzonego ze współczesnością i otoczeniem artysty, była znakiem głębszych procesów, którym dawała wyraz sztuka modernizmu.

Tworzyła ona bowiem określony model „przeżycia historii”, co odzwierciedliło się zarówno w krytyce literackiej tego okresu, jak i w lirycie. Model ten charakteryzował się między innymi sceptycyzmem co do przyszłych losów współczesnej tym artystom formacji społeczno-kulturowej, a także niewiarą w stosunku do poznawczych możliwości jednostki oraz trwania w czasie wartości transcendentnych⁴. Ze względu na charakter swoich pod-

³ Ibidem.

⁴ Jerzy Speina, *Powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza, struktura i geneza*, Toruń 1965, s. 31.

„Katastrofizm zrelatywizowany do tradycji literackiej – pisze Jerzy Speina – traktować można jako zjawisko powstałe na przecięciu linii rozwojowych dekadentyzmu modernistycznego i ekspresjonizmu. Zarówno dekadentyzm okresu modernizmu, jak katastrofizm wypływają z jednego źródła – stanowią refleks z kryzysu cywilizacji mieszczańskiej, przejaw wyczerpania aktywnej niegdyś siły społecznej. Jej udziałem były rewolucyjne sukcesy myśli racjonalistycznej, ale ona też wydała pisarzy wyrażających niewiarę w sens historii i życia metafizycznego Verlaina, Peladana, Huysmansa. Ich to schyłkowe nastroje oddają katastrofiści po kilkudziesięciu latach w podobnych, ale równocześnie jakże odmiennych warunkach historycznych”. Bożena Danek-Wojnowska, *Świadomość katastroficzna*, op. cit., s. 146–147:

„Mówiąc o »dekadentyzmie« jako istotnym komponencie modernistycznej samowiedzy kulturalnej [...] nie należy jednak zapominać, że sam termin był obciążony w świadomości ówczesnej treściami daleko bardziej ambiwalentnymi i skomplikowanymi [...] W szczególności oznaczał nie tylko brak wiary w spełnienie własnego, modernistów, programu kulturalnego. Jak słusznie zauważył [...] Roman Zimand, nie wiadomo było mianowicie, czy »upadek« i »schyłek« miały cechować społeczeństwo czy sztukę lub kulturę. Spostrzeżenie to wydaje się kluczowe dla zrozumienia istotnych właściwości dekadentyzmu jako bezpośredniej tradycji, do której nawiązywały czy też z której wywodziły się późniejsze tendencje katastroficzne. Chodzi o zasadniczą dwoistość tych tendencji, z których jedna wyrażała przeświadczenie o degeneracji i schyłku całokształtu urządzeń, instytucji i stosunków świata mieszczańskiego, druga zaś przepowiadała kres pewnych ogólnie cenionych wartości ujętych w model kultury, proponowany między innymi przez samych modernistów”.

Inne cechy owej projekcji katastroficznej określiła Ewa Kuryluk w książce *Wiedeńska apokalipsa, eseje o sztuce i literaturze wiedeńskiej około 1900*, Kraków 1974, s. 14, 15, 17:

„Generacja, której młodość przypada na schyłek wieku, nie tkwi już w centrum wszelkiej aktywności, lecz przynajmniej częściowo przejmuje rolę obserwatora. Z tej perspektywy świat wygląda inaczej, i nie tylko z tej perspektywy. Coraz bardziej

stawowych elementów model ten zgodny był z tradycyjną projekcją katastroficznego przeczucia. Jego elementy odnajdujemy również w dekadentyzmie, interpretowanym jako pojęcie oznaczające schyłek, znużenie i kulturowe wyczerpanie. Dekadentyzm w ten sposób staje się tylko odmianą katastroficznego modelu kultury. Przekształca się w jedną z licznych wersji katastroficznej postawy wobec procesu dziejowego, w znak określonego, pesymistycznego „przeżycia historii”.

Owo „przeżycie historii” w wersji dekadentyzmu łączyło z katastrofizmem historiozoficznym przekonanie o fatalistycznym determinizmie historii i przeczucie bezpośredniej, momentalnej zagłady wartości, aczkolwiek widzianej z nieco odmiennych punktów obserwacji. Jest ono jednak przede wszystkim wyraźnym punktem identyfikacyjnym pojęć katastrofizmu historiozoficznego oraz dekadentyzmu i w dalszej kolejności prowadziło do ukształtowania się postawy, która znalazła swój wyraz nie tylko we wstępnej fazie literatury Młodej Polski, ale także w niektórych nurtach literackich dwudziestolecia. Postawa ta, wywodząca się z modernistycznego katastrofizmu, którego wariantem i modelem był w tym ujęciu dekadentyzm, charakteryzowała się uznaniem pro-

nieprzejrzyste i skomplikowane funkcjonowanie nowoczesnej maszyny gospodarczo-państwowej rozrasta się w oczach jednostki w irracjonalną, lęk budzącą potęgę. Dlatego też mieszczańskie ideały pozytywizmu, racjonalizmu i empiryzmu kroczą ręką w rękę z fatalizmem, irracjonalizmem i mistycyzmem, agresywna wola życia łączy się z fascynacją śmierci [...].

Ucieczka od świata wynika z poczucia zagrożenia; powoduje ono nawet, a może przede wszystkim wtedy, gdy usiłuje się je zbagatelizować, chorobliwy brak wiary w sens uczuć i czynów, w sens życia w ogóle. Aktualności nabiera filozofia Schopenhauera, popularyzują się idee Nietzschego, choć, jak z głębokim pesymizmem stwierdza Hofmannsthal, kryzys wartości zdaje się być o wiele bardziej radykalny od tego, jaki przewidział Nietzsche. »Rozsądek staje się bezsensownym, dobry czynunek udręka« – wszystko istnieć się zdaje na niby z wyjątkiem pieniędzy [...].

Irracjonalne sprzeczności drażące ówczesną cywilizację, rozkład religii i stworzonej przez nią hierarchii wartości, duchowy marazm i pesymizm społeczeństwa ukryty pod maską niefrasobliwego cynizmu, psychiczną nieodporność i bierność jednostek artyści i myśliciele biorą u schyłku wieku za oznakę zmierzchu kultury, za zbliżający się »koniec świata«. Europa jawi się im jak Rzym w przededniu upadku. Postawy zajmowane przez nich w obliczu tej sytuacji są rozmaite i różnie odzwierciedlają się w sztuce. Obok całkowitej negacji świata i ucieczki w »lepsze«, wyimaginowane regiony istnieje wiele form jego akceptacji jak i rewolty przeciw istniejącej dekadencji”.

Uwagi powyższe zostały sformułowane przez Ewę Kuryluk na marginesie ogólnej charakterystyki niemieckiego ekspresjonizmu. Mogą też one być znakomitym komentarzem do tych zagadnień, które interesować będą nas tutaj w dalszej kolejności.

cesu historycznego w skali makrokosmicznej za główną determinantę dziejów. Natomiast jej poetyckim ekwiwalentem – bo głównie tego typu ewolucja będzie nas tutaj interesowała – była, różnorodnie organizowana, przestrzeń symboliczna w tekście. Postawa ta bowiem realizowała się na kanwie, adekwatnie do celów i momentu, przekształconej przez artystę tradycji symbolicznej i postsymbolicznej. Określone powyższymi warunkami „przeżycie historii” będzie więc wspólnym momentem dla rozwoju prądów tak z pozoru od siebie odległych, choć zamykających się raptem we wspólnej granicy kilkudziesięciu lat, jak Młoda Polska, Druga Awangarda⁵ i tradycja poezji wojennej spod znaku Krzysztofa Kamila Baczyńskiego i Tadeusza Gajcego.

⁵ Sam termin „II Awangarda” zakwestionował Jerzy Kwiatkowski w szkicu *Główne nurty poezji dwudziestolecia*, w: *Literatura polska w okresie międzywojennym*, *Obraz Literatury Polskiej*, S. VI, Kraków 1979, t. 2. s. 39–40:

„Dominujące w młodej poezji nowe poetyki tak bardzo oddalały się od awangardowych wzorców, zbudowane były na tak odmiennych kanonach estetycznych, że prowadziły wprost do zaprzeczenia tej koncepcji poezji, jaką reprezentowała Awangarda krakowska. Stąd też nie wydaje się rzeczą słuszną podtrzymywanie terminu »druga awangarda«, którym posługuje się obecnie część krytyki, mówiąc o nowej poezji lat trzydziestych. [...] I właśnie z tej obserwacji wywiedziona nazwa wydaje się o wiele trafniej, a w każdym razie nie w mylący sposób – wskazywać na istotne cechy owej poezji zbuntowanych uczniów awangardy. [...] Nazwa ta, która pojawiła się już w latach trzydziestych [...] to – Trzeci Wyraz.

Dzięki niej otrzymujemy też pewniejszy i bardziej adekwatny wobec całej poezji tego okresu »system numeracyjny«. [...] Możemy, rozpatrując poezję drugiego dziesięciolecia międzywojennego, podzielić ją – bez reszty – na trzy strefy. Strefę pierwszego wyrazu, która obejmuje – szeroko pojętą – poezję typu skamandryckiego, w każdym razie: poezję, która wzorcom typu awangardowego nie uległa. Strefę drugiego wyrazu, która obejmuje ówczesną poezję awangardy i jej wiernych kontynuatorów. Strefę trzeciego wyrazu, obejmującą poetów, którzy od awangardy odszedłszy – stworzyli i własny styl poetycki, i własną wizję świata. Określamy je tu nazwą: wizjoneryzm”.

Kwiatkowski uchylając dotychczasowy sens nieprecyzyjnego jego zdaniem terminu powołuje się na artykuł Jerzego Zagórskiego *Wspólny mianownik* z „Apelu” (dod. do „Kuriera Porannego”) dopiero w roku 1937 (nr 344) i na szkic Wiesława Pawła Szymańskiego *Trzeci wyraz*, w: *Z dziejów czasopism literackich w dwudziestolecie międzywojennym*, Kraków 1970.

Ponieważ „numeracja” zaproponowana przez Jerzego Kwiatkowskiego komplikuje nadmiernie w gruncie rzeczy całe zagadnienie, pozostajemy przy tradycyjnym i bardziej klarownym pojęciu II Awangardy jako terminie określającym twórczość i postawę twórców przede wszystkim z kręgu awangardy lubelsko-wileńskiej. W naszym konkretnym przypadku będzie to analiza poezji Józefa Czechowicza, Aleksandra Rymkiewicza, Jerzego Zagórskiego i Czesława Miłosza.

Dekadentyzm jako forma modernistycznego katastrofizmu wydaje się tutaj dogodnym i płodnym punktem wyjścia, chociażby z tego względu, że w tym typie świadomości dokonało się stosunkowo jasne sprecyzowanie filozoficzno-socjologicznych warunków pierwotnej „kapitulacji przed historią”, cofnięcia się jednostki przed żywiołem niezupełnie dla niej zrozumiałej i przyswojonej przezeń rzeczywistości, jest to katastroficzny i wspólny rys dla powyżej wymienionych, a tak różniących się od siebie wzajemnie, formacji artystycznych. Uogólniły one w swoich najlepszych dokonaniach ów moment wahania i niewiary, decydując – z dzisiejszej już perspektywy czasowej – o katastroficznej tendencji, jaka przenika sztukę wczesnego modernizmu, poezję Młodej Polski, Drugiej Awangardy oraz wojny i okupacji⁶. O tendencji, która nadaje tym formacjom specyficzną wspólnotę.

⁶ Bożena Danek-Wojnowska, op. cit., s. 147–148:

„W obrębie Młodej Polski rozróżnienie obu tych tendencji jest zabiegiem czysto teoretycznym, gdyż w konkretnych przypadkach indywidualnych przeplatały się one, a co ważniejsze, ich symptomy nieraz wydają się tożsame. Zwłaszcza w najwcześniejszych fazach buntu, przejawiającego się m.in. w modernistycznej eschatologii, nie da się rozdzielić objawów związanych z poczuciem rozkładu i końca cywilizacji mieszczańskiej jako porządku niezdołnego sprostać uniwersalnym wymogom natury ludzkiej od wyrazu przeświadczeń, iż zagrożeniu podlega »kultura« wsparta na wartościach, które świadomość ta skłonna była uznać za swoje. Zdaje się to być w pewnej mierze związane z faktem, iż w ramach tej świadomości rozkład darzonego niechęcią porządku społeczno-obyczajowego nie był odczuwany jako upadek czegoś zupełnie zewnętrznego, lecz raczej jako okres świata, którego samemu jest się w jakiś sposób częścią. Później sytuacja bardziej się klaruje. Niemniej już w modernizmie dają się wyodrębnić jako reprezentatywne dla pierwszego wymienionego kierunku takie utwory, jak *Hymny* Kasprzowicza, a zwłaszcza jego zbiór *O bohaterskim koniu i walącym się domu*. Ciąg, który w dwudziestoleciu znajdzie przedłużenie w *Czarnej wiosnie* (1919) Słonimskiego, w *Końcu świata* (1929) Galczyńskiego, w *Balu w operze* (1936) Tuwima, w utworach żagarystów i częściowo także w prozie [...] Nurt drugi, wyrażający zwątpienie co do szans ostania się w świecie współczesnym pewnych bezinteresownych, transcendentnych potrzeb i dążeń duchowych człowieka, przejawiał się w sposób wyrazisty w manifestach Przybyszewskiego, w niektórych sformułowaniach programu Miriama, w pewnych akcentach twórczości powieściowej Berenta, w pesymistycznym wreszcie protetyzmie autora *Nowych form w malarstwie*.

O problemie tym, szczególnie jeżeli chodzi o typ katastroficznego pokrewieństwa między liryką, II Awangardy a poezją lat wojny i okupacji na przykładzie twórczości Tadeusza Gajcego, pisał Paweł Szymański w *Neosymbolizmie*, Kraków 1973. Szóstej części tej książki, rozdziałowi pod tytułem *Neosymbolizm – próba zarysu o awangardowej poezji polskiej w latach trzydziestych* oraz szkicowi *Przerwana młodość* poświęconym twórczości Gajcego (pierwszy od strony 283 do 309, drugi od 197 do 225) zawdzięczamy kilka inspiracji.

Dekadentyzm jest także tożsamy ze świadomością katastroficzną wtedy, gdy rewaloryzując wątki antropocentryczne i personalne, czynił z nich fundament swojego światopoglądu. Jest to zgodne z faktem, że sztuka katastroficzna, niezależnie od punktu wyjścia, Jednostka czy Historia, była sztuką głęboko antropocentryczną. W przypadku interesującej nas tradycji poezji ów antropocentryzm był podstawowym warunkiem katastroficznego „przeżycia historii”, jako wartości dojmująco bliskiej i zintenalizowanej. Bunt rozdził się z subiektywnego poczucia alienacji historii, z zagrożenia jednostki przez wyalienowane procesy społeczne identyfikowane z ową historią. Czyniąc człowieka miarą wszechrzeczy wyprowadzano stąd wniosek o upadku wartości i ich twórcy. Przeciwwstawienie indywiduum rzeczywistości było według tych twórców obroną tych wartości, których historia nie mogła lub nie chciała zrealizować. Owo ostre przeciwstawienie jednostki i społeczności było jednym z konstytutywnych elementów pesymistycznego „przeżycia historii”. Historia występowała w tym przeciwstawieniu jako siła niszcząca człowieka, jako potęga, która wymknęła się z rąk swojemu twórcy. Taki jej obraz jest jednym z podstawowych elementów mitu katastroficznego, podobnie jak „zagrożenie przez dzieje” będzie podstawowym motywem w liryce Młodej Polski, Drugiej Awangardy i, z nieco innych pozycji, formacji poetów wojny i okupacji. Podobna konstrukcja nie wyczerpuje oczywiście w całości problematyki polskiej tradycji katastroficznej. Poza tego rodzaju denotacją pozostaje na przykład cała sfera zjawisk w kręgu np. tradycji romantycznej, którą chwilowo tu pomijamy.

Natomiast największa trudność powyższego zagadnienia polega na tym, iż nie istnieje jak dotychczas wspólna i jednolita definicja polskiej tradycji katastroficznej, skutecznie klasyfikująca kilka, albo i kilkanaście zjawisk. I równocześnie eksponująca ich najważniejsze oraz najbardziej charakterystyczne cechy. W dotychczasowej polskiej krytyce i historii literatury, a także polskim literaturoznawstwie pojawiły się cząstkowe próby opracowania omawianego problemu. Przede wszystkim w pracach Kazimierza Wyki dotyczących analizy liryki Józefa Czechowicza, Jerzego Zagórskiego i Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. W studiach Zdzisława Jastrzębskiego poświęconych literaturze wojennego pokolenia. W literaturze krytycznej poświęconej Witkacemu, a szczególnie w książkach Małgorzaty Szpakowskiej i Bożeny Danek-Wojnowskiej. Z nowszych prac należy wymienić książkę Janusza Kryszaka o II Awangardzie oraz zbiór szkiców Krzysztofa Dybciaka, złożony z tekstów pisanych także w latach siedemdziesiątych⁷. W większości wypad-

⁷ Były to: szkice Kazimierza Wyki *O Józefie Czechowiczu, Wspomnienie o katastrofizmie*, w: *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1959. Tego samego autora wstęp do: K.K.

ków były to jednakże definicje o charakterze opisowym i zagadnienie katastrofizmu – oprócz ujęć J. Kryszaka i K. Dybciaka zakrojonych bardziej pokoleniowo – interpretowały z reguły jedynie na tle twórczości wybranego autora. W krytyce tego typu kategoria „katastroficznej kierunkowej” albo samego katastrofizmu odnoszona była z reguły do modelu jednej tylko i raczej wyizolowywanej przez badaczy twórczości. Dla przykładu warto przytoczyć kilka spośród tych definicji, które utrwaliły się już w potocznej świadomości krytyki i wpłynęły na współczesną recepcję pojęcia. Są one dla nas podobnym punktem wyjścia jak rozważania o dekadentyzmie.

Kazimierz Wyka: „Katastrofizm było to zjawisko ideowo-artystyczne w poezji polskiej drugiego dziesięciolecia tzw. literatury międzywojennej [...], które polegało na symboliczno-klasycystycznym, niekiedy z nalotami nadrealizmu, bądź ekspresjonizmu podawaniu tematów, jakie sugerowały i zapowiadały nieuchronną katastrofę historyczno-moralną, zagrażającą ówczesnemu światu, tematów o osnowie przeważnie filozoficznej, a także społeczno-politycznej. Głównymi wyrazicielami tego zjawiska byli poeci kręgu wileńskiego około roku 1930, wkraczający do literatury (Czesław Miłosz, Jerzy Zagórski, Aleksander Rymkiewicz), zjawisko takie dostrzec się daje również poza ich kołem (Mieczysław Jastrun, Władysław Sebyła, ślady w *Krzyku ostatecznym* Broniewskiego), przybiera ono także kształty groteskowo-satyryczne (poematy Gałczyńskiego, elementy *Balu w operze* Tuwima), a przed rokiem 1930 w postaci wyraźnej zapowiedzi dostrzec się daje w powieściach S. I. Witkiewicza i u niektórych prozaików (np. *Bezrobotny Lucyfer* A. Wata)”⁸.

Zdzisław Jastrzębski: „Ogólnie można określić katastrofizm jako prąd myślowy, który na podstawie ujemnych cech cywilizacji zachodniej, rozważanych w aspekcie rozwoju i w szerokim kontekście czasowym, wskazuje na nieuniknioną jej upadku i daje wyraz niepokojom. Równocześnie jednak,

Baczyński, *Śpiew z pożogi*, Warszawa 1947, monografia *Krzysztof Baczyński 1921–1944*, Kraków 1961, dalsze wstępy i posłowania do: K.K. Baczyński, *Utwory zebrane*, I wyd. Kraków 1961, II wyd. Kraków 1970, t. 2, K.K. Baczyński, *Utwory wybrane*, Kraków 1964; K.K. Baczyński, *Poezje wybrane*, Warszawa 1967. Fundamentalna praca Zdzisława Jastrzębskiego *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*, Warszawa 1969. Książka Małgorzaty Szpakowskiej *Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wrocław 1976 oraz wspomniane już tutaj opracowanie Bożeny Danek-Wojnowskiej. Następnie książkowa wersja rozprawy doktorskiej Janusza Kryszaka *Katastrofizm ocalający. Z problemów poezji tzw. II Awangardy*, Warszawa–Poznań–Toruń 1978 (PWN) oraz studia Krzysztofa Dybciaka zgromadzone w: *Gry i katastrofy*, Warszawa 1980 (Biblioteka „Więzi”).

⁸ *Wspomnienie o katastrofizmie*, op. cit., s. 347.

wbrew przekonaniom o nieuniknioności katastrofy, stawia postulaty obrony, szuka dróg wyjścia. Jest to głównie katastrofizm ewolucyjny, mający charakter historiozoficzny, powiązany z fin de siècle'izmem; katastroficność tu jest częściowa, zaprzeczona już samym faktem ujęcia katastrofy jako prawa rozwojowego. W literaturze nie znalazł on szerszego, bezpośredniego wyrazu”⁹.

Małgorzata Szpakowska: „Przez katastrofizm rozumiem pogląd głoszący aktualną lub rychłą zagładę wartości uznawanych za szczególnie cenne. Określenie to jednak wymaga pewnego uściślenia. Nie wszelka bowiem zagłada i nie wszystkie wartości mogą tu wchodzić w grę. Proponowane określenie dotyczy tylko tych wartości, które uważane są za specyficznie ludzkie – a więc przede wszystkim wartości kulturowych [...] O katastrofizmie można mówić tylko w takim przypadku, jeśli zagrożenie odnosi się do wartości, które – według założeń danego systemu – są dla kultury konstytutywne”¹⁰.

Janusz Kryszak: „Pierwszy człon tytułu niniejszej książki eksponuje termin, którym nader często określa się niektóre obszary literatury międzywojennej (z akcentem na lata trzydzieste) i literatury wojennej. Dotychczasowe definicje tego terminu ujmują katastrofizm przede wszystkim jako szczególny kierunek myślowy, postawę światopoglądową wyrosłą z niepokoju i kryzysów duchowych współczesnego świata. W odniesieniu do poezji kształtującej się pod wpływem nastrojów katastroficznych zwraca się jeszcze dodatkowo uwagę na specyficzną organizację materiału poetyckiego, o której w uogólniającym skrócie można by powiedzieć, że charakteryzuje się ona między innymi znamienym poszerzeniem świata przedstawionego (perspektywa kosmosu), skłonnością do tonacji patetycznej, zastępowania konkretnych pojęć, klasycyzującą fazą wiersza itd. Podkreśla się też obecność struktur mitycznych w sposobie prezentacji świata”¹¹.

Krzysztof Dybciak: „Gdyby trzeba było uporządkować zjawiska kultury dwudziestowiecznej, można by jako bieguny wyznaczyć katastrofizm i ludyzm. Pierwszy nurt (i postawa życiowa stojąca u jego źródeł) jest zachłannie ekspansywny: wykrywa podstawowe prawa rozwoju procesu historycznego, podporządkowuje wszystko określonej rozpoznaniu przyszłości, do walki o przetrwanie mobilizuje wszystkie dziedziny życia duchowego”¹².

Charakterystyczne, że za pomocą podobnych, niejednorodnych i niejednoznacznych kategorii, obecnych chociażby w przytoczonych tutaj defi-

⁹ *Od katastrofizmu do katastrofy*, op. cit., s. 120.

¹⁰ *Katastrofizm*, op. cit., s. 38–39.

¹¹ Op. cit., s. 5.

¹² *Dlaczego gry i katastrofy*, op. cit., s. 181.

nicjach, precyzują zjawisko katastrofizmu autorzy fundamentalnego *Słownika terminów literackich*¹³.

Katastrofizm, biorąc pod uwagę jego obecne najczęstsze i najbardziej pojemne konotacje, pozostaje raczej intuicyjną przezrzą niż precyzyjnym terminem. Wspomina o zagładzie, ale rzadko precyzuje jej model (Szpakowska). Wspomina o „przeczcuciu schyłku”, ale nie precyzuje jego warunków (Wyka, Kryszak). Tymczasem nie każda katastrofa jest i była zagładą katastroficzną, jak słusznie podkreśla autorka pracy o Witkacym. Wielość funkcjonujących w metajęzyku krytyki formuł określających pojęcie katastrofizmu utrudnia wyodrębnienie jego jednego, jedyne go sensu. Dotychczasowe definicje katastrofizmu są dowodem, jak trudno jest ustalić w tym względzie obowiązujący wszystkich jeden punkt wyjścia. Wyka mówi np. o „zjawisku ideowo-artystycznym”, Jastrzębski o „prądzie myślowym”, Szpakowska o „poglądzie głoszącym aktualną lub rychłą zagładę wartości”, Kryszak o „terminie określającym niektóre obszary literatury międzywojennej” i o „szczególnym kierunku myślowym, postawie światopoglądowej”, Dybciak o „zjawisku kultury dwudziestowiecznej”, autorzy *Słownika...* o „jednej z tendencji w kulturze XX wieku”. Konsekwencją tego rodzaju założeń jest realnie istniejące w krytyce literackiej równouprawnione różnicowanie poszczególnych zakresów pojęcia. Od koncepcji kulturowych, nierzadko nacechowanych aksjologicznie (zmierch kultury, teorie katastrof) przez rozważania dotyczące samego języka literatury (motywy, wątki, tematy, postawa bohatera i narratora wobec świata przedstawionego, a więc także i rzeczywistości, oraz historii często w psychologicznym, nie tylko filozoficznym aspekcie) aż po studia poszczególnych poetyk i związanych z tym zagadnień szczegółowych (na przykład analizy pierwiastków mitotwórstwa, profetyzmu, wizyjności, teorii obrazu poetyckiego itp.). Definicje, o których była powyżej mowa, jako współtworzące ową krytyczną teorię polskiej tradycji katastroficzn ej znajdują zastosowanie w rozdziałach następnych przede wszystkim w aspekcie funkcjonalnym.

Dekadentyzm, obrany na użytek niniejszej pracy jako punkt wyjścia, to prefiguracja struktury katastroficznego „przeżycia historii”. Owo „przeżycie historii” przez swoją powtarzalność w wymienionym tu kilkakrotnie historycznoliterackim ciągu tworzy strukturę nadrzędną, której elementami stają się poszczególne człony historycznoliterackiego łańcucha. W dialektycznym modelu ujęcie synchroniczne występuje w ścisłym związku z diachroniczn-

¹³ Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, op. cit., s. 184.

nym. Warunkują się one wzajemnie i zapewniają całości funkcjonalność oraz koherencję.

Z dwojakiego rozumienia pojęcia dekadentyzmu, jako tendencji, „z których jedna wyrażała przeświadczenie o degeneracji i schyłku całokształtu urządzeń, instytucji i stosunków świata mieszczańskiego, druga zaś przepowiadała kres pewnych ogólnie cenionych wartości ujętych w model kultury, proponowany między innymi przez samych modernistów”¹⁴ wybieramy wariant pierwszy. Stał się on źródłem, między innymi tych tendencji katastroficznych, które ujawnione w dwudziestoleciu hipostazowały i absolutyzowały ów moment alienacji historii, co na płaszczyźnie estetycznej spowodowało wybór określonej stylistyki i poetyki. Katastrofizm historiozoficzny, oprócz swojego filozoficznego zaplecza, zawierał bowiem także szereg przeświadczeń potocznych na temat losów „społeczeństwa” i „świata”. Owe potoczne przeświadczenia, szczególnie żywe w pewnych okresach społecznych, podobnie jak wątki filozoficzne *sensu stricto*, w pierwszym rzędzie przedostawały się do sztuki, w tym przede wszystkim do poezji. (Dobłą egzemplifikacją wydaje się tutaj ekspresjonizm.) Powodowały one po pewnym czasie wykrywalizowanie się adekwatnej do treści duchowej epoki – „postawy katastroficznej”, posiadającej różnorakie przejawy.

Polska tradycja katastroficzna, zredukowana na użytek niniejszych rozważań do form jej przejawiania się w poezji, jest tu omawiana na przykładzie jednego ze swoich najbardziej znaczących fragmentów. Tradycja ta wydaje się konsekwentną realizacją szeregu wariantów opisanej wyżej postawy.

Kształty każdorazowej, poszczególniej konkretyzacji katastroficznego wariantu w ramach nurtu lub prądu były odmienne. Natomiast wartością stałą była ich pesymistyczna światopoglądowa funkcja. Wydaje się, że takie założenie zezwala na traktowanie i interpretację fragmentu owej interesującej nas tradycji jako dynamicznego i dialektycznego, całościowego modelu. Modelu, w którym katastroficzne „przeżycie historii” realizowało się głównie na płaszczyźnie obrazowania, tworząc także i tutaj ciąg, jak również określone następstwa.

Model ten ze względów metodologicznych i z uwagi na zakres niniejszej pracy będzie musiał być zawężony wyłącznie do zjawisk z kręgu historii literatury polskiej¹⁵. Niniejsze wstępne ujęcie zakłada bowiem przede wszystkim

¹⁴ Bożena Danek-Wojnowska, op. cit., s. 147.

¹⁵ Pominięcie poezji europejskiej wyniknęło po długim namyśle i z kilku powodów. Autor stanął przed zadaniem wypracowania definicji katastrofizmu, która byłaby na tyle precyzyjna, aby obejmowała swoim zasięgiem wyraźnie wyodrębnioną

częściową rekonstrukcję struktury charakterystycznych dla polskiej tradycji katastroficznej form ujawniania się specyficznego „przeżycia historii” o wybitnym piętnie dekadentyzmu. Ujawnianie się na przestrzeni wyraźnie ograniczonej znaczącymi dla naszej tradycji faktami historycznoliterackimi. Jest to próba odtwarzania pewnej formy świadomości kulturowej oraz historycznej – a zatem i ujawnianej postawy – wspólnej dla określonych utworów. Ważniejsza zatem w tym kontekście wydaje się – a może i staje – wewnętrzna funkcjonalność tego modelu niż jego czysto zewnętrzne odniesienia.

W toku dalszej eliminacji zostanie tu poniechana analiza tego katastroficznego nurtu, który ujawnił się w ówczesnej polskiej prozie – a zatem powieści pośrednio już tutaj zasygnalizowanych, na przykład *Bezrobotnego Lucyfera* Aleksandra Wata (1927), *Wesela hrabiego Orgaza* Romana Jaworskiego (1925) i *Pałę Paryż* Brunona Jasieńskiego (1929), utworu będącego znakomitą przykładową katastroficznej utopii. Poniechanie analizy utworów prozatorskich spowodowane jest niechęcią przed wprowadzaniem zbyt wielu momentów interpretacyjnych, które mogłyby zaciemnić przejrzystość głównej argumentacji. A przede wszystkim wprowadzałyby kategorie zaczerpnięte z innej tradycji artystycznej, niż ta, która pozostaje dla nas w centrum uwagi.

W obrębie tej tradycji zaniechane też zostaną w trakcie wstępnej, zasadniczej analizy jej ogromne ekspresjonistyczne obszary. Zabraknie tu analiz wierszy np. Tadeusza Micińskiego, Marii Komornickiej, Bolesława Leśmiana i wielu innych różnorodnej rangi poetów tej i następnej epoki, mimo że w ich tekstach dałoby się wykryć pierwiastki katastroficzne. Dotyczy to na przykład twórczości Jana Lechonia, w którego niektórych utworach, szcze-

i wyróżnioną grupę zjawisk na gruncie literatury polskiej. Istniała obawa dodawania do tego modelu elementów, które swoistość polskiej tradycji katastroficznej mogłyby zaciemnić.

Drugi powód to obawa przed zbyt dużym rozbudowywaniem pierwszego rozdziału, który w tych warunkach musiał raczej zawężać obszary penetracji. Zawężać dlatego, że wielokrotnie w swoich poszukiwaniach napotykałem intuicyjną przezręczą katastrofizmu odnoszoną do różnych zjawisk. Posługiwanie się tym pojęciem wymagało więc szczególnej ostrożności. Wynikał on także z pewnej wstrzemięźliwości badawczej, gdyż wydaje się mi, że katastrofizm jako określone zjawisko ideowe i estetyczne realizuje się na gruncie każdej literatury narodowej i postaci odrębnych wariantów. Moim założeniem było ukazanie swoistości pewnego nurtu w naszej literaturze. Nie zmienia to faktu, że twórczość np. Hugo von Hofmannsthal, Georga Trakla, Georga Heyma, a z wcześniejszych twórców na przykład Baudelaire’a była przedmiotem mojej szczególnej uwagi.

gólnie z *Karmanzynowego poematu* (1920) – *Mochnacki* – można zauważyć charakterystyczny katastrofizm, związany ze świadomością współczesnej zagłady tych wartości, które w tradycji romantycznej uzyskiwały kiedyś pierwszorzędną rangę. Oczywiście pamiętać należy o tym, że twórczość Lechonia była próbą ich współczesnej rewaloryzacji. Była – jak to zobaczymy w świetle dalszych wywodów – jedynie potwierdzeniem kryzysu pewnego paradygmatu kultury.

Lecz idąc dalej tym tropem, wszystko mogłoby okazać się – na dobrą sprawę – „katastrofizmem”. Dlatego też należało zrezygnować z tak szerokiej konstrukcji pojęcia – pod groźbą utraty przezeń swoich funkcjonalnych walorów. Stąd też owo zawężenie go do niektórych tylko faktów artystycznych ze wspomnianego kilkakrotnie kręgu. Tym też należy tłumaczyć jego generalny charakter, wyprowadzony ze względu na potrzeby niniejszego ujęcia z postawy o wybitnym piętnie dekadentyzmu.

Dotyczy to przede wszystkim poezji i niektórych form działalności krytycznoliterackiej, publicystycznej, eseistycznej charakterystycznych dla świadomości modernistycznej. Ale w konsekwencji tylko tych, które ze względu na swoją zawartość ideową były faktami znaczącymi.

Każdorazowa analiza poszczególnych artystycznych konkretyzacji katastroficznego „przeżycia historii” będzie więc równoznaczna z częściowym odtwarzaniem owego modelu polskiej tradycji katastroficzej. Częściową charakterystyką jej światopoglądu i cech artystycznych oraz znaczących elementów. Analiza ta dać ma w efekcie w miarę syntetyczny zarys owego katastroficznego „przeżycia historii”, charakterystycznego dla polskiej poezji w zasygnalizowanym powyżej okresie.

O funkcjonowaniu pojęcia dekadentyzmu we wstępnej fazie modernizmu pisał wyczerpująco w rozprawie *Młoda Polska i „izmy”* Henryk Markiewicz¹⁶. Nie będziemy więc szczegółowo powtarzać jego ustaleń w tej mierze. Warto natomiast zwrócić uwagę na fakt, iż dekadentyzm jako pojęcie nie określał w pełni problematyki modernizmu, a zatem nie należy utożsamiać go z literackim prądem.

„Termin »dekadentyzm« – pisał Kazimierz Wyka we wstępie do swojego

¹⁶ Henryk Markiewicz, *Młoda Polska i „izmy”*, w: Kazimierz Wyka, *Modernizm polski*, Kraków 1968, s. 291–343. Szkic Henryka Markiewicza poświęcony jest problemowi konotacji typowych pojęć z interesującego nas tutaj kręgu – „dekadentyzmu”, „symbolizmu”, „impresjonizmu”, „modernizmu” – w krytyce polskiej po roku 1890. Artykuł ten dostarczył wiele inspiracji w skonstruowaniu przez nas w tekście niniejszej pracy specyficznego pojęcia dekadentyzmu.

Modernizmu polskiego – posiada zabarwienie pejoratywne, zrozumiałe tylko u przeciwników prądu, i obejmując jedynie pewien typ osobowości, występujący wówczas, typ, który wszystkich cech kierunku bynajmniej nie tłumaczy”¹⁷.

W naszym ujęciu natomiast, dekadentyzm to typ postawy, symbolizm to określona technika pisarska, podporządkowana nadrzędnej wizji poznawczej określonego typu, odzwierciedlającej się w poszczególnych utworach. Modernizm to nazwa prądu literackiego specyficznie nacechowanego i uogólniającego – między innymi – pojęcia powyżej zasygnalizowane. Nazwa ta będzie też bardzo często w naszym ujęciu oznaczała określony typ świadomości i refleksji metakulturowej.

Nie zmienia to faktu, iż „dekadentyzm”, objaśniany w publicystyce modernistycznej przeważnie w negatywnym, jak podkreślał to Wyka, znaczeniu, odsłaniał strukturę duchową najbardziej nas tutaj interesującą. Jej najdobitniejszą egzemplifikacją był szczególny typ kulturowej refleksji reprezentowany przez spory odłam młodopolskiej krytyki literackiej oraz, ekstremalne w tym kontekście, niektóre wątki liryki Jana Kasprówicza i Kazimierza Przerwy-Tetmajera.

2

Najprostsza typologia dekadentyzmu, jako katastroficznego „przeżycia historii”, zdaje się zawierać dwa rodzaje dekadentyzmu, odpowiadające dwom wariantom tej postawy:

1. Dekadentyzm o cechach katastroficznym, nazywany tu dalej dekadentyzmem historiozoficznym.

2. Dekadentyzm o charakterze indywidualnego przeżycia katastroficznego, nazywany tu dalej dekadentyzmem antropocentrycznym.

Dekadentyzm historiozoficzny miał za przedmiot refleksję o charakterze procesu dziejowego, nacechowaną determinizmem i pesymizmem.

Dekadentyzm antropocentryczny miał za przedmiot refleksję o statusie jednostki w tak pojętej historii.

Obydwa warianty katastrofizmu – historiozoficzny i o zabarwieniu antropocentrycznym – posiadały konotacje uogólniające istotne sensy analogicznych odmian dekadentyzmu.

Obydwa warianty dekadentyzmu, jak również obydwie odmiany katastrofizmu łączyło przekonanie o bezpośrednim zagrożeniu i zaniku wartości.

¹⁷ Kazimierz Wyka, *Modernizm polski*, Kraków 1968, s. 30.



Projekcje tak zróżnicowanego dekadentyzmu pojawiły się w polskiej krytyce modernistycznej około lat dziewięćdziesiątych XIX stulecia, co nie wyklucza ich obecności jeszcze po roku 1900. Swoją najdobitniejszą wyraz znalazły na łamach ówczesnej prasy kulturalnej. Stąd też dzisiejsza waga tego typu refleksji, które wchodząc w kulturalny krwiobieg powszechnych wśród ówczesnej elity intelektualnej końca wieku przeświadczeń, utwierdzały i konstituowały ów mit dekadentyzmu – mit katastroficznego „przeżycia historii”. Dlatego, aby uwiarygodnić katastroficzne pierwiastki ówczesnej liryki, należy najpierw zasygnalizować i pokrótce przeanalizować niektóre chociażby spośród dyskursywnych elementów tej metakulturowej refleksji.

Jej pierwszy typ, spośród wyróżnionych przez nas rodzajów dekadentyzmu historiozoficznego i antropocentrycznego, zdaje się być udokumentowany przez fragment *Młodej Polski* Artura Górskiego, felietonu wydrukowanego na łamach krakowskiego „Życia” w roku 1898, felietonu tym ważniejszego, że to właśnie od niego pochodzi nazwa okresu:

„Przez wyraz ten (dekadentyzm), tak często dziś nadużywany, pojmujemy pewien nastrój moralny, oparty na zupełnej niewierze w dalszy rozwój, w wyższy byt, w ewolucję cywilizacyjną, a przesiąkły rezygnacją i rozczarowaniem”¹⁸. Ów dekadentyzm historiozoficzny dokumentuje też fragment *Legandy Młodej Polski*, w którym Stanisław Brzozowski przeciwstawił się postawie tego

¹⁸ Quasimodo (Artur Górski), *Młoda Polska*, w: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, opracowała Maria Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 1973, s. 110.

typu. Przeciwwstawienie to związane było z krytycznym, w roku 1910, stosunkiem pisarza do współczesnej mu formacji:

„Dekadentyzmem nazywamy świadomość kulturalną, zdającą sobie sprawę, że na jej podstawie zbiorowe życie oprzeć się nie da, czującą, że treść dostarczana jej przez proces dziejowy jest symptomatem rozkładu, ale pomimo to niezdolną ani odczuwać co innego, niż to, co odczuwa, ani zawładnąć procesem społecznym, stwarzającym te odczucia”¹⁹.

Negatywna ocena dotyczy też jego drugiego typu. Antoni Żłotnicki na łamach „Przeglądu Tygodniowego” z roku 1895, w artykule *Arystokracja mózgowców* tak scharakteryzował ów drugi w naszej typologii rodzaj dekadentyzmu:

„Indywidualizm »mózgowców« – to indywidualizm liści opadłych z drzewa, które je zrodziło, indywidualizm liści zwiędłych, bezużytecznych. Są to w całym znaczeniu tego słowa dekadenci. Niezdolni są brać udziału w życiu społecznym, bo ono jest dla nich obcym; niezdolni stworzyć nic zdrowego, pełnego życia, bo sami zdrowia nie mają. Wszystko tchnie śmiercią, rozkładem, zniszczeniem, co od nich pochodzi, dlatego też lubują się w śmierci, w rozkładzie, w zniszczeniu, bo to najlepiej harmonizuje z ich umysłowością. Dekadentyzm, mistycyzm, anarchizm – oto złudy tych, pseudoarystokratów ducha. Nerwy ich żądają wrażeń silnych, wstrząsających, okropnych. To też najwięcej sprawia im przyjemności widok działających sił zniszczenia”²⁰.

Przytoczone powyżej negatywne projekcje dekadentyzmu zawierały w sobie różnorakie pierwiastki. Znakomitą większość tych określeń można by po modyfikacjach odnieść do charakteru liryki młodopolskiej. W równej mierze charakteryzowały one bowiem „ducha czasu”, jak i wyostrozony obraz postawy, którą atakowały. Obok wątków historiozoficznych, mocno wyeksponowanych w pierwszym typie, pojawiła się tu problematyka wartości, paradoksalnie powiązana z przejawami obyczajowości i modernistycznej mitologii wyjątkowej jednostki. Problematyka ta związana była z reguły z drugim typem katastrofizmu, którego przedmiotem była refleksja o trwałości proponowanych przez modernizm wartości transcendentnych. W ten sposób dekadentyzm historiozoficzny, ze względu na swoją treść i kategorie jest jawnie tożsamy – z dzisiejszego punktu widzenia – z tradycyjną projekcją katastroficzną. Świadczą o tym dowodnie cytowane wypowiedzi Artura Górskiego i Stanisła-

¹⁹ Stanisław Brzozowski, *Przeciw symbolizmowi*, w: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, op. cit., s. 500.

²⁰ Antoni Żłotnicki, *Arystokracja mózgowców*, w: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, op. cit., s. 39.

wa Brzozowskiego. Dekadentyzm ten, wbrew stanowiskom tego typu, jakie zajął Wacław Nałkowski w *Forpocztach* – prowadził do katastroficznego „przeżycia historii”. Na dowód – między innymi – jeszcze jednej fragment *Młodej Polski* Artura Górskiego:

„Żyjemy w czasie wielkich bankructw idei, które niedawno poruszały umysły, wywoływały Wiosnę Ludów, były natchnieniem poetów. W miarę rozczarowań do życia społecznego i jego typowego produktu, tj. do współczesnego filistra, rwały się więzy między jednostką a tymże społeczeństwem, wzrastała niechęć i protest przeciw banalności i bezduszości zorganizowanej masy i przeciw tym wszystkim objawom duchowym, jakie w tym gminowładztwie zmaterializowanego »obywatela« znajdowały swe źródło. Umysły wrażliwsze i głębsze, straciwszy szacunek dla filistra i sympatię do ruchów społecznych, poczęły wycofywać się z życia i szukać innych, trwalszych jego wartości. Zwrócono się do ludzkiej duszy oderwanej, poczęto cenić indywiduum jako takie, jako osobny, w sobie zamknięty świat i swoim najwyższym prawom podległy. Odbłyło się w naszej literaturze współczesnej jakby nowe odkrycie duszy; spostrzeżono, że poza zewnętrznym jej życiem istnieją całe głębie nie objęte światłem dziennym, całe tłumy uczuć i przeczuć, które nigdy w gwarze życia nie przychodzą do głosu»²¹.

Cytat to bardzo znamienity, bo łączący i określający w sobie kilka elementów owego katastroficznego „przeżycia historii”. Między innymi świadomość kryzysu historycznego i kryzysu społecznego z bardzo charakterystycznie zarysowaną problematyką wartości. Wątek, z którego wyjdzie później Witkacy. Ow kryzys społeczny identyfikowany jest tutaj z rozpadem formacji społecznej. I element trzeci – problematyka jednostki ujęta w sposób tak charakterystyczny dla antropocentrycznej odmiany dekadentyzmu. Z mechanicznego zestawienia tych trzech elementów nie wynika jednakże jeszcze żaden interesujący wniosek. Najważniejszym faktem jest tutaj sposób ich funkcjonowania w obrębie spostrzeżenia uczynionego przez Górskiego. Wymienione powyżej trzy wartości uzupełniają się wzajemnie, są wobec siebie równoważne i funkcjonalne. Owa funkcjonalność, z silnie zaznaczonym rysem historiozoficznym i odpowiadającą mu problematyką wartości, w sposób nader interesujący prefiguruje, jak już tu wspomnieliśmy, późniejsze poglądy Witkacego tam, gdzie przeciwstawiał się on „masie”. Decyduje też o koherentnie katastroficznym charakterze wniosku młodopolskiego pisarza. Ta problematyka wartości istniała też w ścisłym związku z dekadentyzmem historiozoficz-

²¹ Artur Górski, op. cit., s. 114.

nym. Potwierdza to jedno z najważniejszych publicystycznych świadectw epoki, artykuł Zenona Przesmyckiego *Walka ze Sztuką*, drukowany na łamach „Chimery” w roku 1901. Formułując jasno sprecyzowaną projekcję cywilizacyjnego katastrofizmu, Przesmycki zauważył:

„Schylek wieku ubiegłego, nie ustępujący innym epokom, lub może przewyższający je pod względem owej śmiesznie dziecinnej zarozumiałości, był widownią zupełnego chaosu duchowego, rozbicia wszystkich pojęć na drzazgi empiryczne, osłabionej zdolności syntetycznego, celowego myślenia i działania, zamętu i anarchii, jakie świat snadź rzadko widywał”²².

W ujęciu tego rodzaju schylek wartości utożsamiany był ze schyłkiem formacji społecznej i intelektualnej. Jest to rys bardzo znamieny i dla świadomości modernistycznej charakterystyczny. Wartości istniały tu w ścisłym związku ze swoim społecznym podłożem. Były częścią rzeczywistości wstępnie przyswojoną przez jednostkę i ginęły równocześnie z zagładą – w tej chwili pomijamy z jakiego powodu – tejże rzeczywistości. Brak tu momentu ich wyabstrahowania, podobnie jak i brak wyraźnego stwierdzenia alienacji artysty, który wobec ginącej rzeczywistości zachowywał postawę „dwuznaczną” i wolicjonalnie ambiwalentną.

Podobnie interpretował ten problem Wilhelm Feldman:

„Koniec wieku, co prawda inny przedstawia widok niż jego początki. Okres bohaterski mieszczaństwa dawno minął tak w polityce, jak i w sztuce. Dzisiaj jesteśmy świadkami jego rozkładu, jak niegdyś feudalizm i absolutyzm w stanie dekadencji, tak dzisiaj burżuazja przemienia w płaskość, trywialność i spekulację wszystko, czego dotyka. »Patrzę – woła Ruskin – na krajobraz zeszpecony przez industrializm i pytam: coście wy zrobili z natury? Patrzę na robotnika wynędzniałego i zeszpeconego przez system pracy i pytam: coście wy zrobili z człowieka? Tak samo, patrząc na znikczemniałe w treści i formie dziennikarstwo, na mody w literaturze i produkcji artystycznej, na zniżenie twórców pióra i pędzla do roli afrodisiaków i narkotyków, trzeba pytać: coście wy zrobili ze sztuki?»”²³

Kres formacji społecznej utożsamiony został z uniwersalnym kresem cywilizacji, ten z kolei – z kresem sztuki. Przecucie schyłku, jak w klasycznej projekcji katastroficznej, obejmuje wszystkie sfery działalności jednostki widziane w koherentnym związku.

²² Zenon Przesmycki, *Walka ze sztuką*, w: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, op. cit., s. 298.

²³ Wilhelm Feldman, *Sztuka a życie*, w: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, op. cit., s. 347.

Katastrofizm dotyczący kryzysu wartości był wariantem katastrofizmu historyzoficznego. Ten ostatni zawierał w sobie przeczucia charakteryzujące – w naszej typologii – dekadentyzm historyzoficzny i dekadentyzm antropocentryczny. Ale czasownik „zawierał” nie wyczerpuje tu całego problemu. Więcej, fałszuje go, przez sugestię mechanicznego zestawienia tych dwóch pojęć w obrębie trzeciego. Katastrofizm historyzoficzny u o g ó l n i a ł bowiem te najbardziej charakterystyczne pierwiastki, które sygnalizowaliśmy powyżej, nie znosząc bynajmniej zasadniczej odrębności dwóch rodzajów dekadentyzmu. Podstawa tego typu istniała w świadomości modernistycznej, o czym świadczy – między innymi – polemika Stanisława Brzozowskiego z Miriamem:

„Každy artysta polski należący z urodzenia lub wychowania i wykształcenia do tych warstw społecznych, z których rekrutowała się i rekrutuje przeważnie nasza inteligencja, musiał napotkać na swej drodze w tej lub innej formie stan duszy, najsilniejszym dotychczasowym wyrazem, którego jest *Wyzwolenie*.

Jednym wydawać się zaczęło życie nudnym, nużącym i bezużytecznym, inni widzieli w nim nonsens ironiczny i złośliwy, inni jeszcze otchłań grozy i przerażenia, inni bohaterstwo bezcelowe, pełne rozpaczliwego samozaparcia i tłumionej w sercu tęsknoty, skazane na jałową zgubę, na zatrąę bezowocną i okrutną. Jednym słowem, dla najgłębszych ludzi epoki życie utraciło swe znaczenie i jeden po drugim intonować zaczęli poeci posępne hymny »ginącemu światu«²⁴.

Fakt, że zarzuty swoje Brzozowski sformułował tak gwałtownie, świadczy, że tego typu postawa, jaką powyżej sygnalizowaliśmy, musiała być jednym z istotnych komponentów klimatu duchowego epoki. Polemika Brzozowskiego wskazuje też na to, że dekadencje „przeżycie historii” było jawne katastroficzne i wyczerpywało te kategorie intelektualne i irracjonalne, które z dzisiejszego punktu widzenia przypisujemy tradycyjnej projekcji katastroficznej. Oczywiście pomijamy tu dla jasności wywodu szereg innych momentów nasuwających się w związku z tym zagadnieniem. Chodzi bowiem o odtworzenie w miarę przejrzystego schematu katastroficznego „przeżycia historii” i sygnalizację jego podstawowych objawów. Tu warto zauważyć, że podobnie jak w przykładach już przytoczonych, w charakterystyce Brzozowskiego kryzys typu cywilizacyjnego jest nieodłącznie związany z kryzysem wartości, a także z kryzysem jednostki. Ów antropocentryczny wątek jest we

²⁴ Stanisław Brzozowski, *W odpowiedzi na protest*, w: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, op. cit., s. 587.

wszystkich przytoczonych tu charakterystykach stałym elementem katastroficznego „przeżycia historii”, co więcej, elementem niezbywalnym. Wydaje się, że funkcja, jaką systematycznie obdarzany był przez swoich twórców, ponownie wskazuje tu na to, iż katastroficzne „przeżycie historii”, charakterystyczne dla świadomości modernistycznej, było ewidentnym ekwiwalentem dotkliwie odczuwanej w ówczesnym okresie konfrontacji podmiotu historii z jej przedmiotową sferą. Ów konflikt zawierał w sobie jeszcze jeden bardzo ważny pierwiastek.

W odczuciu jednostki bowiem „przeżycie historii” charakteryzowało się również w pierwszym rzędzie kryzysem komunikacji społecznej w relacji nadawca (artysta) – odbiorca („publiczność”):

„Nagłąco potrzebne są obrachunki takie – pisał Zenon Przesmycki na łamach „Chimery” we wspomnianym już tutaj artykule *Walka ze sztuką* – w dobach zamętu i bezmyślności, gdy wszystkie słowa straciły wewnętrzne znaczenie, gdy nazwy i symbole ongi wielkich i pięknych rzeczy ślaniają się po rozstajach niby czcze widma, gdy nic nie jest pewnym dla wszystkich jednak, gdy, jak niegdyś u stóp Babelskiej Wieży, co do wszystkiego porozumieć się trzeba, a porozumieć niepodobna, gdy mówią wszyscy, którzy nic do powiedzenia nie mają, a każdy prawie głos wielki i głęboki bez spółdziwku i śladu wśród zgłębliwej zanika niemoty”²⁵.

Co więcej – w powyższym wypadku (i jemu podobnych), kryzys komunikacji społecznej utożsamiany był z samą istotą katastroficznego „przeżycia historii”. „Szum informacyjny” charakteryzował nie tylko „przeżycie historii”, ale przede wszystkim typ nowej kultury, której jednym z elementów stawiała się tak charakteryzowana katastroficzna projekcja. Była to kultura nacechowana katastroficznie również i ze względu na rozpad więzi interpersonalnych, zaistniały skutkiem dezorganizacji języka społecznej – semiotycznej, mitograficznej komunikacji.

Ów nowy typ kultury wyłaniający się z obszarów katastroficznej projekcji charakteryzował się więc ontologiczną samotnością jednostki we wrogiej przestrzeni historii, zanikiem więzi społecznych na płaszczyźnie wspólnej komunikacji kulturowej. Katastroficzny mit o schyłku i zagładzie wartości, wywiedziony między innymi z ówczesnego załamania się wiary w pozytywistyczny scjentyzm, nacechowywał ów model determinizmem i pesymizmem. I jest rzeczą charakterystyczną, że przekonanie o katastroficznym charakterze kryzysu przenikało większość ówczesnych programów artystycznych, formuło-

²⁵ Zenon Przesmycki, op. cit., s. 298.

wanych z najróżnorodniejszych pozycji ideologicznych. Wystarczy tu tytułem przykładu uprzytomnić sobie indywidualne różnice dzielące postulatory np. Artura Górskiego z jednej strony a Zenona Przesmyckiego, czy też Stanisława Przybyszewskiego, z drugiej. Niezależnie od tego, w jakiej funkcji występowały owe przekonania katastroficzne – między innymi we fragmentach tu przytoczonych – czy jako punkty wyjścia, które powinny zostać przewyżczone, czy jako narzucony przez historię cel finalny, a więc jako elementy negowane albo aprobowane, tworzyły one żywo obecny w świadomości epoki mit katastroficzny. Stanowi on w tym kontekście pojęcie zezwalające na pominięcie analizy ogółu programów i przeświadczeń charakterystycznych dla Młodej Polski, w innym, czysto ideologicznym aspekcie.

Katastroficzne „przeżycie historii”, tożsame z dekadentyzmem jako określona postawa, uogólnia w tym przypadku i dostatecznie jasno charakteryzuje te wątki filozoficzne i socjologiczne programów artystycznych modernizmu – przynajmniej polskiego – które posiadały charakter projekcji określonej historiozoficznej wizji.

W wizji tej – co jest faktem pierwszorzędnej wagi – rozpad formacji społeczno-kulturowej utożsamiany był – jak to widzieliśmy w cytowanych przykładach – z obiektywnym i nieuchronnym procesem dziejowym. Rzeczona wizja była równocześnie projekcją najczęściej biernej postawy jednostki wobec nadciągającego zagrożenia. Projektem generalnej postawy wobec Historii, postawy pełnej lęku i przerażenia, niewiary w duchowe możliwości opanowania skomplikowanego świata. Elementy te tworzyły koherentną – i co najbardziej istotne – funkcjonalną koncepcję antropologiczną. W koncepcji tej podmiot historii ulegał jej przedmiotowej sferze, a kryzys komunikacji społecznej nie tylko charakteryzował katastroficzne „przeżycie historii”, ale był jego niezbywalnym składnikiem. Dekadentyzm, jako forma katastroficznego „przeżycia historii”, okazywał się tylko jeszcze jedną z konkretyzacji katastroficznego mitu kultury. Mieściło się w nim immanentne dla świadomości modernistycznej zagrożenie wartości, będące logicznym i konsekwentnym wynikiem owej zróżnicowanej, katastroficznej postawy. Postawy tak charakterystycznej dla dekadentyzmu i wyczerpującej oraz określającej jego najistotniejsze i nadrzędne znaczenie jako znaku kultury.

Zagadnienie owego zagrożenia wartości konstytutywnych związane jest także z jeszcze jednym wariantem polskiej tradycji katastroficznej – z katastrofizmem Stanisława Ignacego Witkiewicza. Problem ten, niezwykle obszerny i stosunkowo dokładnie opisany już w literaturze poświęconej twórczości pisarza – szczególnie w pracach Małgorzaty Szpakowskiej i Bożeny