

ZESZYTY DO DEBAT HISTORYCZNYCH

Niepodległa Polska — nowoczesna literatura?

ZBIGNIEW JAZIENICKI
KONRAD KILJAN



ZESZYTY DO DEBAT HISTORYCZNYCH



Niepodległa Polska – nowoczesna literatura?

ZBIGNIEW JAZIENICKI

KONRAD KILJAN

Sulejówek 2020



1. „Nuż w bżuhu. 2 jednodniówka futurystów. Wydańe nadzwyczajne” (listopad 1921), red. Anatol Stern, Bruno Jasiński, Biblioteka Narodowa

Jednodniówki futurystów rozdawane były bezpośrednio na ulicy – miały dzięki temu docierać do szerokiego grona odbiorców – ludzi na co dzień nieobcuujących z literaturą i sztuką. Jednodniówki zapisywane były językiem fonetycznym, co również miało ułatwić ich lekturę odbiorcom nieznającym zasad ortografii, jednak nowy sposób zapisu często bywał tym bardziej niezrozumiały. Co więcej, łamanie ustalonych zasad ortografii budziło opór innych literatów i krytyków. Jednodniówka wzbudziła duże oburzenie i została skonfiskowana przez cenzurę (pomimo pierwotnej zgody na jej publikację).

WSTĘP

„W imieniu Rządu Rzeczypospolitej polecam panom odnieść trumnę [Juliusza Słowackiego] do krypty królewskiej, bo królom był równy”¹ – wypowiadając te słowa na krużganku dziedzińca kolumnowego Zamku Królewskiego na Wawelu 28 czerwca 1927 r., Józef Piłsudski ustanowił swojego ulubionego poetę postacią godną ogólnonarodowej czci.

Po przeniesieniu do najważniejszego grobowca w Polsce prochów Adama Mickiewicza w 1890 r. zarządzające katedrą władze kościelne pozostawały niechętnie wobec składania w nim szczątków kolejnych twórców. W 1916 r. zablokowały inicjatywę Ignacego Paderewskiego, który starał się o pochowanie w katedrze Henryka Sienkiewicza. Autorytet Piłsudskiego, będącego liderem obozu sanacyjnego i pełniącego wówczas funkcję premiera, zdecydował jednak o wyrażeniu zgody na wyjątkowy pochówek kolejnego poety, szczególnie ważnego dla Polaków w czasach zaborów. Sam pogrzeb był wyjątkowo podniosłą ceremonią, która potwierdzała znaczącą rolę literatury romantycznej w formowaniu polskiej tożsamości narodowej (**patrz: ilustracja 2, s. 3**).



2. Tłumy zgromadzone na pogrzebie Juliusza Słowackiego na Wawelu, autor zdjęcia nieznanymi (czerwiec 1927 r.), Narodowe Archiwum Cyfrowe

Na zdjęciu widzimy tłumy zgromadzone na dziedzińcu Zamku Królewskiego na Wawelu, słuchające przemówienia Józefa Piłsudskiego podczas pogrzebu Juliusza Słowackiego.

Przeniesienie prochów jednego z trzech wieszczów z Paryża na Wawel było podniosłym wydarzeniem dla całego narodu. Trumna z ciałem poety transportowana była przez Polskę w asyście wojskowej najpierw statkiem z Gdańska do Warszawy, a następnie pociągiem do Krakowa. W kolejnych miejscowościach witały ją z kwiatami tłumy mieszkańców, a jej przybycie ogłaszane było biciem armat i dzwonów.

¹ *Bo królom był równy... Przemówienie Józefa Piłsudskiego przy składaniu prochów Słowackiego do grobów wawelskich 28 czerwca 1927 roku*, opracowanie tekstu Jerzy Axer; eseje Jerzy Axer, Andrzej Krawczyk, Warszawa – Kraków 2002, s. 14.



3. Grupa literatów w kawiarni, autor zdjęcia nieznany (1933 r.), Narodowe Archiwum Cyfrowe

Na zdjęciu widoczni są między innymi pisarz i poeta Antoni Słonimski (pierwszy z lewej) i Jan Parandowski (pierwszy z prawej) – twórca między innymi „Mitologii” – przybliżającej mity starożytnych Greków i Rzymian. Literaci w II RP wymieniali i chłonęli idee zarówno poprzez swoją twórczość, jak i towarzysko-dyskusyjne spotkania w kawiarniach, klubach czy wydawnictwach.

Umieszczenie prochów autora Kordiana we wspaniałej krypcie – miejscu odciętym od świata żywych – stanowiło jednak (wbrew intencjom elit sanacyjnych) swoisty dowód nieprzystawalności literatury czasów zaborów do realiów Polski niepodległej. Słowacki razem z Mickiewiczem stawali się coraz bliżsi władcom z dalekiej przeszłości niż rzeczywistości II Rzeczypospolitej. Symbolem chęci odrzucenia tematyki narodowej i zastąpienia jej poetyckim zachwytem nad pięknem może być słynne zawołanie Jana Lechonia: „A wiosną – niechaj wiosnę, nie Polskę zobaczę”². Potrzeba odcięcia się od tradycji romantycznej potwierdzała jednocześnie jej stałą obecność w świadomości twórców. **Tymczasem wyobrażenia części polskich literatów w dwudziestolecium była napędzana przez dynamiczne przeobrażenia techniczne, społeczne i kulturalne, które już od początku XX wieku w innowacyjny sposób opisywali zagraniczni poeci i pisarze. Skutkowało to pojawianiem się nowych, nie zawsze akceptowanych przez publiczność tematów i stylów literackich.**

² Jan Lechoń, *Herostrates*, w: tegoż, *Poezje*, opracował Roman Loth, Wrocław 1990, s. 5.

Jednocześnie odzyskanie niepodległości nie zakończyło aktywności bardziej tradycyjnych twórców debiutujących w czasach zaborów. Część z nich dopiero w wolnej Polsce poprzez działalność krytycznoliteracką, akademicką i społeczną potwierdziła swój status klasyków. **Młodzi literaci na początku lat 20. walczyli więc o uznanie, przełamując anachroniczne, ich zdaniem, wzory nadal aktywnych naturalistycznych powieściopisarzy³, takich jak Stefan Żeromski czy Władysław Reymont, modernistycznych⁴ poetów na czele z Janem Kasprówiczem czy nadal aktywnych pozytywistów, takich jak Aleksander Świętochowski⁵.** Życie literackie dwudziestolecia było w efekcie niezwykle bogate i różnorodne, o czym świadczą pełne ostre opinie dyskusje na łamach prasy.

Warunki tworzenia literatury

Twórcy w II Rzeczypospolitej dzielili się na grupy literackie o określonych programach artystycznych, często związane z czasopismami, wydawnictwami i innymi instytucjami pełniącymi również funkcje kulturalno-towarzyskie (**patrz: ilustracja 3, s. 4**). Najważniejszym ośrodkiem życia literackiego była Warszawa, w której siedzibę miało około 450 wydawnictw, publikujących 60% druków w kraju, kolejnymi zaś Lwów (157 oficyn, w tym połowa polskojęzyczna, a reszta wydająca teksty w jidysz, po ukraińsku lub niemiecku) i Kraków (50 domów wydawniczych). **Dla większości społeczeństwa książki stanowiły jednak towar luksusowy, a nakłady nowych dzieł rzadko przekraczały kilka tysięcy egzemplarzy. Znacznie powszechniejsze były wypełnione poezją, polemikami oraz wiadomościami kulturalnymi dodatki literackie masowo sprzedawanych dzienników, takich jak „Kurier Poznański” czy „Ilustrowany Kurier Codzienny”.** Grono odbiorców powieści w przedwojennej Polsce szacuje się na 750 tysięcy osób, jeśli jednak dodamy do tego powieści publikowane

-
- 3 Naturalizm – nurt w literaturze i sztuce inspirowany filozofią Herberta Spencera, mający na celu wierne odwzorowanie rzeczywistości. W porównaniu do wcześniejszych prądów wyróżniał się skłonnością do szczegółowego przedstawiania elementów życia uznawanych wcześniej za wstydlive, zbyt brutalne lub nieestetyczne. Na polskich twórców szczególnie mocno oddziaływali francuscy mistrzowie naturalizmu – pisarze Émile Zola i Gustave Flaubert.
 - 4 Modernizm – szeroki termin łączący liczne nurty artystyczne przełomu XIX i XX wieku, stanowiące reakcję na poczucie radykalnej odmienności nowoczesnego świata od poprzednich epok. Moderniści różnili się między sobą zarówno podejściem do „przyspieszającego” świata (od zachwyty przez znudzenie po przerażenie), jak i stylami twórczości – stworzyli takie nurty jak impresjonizm, ekspresjonizm czy symbolizm. W Polsce modernizm nazywany jest czasem neoromantyzmem ze względu na silne inspiracje artystów (np. Stanisława Wyspiańskiego) twórczością romantyczną.
 - 5 Aleksander Świętochowski (1849-1938) – twórca wyrażonego w manifestach „My i wy” programu polskiego pozytywizmu. Propagator rozwoju edukacji, pracy organicznej, równouprawnienia kobiet i Żydów. Przez ponad 50 lat działał jako wyjątkowo płodny i żarliwy komentator życia publicznego, podpisywał swoje teksty jako „Poseł Prawdy”.

w odcinkach w gazetach, liczba odbiorców wynosiłaby około 2 mln 800 tysięcy czytelników.

Niskie nakłady książek wpływały bezpośrednio na sytuację samych twórców. Na utrzymanie się wyłącznie z pisania liczyć mogli przede wszystkim autorzy tak zwanej literatury trywialnej – kryminałów, romansów, powieści sensacyjnych. Najwięcej czytelników znajdowały, negatywnie oceniane przez krytyków, teksty korzystające z utartych schematów fabularnych, często przyciągające śmiałymi wątkami erotycznymi. Piszący tego typu powieści Tadeusz Dołęga-Mostowicz⁶ z praw autorskich osiągał dochód w wysokości 15 tysięcy złotych miesięcznie, co stanowiło równowartość luksusowego samochodu. Większość twórców literatury popularnej tamtego okresu, jak pisząca bestsellerowe romanse Irena Zarzycka⁷, jest jednak dzisiaj całkowicie zapomniana.

Autorzy niebędący w stanie utrzymać się wyłącznie z tworzenia literatury pięknej pracowali najczęściej jako nauczyciele, akademicy, dziennikarze, wydawcy lub edytorzy. Publikowali zatem, nieraz w kilku czasopismach jednocześnie, artykuły prasowe i teksty użytkowe, co znajdowało odbicie w stylu ich dzieł oraz sprzyjało rozkwitowi takich form, jak esej czy felieton. Za mistrza reportażu uchodził Melchior Wańkowicz, którego opisy podróży po Hiszpanii czy ZSRR ożywiały wyobraźnię czytelników, zaś przybliżająca historię przemocy wobec Polaków w Prusach Wschodnich powieść („Na tropach Smętka”) spowodowała protesty niemieckiego Ministerstwa Spraw Zagranicznych, które wręcz domagało się wycofania jej z księgarń. Jednak największe dochody przyniosła Wańkowiczowi dopiero działalność w reklamie – jest on autorem słynnego hasła Związku Cukierników: „cukier krzepi” (**patrz: ilustracja 4, s. 7**). Reprezentantem interesów pisarzy był Związek Zawodowy Literatów Polskich, który skutecznie walczył m.in. o dostosowanie honorariów do inflacji czy zablokowanie planowanej na 1924 r. podwyżki cen przywozowych papieru.

O wypracowanie możliwie jednorodnych gustów literackich Polaków starało się państwo, wykorzystując do tego edukację szkolną. W II Rzeczypospolitej, choć znacząco udało się ograniczyć analfabetyzm, ponad 90% uczniów i uczennic kończyło edukację na etapie szkoły podstawowej, w której zapoznawali się przede wszystkim z literaturą staropolską i romantyczną (porównaj zeszyt:

6 Tadeusz Dołęga-Mostowicz (1898-1939) – autor kilkunastu bestsellerowych, wielokrotnie ekranizowanych powieści, z których największym uznaniem cieszą się do dziś „Znachor” oraz „Kariera Nikodema Dyzmy”. Ceniony ze względu na swoją śmiałość publicysta komentujący kontrowersyjne wydarzenia międzywojennego życia politycznego. Ochotnik podczas wojny polsko-bolszewickiej w 1920 r., zginął z rąk Sowietów w trakcie wojny obronnej we wrześniu 1939 r.

7 Irena Zarzycka (1900-1993) – zwana „królową romansów” autorka bijących rekordy czytelnicze powieści, takich jak „Dzikuska” czy „Jawnogrzezdnica”, opowiadających z humorem o mezaliansach i skandalach miłosnych.



4. W kawiarniach warszawskich żądamy podwójnych porcji cukru”, „Tygodnik Ilustrowany” nr 19 (1931 r.), s. 373, Biblioteka Cyfrowa Uniwersytetu Łódzkiego

Reklamowe hasło autorstwa Melchiora Wańkowicza stało się jednym z najpopularniejszych marketingowych sloganów II RP. Reklamy zachęcające do spożycia cukru pojawiały się masowo w gazetach, na ulicach czy statkach.

S. Adamkiewicz, „Jaka edukacja w Niepodległej?”). Również sam sposób omawiania lektur nie sprzyjał rozwijaniu zainteresowania dziełami współczesnymi – szkoła miała przede wszystkim promować postawy patriotyczne i moralizować. Przykład królującego podejścia do literatury stanowi broszura uzupełniająca dla uczniów szkół podstawowych: „Za co powinniśmy kochać «Pana Tadeusza?»”, autorstwa profesora Ignacego Chrzanowskiego. Przedstawia ona w podniosłych słowach tło historyczne wydarzeń rozgrywających się w dziele Mickiewicza oraz wyidealizowany obraz autora, ukazując go jako kochającego piękno narodowego wieszczka. Sytuację zmieniła w pewnym stopniu reforma jędrzejewiczowska z 1932 r., której efektem było poszerzenie wyboru literatury powszechnej oraz rozbudowanie profilu humanistycznego w wybranych liceach. Jednocześnie wszyscy uczniowie musieli odtąd zapoznać się z tekstami wzmacniającymi autorytet sanacyjnej władzy – wyborem pism Józefa Piłsudskiego oraz przedstawiającą walki Legionów Polskich, zapomnianą dziś powieścią „Trzy wyprawy” Juliusza Kadena-Bandrowskiego⁸.

8 Juliusz Kaden-Bandrowski (1885-1944) – autor poczytnych powieści opisujących współczesne wydarzenia polityczno-historyczne, np. „Generał Barcz” – książki opowiadającej o pierwszych miesiącach niepodległej Polski. Osobisty adiutant Józefa Piłsudskiego w trakcie I wojny światowej, całe życie związany z jego obozem politycznym. Uznawany przez przeciwników sanacji za promowanego ze względów politycznych „pupilka władzy”. Przewodniczący Związku Zawodowego Literatów Polskich, sekretarz generalny Polskiej Akademii Literatury. Zginął w powstaniu warszawskim.

Polska awangarda wobec niepodległości

Historię literatury w II RP rozpoczynają rozliczenia debiutujących pisarek i pisarzy z zastaną tradycją literacką. Uformowane przez traumę Wielkiej Wojny (I wojny światowej) nowe pokolenie artystów domagało się wówczas odrzucenia szeregu zdezaktualizowanych, ich zdaniem, wartości i kanonów estetycznych. O stanowczości tych żądań najlepiej świadczy intensywność przypadającej na lata 1918-1926 „programomanii”, czyli wysypu manifestów ogłaszanych przez różnorodne grupy poetyckie. Ich autorzy precyzowali w nich szereg kwestii, np. **jakie są zadania sztuki, czemu powinna ona służyć, jak powinna wyglądać.** Entuzjazm, z jakim witano odzyskanie niepodległości, dorównywać mógł bodaj wyłącznie stanowczości, z jaką upominano się o nową jakość w literaturze, zwolnionej wreszcie z obowiązków patriotycznych i otwartej na „szalone niepowstrzymane dziś” powojennej codzienności. Mimo różnic programowych młode artystki i artyści zgadzali się co do jednego – w Polsce niepodległej należy odrzucić tradycję romantyczną. Jak pisał Antoni Słonimski: „Ojczyzna moja wolna, wolna... / Więc zrzucam z ramion płaszcz Konrada”⁹.

Mimo panującej wśród młodych zgody co do wyczerpania się paradygmatu romantycznego powstające w pierwszych latach II Rzeczypospolitej formacje artystyczne różnił stosunek wobec przeszłości i tradycji literackiej. Pod względem radykalizmu programu artystycznego historyk literatury Jerzy Kwiatkowski dzieli ówczesne grupy poetyckie na „ewolucyjne” i „rewolucyjne” (patrz: tekst 2, s. 34). Do tych pierwszych zalicza warszawskich skamandrytów (Jarosława Iwaszkiewicza, Jana Lechonia, Antoniego Słonimskiego, Juliana Tuwima czy Kazimierza Wierzyńskiego) oraz poznańskich ekspresjonistów (Stanisława Przybyszewskiego, Jerzego Hulewicza). Za rewolucyjnych uznaje z kolei przedstawicieli awangardy, czyli futurystów (Tytusa Czyżewskiego, Bruno Jasieńskiego – patrz: ilustracja 5, s. 9, Stanisława Młodożeńca, Anatola Sterna, Aleksandra Wata) i zwrotniczczan, czyli poetów tworzących środowisko Awangardy Krakowskiej (Tadeusza Peipera, Juliana Przybosa, Adama Ważyka). Poeci „rewolucyjni”, w przeciwieństwie do „ewolucyjnych”, domagali się definitywnego zerwania z tradycją (patrz: tekst 3, s. 35). Ich zdaniem jej wpływ uniemożliwiał postęp w literaturze i odwracał uwagę od problemów Polski międzywojennej, takich jak np. nierówności społeczne.

Awangardyści wypracowywali nowe formy poetyckie, poruszali także problemy dotąd w historii literatury marginalizowane lub zupełnie w niej nieobecne.

9 Antoni Słonimski, *Czarna wiosna*, w: tegoż, *Poezje zebrane*, Warszawa 1970, s. 62.



5. Tytus Czyżewski, „Portret Brunona Jasieńskiego” (1920 r.), Domena Publiczna

Bruno Jasieński (1901-1938), właściwie Wiktor Zysman, był jednym z najważniejszych twórców polskiego futuryzmu. W trakcie I wojny światowej przebywał w Rosji, gdzie zafascynował się futuryzmem rosyjskim. Po 1918 r. wraz z Anatolem Sternem, Aleksandrem Watem czy Tytusem Czyżewskim (autorem portretu) współtworzył polski ruch futurystyczny. Z biegiem czasu identyfikował się z ideami komunistycznymi, w 1925 r. wyjechał do Paryża, gdzie wydawał coraz bardziej radykalne książki, takie jak „Słowo o Jakóbie Szeli” czy „Palę Paryż”, w związku z czym musiał opuścić Francję. W 1929 r. wyjechał do ZSRR i zaangażował się w budowę państwa komunistycznego, w 1938 r. został zamordowany w trakcie czystek stalinowskich.

Rewolucyjność awangardy nie zawężała się więc wyłącznie do kwestii estetycznych, ale przekładała się również na program polityczny. Awangardysty domagali się radykalnej zmiany nie tylko w sztuce, lecz także w strukturze społecznej. Nieprzypadkowo wielu z nich sympatyzowało z optywającymi za gruntownym przekształceniem systemu politycznego partiami radykalnej lewicy.

W języku francuskim *avant garde* oznacza dosłownie „straż przednią”. Awangardysty „walczą bowiem na froncie sztuki” o nowe kanony piękna, którego definicję znacząco poszerzają, np. Marcel Duchamp dziełem sztuki uczynił zwyczajny pisuar (**patrz: ilustracja 6, s. 10**). Przeciwnością postawy awangardowej jest klasycyzm, przez analogię określany mianem „ariergardy”, czyli „straży tylnej”. **Różnica między awangardą a klasycyzmem polegała na tym**, że o ile awangardysty poszukują w sztuce nowych tematów i form wyrazu, o tyle klasycyści konserwują tradycyjne wartości, formy artystyczne czy topoty literackie.

Zarówno międzynarodowa, jak i polska awangarda domagały się zerwania z zastaną tradycją literacką. W polskiej literaturze po 1918 r. przegnać usiłowano przede wszystkim widma romantyzmu, „mumie mickiewiczów i słowackich”, jak pisał futurysta Bruno Jasieński (**patrz tekst 1, s. 33**). Anatol Stern i Aleksander Wat w prowokacyjnym manifestie „Gga”, biorącym żartobliwy



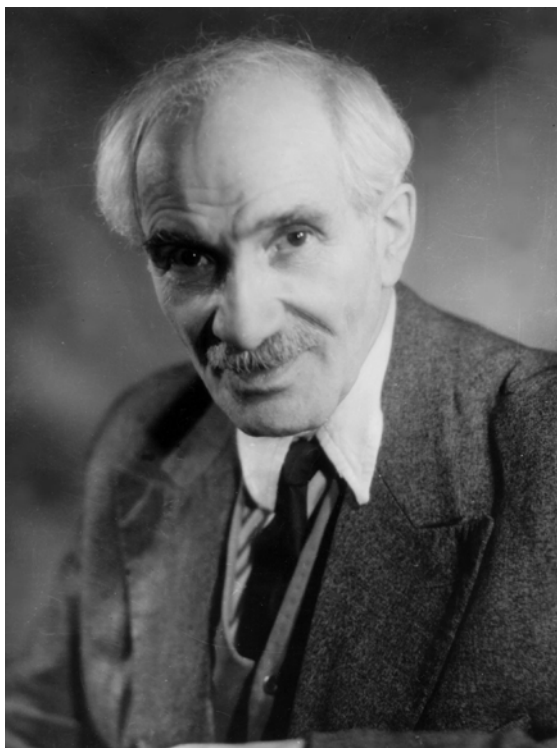
6. Replika „Fontanny” Marcela Duchampa, Musee Maillol, fot. Micha L. Rieser

Fontanna Marcela Duchampa jest najbardziej znanym dziełem *ready-made* – kierunku artystycznego traktującego jako dzieło sztuki przedmioty codziennego użytku.

tytuł od gęgania gąsiora, stwierdzali wręcz, że: „mickiewicz jest ograniczony. słowacki jest niezrozumiałym bełkotem”¹⁰.

Tradycja romantyczna dominowała w wyobraźni polskiego społeczeństwa w XIX wieku. Awangardyści domagali się jej wyegzorcyzmowania, ponieważ uważali, że na początku II Rzeczypospolitej ten model literatury okazywał się wyjątkowo nieaktualny. Poezja romantyków była związana ze specyficznymi okolicznościami historycznymi – zniewoleniem Polski przez państwa ościenne. Promowała postawy patriotyczne, krzepiła narodowego ducha, opiewała męczeńskie losy ojczyzny. Po 1918 r., gdy Polska odzyskała niepodległość, przed literaturą stanęły jednak nowe zadania związane z wyzwaniem społeczno-ekonomiczno-politycznymi, z którymi musiało się mierzyć odrodzone państwo polskie (**porównaj zeszyt: Z., A. Zakrzewscy, „Kryzys i modernizacja. Jaka gospodarka w Niepodległej?”**). Podczas gdy poezja romantyczna skupiona była na historii narodowej, polska literatura międzywojenna powinna była, zdaniem futurystów, zajmować się aktualnymi problemami, takimi jak np. stosunki pracy we wczesnokapitalistycznej gospodarce.

¹⁰ Anatol Stern, Aleksander Wat, *Prymitywiści do narodów świata i do Polski*, w: *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, wstęp Zbigniew Jarosiński, wybór i przygotowanie tekstów Helena Zaworska, Wrocław 1978, s. 5.



7. Tadeusz Peiper, autor zdjęcia nieznany, Narodowe Archiwum Cyfrowe

Tadeusz Peiper (1891-1969) był najważniejszym przedstawicielem środowiska Awangardy Krakowskiej.

Cele literatury awangardowej dobrze streszcza hasło sformułowane przez jednego z jej najbardziej zasłużonych teoretyków, Tadeusza Peipera (**patrz: ilustracja 7, s. 11**). Jeden z manifestów opublikowanych w krakowskiej „Zwrotnicy” zatytułował on mianowicie „**Miasto, masa, maszyna**”. **Miasto, ponieważ awangardysty fascynowali się wielkomięskimi sceneriami. Masa, ponieważ bohaterem nowej poezji stawał się człowiek masowy – proletariusz¹¹ nowoczesnej cywilizacji. Maszyna, ponieważ literatura wyrażać miała fascynację nowymi technologiami i przełomowymi wynalazkami, takimi jak samolot, samochód czy kinematograf. Tym sposobem sztuka miała być rejestratorem nowoczesnego życia we wszystkich jego przejawach (patrz: tekst 4, s. 36).**

Tym, co w nowej sztuce uległo zmianie względem tradycji literackiej, był także język. Do awangardowej poezji wprowadzone zostały słowa z życia codziennego, przekształcona została także jej forma. Awangardysty eksperymentowali z poetyką swoich utworów (tj. ze sposobami ich konstruowania). Międzywzajemna rzeczywistość domagała się bowiem literatury nowej również formalnie.

11 Proletariat (łac. *proletarius* – należący do najuboższej klasy) – w starożytnym Rzymie najuboższa warstwa społeczna, dysponująca mniejszymi prawami niż reszta społeczeństwa. Po rewolucji przemysłowej nazywano tak nieposiadających własności robotników fabrycznych. Karol Marks widział w proletariacie klasę społeczną, która wywoła światową rewolucję.



8. Filippo Marinetti, „Wieczorem, leżąc na łóżku, ponownie przeczytała list od swojego artylerzysty na froncie” („Le Soir, Couchée dans son lit, elle relisait la lettre de son artilleur au front”), Metropolitan Museum of Art

Filippo Marinetti jest autorem „Manifestu futuryzmu” – programowej deklaracji rozpoczynającej ruch futurystyczny. Jednym z celów Włocha było „wyzwolenie słów na wolność”, czyli możliwość swobodnego kształtowania wypowiedzi artystycznych. Zadanie to Marinetti realizował między innymi poprzez swoje kolaże.

Takie cele nowoczesnej twórczości wyznaczał już Filippo Marinetti w „Akcje założycielskim i manifeście futuryzmu” z 1909 r. Na łamach „Le Figaro” ojciec futuryzmu domagał się „wyzwolenia słów na wolność”, czyli rezygnacji z konwencjonalnych sposobów formułowania wypowiedzi artystycznych. Jego własne prace przybierały często formę typograficznych kolaży, w których słowa pozostawały rozrzucone swobodnie na arkuszu papieru (**patrz: ilustracja 8, s. 12**). Marinetti wykorzystywał w tym celu czcionki różnego rodzaju i różnej wielkości. **Jego eksperymenty podały w wątpliwość samą definicję wiersza. Poezja uprawiana przez Marinettiego nie przypominała bynajmniej tej, do której przyzwyczaiła czytelników tradycja literacka.**

Nie mniej radykalne były eksperymenty futurystów rosyjskich. W swoich próbach literackich posługiwali się tzw. językiem „zaumnym”, czyli pozarozumowym. „Zaum” w poezji objawiał się poprzez zabawę z dźwiękowością języka. Rosyjskich futurystów nie interesowała konwencjonalna semantyka słów (tj. ich używane na co dzień znaczenie), ale ich walory brzmieniowe. Poprzez zestawianie słów brzmiących podobnie Rosjanie odkrywać mieli zaskakujące podobieństwa pomiędzy nimi.

Awangardowe eksperymenty z językiem znajdują wyjaśnienie w filozoficznych rozważaniach z początku wieku XX. Dla takich filozofów, jak np. Henri Bergson (wym. ąri bergsą), ludzki rozum poznaje świat w sposób niepełny czy nawet zafalszowany. Rzeczywistość jest bowiem napędzana przez tzw. pęd życiowy (fr. *élan vital*) i znajduje się w nieustannym, niemożliwym do obserwacji przez ludzkie oko ruchu. Właściwą naturę rzeczywistości – niedostępną dla ludzkiego rozumu – potrafi za to uchwycić sztuka. Skoro świat jest tak naprawdę dynamiczny i podlega nieustannym przekształceniom, równie elastyczne powinny być język i forma nowoczesnej literatury. W sztuce należy być zatem innowacyjnym – wyszukiwać nowe sposoby wyrazu i modyfikować sam język, aby za pomocą eksperymentu artystycznego można było zapisać pęd nowoczesności.

Takie artystyczne cele nie były obce również znajdującym się pod wpływem futurystów włoskich i rosyjskich awangardystom w Polsce. Wzorując się na osiągnięciach artystycznych Włochów i Rosjan, ich polscy kontynuatorzy podejmowali analogiczne próby rejestracji nowoczesnego *élan vital*. Przykładem może być choćby „Radioromans” futurysty Stanisława Młodożeńca:

o jakże - jak?!! - o - - Holi - ho - -
----- o - mia „lumba” - -
wyrzekłaś mi dalekie „tak”
i znikłaś w chińskich klombach
-----¹²

Sam wiersz nie tyle opowiada o „Radioromansie” dwojga kochanków, ile własną formą próbuje zainscenizować jego przebieg. W sposób graficzny za pomocą typograficznych pauz „odtworza” trzaski na międzyoceanicznej linii. Tym sposobem już poprzez swoją poetykę utwór Młodożeńca zbliża się do nowoczesnego stylu życia.

Podobne cele wyznaczał swojemu przedsięwzięciu artystycznemu Tadeusz Peiper, „papież polskiej awangardy” i założyciel krakowskiej „Zwrotnicy” (patrz: ilustracja 9, s. 14). Metoda jego pracy była jednak inna niż futurystów. Podczas gdy ci drudzy opowiadali się za swobodą artystyczną i intelektualną prowokacją, Peiper pozostawał twórcą wyjątkowo metodycznym. Własną sztukę lubił porównywać do działalności rzemieślniczej – jego zdaniem pisanie poezji nie różni się od twórczości rękodzielniczej pomimo tego, że odbywa się w innym materiale. Podobnie jak pracownik nowoczesnej fabryki, również poeta bierze udział

12 Stanisław Młodożeniec, *Radioromans*, w: tegoż, *Utwory poetyckie*, red. Tomasz Burek, Warszawa 1973, s. 78.



9. Okładka 3 numeru „Zwrotnicy”,
Federacja Bibliotek Cyfrowych

„Zwrotnica” była czasopismem tworzonym przez środowisko Awangardy Krakowskiej w latach 1922-1923 i 1926-1927. Wydawcą i redaktorem pierwszych numerów pisma był Tadeusz Peiper. Jak widać na okładce, twórcy pisma definiowali się jako propagatorzy „sztuki terazniejszości”.

w przekształcaniu rzeczywistości. W teorii poezji Peiper cenił najmocniej te wartości, które obowiązywały w świecie pracy fizycznej – przełamywanie oporu materii i radość tworzenia. Rolą poety jest, jak powiadał Peiper, „pseudonimowanie” rzeczywistości, czyli odtwarzanie sposobu jej funkcjonowania w przestrzeni literackiej:

Na falach potu suną, = nieme krzyki,
spieszą się, pędzą, mkną,
= bezokoliczniki,
bez ja, bez ty, bez on,
zegarkiem i oddechem mierzą ulice,
zwiesili z ust języki, = pieniące się mydło,
nie widzą nic, paznokciem zatkali źrenice,
milczą nożem, rozmawiają igłą,
poganiają godziny niby stada krów
o pełnych wymionach i ciężarnych bokach,
wyrabiają cegłę ze słów, (...) ¹³

¹³ Tadeusz Peiper, *Bezokoliczniki*, w: tegoż, *Pisma wybrane*, opracował Stanisław Jaworski, Wrocław 1979, s. 274.

Za pomocą swojej poezji Peiper chciał przekształcać rzeczywistość, wywierać na nią bezpośredni wpływ. Jeżeli bowiem, jak zakładał krakowianin, na poziomie strukturalnym sztuka łączy się z życiem, to zmiany zachodzące w tej pierwszej obejmować będą także tę drugą dziedzinę. Awangardysta wynajdujący nowe rozwiązania stylistyczne czy też wyszukujący nowe formy artystyczne miałby przekształcać więc także rzeczywistość społeczną.

Warto zaznaczyć, że polscy futuryści wzorowali się również na językowych eksperymentach futurystów rosyjskich. Przykładem może być chociażby jeden z wierszy Tuwima, „pierwszego futurysty w Polsce”, zatytułowany „Słopiewnie”:

W białodrzewiu jaśnie dźni słoneczko,
Miodzie złoci białopątem żyśnie,
Drzewia pełni pszczelą i pasieczną,
A przez liście kraśnie pęk słowiśnie.
A gdy sierpiec na niebłoczcu łyście,
W cieniu ciemnie jeno niedośpiewy.
W białodrzewiu ćwirnie i srebliście
Słodzik słowi słowisieńkie ciewy¹⁴.

Tuwim nie posługuje się w wierszu słowami kolokwialnymi i dobrze znanymi, ale neologizmami (tj. słowami nowo utworzonymi), które łączy ze sobą swobodnie na zasadzie podobieństw brzmieniowych.

Eksperymenty nowej sztuki szokowały publiczność. Zgodnie z założeniem programowym mowa futurystów powinna być prosta, zgodna z językiem nowoczesnego życia. Dlatego swoje manifesty zapisywali oni bez uwzględnienia reguł ortograficznych i interpunkcyjnych. Futurystyczne „jednodniówki” (**patrz: ilustracja 1, s. 2**), czyli rozdawane na ulicach gazetowe płachty z tekstami programowymi i wyborem poezji, pisane były zatem językiem fonetycznym. W ten sposób miały dotrzeć pod strzechy – być czytelne i zrozumiałe nawet dla niewykształconego, masowego czytelnika. **Angażując w ten sposób nowe kategorie odbiorców – wywodzących się głównie z klasy robotniczej – futuryści mieli realizować naczelne hasło swojego programu artystycznego – „demokratyzację sztuki”, czyli włączanie w obcowanie z nią jak najliczniejszych grup społecznych, głównie tych niezamożnych i wykonujących pracę najemną¹⁵. Eksperymenty futurystów nie zawsze jednak należały**

14 Julian Tuwim, *Słopiewnie*, w: tegoż, *Wiersze wybrane*, opracował Michał Głowiński, Wrocław 1986, s. 53–54.

15 Praca najemna – praca wykonywana na rzecz i pod kierownictwem innej osoby (np. właściciela firmy), w fabryce lub w biurze, najczęściej przy użyciu środków produkcji (np. maszyn fabrycznych) należących nie do pracownika, tylko do właściciela firmy czy fabryki.

do udanych (patrz: tekst 7, s. 39). To, co w teorii przedstawiać mogło się jako uproszczenie języka, dla przeciętnego czytelnika było często tym bardziej niezrozumiałe.

Ambicja awangardy, czyli dotarcie do czytelnika masowego, była trudna do realizacji. Aby wykonać swój cel, młodzi poeci wykorzystywali metody sztuki popularnej. W eksperymentach artystycznych inspirowali się widowiskami cyrkowymi, sztuką plakatu, montażem filmowym, powieścią kryminalną czy prasą sensacyjną. Jak przekonywali futuryści, sztuka powinna wyjść na ulice: „Latające poezokoncerty i koncerty w poćągach, tramwajach, jadłodajniach, fabrykach, kawiarniach, na placach, dworcach, w hallach, pasażach, parkach, z balkonów domów, itd. itd. itd. o każdej poze dnia i nocy”¹⁶. W celu demokratyzacji sztuki futuryści organizowali tzw. poezokoncerty (nazywane inaczej poezowieczorami) – wydarzenia, które po części przypominały artystyczny *performance*, po części zaś odczyt literacki. Podczas takich spotkań futurystyczne wiersze odczytywała plejada polskich aktorów (np. Stefan Jaracz). Aby popularyzować sztukę i w wydarzenia artystyczne włączyć nawet przypadkowych przechodniów, awangardyści urządzali także *proto-happenings* na ulicach. Podczas jednego z nich stołecznymi ulicami na taczkach wieziono nagiego Aleksandra Wata.

Polityczność Awangardy

Mówiąc o awangardzie polskiej w początkach II Rzeczypospolitej, nie można zapomnieć o tym, że stanowiła ona część wielkiego międzynarodowego ruchu. **Pozostawała pod silnym wpływem zwłaszcza futuryzmów rosyjskiego i włoskiego. „Zadłużenie” w osiągnięciach zagranicznych artystów stanowiło jeden z zarzutów stawianych rodzimej nowej sztuce. O ile w założeniach programowych jej reprezentanci domagali się bowiem tego, co nowe, w praktyce „podkradać” mieli koncepty artystyczne twórców z innych krajów.** Wiele z polskich utworów awangardowych rzeczywiście parafrazowało lub nawiązywało do już istniejących dzieł. Na przykład „Pieśń o głodzie” Bruno Jasińskiego z 1922 r. stanowi przetworzenie „Obłoku w spodniach” rosyjskiego futurysty Władimira Majakowskiego. Przeciwno „pasożytnictwu” futurystów, czyli przywłaszczaniu sobie osiągnięć awangardy międzynarodowej, wystąpił uznany krytyk literacki Karol Irzykowski (patrz: tekst 5, s. 37).

¹⁶ Bruno Jasiński, DO NARODU POLSKIEGO. MAÑIFEST w sprawie natyhmiasowej futuryzacji życia, w: *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, wstęp Zbigniew Jarosiński, wybór i przygotowanie tekstów Helena Zaworska, Wrocław 1978, s. 11.



10. Okładka poematu Brunona Jasińskiego „Słowo o Jakobie Szeli”, Biblioteka Narodowa

W swoim stylizowanym na pieśń ludową poemacie Jasiński starał się przedstawić odmienną od dominującej opowieść o Jakubie Szeli – przywódcy rabacji galicyjskiej. W „Słowie” badacze doszukują się inspiracji dziełami futurystu rosyjskiego. Autorem okładki był polski malarz i rysownik Zygmunt Waliszewski.

Podobieństwa między zagraniczną i polską awangardą dotyczyły także profilu politycznego twórców. Również polska awangarda miała być *nomen omen* strażą przednią rewolucji społecznej. Oficjalnie polscy futuryści nie należeli do Komunistycznej Partii Robotniczej Polski, ich program polityczny był jednak bliski projektowi komunistycznemu. Awangardysty domagali się gruntownego przekształcenia struktury społecznej i usunięcia wyzysku ekonomicznego. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że futurysta rosyjski pozostawał bezpośrednio związany z partią bolszewicką i rewolucją październikową. Analogiczną rewolucję chcieli przeprowadzić polscy futuryści, za jej zarzewie uznając wywrotową, wprowadzającą zamęt do kanonów estetycznych sztukę. **Przedmiotem troski awangardystów był przy tym proletariusz, człowiek masowy. Nawet jeśli eksperymenty artystyczne nie były przez niego w pełni rozumiane, podejmowane były w założeniu po to, aby „zdemokratyzować” życie polityczne. A w efekcie tak przekształcić strukturę społeczną, żeby zniwelować czy w całości usunąć występujące różnice klasowe (patrz: ilustracja 10, s. 17).** Nieprzypadkowo futurystów krytykowali reprezentanci Narodowej Demokracji – partii nacjonalistycznej, opowiadającej się za zachowaniem obowiązującego porządku politycznego i ekonomicznego. Z drugiej strony, radykalizm futurystów krytykował też sympatyzujący z Polską Partią Socjalistyczną Stefan Żeromski (patrz: tekst 6, s. 38).

Rewolucja awangardowa miała się rozpocząć nie na ulicach, ale – by tak powiedzieć – w głowach adresatów nowej sztuki. Zmiana polityczna nie będzie bowiem możliwa, jeżeli obowiązywać będą w społeczeństwie stare nawyki myślowe. Eksperymenty artystyczne miały więc za zadanie nie tylko poszerzenie definicji sztuki, lecz także – w założeniu programowym – zmianę horyzontów światopoglądowych swoich odbiorców. **Awangarda była zatem sztuką głośnego „nie!” wypowiedanego nierównościom politycznym i strukturze klasowej II Rzeczypospolitej. Do walki o lepsze jutro przystępowała jednak, próbując zmieniać – jak mówili jej teoretycy – „typ psychiczny” czy „świadomość zbiorową” swoich czytelników. Poprzez negację zastanej kultury awangardyści wytwarzali próżnię pod nową świadomość, która dominować miała w społeczeństwie przyszłości.**

Cele awangardy były zatem utopijne. Jej działania artystyczne nie były obliczone wyłącznie na intelektualną prowokację czy też ekstrawagancki eksperyment, ale również miały stać się przyczyną zmiany społecznej. Jak pisze Zbigniew Jarosiński, monografista polskiego futuryzmu: „teraźniejszość rozumieją awangardziści jako zapowiedź przyszłości: poszukiwania artystyczne awangardy prowadzą więc do sztuki przyszłej, «tej, co powstanie, gdy się ukształtuje nowa społeczność». Sztuka dzisiejsza jest załączkiem sztuki przyszłego społeczeństwa. (...) Przyszłe społeczeństwo wyobrażają sobie wówczas futuryści i zwrotniczanie w podobny sposób: jako wielkie demokratyczne społeczeństwo pracy”¹⁷. Jeżeli zatem twórczość awangardy może wydawać się dziwna i niezrozumiała, to dlatego tylko, że pozostaje ona sztuką przyszłości – lepszego, zdemokratyzowanego „Jutra”.

Dylematy nagradzania

Różnorodność przekonań dotyczących oczekiwanych form literackich znalazła w dwudziestoleciu odzwierciedlenie w ilości przyznawanym autorom nagród. Stojące za konkursami środowiska wpływały na sposób ich przyznawania i kryteria oceniania, starając się promować twórców odpowiadających ich przekonaniom artystycznym, społecznym czy politycznym. Poza jednorazowym zastrzykiem gotówki otrzymanie rozpoznawalnej nagrody oznaczało wzrost zainteresowania publiczności, czego efektem mogło być zwiększenie liczby wydań i tłumaczeń na inne języki.

¹⁷ Zbigniew Jarosiński, *Awangarda i rewolucja*, w: *Literatura polska wobec rewolucji*, red. Maria Janion, Warszawa 1971, s. 387.



11. Skamandryci na dworcu w Warszawie, autor zdjęcia nieznanym, Narodowe Archiwum Cyfrowe

Na zdjęciu widoczni są Jarosław Iwaszkiewicz (pierwszy z lewej), Antoni Słonimski (stojący wyżej), Jan Lechoń (drugi z lewej) i Kazimierz Wierzyński (pierwszy z prawej) – członkowie grupy Skamander. Skamandryci byli ze sobą związani przede wszystkim więzami towarzyskimi – wizytami w ulubionych lokalach czy wspólnymi znajomymi. Nie wyprodukowali natomiast jednolitego stylu literackiego. W skład grupy, oprócz widocznych na zdjęciu, wchodził jeszcze Julian Tuwim.

Nagrody przyznawane przez zawodowe gremia nie trafiały zazwyczaj do twórców awangardowych, stanowiły raczej odbicie gustów zasiadających w nich uznanych literatów. Polskie Towarzystwo Wydawców Książek nagrodziło chociażby w 1925 r. młodych skamandrytów – Jarosława Iwaszkiewicza i Kazimierza Wierzyńskiego (patrz: ilustracja 11, s. 19). Za działalność krytycznoliteracką wyróżnienie to otrzymał w 1928 r. prowokatorski i antyklerykalny Tadeusz Boy-Żeleński, któremu w 1932 r. przyznano także nagrodę Warszawskiego Związku Literatów Polskich. Kilka oddzielnych nagród przyznawało także zbliżone do kręgów konserwatywnych Towarzystwo Literatów i Dziennikarzy Polskich, które wyróżniało częściej autorów popularnych, jak np. cieszący się międzynarodową sławą Ferdynand Ossendowski¹⁸.

18 Ferdynand Ossendowski (1878-1945) – autor przetłumaczonych na 20 języków 77 powieści podróżniczych, z których największą popularnością cieszyły się opisujące ucieczkę z rewolucyjnej Rosji fabularyzowane wspomnienia „Zwierzęta, Ludzie, Bogowie”. Redaktor polskojęzycznego „Dziennika Petersburskiego”, organizator protestów przeciwko rosyjskim represjom w Mandżurii, doradca frakcji antybolszewickiej w trakcie rewolucji w Rosji. Jego książki sprzedano w dwudziestoleciu w ponad 80 milionach egzemplarzy, co czyniło go jednym z pięciu najpoczytniejszych autorów na świecie.

Interesujący model doceniania literatów zaprezentowały w drugiej połowie lat 30. Wiadomości Literackie¹⁹, które poza wyróżnieniami redakcji wręczały także nagrody czytelników. Grono ekspertów typowało 15 dzieł z minionego roku, do każdego egzemplarza magazynu dołączona zaś była specjalna pocztówka – karta do głosowania, którą należało odesłać po zaznaczeniu najwyższej ocenianej pozycji. Oddanie decyzji w ręce czytelników pozwalało na bardziej demokratyczny przebieg konkursu, którego wynik uwzględniał upodobania czytelnicze i mody literackie. Ruch ten stanowił kolejny zabieg popularyzatorski czasopisma, które od początku istnienia starało się przykuwać uwagę odbiorców na innowacyjne sposoby – mogli oni na przykład decydować poprzez ankiety o zawartości kolejnych numerów oraz przysyłać listy do redakcji z nadzieją na publikację. Pomimo zachęt, takich jak losowanie książek wśród uczestników, w głosowaniu brało jednak udział tylko około 10% czytelników.

Za najważniejsze nagrody uchodziły jednak te przyznawane przez państwo. Od roku 1925 Państwowa Nagroda Literacka przyznawana była za dzieło opublikowane w ciągu ostatnich trzech lat. W skład jury konkursowego wchodził trzech przedstawicieli największych związków twórców oraz krytyk i reprezentant ministerstwa wybierani przez aktualnego Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Prowadziło to do szeregu politycznych kontrowersji. Wyróżnienie sympatyzującego z lewicą Stefana Żeromskiego za książkę „Wiatr od morza” spotkało się z oburzeniem pravicowej publicystyki. Rok później sytuację „wyrównano” nagrodzeniem polemicznej wobec Żeromskiego, tradycjonalistycznej „Pieśni o Ojczyźnie” Kornela Makuszyńskiego. Jurorzy nie kierowali się jednak wyłącznie sympatiami politycznymi – w 1929 r. związany z endecją Stanisław Miłaszewski nominował do nagrody Kazimierę Iłłakowiczównę, mistrzynię metafizycznych wierszy tonicznych²⁰, kierującą na co dzień sekretariatem Józefa Piłsudskiego.

Nową jakość w dziedzinie ogólnopolskich nagród przynieść miało powołanie Polskiej Akademii Literatury²¹. Od 1935 r. Akademia wręczała co roku Złote i Srebrne Wawrzyny Akademickie oraz Nagrodę Młodych (patrz: ilustracja 12,

19 Wiadomości Literackie – tygodnik wydawany w latach 1924-1939, którego pierwowzór stanowiło paryskie pismo „Les Nouvelles littéraires”. Czołowe pismo kulturalne II Rzeczypospolitej o światopoglądzie liberalnym. Na jego łamach opublikowano m.in.: „Granicę” Nałkowskiej, wiersze Słonimskiego czy „Lokomotywę” Tuwima. Stopniowo Wiadomości coraz bardziej sprzeciwiały się władzy sanacyjnej, publikując protesty przeciwko cenzurze i procesom politycznym.

20 Wiersz toniczny – wiersz o równym rytmie i tempie osiągniętym dzięki równej liczbie akcentowanych sylab w wersach.

21 Polska Akademia Literatury – działająca w latach 1933-1939 państwowa instytucja mająca na celu podniesienie poziomu literatury polskiej, wzorowana na Akademii Francuskiej. W skład Akademii wchodziło 15 wybieranych dożywotnio wybitnych twórców i krytyków, z których 7 mianował ówczesny Minister Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego – Janusz Jędrzejewicz, pozostawiając artystom prawo wyboru pozostałych 8 członków.



12. Wręczenie „Nagrody młodych” Stanisławowi Piętakowi, autor zdjęcia nieznany (1938 r.), Narodowe Archiwum Cyfrowe

Na zdjęciu widoczni są między innymi prezes Akademii Wacław Sieroszewski (wręczający nagrodę), a także Leopold Staff (3 z lewej).

s. 21). Nazwa wyróżnienia nawiązywała do liściastego atrybutu Apolla, greckiego boga patronującego poezji, a jej laureaci otrzymywali mosiężną odznakę w odpowiednim do stopnia wyróżnienia kolorze. Akademia nie dysponowała jednak samodzielnym budżetem i polegała na nieregularnych subwencjach rządowych, czego smutnym efektem była konieczność opłacania przez odznaczonych Wawrzynem kosztów wykonania nagrody.

Mimo niewątpliwego autorytetu członków Akademii, do których zaliczali się m.in. Bolesław Leśmian, Leopold Staff, Zofia Nałkowska czy Tadeusz Boy-Żeleński, trudno jej było uniknąć bycia postrzeganą jako instytucja funkcjonująca pod dyktando ówczesnych władz. Dramaturg Karol Rostworowski opuścił Akademię w ramach protestu przeciwko brutalizacji rządów sanacji, z tego samego powodu zaproszenia do niej nie przyjął Andrzej Strug. Kontrowersyjnym epizodem było także opuszczenie Akademii przez podejrzanego o plagiat Wincentego Rzymowskiego²². Mimo to do roku 1939 wręczono aż 205 Wawrzynów, których laureaci stanowili grono szanowanych twórców reprezentujących różnorodne

²² Wincenty Rzymowski (1883-1950) – literat, redaktor naczelny „Kuriera Porannego”, tłumacz m.in. „Księcia” Machiavellego. Aresztowany we Włoszech za krytyczne wobec Mussoliniego teksty, zwolniony po interwencji władz polskich. Początkowo sympatyzował z sanacją, jednak z biegiem lat stawał się coraz bardziej krytyczny wobec niej, a po opuszczeniu Akademii związał się z lewicową opozycją. W okresie PRL wielokrotnie minister i przywódca Stronnictwa Demokratycznego, które organizowało po jego śmierci konkurs literacki jego imienia.

nurty. Reguły ich przyznawania pozostały w pewnej mierze niesformalizowane – swobodnie zmieniano liczbę nagród oraz ich kategorie – poza literatami otrzymali je m.in. Ignacy Jan Paderewski oraz Ignacy Daszyński („za krasomówstwo”) oraz malarze tacy jak Olga Boznańska czy Józef Mehoffer („za wybitne zasługi na polu sztuki w ogóle”).

Państwowa Nagroda Literacka i Wawrzyny Polskiej Akademii Literatury wpisywały się w światową modę na wybieranie najwybitniejszych autorów tworzących w językach narodowych. Większość z nich przyznawana była za najlepsze dzieło ostatniego roku, jak wręczane do dzisiaj Grand Prix Akademii Francuskiej oraz Nagroda Goncourtów, hiszpańskie Premio Fastenrath czy amerykańska Nagroda Pulitzera. Ich dzieje stanowią świadectwo zmian mód, gustów oraz społecznych uwarunkowań funkcjonowania literatury.

W Rosji Nagroda Puszkina długo doceniała twórców wpisujących się w romantyczną tradycję patrona nagrody²³ oraz autorów szczególnie udanych tłumaczeń dzieł klasyków, takich jak Dante czy Szekspir. Nowatorstwo stylistyczne czy opisywanie aktualnych problemów społecznych nie było mile widziane przez Akademię. Hojnie obdarowywano natomiast recenzentów, którym przy okazji 26 konkursów wręczono aż 115 złotych medali. Po przejęciu władzy przez komunistów w Rosji władze coraz bardziej zacieśniały kontrolę polityczną nad wolnością literatury, a w 1934 r. wszystkie organizacje zastąpione zostały przez Związek Pisarzy ZSRR, promujący jedynie realizm socjalistyczny²⁴. W Niemczech natomiast od 1912 r. przyznawano Nagrodę Kleista, która przeznaczona była wyłącznie dla autorów początkujących i słabo zarabiających. Zamiast głosowania większościowego, które zdaniem rady artystycznej promowałoby twórców przeciętnych, co roku wybierano innego męża zaufania, który podejmował decyzję samodzielnie. System ten miał promować twórców oryginalnych, co rzeczywiście się udało – dzięki niemu wsparcie finansowe otrzymało wielu ekspresjonistów czy późniejszy reformator teatru niemieckiego Bertolt Brecht²⁵.

23 Aleksander Puszkין (1799-1837) – romantyczny poeta, uważany za twórcę współczesnego rosyjskiego języka literackiego. Jego dzieła, takie jak dramat „Borys Godunow” czy poemat „Eugeniusz Oniegin”, inspirowały literatów oraz muzyków na całym świecie. Puszkין był potomkiem pochodzącego z Afryki niewolnika Abrama Pietrowicza Hannibala, służącego na dworze cara Piotra I.

24 Realizm socjalistyczny – nastawiony na propagandowy efekt nurt literacki oparty na teście Józefa Stalina „O polityce partii w dziedzinie literatury pięknej”. Jego celem było zastąpienie indywidualistycznej, „burżuazyjnej” sztuki przez dzieła przybliżające odbiorców do założeń komunizmu. Wprowadzany przymusowo także po II wojnie światowej w krajach podległych ZSRR, w tym w Polsce.

25 Bertolt Brecht (1898-1956) – wybitny niemiecki dramaturg i teoretyk teatru. Po przejęciu władzy przez nazistów w 1933 roku opuścił Niemcy w obawie przed represjami. Jego najważniejsze dzieła to krytykujący obojętność kapitalizmu na biedę musical „Opera za trzy grosze” oraz dramat „Matka Courage i jej dzieci”, jeden z najważniejszych tekstów pacyfistycznych wszech czasów, który Brecht napisał we wrześniu 1939 w reakcji na wybuch II wojny światowej.

Fenomenem XX wieku stała się natomiast pierwsza międzynarodowa nagroda literacka, ufundowana przez Alfreda Nobla²⁶. Jej inicjator pozostawił niejasne wytyczne, nakazujące Akademii Szwedzkiej doceniać „najbardziej wyróżniające się dzieło w kierunku idealistycznym”. W pierwszych latach określenie to interpretowano jako wierność tradycyjnym wartościom, co skutkowało m.in. odrzuceniem kandydatury uznawanego za zbyt anarchizującego Lwa Tołstoja²⁷ (**patrz: tekst 8, s. 39**). Przyznawanie Nagrody było utrudnione przez konieczność dokonywania przekładów, od jakości których zależała ocena utworów pisanych w językach ojczystych twórców. Nagroda Nobla przyciągnęła uwagę krytyków z całego świata także z bardziej prozaicznej przyczyny – przyznawane jej zwycięzcom pieniądze przekraczały wielokrotnie wartość wszelkich innych wyróżnień, stanowiąc równowartość bliską dzisiejszemu milionowi dolarów amerykańskich.

Pierwszym Polakiem, który otrzymał to prestiżowe wyróżnienie, był Henryk Sienkiewicz, zwycięzca konkursu w roku 1905. Dzieła Sienkiewicza były międzynarodowymi bestsellerami – sprzedaż „Quo Vadis” tylko w języku angielskim przekroczyła wtedy 2 miliony egzemplarzy. Sam twórca jako obywatel Rosji, która jeszcze długo nie ratyfikowała konwencji berneńskiej²⁸, nie czerpał jednak wielkich zysków z tytułu tłumaczeń. Sienkiewicz otrzymał nagrodę za „wybitne osiągnięcia w dziedzinie epiki”, zaś swoją mowę wykorzystał do przypomnienia na arenie międzynarodowej o walce Polaków z zaborcami (**patrz: tekst 9, s. 40**).

Intensywne starania o wyróżnienie polskiego pisarza międzynarodową nagrodą po 1918 r. stanowiły element walki z propagandą niemiecką przedstawiającą II Rzeczpospolitą jako niedojrzałe państwo, o słabo rozwiniętej kulturze. Wiodącym kandydatem w 1924 r. był Stefan Żeromski, którego szanse przekreśliły pełne oburzenia reakcje Niemców na powieść „Wiatr od morza”. Dzieje Pomorza przedstawione zostały w niej w sposób

26 Alfred Nobel (1833-1896) – wynalazca, inżynier, członek Szwedzkiej Akademii Nauk. Olbrzymi majątek zarobił jako właściciel firm produkujących broń oraz twórca 355 patentów do innowacji – w tym dynamitu. W roku 1888 na skutek pomyłki po śmierci jego brata francuska gazeta opublikowała nekrolog opisujący jego rzekomy zgon jako „śmierć handlarza śmiercią”. Nobel, przerażony prospektem bycia zapamiętanym w taki sposób, ustanowił nagrodę mającą utrwalić jego obraz jako filantropa i dbającego o rozwój nauki pacyfisty.

27 Lew Tołstoj (1828-1910) – wybitny rosyjski prozaik, którego dzieła „Wojna i Pokój” oraz „Anna Karenina” uważane są za najwybitniejsze powieści realistyczne. Moralista, twórca chrześcijańsko-anarchistycznej, radykalnie pacyfistycznej koncepcji „niesprzeciwiania się złu”. Jego dzieła i myśl wywarły wielki wpływ m.in. na Mahatmę Gandhiego i Martina L. Kinga.

28 Konwencja berneńska – umowa międzynarodowa o respektowaniu praw autorskich pomiędzy krajami, powstała w roku 1886 z inicjatywy francuskiego pisarza Viktora Hugo. Jej celem była ochrona interesów twórców, których dzieła wcześniej wydawane były w innych krajach bez ich zgody. Konwencja ustanowiła prawa autorskie jako automatyczne, a minimalny czas ochrony na okres do pięćdziesięciu lat po śmierci autora. Polska sygnowała konwencję w 1920 r.



13. Uroczystości Reymontowskie w Wierchosławicach, autor zdjęcia nieznany (1925 r.), Narodowe Archiwum Cyfrowe

Na zdjęciu widać Władysława Reymonta z żoną na trybunie honorowej w Wierchosławicach. Uroczystości ku czci pisarza zorganizowane przez PSL „Piast”, w których udział wzięło 40 tysięcy chłopów, świadczyły o olbrzymim społecznym rezonansie międzynarodowej nagrody.

uzasadniający przyznanie go Polsce po I wojnie światowej, co skłoniło niechcących opowiadać się po żadnej stronie konfliktu terytorialnego Szwedów do wyróżnienia innego polskiego pisarza – mniej kontrowersyjnego Władysława Reymonta (**patrz: ilustracja 13, s. 24**). Przed wybuchem II wojny światowej do literackiej nagrody Nobla nominowani zostali także Eliza Orzeszkowa, doceniony za teksty naukowe badacz świata antycznego Tadeusz Zieliński oraz Maria Dąbrowska.

WSKAZÓWKI DO DALSZYCH POSZUKIWAŃ

- „Mocny człowiek”, reż. Henryk Szaro (1929 r.) – niemy film nakręcony na podstawie powieści Stanisława Przybyszewskiego przedstawia studium psychologiczne pozbawionego talentu literata, który dla zdobycia sławy morduje przyjaciela i przedstawia rękopis jego powieści jako własne dzieło. Film uważany był po II wojnie światowej za zaginiony aż do przypadkowego odkrycia w 1997 r. w belgijskim archiwum: <https://www.youtube.com/watch?v=n3dgc9ZUrOk>
- „Po co nam nagrody?” – debata na łamach Biura Literackiego składająca się z 9 tekstów współczesnych literatów, krytyków i dziennikarzy rozważających sens i kryteria przyznawania nagród literackich: <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/debaty/po-co-nam-nagrody/>
- Małgorzata Szpakowska (autorka książki „«Wiadomości Literackie» prawie dla wszystkich”), Zofia Zaleska, „Niepiękne Dwudziestolecie”, Dwutygodnik: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/4019-niepiekne-dwudziestolecie.html>
- Stefan Żeromski, „Literatura a życie polskie”. Odczyt Stefana Żeromskiego wygłoszony w Zakopanem w 1915: [https://pl.wikisource.org/wiki/Literatura_a_%C5%BCycie_polskie_\(odczyt\)](https://pl.wikisource.org/wiki/Literatura_a_%C5%BCycie_polskie_(odczyt))
- „Futuryści, formiści, Nowa Sztuka” (odc. 1-6), reż. Tadeusz Król: <https://www.youtube.com/watch?v=9vMLnT9wkik&t>
- <http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/252/futuryzm>
- „Papież awangardy, czyli Tadeusz Peiper!” (oprowadzanie kuratorskie z Piotrem Rypsonem), Muzeum Narodowe w Warszawie: <https://www.youtube.com/watch?v=3QDQl4xKkrY>

DEBATY

Ta izba uważa, że poezja awangardowa w II Rzeczypospolitej w latach 1918-1926 była przejawem sztuki egalitarnej²⁹.

ARGUMENTY ZA:

1. Sztuka awangardowa poruszała problemy szarej codzienności.

Sztuka awangardowa w Polsce po 1918 r. stanowiła odpowiedź na pałace wyzwania nowoczesnego życia. Podczas gdy w literaturze romantycznej opiewano męczeństwo narodu polskiego, nowa sztuka miała poruszać problemy bliższe powojennej codzienności – obchodzące „zwykłego Polaka” (**patrz: teksty 1, 4, s. 33, 36**). Awangardysty „egalitaryzowali” problematykę swojej twórczości, w której nie zbywali milczeniem np. ujawniających się w II Rzeczypospolitej nierówności ekonomicznych.

2. Odbiorcą sztuki awangardowej był człowiek masowy.

W związku z tym, że konsumentami sztuki wysokiej były uprzywilejowane grupy społeczne, awangardysty chcieli uprawiać sztukę docierającą „pod strzechy”. Takie założenie wywarło bezpośredni wpływ na metody dystrybucji sztuki. Skoro nie wszyscy mogli sobie pozwolić na zakup książki czy wizytę w teatrze, reprezentujący ówczesną awangardę futuryści wyszli ze swoją poezją na ulice. Swoje utwory zapisywali na rozdawanych przechodniom papierowych płachtach, zwanych przez nich samych „jednodniówkami”. Urządzali także proto-*happenings* – uliczne spektakle i prowokacje, w które włączali przypadkowych ludzi. Jeszcze innym sposobem „egalitaryzacji” sztuki, czyli jej popularyzacji wśród nawet niewykształconych czytelników, były tzw. poezowieczory – atrakcyjne i reklamowane jako skandaliczne wieczory poetyckie, podczas których utwory futurystów czytała plejada najwybitniejszych aktorów.

²⁹ Egalitarny – dążący do równouprawnienia, zrównania. Sztuka egalitarna miałaby więc być równie dostępna i zrozumiała dla wszystkich odbiorców.

3. Sztuka awangardowa wykorzystywała techniki sztuki popularnej.

Dla reprezentantów sztuki awangardowej było oczywiste, że sztuka nie zawędruje pod strzechy robotniczych i chłopskich domostw, jeżeli nie będzie zrozumiała dla przeciętnego czytelnika. Z tego powodu dokładali oni starań, aby ich teksty nie były nudnymi starociami, ale swoją ekscentrycznością i atrakcyjną, często prowokacyjną formą przyciągały uwagę szerokiej publiczności. W tym celu futuryści korzystali z technik „lekkostrawnej” kultury popularnej. Przykładowo, aby na poezokoncertach zgromadzić jak największą publiczność, reklamowano je na mieście za pomocą krzykliwych plakatów. Również w swoich próbach literackich futuryści posługiwali się popkulturowymi technikami – np. prowokacjami, za pomocą których koncentrowali na sobie uwagę publiczności, w ten sposób rozsławiając swoje idee nawet wśród odbiorców niepotrafiących czytać. W późniejszej twórczości awangardyści zrezygnowali w ogóle z eksperymentów artystycznych i uprawiali łatwiejszą w odbiorze prozę beletrystyczną. Dobrym tego przykładem była twórczość Brunona Jasiońskiego, który po emigracji do Francji stał się poczytnym autorem powieści o wciągającej fabule i wyraźnie sformułowanej tezie (np. kontrowersyjna powieść o zarazie we francuskiej stolicy – „Palę Paryż”).

4. Sztuka awangardowa była sztuką lewicową i wrażliwą społecznie.

Podobnie jak awangardy w innych krajach europejskich, również awangarda w II Rzeczypospolitej była sztuką lewicowo zaangażowaną. Jej egalitaryzm polegał na tym, że jej twórcy żywo interesowali się sytuacją klasy robotniczej – warstwy zmarginalizowanej – zresztą nie tylko w Polsce. Wielu awangardystów sympatyzowało z partiami lewicowymi, w tym nawet ze zdelegalizowaną Komunistyczną Partią Polski. Spod piór awangardystów wychodziły także teksty wprost zaangażowane politycznie, np. opowiadająca się po stronie robotników „Ziemia na lewo” Brunona Jasiońskiego i Anatola Sterna. Warto zaznaczyć, że awangardyści nie pozostawali obojętni również wobec problemów znajdującego się w trudnej sytuacji ekonomicznej chłopstwa. Na przykład w „Słowie o Jakóbie Szeli” Jasioński powrócił do wydarzeń rabacji galicyjskiej (chłopskiej rewolucji z 1846 r.), aby przypomnieć o doli współczesnych mu mieszkańców wsi.

ARGUMENTY PRZECIWIW:

1. Twórcy awangardowi nie rozumieli poruszanych przez siebie problemów społecznych.

Wbrew deklaracjom programowym twórcy nowej sztuki nie rozumieli problemów ani miejskiego lumpenproletariatu³⁰, ani pracowników rolnych. Jako przedstawicielom inteligencji obce im było codzienne życie robotnika fabrycznego czy mieszkańca polskiej wsi (**patrz: tekst 7, s. 39**). Pisali więc bardziej o swoich wyobrażeniach o życiu niższych warstw społeczeństwa niż o realnej rzeczywistości. Pomiedzy zadeklarowaną w manifestach programowych troską o „uświadomiony proletariat” a statusem społecznym artysty istniała nieprzekraczalna granica, która nie pozwalała na wzajemne porozumienie inteligentnych artystów z chłopami i robotnikami. Sztuka awangardowa nie mogła więc pełnić funkcji egalitaryzującej społeczeństwo.

2. Lewicowość awangardystów wynikała z artystycznego snobizmu.

Zaangażowanie międzywojennych awangardystów pozostawało jedynie pustym hasłem. Nawet jeśli ich twórczość dotyczyła kwestii ważnych dla robotników fabrycznych i chłopów, problemy te stanowiły dla nowych poetów jedynie interesujący materiał do literackiego opracowania (**patrz: tekst 6, s. 38**). W rezultacie działania awangardy ograniczały się do twórczości *stricte* artystycznej i nie były w stanie zapoczątkować jakichkolwiek realnych zmian społecznych. Problemy najuboższych warstw społeczeństwa II RP o tyle tylko ciekawiły awangardystów, o ile dostarczały inspiracji dla ich, często ekscentrycznej, twórczości.

3. Eksperymenty artystyczne były niezrozumiałe dla przeciętnego odbiorcy.

W egalitaryzm awangardy trudno uwierzyć również ze względu na specyfikę podejmowanych przez nowych twórców eksperymentów formalnych. Utwory awangardystów bywały tak dziwaczne, że wielokrotnie okazywały się one niezrozumiałe dla przeciętnego czytelnika, wbrew intencjom usiłujących zyskać jego uwagę twórców. Osiągnięcia artystyczne awangardy potrafiła docenić wyłącznie niewielka grupa krytyków i wykształconych czytelników

30 Lumpenproletariat (niem. obszarpańczy proletariat) – określenie używane wobec najuboższej warstwy społeczeństwa w gospodarce wczesnokapitalistycznej. Nazywano tak osoby trwale bezrobotne, żyjące w skrajnej biedzie, nieposiadające zawodu. Dla odróżnienia od proletariatu, czyli osób zatrudnionych w fabrykach.

reprezentujących zarazem klasę społeczną uważaną przez awangardystów za uciskającą. Za przykład nieudanych eksperymentów służyć może fonetyczny zapis futurystycznych „jednodniówek”. Mimo tego, że uproszczona o reguły ortograficzne polszczyzna miała być bardziej zrozumiała dla przeciętnego, niewykształconego i nieznającego zasad poprawnościowych czytelnika, w praktyce utrudniała ona rozumienie tekstu w jeszcze większym stopniu.

4. Remedia polityczne awangardystów pozostawały projektami niemożliwymi do realizacji.

Program polityczny awangardy był programem utopijnym. Zadania, jakie wyznaczali sztuce awangardowi twórcy, w praktyce okazywały się oderwane od życia. Na przykład dla Tadeusza Peipera zmiany w społeczeństwie rozpoczynały się od zmiany mentalnej, która dokonywać miała się za sprawą nowoczesnej literatury eksperymentującej z własną formą, ta zaś dla znakomitej większości czytelników nie była zrozumiała. Uzależnienie radykalnej zmiany społecznej od eksperymentów literackich było przejawem myślenia życzeniowego. Mimo deklaracji programowych i snutej wizji społeczeństwa alternatywnego program polityczny awangardy okazywał się dziełem intelektualistów, którzy nie potrafili jego szczytnych haseł wprowadzić w życie.

Ta izba uważa, że Polska Akademia Literatury powinna przyznawać Wawrzyny na podstawie powszechnego głosowania czytelników.

ARGUMENTY ZA:

1. Uznani twórcy nie są obiektywnymi jurorami.

Wyrażając sądy na temat utworów stworzonych przez kolejne pokolenia literatów, zasłużeni artyści nie są w stanie oderwać się od chęci bronienia wartości własnych dzieł. Osobiste zaangażowanie nie pozwala im na docenienie twórców oryginalnych, idących z duchem czasu, stających w kontrze do poprzednich pokoleń. Wybór laureatów przez 15 członków Akademii musi zakończyć się reprodukcją elit, które promować będą jedynie twórców o poglądach na sztukę zgodnych z ich oczekiwaniami. Głosowanie tysięcy zainteresowanych literaturą czytelników pozbawiłoby znaczenia osobiste interesy i towarzyskie zależności, które nie powinny mieć wpływu na docenienie artystów.

2. Popularność dzieł jest najlepszym kryterium wyróżnienia twórców.

Zdobycie szerokiej rzeszy czytelników wymaga umiejętnego odczytywania społecznych nastrojów. Popularność literatów takich jak Tadeusz Dołęga-Mostowicz była wynikiem sprawnego rozpoznawania tematów uznawanych przez czytelników za istotne, czego przykładem jest krytyka kumoterstwa oraz interesowności członków rządu przedstawiona w „Karierze Nikodema Dyzmy”. Dostosowanie formy do powszechnych gustów wymagało talentu do komponowania wciągających fabuł i opisywania świata za pomocą sprawnego języka. Wszystkie te umiejętności warte są docenienia, a zmierzenie ich liczbą głosujących wielbicieli jest uczciwszą metodą niż różnie rozumiane przez krytyków kryteria estetyczne.

3. Publiczne finansowanie Polskiej Akademii Literatury uzasadnia oddanie ostatecznego głosu społeczeństwu.

Nagrody ufundowane przez bogatych filantropów mogą być przyznawane według kryteriów odpowiadających ich indywidualnym gustom. W przypadku korzystania ze środków publicznych rola ekspertów powinna ograniczać się do promocji konkursu, przekonywania publiczności co do słusznych wyborów oraz wygłaszania laudacji przy wręczaniu nagród. Wpływ Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia na obsadę Akademii oznaczał, że oddanie jej głosu łączyło się z niebezpieczeństwem promowania jedynie posłusznych władzy twórców, do czego nie powinno się wykorzystywać środków z budżetu państwa.

4. Głosowanie czytelników zapewniłoby wyborowi większą reprezentatywność.

Wybierane poprzez powszechne głosowania grono laureatów stanowiłoby zbliżony do prawdziwego zapis dziejów popularności twórców. Wprawdzie, jak pokazuje przykład „Wiadomości Literackich”, prawdopodobnie nie wszyscy czytający braliby udział w powszechnym głosowaniu czytelników. Niemniej w takiej formule swoją opinię mogliby wyrazić przedstawiciele grup społecznych nieposiadający reprezentacji w gronach teoretyków literatury – kobiety, przedstawiciele mniejszości narodowych czy czytelnicy bez wyższego wykształcenia. Wyróżnienie twórców piszących z ich perspektywy byłoby krokiem w stronę nagłośnienia na arenie ogólnokrajowej kwestii pomijanych przez elity.

ARGUMENTY PRZECIW:

1. Gusta mas są zmienne i ulegają modom, literaci odróżniają dzieła ponadczasowe.

Eksperci, znający literaturę dzięki szerokiemu odczytaniu oraz osiągnięciu mistrzostwa w jej tworzeniu, potrafią docenić twórczość oryginalną, posiadającą niestarzejące się walory. Czytelnik pozbawiony podobnego wyrobienia łatwo zachwyca się tekstami stanowiącymi plagiaty nieznanymi mu oryginałów, zwraca uwagę na szybko przemijające doznania, takie jak szok, ceni odniesienie do aktualnych wydarzeń. Takie dzieła sprawiają chwilową przyjemność i fascynują amatorów, jednak nie mogą stanowić inspiracji do działania artystycznego, a ich sława szybko przemija. Odznaczenie Wawrzynem Akademickim powinno być dowodem literackiego mistrzostwa w przekazywaniu językiem ponadczasowych idei, a także wyznacznikiem dla kolejnych pokoleń twórców. Wybitne, cieszące się zaufaniem i uznaniem społecznym postacie zasiadające w Akademii, takie jak Leopold Staff, Zofia Nałkowska czy Karol Irzykowski, gwarantowały dbałość o wybór odpowiednich laureatów.

2. Twórcy odnoszący sukces komercyjny nie potrzebują nagród.

Najwięcej głosów w plebiscytach otrzymywaliby pisarze powszechnie rozpoznawalni, mający rzesze czytelników oraz z powodzeniem dbający o własną popularność. Twórcy ci w związku z tym i tak osiągnęli już znaczące dochody, które niejednokrotnie znacząco przewyższały wynagrodzenie osiągnięte przez bardziej wyrafinowanych literatów. Wielu wybitnych twórców było w tym samym czasie w trudnej sytuacji finansowej jako osoby początkujące lub zapomniane przez szeroką publikę. Docenienie przez wybitnych znawców było dla nich szansą na odnowienie kontaktów z wydawcami oraz krytykami, a w konsekwencji – poprawienie sytuacji życiowej.

3. Polska Akademia Literatury nie była ciałem zarządzanym politycznie.

Ministerstwo wybierało jedynie 7 z 15 członków Akademii, którzy następnie wybierali pozostałe 8 osób. Przeznaczenie środków na promocję wybitnej literatury i oddanie decyzji w ręce ekspertów była ze strony władz ustępstwem, a nie próbą zagarnięcia dziedziny kultury. Ministerstwo nie kontrolowało wyboru nagród, dodawało jedynie swoim patronatem powagi działaniom nieskrępowanych, powszechnie cenionych literatów.

4. Głosujący czytelnicy i tak byłoby niereprezentatywną grupą.

Niski poziom czytelnictwa w Polsce sprawia, że decyzja i tak pozostawałaby w gronie osób stosunkowo zamożnych i najlepiej wykształconych, posiadających środki oraz czas na lekturę i udział w głosowaniu. Dla ubogich czytelników, poznających literaturę wyłącznie dzięki bibliotekom, niepotrzebnym zbytkiem byłby nawet zakup znaczka pocztowego na kopertę z głosem. Dodatkowo plebiscytowy charakter konkursu budził ryzyko mobilizacji miłośników twórców wzbudzających największe emocje w czasie głosowania, takich jak pisząca popularne wśród pensjonarek romanse Irena Zarzycka czy potrafiący wydać w 8 lat 40 kryminałów Adam Nasielski. Liczne, ale nieodzwierciedlające opinii większości, grupy ich fanów byłyby w stanie zniekształcić wyniki głosowania.

WYBÓR ŹRÓDEŁ

Tekst 1. Fragment manifestu futurystycznego „Do narodu polskiego” autorstwa Brunona Jasieńskiego

Fragment ogłoszonego w „Jednodniowce futurystów” z 1921 roku manifestu: „DO NARODU POLSKIEGO. Mañifest w sprawie natyhmiastowej futuryzacji życia”. Autor postulował w manifeście demokratyzację sztuki – dostosowanie jej do rytmu życia człowieka masowego. Wiele z haseł manifestu powtarza „Dekret” rosyjskich futurystów Wasilija Kamińskiego i Dawida Burluka:

„Rozumiejąc jasno, że sporadyczna i izolowana reforma sztuki w oderwañu jej od samego życia, ktorego tętnem i funkcją organiczną jest sztuka każda, muñi się okazać z gruntu cczą, bezowocną i jałową, ñe mając jednocześñe czasu na żadne kroki pszedwstępane i pszygotowawcze w tym kierunku – życie i sztuka polska grozą zaduszeñem, a jedynym możliwym i skutecznym w takim wypadku srodkiem jest ñezwłoczna traheotomia – my, futuryści polscy, pszystępujemy z dñem dñiśejszym do wielkiej radykalnej pszebudowy i reorganizacji życia polskiego i wzywamy wszystkich obywateli wolnej Żeczypospolitej Polskiej do zorganizowanego współdziałania i pomocy.(...)”

Człowiek nowoczesny, $\frac{3}{4}$ energii ktorego pohłania praca fahowa, potszebuje mocnego i zdrowego pokarmu, nowych, ostrych, syntetycznych wrazeñ. Tyh wrazeñ moze mu obecnie dostarczyć jedyñe sztuka. Sztuka winna być sokiem i radością życia, a ñe jego płaczką ani pocieszycelką. Zrywamy raz na zawsze z fikcjami tzw. «czystej sztuki», «sztuki dla sztuki», «sztuki dla absolutu». **Sztuka muñi być jedyñe i przede wszystkim ludzką, tj. dla ludzi, masową, demokratyczną i powszeñną.**

Rozumiejąc zadanie sztuki wobec dña dñiśejszego i jego zagadñeñ, wołamy:

Artyści na ulicę!

Sztuka gñeżdżaca się w kilkuset, a nawet kilkutyśecnoosobowych salach koncertowych, wystawach, pałacach sztuki itp. jest śmiesznym anemicznym dñiwolagiem, poñeważ kożysta z ñej wszystkich ludzi. Człowiek

współczesny nie ma czasu na hodzenie na koncerty i wystawy, $\frac{3}{4}$ ludzi nie ma po temu możliwości. Dlatego sztukę muszą znajdować wszędzie: (...)”.

Bruno Jasiński, *DO NARODU POLSKIEGO. MAÑIFEST w sprawie natyhmiastowej futuryzacji życia*, w: *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, wstęp Zbigniew Jarosiński, wybór i przygotowanie tekstów Helena Zaworska, Wrocław 1978, s. 7, 11.

Tekst 2. Fragment rozmowy Czesława Miłosza z Aleksandrem Watem

Fragment dyskusji polskiego noblisty Czesława Miłosza z byłym futurystą Aleksandrem Watem dotyczący początków ruchu futurystycznego, pochodzący z tomu „Mój wiek” – zapisu rozmów prowadzonych przez poetów w 1965 roku, opowiadających m.in. o życiu literackim w przedwojennej Warszawie i ideowo-politycznym zaangażowaniu artystów awangardowych.

„Jasiński przyjechał z Rosji w 1919 czy 1920 roku, widział to wszystko. Rewolucję przeżył w Rosji i zaczął od małpowania właśnie futurystów i tego wszystkiego, tak samo jak Skamander właściwie zaczął się od małpowania. Mówię o rosyjskich kabaretach futurystycznych. Założycielem Pikadora, kawiarni, która poprzedziła organizowanie grupy Skamandra, był właściwie Tadzio Raabe. Założył, bo przyjechał z Rosji. Miał wtedy pseudonim Kruk i napisał kilka sonetów. Został później adwokatem, teraz po wojnie jest prokuratorem. Potem zdał sobie sprawę, że nie jest poetą, ale to on opowiadał, jak to w Rosji robi się te awangardowe kabarety literackie. Więc cóż, nasza grupa była to grupa młodych ludzi, która w odróżnieniu od Skamandra nie miała ani wpływu, ani umiejętności skamandryckich, bardzo nieudolna, daleka od tych fantastycznych umiejętności formalnych, nie zakorzeniona w polskich tradycjach poezji, raczej pod obcym wpływem, czytająca poezje obce. To były minusy wobec Skamandra. Grupa na pewno mniej rozpierająca się i mniej zasobna w talenty. Rzeczywiście utalentowany był zespół młodych ludzi, którzy się złożyli na Skamandra. Trzeba przyznać, że jeżeli chodzi o to, co nazywamy talentem, rzeczywiście zabłądli, jakiś zbieg wyjątkowy, że aż tylu ich było. Nasza grupa jednak tym się od nich różniła, że tamci się świetnie mieścili w rzeczywistości inteligencji urzędniczej, mieszczańskiej, polskiej, właściwie w prowincjonalizmie polskim. A my, młodzi ludzie właśnie z tych grup niespokojnych, na marginesach Skamandra, mieliśmy nad nimi tę - nie wiem,

czy przewagę, czy wadę, ale tę właściwość, że zdawaliśmy sobie sprawę, że stare się skończyło. Nastąpiła jakaś absolutna zmiana i trzeba zmieniać, wszystko jedno jak, co, gdzie, ale trzeba łamać, trzeba zmieniać”.

Aleksander Wat, Czesław Miłosz, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, Warszawa 1990, s. 24-25.

Tekst 3. Wiersz Brunona Jasińskiego „But w butonierce”, 1921 r.

Wiersz programowy „But w butonierce” autorstwa jednego z czołowych przedstawicieli polskiej awangardy – Brunona Jasińskiego prezentuje czytelnikom futurystyczny nurt poezji nowoczesnej i zindywidualizowanej („Idę młody, genialny, trzymam ręce w kieszeniach”), zastępującej tradycję Młodej Polski („Bezpowrotnie umarli i Tetmajer i Staff”) i zestrojonej z tempem współczesnego życia („Przeleciało gdzieś auto w białych kłębach benzyny”, „Tym co za mną nie zdążą, echopowiem: – Adieu! –”).

„Zmarnowałem podeszwy w całodziennych spieszeniach,
Teraz jestem słoneczny, siebiepewny i rad.
Idę młody, genialny, trzymam ręce w kieszeniach,
Stawiam kroki milowe, zamaszyste, jak świat.
Nie zatrzymam się nigdzie na rozstajach, na wiorstach
Bo mnie niesie coś wiecznie, motorycznie i przed.
Mijam strachy na wróble w eleganckich windhorstach,
Wszystkim kłaniam się grzecznie i poprawiam im pled.
W parkocieniu krokietni – jakiś meeting panieński.
Dyskutują o sztuce, objawiając swój traf.
One jeszcze nie wiedzą, że gdy nastał Jasiński,
Bezpowrotnie umarli i Tetmajer i Staff.
One jeszcze nie wiedzą, one jeszcze nie wierzą.
Poezyjność, futurystyka – niewiadoma i X.
Chodźmy biegać, panienki, niech się główki oświeżą –
Będzie lepiej smakować poobiedni jour-fixe.
Przeleciało gdzieś auto w białych kłębach benzyny,
Zafurkotał na wietrze trzepocący się szal.
Pojechała mi bajka poza góry doliny
I nic jakoś mi nie żal, a powinno być żal...
Tak mi dobrze, tak moja, aż rechoce się serce.

Same nogi mnie niosą gdzieś – i po co mi, gdzie?
Idę młody, genialny, niosę BUT W BUTONIERCE,
Tym, co za mną nie zdążą, echopowiem: – Adieu! –,

Bruno Jasieński, *But w butonierce*, w: tegoż, *Poezje zebrane*, wstęp, opracowanie i komentarze Beata Lentas, współpraca Małgorzata Ogonowska, Gdańsk 2008, s. 64-65.

Tekst 4. Fragment manifestu programowego „Miasto, Masa, Maszyna” autorstwa Tadeusza Peipera, 1922 r.

W manifestie „Miasto, Masa, Maszyna”, opublikowanym w lipcu 1922 r. w drugim numerze „Zwrotnicy”, Tadeusz Peiper przekonywał, że w mieście i jego mieszkańcach powinno się dostrzec takie samo piękno, jak w elementach rzeczywistości tradycyjnie uznawanych za inspirujące dla artystów i publiczności, takich jak na przykład dawne katedry czy natura.

„(...)Miasto może nie tylko przestać być brzydkim, ale może zacząć być pięknym. Może wywrzeć silny wpływ na twórczość artystyczną. Trzeba tylko **dojrzyć w nim realizację nowego piękna**, wcielenie w życie nowych praw estetycznych. **Nie wystarczy obierać miasto jako temat artystyczny**, jak to dzisiaj praktykuje wielu poetów, nie zmieniając przy tym negatywnego stosunku do nowego tematu. Chodzi o przytakiwanie miastu, jego najgłębszej istocie, temu co jest specyficzną własnością jego natury, co go odróżnia od wszystkiego innego i co skutkiem tego nie powinno być oceniane miarami estetycznymi, zapożyczonymi z innych dziedzin. (...) Dojrzyć piękno w prostych, długich, potrzebami życia wykreślonych bulwarach, wyciągniętych jak struny, na których koła wozów i obcasy ludzi grają pieśń nie słyszana gdzie indziej. Dojrzyć piękno w murach pokrytych barwnymi afiszami i radować się tą niezwykłą epopeją, która stale o tydzień naprzód opiewa życie miasta. Dojrzyć w wystawach sklepowych piękno równe pięknu kaplic katedralnych. Dojrzyć w srebrnych połyskach, płynących po szynach tramwajowych, piękno rywalizujące ze słońcem rozpryskanym na czole fali rzecznej. W nowocześnie i umiejętnie ubranej kobiecie śpieszącej trotuarem podziwiać motyla, jakiego nie umiałaby stworzyć natura. W płynnej jeździe automobilu widzieć tę samą słodycz, co w linii opadającego ptaka. O to chodzi. W ten sposób dojdziemy do zupełnie nowych kryteriów estetycznych i uzyskamy

nowe zupełnie pojęcie piękna. **To zaś różnymi drogami oddziaływać będzie na twórczość artystyczną, wskazując jej nowe zadania i dostarczając jej nowych środków formy**".

Tadeusz Peiper, *Miasto, Masa, Maszyna*, w: tegoż, *Pisma wybrane*, opracował Stanisław Jaworski, Wrocław 1979, s. 15-16.

Tekst 5. Zarzuty formułowane przez Karola Irzykowskiego przeciwko „pasożytnictwu” polskich futurystów

Karol Irzykowski krytykował polskich futurystów za wykorzystywanie przez nich motywów czy wręcz całych utworów stworzonych wcześniej przez poetów awangardowych z innych krajów – Włoch, Francji czy bolszewickiej Rosji. Krytyka ta była tym bardziej istotna, że futuryści prezentowali się jako twórcy oryginalni, wyznaczający nowe trendy zarówno w poetyce, jak i tematyce swoich utworów. Tymczasem Irzykowski ukazywał ich jako naśladowców wypracowanych wcześniej wzorów.

„W czasie kiedy wskutek wypadków wojennych byliśmy odcięci od świata, ten i ów szczęśliwiec dostawał z Francji, z Włoch, zwłaszcza zaś z Rosji, parę numerów jakiegoś czasopisma futurystycznego, jakiś almanach ze zbiorem nowoczesnych utworów, rozpałał się nimi w tajemnicy i występował potem przed zdumioną publicznością w glorii oryginalności i męczeństwa, jaka jednak należy się tylko całej falandze, a nie jednostkom. Ogólnikowe pokwitowanie «wpływow» zagranicznych, przyznawanie się do któregoś z izmów, niewiele tu znaczy, jest tylko formalnością i odwracaniem uwagi. Ludzie, którzy sami z siebie nie byliby wpadli ani na dadaizm, ani na futuryzm, nie mają prawa do naśladownictwa i powinni być raczej tylko tłumaczami i wiernymi pośrednikami nowości zagranicznych. Mają oni wprawdzie mimowolną zasługę społeczną tzw. drugiej – i trzeciej ręki, jako pośrednicy, przez to są nawet w osobny sposób ciekawi, lecz to nie są pionierzy z krwi i kości.(...)»

Gdy w czasopiśmie «Nowa Sztuka», nr 1, czytam tytuł wiersza Rosjanina Majakowskiego «Obłok w spodniach», przypominają mi się «Niebiosy na półmisku» p. Sterna i widzę, że niewątpliwa zasługa p. Sterna polega na przerobieniu spodni na półmisk. Gdy (w tym samym numerze) widzę i w wierszu p. Jasińskiego, i w wierszu p. Czyżewskiego wzmiankę

liryczną o kieszeni od kamizelki, myślę sobie: czy to przypadek, czy... wspólne źródło? (...) Z naśladownictwa zapewne bierze również początek hałaśliwa reklama, jaką sobie i swoim kolegom robią w swoich poezjach futuryści – nie jest to, jak się wydaje na pozór, arogancja, lecz małpowanie efektu literackiego. Nie zarzucam rozmyślnego plagiatu, lecz już brak kontroli nad «wpływem» wydaje złe świadectwo”.

Karol Irzykowski, *Plagiatory charakter przełomów literackich w Polsce*, w: tegoż, *Słoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber*, Kraków 1976, s. 33-35.

Tekst 6. Krytyka poezji futurystycznej przez Stefana Żeromskiego

Stefan Żeromski, mimo własnych lewicowych sympatii, nie był przychylny rodzimym futurystom. Krytykował ich za bezrefleksyjne przenoszenie do II Rzeczypospolitej wzorców literackich z bolszewickiej Rosji, np. za niszczenie ustalonych zasad pisowni czy artystyczny snobizm.

„(...)wszystko go [Jasieńskiego] łączy z poetami Rosji: niweczenie ustalonej pisowni, lubowanie się w opisach jakiegoś «świata» pod ścianą, gdy «hymnem tętni nerw» – no i ów Chrystus, tak nieodzowny w każdym utworze rosyjskim, przy rozstrzeliwaniach, morderstwach i tym podobnych rozkoszach majakowszczyzny. «Nowina», która, jakoby «wali już kolbami mauzerów» do wszystkich okien i drzwi – jest to snobistyczna nowinka, literacka formułka, przeniesiona z książek rosyjskich do książek polskich wraz z całym aparatem niezbędnych akcesoriów najczyściej cudzoziemskich, jest to więc literacki «kierunek», odczytany już, ograny, porzucony przez tameczny snobizm i zwalczany przez kierunki nowe, imażinizm, mistycyzm oraz przez najnowsze wycie w nocy Marienhofa(...).

Weźmy dla przykładu sprawę ortografii. W Rosji zaprowadził zmianę, pominięcie starego *jat'*, które nas tyle łączy w dzieciństwie kosztowało, znaku twardego, oraz inne uproszczenia – sam rząd sowiecki. Wszystkie książki i czasopisma drukowane są według nowej pisowni. O ile tedy utwory jakiego poety wychodziły z pod prasy w samej Rosji, musiały być odziane w szatę nowej pisowni. Dlaczego utalentowany poeta Bruno Jasieński drukuje swoją książkę tutaj, u nas, inaczej niż wszyscy, według jakiejś pisowni nieznannej nikomu, wymyślonej z głowy? Wytłumaczenie jest tylko jedno: naśladownictwo gotowego wzoru. Jakiż bowiem inny

czynnik artystycznej, literackiej, narodowej czy społecznej natury mógł skłonić tego poetę do wyrządzenia tak ciężkiej krzywdy naszej narodowej kulturze, jak niweczenie ustalonego sposobu wyrażania myśli?

Stefan Żeromski, *Snobizm i postęp*, w: tegoż, *Snobizm i postęp oraz inne utwory publicystyczne*, wstęp i opracowanie Antonina Lubaszewska, Kraków 2003, s. 103-104.

Tekst 7. Fragment artykułu z „Nowej Kultury” negatywnie podsumowujący współpracę z poetami awangardowymi, 1924 r.

Autor negatywnie podsumowuje współpracę komunistycznego pisma z awangardystami, wskazując na to, że utwory polskich poetów awangardowych, ze względu na różnice dzielące ich od robotników, były niezrozumiałe dla odbiorców pisma.

„«Nowa Kultura» zrobiła na początku roku bieżącego eksperyment, zapraszając do współpracy paru poetów, posługujących się nową formą pisarską, którzy oświadczyli, że nie są «Kulturze» ideowo obcy. Drukowała utwory Sterna, Wata i innych. – Niestety bardzo rychło ujawniło się, że utwory te są dla naszych czytelników niezrozumiałe artystycznie. Nie dlatego, aby były zamądre, jeno poprostu dlatego, że są ideowo obce ruchowi robotniczemu. – Jeśli nawet krytykują wojnę (jak «Rzecz o wojnie» Brucza – str. 13), lub krytykują sąd (jak «Karnawały» Sterna – str. 19), czy starego Pana Boga (jak «Policjant» Wata – str. 62) – czujemy wyraźnie, że mówią to ludzie nie mający nic wspólnego ani z walką, ani z ideałami, ani z umiłowaniami i nienawiściami klasy robotniczej.

B.K., *Nieporozumienia literackie*, „Nowa Kultura”, R 2, nr 11 (15 marca 1924 r.), Biblioteka Narodowa, s. 257.

Tekst 8. Deklaracja podpisana przez 42 czołowych szwedzkich intelektualistów, a następnie wysłana do Lwa Tołstoja po ogłoszeniu przyznania pierwszej Nagrody Nobla w dziedzinie literatury w roku 1901 Sully’emu Prodhommowi

Lew Tołstoj był zdecydowanym faworytem stanowiącego sensację konkursu. Decyzję o nieprzyznaniu mu nagrody traktowano ze zdziwieniem i oburzeniem. Jeden z jurorów uzasadniając werdykt, stwierdził po latach, że: „Tołstoj w niezliczonych pracach odrzuca nie tylko kościół, ale i państwo, a nawet kwestionuje prawo własności, z którego sam, w sposób niekonsekwentny, korzysta”. Podejrzewanym powodem nieprzyznania nagrody Tołstojowi były także antyrosyjskie nastroje w Szwecji.

„W reakcji na pierwsze w historii wręczenie Nagrody Literatury im. Nobla my, podpisani pisarze, artyści i krytycy, przede wszystkim podkreślić chcemy nasz najgłębszy podziw względem Pana twórczości. Widzimy w Panu nie tylko godnego najwyższej czci ojca współczesnej literatury, ale także największego i najbardziej przenikliwego poetę, który w naszej opinii powinien być pierwszą osobą wartą wyróżnienia, nawet jeśli nigdy sam nie czynił starań w tym kierunku. Czujemy się wezwani do zapewnienia Pana, że, ze względu na obecny skład, instytucja kontrolująca Nagrodę musi być uznana za nieodzwierciedlającą opinii artystów ani publiczności. Nie możemy pozwolić na powstanie na świecie wrażenia, jakoby sztuka tworzona przez jednostki myślące swobodnie i twórczo nie była przez naszych nawet najbardziej oddalonych od cywilizacji obywateli doceniana jako posiadająca jakość i status wyższy niż inne”.

[<https://www.nobelprize.org/ceremonies/proclamation-sent-to-leo-tolstoy-after-the-1901-years-presentation-of-nobel-prizes/>], tłumaczenie Konrad Kiljan.

Tekst 9. Mowa Henryka Sienkiewicza w Sztokholmie wygłoszona podczas uroczystości rozdania Nagród Nobla

Henryk Sienkiewicz otrzymał Literacką Nagrodę Nobla w 1905 roku – w trakcie zaborów. Wykorzystał uwagę całego świata, przypominając o polskich staraniach o niepodległość. Mowy noblowskie do dziś wykorzystywane są przez otrzymujących nagrodę autorów do zabrania głosu w istotnych dla nich sprawach politycznych i społecznych, czego przykładem może być niedawno wygłoszona mowa przez polską noblistkę Olgę Tokarczuk.

„Ci, którzy mają prawo ubiegać się o nagrodę ustanowioną przez szlachetnego filantropa, nie należą do ludzi jednego szczepu i nie są mieszkańcami

jednego kraju. Wszystkie narody świata idą w zawody o tę nagrodę, w osobach swoich poetów i pisarzy. Dlatego też wysoki areopag, który tę nagrodę przyznaje, i dostojny monarcha, który ją wręcza, wieńczą nie tylko poetę, ale zarazem i naród, którego synem jest ów poeta.

Stwierdzają oni tym samym, że ów naród wybitny bierze udział w pracy powszechnej, że praca jego jest płodna, a życie potrzebne dla dobra ludzkości.

Jednakże zaszczyt ten, cenny dla nas wszystkich, o ileż jeszcze cenniejszym być musi dla syna Polski!... Głoszono ją umarłą, a oto jeden z tysiącznych dowodów, że ona żyje!... Głoszono ją niezdolną do myślenia i pracy, a oto dowód, że działa!... Głoszono ją pobitą, a oto nowy dowód, że umie zwyciężać!...

Komuż nie przyjdą na myśl słowa Galileusza: *E pur si muove!*³¹, skoro uznana jest wobec całego świata potęga jej pracy, a jedno z jej dzieł uwieńczone.

Więc za to uwieńczenie – nie mojej osoby, albowiem gleba polska jest żyzna i nie brak pisarzy, którzy mnie przewyższają – ale za to uwieńczenie polskiej pracy i polskiej siły twórczej wam, panowie członkowie Akademii, którzy jesteście najwyższym wyrazem myśli i uczuć waszego szlachetnego narodu, składam jako Polak najszczerze i najgorętsze dzięki”.

Lech Ludorowski, *Sztokholmska Mowa Henryka Sienkiewicza: tłumaczenia*, Lublin 2018, s. 64.

³¹ *E pur si muove* (wł.) – a jednak się kręci. Według legendy Galileusz wypowiedział te słowa szeptem stojąc przed sądem inkwizycji. Miały potwierdzać, że uczone wierzył, że to ziemia kręci się wokół słońca, pomimo tego, że sąd zmusił go do wyrzeczenia się swoich poglądów.

BIBLIOGRAFIA

- Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp Zbigniew Jarosiński, wybór i przygotowanie tekstów Helena Zaworska, Wrocław 1978.
- Tadeusz Dołęga-Mostowicz, *Zły system*, Warszawa 2017.
- Jarosław Fazan, *Od metafory do urojenia: próba patografii Tadeusza Peipera*, Kraków 2010.
- Grzegorz Gazda, *Futuryzm w Polsce*, Wrocław 1974.
- Karol Irzykowski, *Słoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber*, Kraków 1976.
- Zbigniew Jarosiński, *Awangarda i rewolucja*, w: *Literatura polska wobec rewolucji*, red. Maria Janion, Warszawa 1971.
- Bruno Jasiński, *Poezje zebrane*, wstęp, opracowanie i komentarze Beata Lentas, współpraca Małgorzata Ogonowska, Gdańsk 2008.
- Krzysztof Jaworski, *Dandys. Słowo o Brunonie Jasiński*, Warszawa 2009.
- Nina Kraśko, *Instytucje Wydawnicze w II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2001.
- Jerzy Kwiatkowiak, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2000.
- Stanisław Młodożeniec, *Utwory poetyckie*, red. Tomasz Burek, Warszawa 1973.
- Tadeusz Peiper, *Pisma wybrane*, opracował Stanisław Jaworski, Wrocław 1979.
- Antoni Słonimski, *Poezje zebrane*, Warszawa 1970.
- Andrzej Siciński, *Literaci polscy: przemiany zawodu na tle przemian kultury współczesnej*, Wrocław 1971.
- Przemysław Strożek, *Marinetti i futuryzm w Polsce 1909–1939: obecność, kontakty, wydarzenia*, Warszawa 2012.
- Małgorzata Szpakowska, *“Wiadomości Literackie” prawie dla wszystkich*, Warszawa 2012.
- Julian Tuwim, *Wiersze wybrane*, opracował Michał Głowiński, Wrocław 1986.
- Aleksander Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, t. I–II, Kraków 2011.
- Stefan Żeromski, *Snobizm i postęp oraz inne utwory publicystyczne*, wstęp i opracowanie Antonina Lubaszewska, Kraków 2003.
- Stefan Żółkiewski, *Kultura Literacka 1918–1932*, Wrocław 1973.

O AUTORACH

Zbigniew Jazienicki (ur. 1990) – doktorant Instytutu Literatury Polskiej UW. Publikował m.in. w „Praktyce Teoretycznej” i „Przeglądzie Humanistycznym”. Jego zainteresowania badawcze dotyczą głównie polskiej literatury najnowszej, prezentowanej w perspektywie studiów postsekularnych, w tym zwłaszcza teologii politycznej. Obecnie pracuje nad doktoratem poświęconym klasycyzmowi czasów transformacji ustrojowej („Szarże ariergardy. Poezja klasycystyczna wobec doświadczeń polskiej transformacji ustrojowej”).

Konrad Kiljan – trener wystąpień publicznych, Wicemistrz Świata Debat, Prezes Fundacji Polska Debatuje. Prowadzi krajowe oraz międzynarodowe programy edukacyjne, bada wpływ uwarunkowań kulturowych na ich przebieg. Absolwent literaturoznawstwa na St Andrews University oraz Międzynarodowych Studiów Humanistycznych na Uniwersytecie Warszawskim.

SPIS TREŚCI

- 3 **WSTĘP**
—
- 25 **WSKAZÓWKI DO DALSZYCH POSZUKIWAŃ**
—
- 26 **DEBATY**
—
- 26 **Ta izba uważa, że poezja awangardowa w II Rzeczypospolitej w latach 1918–1926 była przejawem sztuki egalitarnej.**
Argumenty za
Argumenty przeciw
—
- 29 **Ta izba uważa, że Polska Akademia Literatury powinna przyznawać Wawrzyny na podstawie powszechnego głosowania czytelników.**
Argumenty za
Argumenty przeciw
—
- 33 **WYBÓR ŹRÓDEŁ**
—
- 42 **BIBLIOGRAFIA**
—
- 43 **O AUTORACH**

Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku z Fundacją Polska Debatuje, jako partnerem, zainicjowali działanie Klubów Debat Historycznych. Ich celem jest kształtowanie umiejętności prowadzenia debat, w których tworzeniu logicznej argumentacji i jej wymianie towarzyszy otwartość na racje drugiej strony oraz szacunek dla dyskutanta. Opracowane przez specjalistów zeszyty do debat historycznych stanowią – obok podręcznika – znakomite wsparcie w przygotowaniach do debatanckich spotkań i turniejów. W każdym znajdują się propozycje dwóch debat z rozpisaną argumentacją, wprowadzenie do tematu sygnalizowanego tytułem zeszytu oraz materiały źródłowe. W tym roku dotyczą one budowy niepodległego państwa polskiego – II Rzeczypospolitej.

—
Historię literatury w II RP rozpoczynają rozliczenia debiutujących pisarek i pisarzy z zastaną tradycją literacką. Uformowane przez traumę Wielkiej Wojny (I wojny światowej) nowe pokolenie artystów domagało się wówczas odrzucenia szeregu zdezaktualizowanych, ich zdaniem, wartości i kanonów estetycznych. O stanowczości tych żądań najlepiej świadczy intensywność przypadającej na lata 1918-1926 „programomanii”, czyli wysypu manifestów ogłaszanych przez różnorodne grupy poetyckie. Ich autorzy precyzowali w nich szereg kwestii, np. jakie są zadania sztuki, czemu powinna ona służyć, jak powinna wyglądać. Mimo różnic programowych młodzi artyści i artystki zgadzali się co do jednego – w Polsce niepodległej należy odrzucić tradycję romantyczną. Jak pisał Antoni Słonimski: „Ojczyzna moja wolna, wolna... / Więc zrzucam z ramion płaszcz Konrada”.

— Zbigniew Jazienicki
Konrad Kiljan



Muzeum
Józefa Piłsudskiego
w Sulejówku