



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Romans awangardy z literaturą popularną

Author: Maria Bujnicka

Citation style: Bujnicka Maria. (2013). Romans awangardy z literaturą popularną. W: E. Bartos, M. Tomczok (red.), "Literatura popularna. T. 1, Dyskursy wielorakie" (S. 15-30). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

MARIA BUJNICKA
Uniwersytet Śląski

Romans awangardy z literaturą popularną

Pamięci mojego przyjaciela Profesora Erazma Kuźmy

Literaturą popularną, a szczególnie romansem, zajmuję się od lat i z tej perspektywy zamierzam pokazać symbiozę obiegu wysokiego, w tym i literatury awangardowej, z literaturą popularną. Pisałam uprzednio o niezwykle interesującym, śmiałym przejmowaniu chwytów literatury awangardowej przez literaturę popularną¹. Teraz chcę pokazać ów flirt „elit” z literaturą popularną, czasami nawet ostentacyjnie komercyjną. Oczywiście, pomysł nie jest nowy; o tej fascynacji mówili sami awangardziści. Jeśli chodzi o czas wskazany przez tytuł naszej monografii – 1918–1989, byli to najpierw futuryści.

Wymianę motywów, wątków czy gatunkowych paradygmatów literaturoznawcy różnie nazywali. Wacław Borowy pisał o „wpływach i zależnościach w literaturze” (1921)². Polscy strukturaliści woleli mówić o mimetyzmie formalnym³. Michaił Bachtin w pierwszej wersji książki o Dostojewskim (1929) określa to mianem dialogowości i polifoniczności⁴, co przejęła awangarda postmodernistyczna i nazwała intertekstualizmem⁵. Ten intertekstualizm stał się modny u nas w latach osiemdziesiątych XX wieku i nawet powstały prace na temat współ-

¹ Zob. M. BUJNICKA: *Metaliterackie eksperymenty Pawła Staski*. W: *Literatura i wyobrażenia. Prace ofiarowane Profesorowi Tadeuszowi Żabskiemu [...]*. Red. J. KOLBUSZEWSKI. Wrocław 2006.

² W. BOROWY: *O wpływach i zależnościach w literaturze*. W: IDEM: *Studia i szkice literackie*. T. 2. Warszawa 1983. Data w nawiasie podana przy tytule jest datą pierwszej publikacji tekstu. Zasadę tę stosuję w całym artykule.

³ Por. J. LALEWICZ: *Mimetyzm formalny i problem naśladowania w komunikacji literackiej*. W: *Tekst i fabuła*. Red. Cz. NIEDZIELSKI i J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1979.

⁴ M. BACHTIN: *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Przeł. N. MODZELEWSKA. Warszawa 1970.

⁵ J. KRISTEVA: *Sèmeiòtiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris 1969.

zależności literatury obiegu wysokiego i popularnego⁶. Bachtinowi literaturoznawstwo zawdzięcza jeszcze jedno pojęcie – „karnawał”, czyli ludowa kultura śmiechu przełamująca oficjalną kulturę wysoką⁷, co pasuje jak ulał do naszego tematu: romansu literatury awangardowej z literaturą popularną zwłaszcza w wydaniu futurystycznym.

Anatol Stern w manifestie *Prymitywiści do narodów świata i do Polski* (1920) już w pierwszym punkcie pisał: „[...] wybieramy prostotę, ordynarność, wesołość, zdrowie, trywialność, śmiech” – i dalej: „[...] mickiewicz jest ograniczony, słowacki jest niezrozumiałym bełkotem”⁸.

Zadanie, jakie sobie stawiam, jest skromne. Chcę spojrzeć z perspektywy ruchów awangardowych na literaturę popularną i zastanowić się nad przyczynami sięgania po nią i nad formami jej przemowienia. Oczywiście, zdaję sobie sprawę ze szkicowości moich uwag, o wzajemnych bowiem relacjach literatury popularnej i literatury awangardowej można by napisać książkę. O tej symbiozie w twórczości jednego pisarza, na przykład Witolda Gombrowicza – duży artykuł, podobnie jak o karierze w literaturze awangardowej jednego gatunku literatury popularnej, na przykład ballady dziadowskiej czy przepowiedni. I jeszcze jedno: w tytule mego tekstu pada termin „literatura popularna”, nie można jej jednak oddzielić od całości kultury popularnej. Na przykład: futuryści zafascynowani byli kinem jako sztuką popularną, a to kino czerpało wzorce z fabuł melodramatu, co widać w *Dramacie w willi Daisy* (1936) Jana Brzękowskiego; sam autor zresztą wyjaśnia te związki w artykule *Film a nowa poezja*⁹ (1933). Inny przykład – Brunona Jasińskiego *Przejechali z podtytułem Kinematograf* (1921) to z kolei notatka gazetowa z kroniki wypadków przełożona na aktualności kinowe braci Pathé.

Dzisiaj można też mówić o „powinowactwach z wyboru” literatury awangardowej z Internetem, z gramami internetowymi, czatami, blogami itd. – wykracza to jednak poza okres przyjęty na potrzeby tego opracowania. Wyjaśnienia wymaga jeszcze stosowane przeze mnie pojęcie „literatura awangardowa”, które przecież nie pokrywa się z pojęciem „literatura

⁶ Por. E. KUŹMA: *O intertekstualizmie międzyzobiegowym. Na przykładzie „Końca świata” K.I. Gałczyńskiego*. „Literatura i Kultura Popularna” 1992, nr 2; IDEM: hasło „Literatura popularna a literatura wysokoartystyczna” w: *Słownik literatury popularnej*. Red. T. ŻABSKI. Wrocław 2006.

⁷ M. BACHTIN: *Twórczość Franciszka Rabelais’a i kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Przeł. A. i A. GORENIOWIE. Kraków 1975.

⁸ A. STERN: *Prymitywiści do narodów świata i do Polski*. W: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*. Wyb. H. ZAWORSKA. Wrocław 1978, s. 3.

⁹ J. BRZĘKOWSKI: *Film a nowa poezja*. W: IDEM: *Szkice literackie i artystyczne 1925–1970*. Kraków 1978, s. 79–81.

obiegu wysokiego”. Historycy literatury awangardę rozumieją wąsko, zamykają ją w latach 1917–1923¹⁰. Inaczej sami byli awangardziści: Przyboś najpierw pisał „Nie ma a w a n g a r d y, są tylko n o w e p o e z j e”¹¹, ale później: „Awangarda to znak ustawicznego przekraczania osiągniętego już poziomu społeczeństwa”¹². Adam Ważyk swoją *Dziwną historię awangardy* (1976) kończy definicją: „Pojęcie awangardy [...] oznacza coś, z czego inni poeci w przyszłości będą korzystali”¹³.

Najnowsze propozycje nazewnicze są autorstwa Michała Pawła Markowskiego¹⁴. Jego zdaniem występują trzy typy nowoczesności: zachowawcza, krytyczna i awangardowa, liczy się wszak tylko jedna: krytyczna, którą tworzą Leśmian, Schulz, Witkacy, Gombrowicz, Wat, oraz – po wojnie – Różewicz i Białoszewski. Tutaj przez awangardę będą rozumiała całą literaturę radykalnie nowatorską, wszystko to, co przekracza dotychczasowe osiągnięcia literackie.

Trzeba zacząć od futuryzmu. Nie tylko dlatego, że przypada on na początek badanego okresu, ale i dlatego, że na przykładzie futuryzmu literaturoznawcy rosyjskiej szkoły formalnej, zwłaszcza Wiktor Szklowski, Jurij Tynianow i Boris Eichenbaum, opisali związki awangardy futurystycznej z literaturą popularną. Szklowski w artykule *Wskreszenie słowa*¹⁵ (1914) pisał o automatyzacji słowa przez ciągłe i bezmyślne jego używanie; futuryści dezautomatyzują je przez odwołanie do słowa przeszłości, magii i szamanów – i do słowa dziecięcego. Tynianow w artykule *O Chlebnikowie*¹⁶ (1928) pisał, że jest on jednocześnie „pogański i dziecięcy”; pogański – w znaczeniu: odwołujący się do przedchrześcijańskiej kultury. W innym artykule – *Fakt literacki*¹⁷ (1924) ustalał krążenie form literackich między obiegiem wysokim i popularnym:

Ulegając rozkładowi gatunek przemieszcza się z centrum na peryferie, a na jego miejsce z literatury błażej, z jej opłotków i nizin przedostaje się do centrum nowe zjawisko¹⁸.

¹⁰ Por. np. A. LAM: *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917–1923*. T. 1: *Instynkt i ład*. Kraków 1969.

¹¹ J. PRZYBOŚ: *Linia i gwar*. Kraków 1963, s. 59.

¹² J. PRZYBOŚ: *Sens poetycki*. Kraków 1967, s. 270.

¹³ A. WAŻYK: *Dziwna historia awangardy*. Warszawa 1976, s. 100.

¹⁴ M.P. MARKOWSKI: *Polska literatura nowoczesna. Leśmian. Schulz. Witkacy*. Kraków 2007, s. 39–45.

¹⁵ W. SZKŁOWSKI: *Wskreszenie słowa*. W: *Rosyjska szkoła stylistyki*. Wybór i oprac. M.R. MAYENOWA, Z. SALONI. Warszawa 1970.

¹⁶ J. TYNIANOW: *O Chlebnikowie*. W: IDEM: *Fakt literacki*. Przeł. E. FELIKSIĄK. Warszawa 1978.

¹⁷ J. TYNIANOW: *Fakt literacki*. W: IDEM: *Fakt literacki...*, s. 20.

¹⁸ Ibidem.

Eichenbaum dodawał jeszcze, że istnieją dwa rodzaje literatury masy: ta dobra, która rodzi nową literaturę, i ta zła, która powstaje z automatyzacji nowej literatury. Futuryści łatwiej porozumiewają się więc z dziadkami niż z ojcami. Tytusowi Czyżewskiemu to nie wystarczało, chciał porozumieć się z pradziadem gorylem (w wierszu *Powrót* z tomu *Noc – dzień*), ale jednocześnie chciał połączyć instynkt pradziada z elektrycznością jako symbolem nowoczesności. Inną wersją tej zbitki jest Czyżewskiego „dynamofallos”. Formaliści dostrzegli i inną ważną zmianę: świadomość awangardy czy też wola bycia awangardą, czyli „strażą przednią” idącej za nią masy ludzkiej, wymusiła nowy język trafiający do tej masy. Raczej nie powinien to być język zapośredniczony przez pismo, lecz język bezpośredniej komunikacji z tłumem, język mówiony czy też wykrzyczany, to ma być *Głos trąby* – tak zatytułował Eichenbaum swój artykuł o Majakowskim¹⁹. I polskie „poezokoncerty”²⁰ futurystów były takim głosem trąby. Polscy ekspresjoniści też głosili pochwałę krzyku, ale był to niemy, metafizyczny krzyk trwogi z obrazu Muncha tak właśnie zatytułowanego i powieści Przybyszewskiego *Krzyk* (1917), nawiązującej do tego obrazu. Bo „naga dusza” wyraża się krzykiem, jak objaśniał Przybyszewski w artykule o Munchu. Polski historyk i znawca ekspresjonizmu, Józef Ratajczak, swoją antologię ekspresjonizmu trafnie zatytułował *Krzyk i ekstaza* (Poznań 1987), jakby idąc za sugestią zamieszczonego w tej antologii wiersza Stanisława Kubickiego *Krzyk* i tego sformułowania: „Świętym jest krzyk / nadludzki”²¹. Nie inaczej było w ekspresjonizmie niemieckim. Słynna antologia ekspresjonistyczna *Menschheitsdämmerung* (1919) ma podtytuł pierwszej części *Upadek i krzyk* (*Sturz und Schrei*). Tu znajduje się wiersz Kurta Heynickiego *Obraz* (*Das Bild*), w którym czytamy: „Wali się krzyk od północy do północy, / krzyk, o świecie, / twój krzyk / / twojej matki krzyk / twego dziecka krzyk”²². Autor tej antologii – Kurt Pinthus – napisał we wstępie, że to krzyk pokolenia najboleśniej doświadczonego przez ostatnie dziesięciolecie²³.

¹⁹ B. EICHENBAUM: *Głos trąby*. W: IDEM: *Szkice o prozie i poezji*. Wyb. i przekł. L. PSZCZOŁOWSKA i R. ZIMAND. Warszawa 1973.

²⁰ Z. JAROSIŃSKI: *Antologia polskiego futuryzmu i „Nowej Sztuki”*. Wyb. i oprac. H. ZAWORSKA. Wrocław 1978.

²¹ S. KUBICKI: „*Krzyk*”. W: „*Krzyk i ekstaza*”. *Antologia polskiego*. Wyb. tekstów i wstęp. J. RATAJCZAK. Oprac. graf. L. SOBOCKI. Poznań 1978, s. 78.

²² K. HEYNICKE: „*Das Bild*”. In: *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus*. Hrsg. K. PINTHUS. Leipzig 1968.

²³ Zob. E. KUŹMA: *Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizm w Polsce*. Wrocław 1976.

Futuryści polscy sięgali do takich form kultury popularnej, jak cyrk, kabaret, music-hall. Peiper w programowym artykule *Miasto. Masa. Maszyna* (1922) proponował, by z zabaw ludowych, takich jak rękawka, lajkonik, wianki, uczynić teatr masowy. W późniejszym zbiorze szkiców teoretycznych *Tędy* (1930) sprawdzał przydatność innych elementów kultury popularnej dla poezji awangardowej: cyrku, kina, radia. Jeśli jednak przyjrzyć się dokładniej, z czym romansowała najczęściej literatura awangardowa początków niepodległości, to okaże się, że z poezją ludową. W niektórych wypadkach należałoby powiedzieć, że jest odwrotnie. Mam na myśli dwóch poetów: Emila Zegadłowicza i Stanisława Młodożeńca. Ten pierwszy po okresie ekspresjonizmu zdrojowego zwrócił się do ballad ludowych w *Dziwannach* (1921) i *Kolędziolkach beskidzkich* (1923), przyprawiając je mocno chwytami awangardowymi. Podobnie Młodożeniec: we wstępie do tomu *Futuro-gamy i futuro-pejzaże* (1934) pisał, że teraz z perspektywy swojej wsi patrzy na cały świat, ale doszedł do tego drogami futuryzmu, w wierszu zaś *O wsi* mówi: „Wiejski kraj kochany – / pobielane ściany – / cały świat rodzony – / te Dobrockie strony...”²⁴. Także Tytus Czyżewski swoje *Pastorałki* (1925) traktował jako „reminiscencję podtatrzańskiej wsi rodzinnej” (w *Jednodniówce futurystycznej*, 1921). Odmienne – Bruno Jasiński – w *Słowie o Jakubie Szeli* proponował czytelnikom awangardową stylizację na wierszowany epos ludowy. Jeszcze inaczej postępuje Przyboś, który zawsze mocno podkreślał swoje chłopskie pochodzenie: „Chłopskość ojca, czerwony kur, we mnie / płomiennie / pieje” (*Odjazd z wakacji*, 1934)²⁵, ale był przeciwny podkradaniu języka i formy poezji ludowej. Cenił ją (ulożył antologię poezji ludowej *Jabłoneczka*, 1953), ale uważał, że to rozdział zamknięty; jej miejsce miała zająć współczesna pieśń masowa. Chciał być „wykrzyknikiem ulicy” (*Gmachy*), więc podkradał język miejskich reklam (*Reklama*), język ludzi z dołu (*20 kg czyli o numerowym*), język literatury użytkowej (*Porwany przez przenośnię, Odezwa, Lot Orlińskiego* itd.).

Ważnym czynnikiem skłaniającym awangardzistów do zapożyczenia się u literatury popularnej było przeświadczenie, że literatura nie jest sztuką dla sztuki, lecz działaniem społecznym. Jalu Kurek rehabilitował „literaturę użytkową”; tak określał swoje *Śpiewy o Rzeczypospolitej* (1929) i niektóre poematy Peipera. *Śpiewy...* poprzedził *Manifestem poetyckim*, w którym dowodził, że wiersz o sadzeniu kapusty

²⁴ S. MŁODOŻENIEC: *Futuro-gamy i futuro-pejzaże*. Warszawa 1934; IDEM: *O wsi*. „Nowa Wieś” 1989, nr 6, s. 17.

²⁵ J. PRZYBOŚ: *Odjazd z wakacji*. W: IDEM: *Utworki poetyckie*. T. 1. Oprac. R. SKRĘT. Kraków 1984, s. 117.

czy o robieniu butów może być równie piękny jak wiersz o oczach kobiecych i że poezję trzeba deklamować wszędzie – w kinie, kawiarni, na rynku, na ulicy. Czesław Miłosz w *Bulionie z gwoździ*²⁶ z kolei dowodził, że „artysta kieruje hodowlą ludzi”, musi więc trafiać do nich swoją twórczością.

Taką literaturą użytkową miał być poemat Peipera *Na przykład. Poemat aktualny* (1931), traktujący o sprawie brzeskiej, o aresztowaniach i torturach więźniów politycznych. Stanowisko tego „papieża awangardy” wobec literatury popularnej było osobne. Z jednej strony przeciwstawiał się sięganiu po literaturę ludową, futurystycznemu rozprężeniu formy, uczuciowości, ale z drugiej – na przykład w poemacie *Zemsta* (1935) sięgał po melodramatyczną fabułę: szofer mści się na swojej pani, bo nie dostrzegła w nim mężczyzny. Mniszkówna mogłaby na niej oprzeć jakieś opowiadanie czy małą powieść. To samo widać też we wcześniejszym poemacie *Kronika dnia* (1928): są to częściowo autentyczne, gazetowe informacje o morderstwach, egzekucjach, oszustwach, samobójstwach, strajkach itd. Poezja miasta – jak by powiedział Jasiński.

Witkacy literaturę popularną traktował instrumentalnie i z przyjrzeniem oka. Sięgał po nią, by przytrzymać uwagę czytelnika zdruzzonego rozważaniami filozoficznymi. W zakończeniu pierwszego rozdziału *Jedynego wyjścia* (powieść pisana w latach 1931–1933) tak zwraca się do czytelnika: „Poczekaj kotku – może odgłupniesz trochę, może Tobie to kiedyś pomoże, że teraz się przewyciężysz trochę, kochanie głupawe – nie zniechęcaj się przedwcześnie – będzie jeszcze to, co Ty lubisz, ścierwo zasrane”²⁷ (1968). Łańcuchy zabójstw i samobójstw, seksualne orgie i perwersje, demonizm kobiet modliszek, narkomania bohaterów, tajne organizacje i spiski – wszystkie te motywy z dramatów i powieści Witkacego nawiązują, często w parodystycznym zniekształceniu, do powieści sensacyjnej i innych gatunków literatury popularnej, a nawet brukowej. Na przykład akt II *Metafizyki dwugłowego cielęcia* (1921) zaczyna się od parodii „romansu z wyższych sfer”: Lord bladł coraz bardziej, a usta jego pęczniały, jak ohydne, nieprzyzwoite, tropikalne owoce. / Dusisz mnie, przestań, wyszeptwała Eglantyna, mdlejącym, rozlałym głosem²⁸. Sądzę, że warto w tym momencie zacytować Mniszkównę: „Michorowskiemu zmysły wypelzły na usta. Oczy mrużyły się satyrycznie, ale nozdrza zaczęły wachlować

²⁶ CZ. MIŁOSZ: *Bulion z gwoździ*. „Żagary” 1931, nr 5.

²⁷ S.I. WITKIEWICZ: *Metafizyka dwugłowego cielęcia*. W: IDEM: *Dramaty II*. Warszawa 1998, s. 160.

²⁸ Ibidem.

prędkim tempem”(!)²⁹ (1909). Pytanie – kto tu jest mistrzem, a kto „uczniem” – pozostawiam bez odpowiedzi...

Dla Gombrowicza (zob. I rozdz. *Ferdydurke*, 1937) niższość, niedojrzałość stanowiły fakt egzystencjalny, a wszystkie jego utwory podzycy były literaturą popularną: przygodową, detektywistyczną, melodramatyczną, podróżniczą itd. Kumulacją, swoistą kulminacją tych fascynacji była powieść w odcinkach *Opętani* (1939). Po latach pisał: „[...] pomysł »złej powieści« był szczytowym momentem całej mojej kariery literackiej – nigdy nie nawiedziła mnie, ani przedtem, ani potem, idea bardziej twórcza”³⁰. Warto tu może przypomnieć, że był on również jednym z pierwszych teoretyków powieści popularnej. Pisząc recenzję do „Kuriera Porannego” (1935, nr 43), tak wyznaczał oto jej „zakres i granice”:

Sport i miłość – oto wędka, na którą łapie się publiczność. [...] Wątek snuje doskonale [autor] doskonale, lekko i sprytnie, omijając wszelkie przeszkody. A zatem jest styl i wątek, są także typy, psychologia prymitywna, ale plastyczna, sytuacje naiwne, ale efektowne, słowem lektura o wiele bardziej pociągająca od wielu – zbyt wielu – utworów wyższej klasy³¹.

Wat i Witkacy z obiegu niskiego, można powiedzieć – komercyjnego, przejmują charakterystyczny temat: katastrofizm. Oczywiście, funkcjonował on także w literaturze wysokiego obiegu, czego najlepszym przykładem katastrofizm drugiej awangardy: Czechowicza, Miłosza, Zagórskiego, ale Wat i Witkacy sięgnęli po motyw „żółtego niebezpieczeństwa”, a ten należał do literatury popularnej. Wat w utworze *Niech żyje Europa! (Ze wspomnień byłego Europejczyka)*³² (1927) ukazuje przyszłe zwycięstwo Chin nad Europą, ale jak to u Wata: nic się nie zmienia, Europa pozostaje Europą, tyle że z żółtą twarzą i skośnymi oczami, a Wschód – z białą twarzą i jasnymi oczami – dzięki sile rozplodowej przesiadlonych byłych Europejczyków. Zwycięstwo Chin i rezygnację genialnego Kocmołuchowicza (niby Piłsudskiego) z obrony pokazuje z kolei Witkacy w *Nienasyceniu* (1930) i służy mu to do dywagacji nad upadkiem białej rasy, a szczególnie Polaków pozbawionych woli życia.

²⁹ H. MNISZEK: *Trędowata*. Kraków 1972, s. 197.

³⁰ Cyt. za: K.A. JELEŃSKI: *Pożytek z niepowodzenia*. [Wstęp] W: W. GOMBROWICZ: *Opętani*. Warszawa 1990, s. 5.

³¹ W. GOMBROWICZ: *Proza, reportaże, krytyka 1933–1939*. Kraków 1995, s. 143.

³² A. WAT: *Niech żyje Europa! (Ze wspomnień byłego Europejczyka)*. W: *Niezwykły kryształ. Polska nowela fantastyczna*. Zebr. S. OTCETEN. Warszawa 1986, s. 32.

Wat przejął jeszcze jeden temat literatury popularnej – satanizm w *Bezrobotnym Lucyferze* (1927). Zawangardyzował ten motyw, ukazując, że człowiek współczesny, świat współczesny, sam wytwarza zło, szatan jest więc zbędny. Awangardyzm tej groteski jest tym wyraźniejszy, że wcześniej satanizmem i czarownicami zajmował się Przybyszewski (por. np. *Il regno doloroso*, 1924), ale traktował to z śmiertelną powagą.

Romans awangardy z antysemitką literaturą popularną należał do szczególnie perwersyjnych, a to dlatego, że przecież wielu awangardzistów było Żydami, na przykład Stern i Wat, a są oni autorami zbioru *Żydek – literat. (Zasmarkander i futurjojni). Satyry, piosenki, kuplety*³³. Do tej literatury nawiązał Wat w opowiadaniu *Żyd Wieczny Tułacz* (1927), antyutopii, bo oto w połowie trzeciego tysiąclecia antysemita przyjęli judaizm, a Żydzi – katolicyzm, ale pogromy trwają, zresztą wszystko kręci się w koło: Żydzi znowu powrócą do judaizmu itd. Antysemitką tematyką kokietował też Stanisław Ignacy Witkiewicz w powieści *Pożegnanie jesieni* (1927), pokazując demoniczną Żydówkę Helę Bertz i jej ojca, zderzenie dwóch światów: aryjskiego i semickiego, także w grach miłosnych Atanazego z Helą: „[...] miękkie, krwawe aryjskie flaki stanęły dęba jak spiętrzona fala nad otchłanią czarno-czerwonego, żydowskiego, duszącego, złowrogiego czegoś – czego nie wiedział”³⁴. To zderzenie doprowadziło zresztą do fiaska seksualnego. Do tego typu literatury odwoływał się także Witold Gombrowicz w *Pamiętniku Stefana Czarnieckiego* (1933), ale motywacje były inne. W „Krótkim objaśnieniu”, które przesłał Tadeuszowi Kępińskiemu listownie, komentuje: „[...] miałem na myśli zjawisko rasy, oglądane oczami fikcyjnej postaci, doszczętnie pozbawionej rasy”³⁵.

Przejdźmy do związków awangardy z literaturą popularną w Druhej Rzeczypospolitej. Historia spletała figła awangardzistom. Byli rewolucjonistami, komunistami i niby ich marzenia Polska Rzeczpospolita Ludowa spełniła, ale wnet ideologowie orzekli, że awangardyzm jest formalizmem, a formalizm – produktem gnijącego kapitalizmu. Awangardziści żegnali się więc ze swoją przeszłością, spowiadali się ze swoich win, a czynili to ostentacyjnie. Adam Ważyk w *Pożegnaniu Inkipo* (1940), *Poemacie sprzężonym* (1943) czy *Katarynce* (1946) stał się strażnikiem nowej ideologii. Ale po odwilży, w późnym utworze *Silva rerum* (1976), pisał ironicznie: „Wiersze awangardowe pisane pięćdziesiąt lat temu / spełniają się zbyt dosłownie / Miasto X całkowicie zerwało

³³ Por. A. STERN: *Wiersze zebrane*. T. 2. Kraków 1985, s. 525–530.

³⁴ S.I. WITKIEWICZ: *Pożegnanie jesieni*. Warszawa 1927, s. 30.

³⁵ T. KĘPIŃSKI: *Witold Gombrowicz i świat jego młodości*. Kraków 1974, s. 289–290.

z przeszłością / zmieniono nazwy ulic i nazwiska mieszkańców³⁶ – myśląc zapewne o którymś z miast na tak zwanych Ziemiach Odzyskanych czy może Königsbergu – Królewcu – Kaliningradzie.

Awangardzistom pozostała tylko jedna forma literatury popularnej, z którą romansowali – ta, którą Jalu Kurek nazywał literaturą użytkową, tyle że teraz to nie był już romans, lecz małżeństwo z wyrachowania czy przymusu. Pisali więc wiersze okolicznościowe na cześć Bieruta, Stalina czy Mao – póki nie został wyklęty (por. Sterna *Bolesław Bierut, Gwiazda epoki, Ważyka Rzeka*). Karierę zrobił inny gatunek literatury użytkowej – list, a nie był to list odwołujący się do tradycji antycznej. Pisali go wszyscy, nie tylko awangardziści. Pozwalał on na niby prywatną rozmowę chwającą, ganiącą, ostrzegającą, zachęcającą, ale i na spowiedź z grzechów i na samochwalstwo. Pozwalał zwracać się niby do brata, żony, córki, syna, ale i do innego pisarza, przywódcy czy robotnika. Powszechność tej formy wymagałaby osobnej rozprawy.

W późnej twórczości Ważyka wyjściem z awangardyzmu stała się sylwiczność pozwalająca łączyć wszystko ze wszystkim, także to, co popularne, z tym, co wysokie. Tak jest w tomikach *Labirynt* (1961), *Wagon* (1963) czy *Zdarzenia* (1977 – tu właśnie wiersz *Silva rerum*). W autobiograficznej *Kwestii gustu* (1966) napisze o swoich przygodach duchowych, o tym, że zawsze interesowała go „kultura nizinna [...] wystawy i szyldy na peryferiach miasta, uroda wyrobów jarmarcznych, sensacyjna fabuła”³⁷ (s. 39), a „dla spraw sztuki trzeba wyznaczyć ograniczone miejsce w życiu” (s. 25)³⁸. Jego sylwiczność przypomina wszakże wczesne próby wprowadzenia do poezji Chwistkowego strefizmu, byłby to więc powrót do źródeł.

Przyboś pozostał wierny sobie, spinając stare i nowe odwołaniem do wrażliwości dziecięcej, języka dziecięcego. Teoretyzował na ten temat w zbiorze *Sens poetycki* (1967), a praktykował w licznych wierszach pisanych razem z córką Utą, jak twierdził, wierszach zebranych później w tomiku *Wiersze i obrazki* (1970). Tam właśnie jest wiersz *Chowanka*, w którym dziecięcy język, język dziecięcych wyliczanek, bierze górę nad językiem filozofów.

Krytycznymi dziedzicami awangardyzmu międzywojennego byli poeci lingwiści: Białoszewski, Bieńkowski, Karpowicz, Balcerzan, późny Wirpsza, a z kolei ich kontynuatorami – poeci pokolenia’68³⁹. Relacje lingwistów z literaturą popularną były różne, wybiorę tylko dwa

³⁶ A. WAŻYK: *Silva rerum*. W: IDEM: *Zdarzenia*. Warszawa 1977.

³⁷ A. WAŻYK: *Kwestia gustu*. Warszawa 1966, s. 39.

³⁸ Ibidem, s. 25.

³⁹ Por. P. CZAPLIŃSKI, P. ŚLIWIŃSKI: *Poezja lingwistyczna*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. BRODZKA i in. Wrocław 1992, s. 819.

charakterystyczne przykłady: Mirona Białoszewskiego i Tymoteusza Karpowicza. W twórczości Białoszewskiego nie istnieje polifonia głosów literatury awangardowej i popularnej, ale cała jego twórczość funkcjonuje jako opozycja do obu literatur. W *Obrotach rzeczy* (1956) cykle *Ballady rzeszowskie* czy *Ballady peryferyjne* nie nawiązują ani do literatury ludowej, ani do literatury popularnej, Białoszewski nie romansuje ani z jedną, ani z drugą. Chce „romansować z konkretem” – taki tytuł nosi cykl wierszy z tomu *Rachunek zachciankowy* (1959), a nawet chce się z tym konkretem całkowicie zjednoczyć. W *Burzy* pisze: „zestrzeliłem się ja i wieś / w jedno”, a w *Leżeniach* z tomu *Mylne wzruszenia* (1961): „naprzeciw nocnych szpar / ciemno-ja, mieszkano-ja, leżenie-ja”. Jeszcze inaczej jest w *Pamiętniku z powstania warszawskiego*. Funkcjonuje ten pamiętnik jako opozycja do literatury martyrologiczno-patriotycznej, ale nie jako „romans z konkretem”, lecz jako naturalny język „sprawdzony sobą”. Pisze Białoszewski: „nie wchodzę w siebie prawie, czyli jestem jakby na wierzchu. To tylko dlatego, że inaczej się nie da. Że zresztą tak to siebie się czuło. I w ogóle jest to jedyny sposób, zresztą nie sztucznie wykombinowany, ale jedyny właśnie naturalny. Przekazania tego wszystkiego”⁴⁰.

Odwrotnością twórczości Białoszewskiego jest twórczość Karpowicza. Białoszewski chciał romansu z konkretem, Karpowicz – romansu z abstrakcją. Ten chłopski syn ustawicznie przełamywał popularny, ludowo-religijny kontekst i zamieniał go w abstrakcję. W utworze *Choda* (*Znaki równania*, 1960) w dziecięcej rymowance *Idzie lis koło drogi* zburzona została oś wyboru przez zastąpienie lisa tajemniczą chodą i innymi zwierzętami, a też przedmiotami, i ta zburzona oś wyboru ekwiwalentyzowana była w abstrakcyjnej osi przyległości. W tytułowym wierszu z tomu *W imię znaczenia* (1962) jest nawet przepis, jak to robić: „w imię kota / nie wpisuj myszy / mleka / i wąsów / wpisuj / królestwo jego / nie z tych / łap”⁴¹. To samo robi Karpowicz z „mądrościami ludowymi”, jak „kogut pieje na pogodę” (*Historia przed płotem. Z mądrości ludowych*), czy w tomiku *Trudny las* (1964) z piosenką *Jedzie Jasio na koniku*. Ten proces abstrakcjonizacji nie pozbawiony jest komizmu, co najlepiej pokazuje los wiejskiego Burka (*Pies co się zaszczekał* z tomu *W imię znaczenia*). Kulminacją tych procedur jest liczący przeszło 400 stron poemat *Odwrócone światło* (1972), bo „odwrócona” (to najczęściej pojawiające się słowo w poemacie) tu została kanoniczna, ludowo-religijna ekwiwalentyzacja osi wyboru na oś kombinacji:

⁴⁰ M. BIAŁOSZEWSKI: *Pamiętnik z powstania warszawskiego*. Warszawa 1971, s. 48.

⁴¹ T. KARPOWICZ: *W imię znaczenia*. W: IDEM: *Dzieła zebrane*. T. 1. Wrocław 2011, s. 173.

zwiastowanie – nawiedzenie – narodziny – nauka – nauczanie – kana galijska – pojmanie – ukrzyżowanie – zmartwychwstanie. Ta ekwiwalentyzacja zburzona została zarówno przez bachtinowski karnawał (por. np. *Przemakalny postój chmury*⁴² czy *Dożylną szczyne*⁴³), abstrakcjonizację (por. *Koło tańca miłosnego*⁴⁴) czy zburzenie ekwiwalentyzacji w piosence ludowej (por. *Spoiste bezprawie*⁴⁵) lub listach ze wsi (por. *Wiadomości od ojca*⁴⁶). Nie bez znaczenia jest tu też poetycka polemika z Białoszewskiego „romansem z konkretem”, z jego „leżeniami”.

Jeszcze inaczej kształtowała się wielogłosowość – obarczona innymi funkcjami – w odwilżowej i poodwilżowej twórczości Różewicza, kulminująca w *Kartotece* (wystawionej w 1960) i w *Kartotece rozrzuconej* (1993). Jak już wcześniej zostało powiedziane, Białoszewski chciał tworzyć polifonię z *basso continuo* konkretnego, Karpowicz – z *basso continuo* abstrakcji. Różewicz w poodwilżowej twórczości w ogóle nie chce polifonii, lecz kakofonię. Miesza chór głosów wysokich i niskich, język chłopów i inteligentów, język gazet i poezji. Już w *Srebrnym kłosie* (1955) w zakończeniu utworu *Moje usta* czytamy: „Moje usta / układają się / dokoła wypowiedzianych / niezliczonych słów”⁴⁷. W *Poemacie otwartym* (1956) inny utwór kończy się słowami: „To wszystko jest składanie / które się złożyć nie może” (*To się złożyć nie może*). W *Słowie* pojawia się już kartoteka: „prorok / prosekatorium / proskrypcja / protokół / prycza / pryncypialny / protoplazma”⁴⁸. W tomiku *Formy* (1960) znajdziemy wyznanie: „Nie będę kłamał / nie stanowią całości / zostałem rozbity i rozebrany”⁴⁹. W *Zielonej róży* (1961), w której obok wierszy ukazała się też *Kartoteka*, są także kolaże: *Świat 1906. Collage i Fragmenty z dwudziestolecia*. Mieszają się tu poezja modernistyczna z reklamami, patetyczna krytyka poezji z doniesieniami prasowymi, kultura wysoka z kulturą popularną. W takiej atmosferze rodzi się w latach 1958–1959 *Kartoteka*. Czy to jest jeszcze romans awangardy z literaturą popularną? Odpowiedź znajdziemy w *Kartotece rozrzuconej*. Awangarda, literatura wysokiego obiegu nie są dla Różewicza nadrzędną wartością: stały się częścią kultury oficjalnej, zautomatyzowały się, trzeba więc bachtinowskiego

⁴² T. KARPOWICZ: *Przemakalny postój chmury*. W: *Dzieła zebrane*. T. 2: *Odwrócone światło*. Wrocław 2012, s. 94–95.

⁴³ T. KARPOWICZ: *Dożylna szczyne*. W: *Dzieła zebrane*. T. 2..., s. 98–99.

⁴⁴ T. KARPOWICZ: *Koło tańca miłosnego*. W: *Dzieła zebrane*. T. 2..., s. 34.

⁴⁵ T. KARPOWICZ: *Spoiste bezprawie*. W: *Dzieła zebrane*. T. 2..., s. 36.

⁴⁶ T. KARPOWICZ: *Wiadomości od ojca*. W: *Dzieła zebrane*. T. 2..., s. 68.

⁴⁷ T. RÓŻEWICZ: *Moje usta*. W: IDEM: *Poezja*. T. 1. Kraków 1988, s. 302.

⁴⁸ T. RÓŻEWICZ: *Słowo*. W: IDEM: *Poemat otwarty*. Kraków 1956, s. 40.

⁴⁹ T. RÓŻEWICZ: *Rozbiory*. W: IDEM: *Poezja*. T. 1..., s. 425.

karnawału, „dołu cielesnego”, by literaturę zdeautomatyzować. Tę funkcję w *Kartotece rozrzuconej* doskonale spełnia *Prolog* i scena z Helą, III miss Krotoszyna, ubraną w modny kostium kąpielowy. W *Prologu* bohater nawet chce zacząć nowe życie, przejść na wyższy poziom kultury, lecz wyznaje: „[...] ale się nie zmieniłem / zamiast czytać »Króla Ducha« / oglądałem »Dynastię« / zamiast myśleć o zbawieniu duszy / czytałem gazety”⁵⁰. Scena z Helą wzorowana jest – i to ma szczególne znaczenie – na *Ferdydurke* Gombrowicza, na Galkiewiczu, który nie może uznać wielkości Słowackiego ku przerażeniu Bładaczki, i na scenie gwałcenia przez ucho – tak Miętus gwałci Syfona. Otóż Hela nie wie, kto to Cezar, Pompejusz, Kleopatra, nie wie, kto to Derrida, „nie chce czytać Gombrowicza... bo ją ani ziębi, ani grzeje!”⁵¹, powiada, że woli Rodziewiczównę. Przerażony „Psor” wzywa prymusa do gwałtu:

Karmcie Helę przymusowo »Ferdydurke«, wtykajcie jej do ust i głowy... podtykajcie i wtykajcie gdzie się da! [...] Helu, możesz nie czytać Różewicza – Filipowicza – Lenartowicza – Sienkiewicza... możesz nie czytać... musisz jednak przeczytać... wysłuchać... Gombrowicza... błagam⁵².

Czy „pokolenie ’68” kontynuowało lingwizm pokolenia poprzedniego? Nie można tego powiedzieć o wszystkich, ale z całą pewnością nawiązywał do poprzedników Stanisław Barańczak. W zbiorze szkiców *Nieufni i zadufani* (1971) krytykował pobratymców, że zapomnieli o mistrzach (por. rozdz. II: *Szkoła bez uczniów*), że uciekają przed wyzwaniem współczesności (por. rozdz. III: *Homo fugiens*). Sam natomiast – i jako literaturoznawca, i jako poeta – był wierny mistrzom. Jako literaturoznawca w rozprawie *Język poetycki Mirona Białoszewskiego* (1974). Jako poeta, w takich tomikach, jak *Sztuczne oddychanie* (1974) czy *Ja wiem, że to niesłuszne* (1977); można tu znaleźć wiele przykładów demaskowania fałszu języka gazet, telewizji, propagandy.

W swoisty sposób kontynuowała lingwizm ogłoszona przez Henryka Berezę „rewolucja w prozie”. Mieli ją stworzyć pisarze z tak zwanej stajni Berezę: Janusz Anderman, Jan Drzeżdżon, Donat Kirsch, Józef Łoziński, Ryszard Schubert, Marek Słyk, debiutujący w latach siedemdziesiątych. Dzisiaj badacze nazywają tę prozę „prozą lingwistyczną”⁵³,

⁵⁰ T. RÓŻEWICZ: *Kartoteka – Kartoteka rozrzucona*. Kraków 1997, s. 82.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Ibidem, s. 109–110.

⁵³ Por. J. GALANT: *Polska proza lingwistyczna. Debiuty lat siedemdziesiątych*. Poznań 1998.

ale Bereza dystansował się od uczonych akademickich: „[...] to głupcy wprowadzający tylko zamieszanie: posługują się paroma terminami skradzionymi filozofom i udają, że zrozumieli tę prozę”⁵⁴. W *Pryncypiach* (1993) powie dosadniej: to „Jołopy z akademickim wykształceniem”⁵⁵ (s. 12). Wyobrażam sobie, co by powiedział o mojej wypowiedzi i stosowanych w niej terminach: automatyzacja – dezautomatyzacja, homofonia – polifonia, oś wyboru – oś przyległości – i w ogóle o temacie artykułu; nienawidził literatury popularnej, romansu. Twierdził, że romans ostatecznie dobił jeden z prekursorów rewolucji w prozie – Leopold Buczkowski w *Pierwszej świetności* (1966). „Rewolucja w prozie”, zdaniem Berezy, jest rewolucją w języku, a polega ona na powrocie do „języka pierwszego”, czyli języka mówionego, a odrzuceniu „języka drugiego”, pisanego. Te „języki pierwsze” dzielą się jeszcze na „języki wyobraźni” i „języki mowy”⁵⁶, co w pierwszym wypadku prowadzi do „fikcji ufikcyjnionej”, w drugim – do odrzucenia fikcji. Przykładem „fikcji ufikcyjnionej” niech tu będzie trylogia Marka Słyka: *W barszczu przygód* (1980), *W rosole powikłań* (1982), *W krupniku rozstrzygnięć* (1986); przykładem „języka mowy” – Janusza Andermana *Zabawa w głuchy telefon* (1976).

Czy trylogia Słyka, licząca przeszło 1200 stron, jest powieścią awangardową, sięgającą po elementy powieści popularnej, czy powieścią popularną posługującą się chwytami awangardowymi? Bereza dowodziłby tego pierwszego: powieść kreuje swoisty świat, a nie odtwarza, podkreśla swą fikcyjność wtrętami autotematycznymi: narrator opowiada o pisaniu swej powieści, często zwraca się do czytelnika z instrukcją czytania tej powieści:

EPILOG/ Cha, cha, cha! Ale się uśmieiałem! Nie będzie żadnego epilogu. Ale was nabrałem... Co? Jak śmiem? Ano zerknijcie z łaski swojej w kalendarzyk, kochani. No co? Pierwszy kwietnia. [...] Każdemu wolno kochać, więc i mnie wolno kochać się w błazenadach, nie tylko innym pisarzom⁵⁷.

– a sam bohater – Flakonon Flux – ciągle rozpada się na kilka sobowótów, a na końcu tomu trzeciego toczy spór z Markiem Słykiem o to, komu należy się honorarium za powieść. Można się z tym zgodzić: język kreuje w tej powieści świat i to raczej nie swymi znaczeniami,

⁵⁴ H. BEREZA: *Bieg rzeczy*. Warszawa 1982, s. 35.

⁵⁵ H. BEREZA: *Pryncypia*. Kraków 1993, s. 12.

⁵⁶ H. BEREZA: *Bieg rzeczy...*, s. 7–8.

⁵⁷ M. SŁYK: *W rosole powikłań*. Warszawa 1982, s. 354.

lecz brzmieniem. Słowo „narracja” wywołuje słowo „warracja” (od „wariowania”; akcja czasami przenosi się do szpitala psychiatrycznego), a „warracja” wywołuje „bloki odbieźne” (od zdrowego rozsądku)⁵⁸. „Warracja” nie mówi więc: po pewnym czasie dotrę tam i tam, lecz: po paru zdaniach dotrę tam i tam („jeśli tak dalej pójdzie, to u Mefii będziemy już po paru zdaniach”⁵⁹). Co tu jest z literatury popularnej? Prawie wszystko. Bohater w pewnym miejscu wyznaje: choroby w dzieciństwie unieruchomiły go i skazały na czytanie literatury młodzieżowej i popularnej, a teraz to, co zjadł niegdyś – wydała⁶⁰ (*W krupniku rozstrzygnięć*, s. 113). Wydała powieści detektywistyczne, podróżnicze, przygodowe, powieści tajemnic, romanse. Motyw fizjologicznego jedzenia (w końcu trylogia to różne zupy) i wydalania jest tu motywem przewodnim, podobnie jak pornografia (warracja każe nazywać genitalia żeńskie „fumbą” – męskie – „trapsem”). Moglibyśmy więc powiedzieć: znowu bachtinowski „dół cielesny” atakuje kulturę oficjalną.

Powieść Andermana *Zabawa w głuchy telefon* jest odwrotnością powieści Słyka: jest krótka (niecałe 100 stron) i dominuje w niej język mówiony podsłuchany na ulicy, w pociągu, tramwaju, autobusie, knajpie, muzeum, łóżku, w dyskusji awangardy poetyckiej, Bohater skarży się: „[...] słowa wdzierały się zewsząd. Zalegały jak zgonione psy”⁶¹. Jest to język lumpów i intelektualistów, język pijaków i zakochanych, język wsi w ludowej piosence: „Matusz miła, daj mnie za mąż albo mi ję nitką zawiąż, albo mi ję zalep gliną, bo jo dłużej nie wytrzymom”⁶² – i język miejski. Ale jest to też język pisany, drukowany, język gazet, poradników, szyldów, reklam. Wszyscy mówią (i piszą), ale nie można się porozumieć, jest to zabawa w „głuchy telefon”. Tytuł powieści nawiązuje do gry towarzyskiej; w tej grze do odbiorcy docierał tylko ostatni wyraz, na którego podstawie tworzył nowy komunikat, z którego znowu do następnego odbiorcy docierał tylko ostatni wyraz itd.; do pierwszego nadawcy w końcu docierał całkiem inny komunikat. Nawet dialog miłosny zdegenerowany został drukowanym „flirtem towarzyskim”⁶³. Powieść kończy się sceną symboliczną: oto na przeciwnych brzegach brudnej rzeki dwoje ludzi daremnie chce się porozumieć; nie warto przeprować się przez brudy, trzeba porzucić „strato-sferę” miasta (jest tu odwołanie do polskiej „straty”, a nie do łacińskiego *stratum*), obejść rzekę, obmyć się w źródle i wtedy zacząć mówić językiem pierwszym, scalającym.

⁵⁸ Por. ibidem, s. 279 i 214.

⁵⁹ Ibidem, s. 95.

⁶⁰ M. SŁYK: *W krupniku rozstrzygnięć*. Warszawa 1986.

⁶¹ J. ANDERMAN: *Zabawa w głuchy telefon*. Warszawa 1976, s. 11.

⁶² Ibidem.

⁶³ Ibidem, s. 73–74.

I nie jest to język awangardy; ten obśmiany został w groteskowej scenie dyskusji „w obszernym pomieszczeniu przy ulicy Krupniczej, kształtem przypominającym trumnę”⁶⁴. Formaliści rosyjscy powiedzieliby, że i język awangardy ulega automatyzacji.

Czy można wyprowadzić jakieś wnioski z tej krótkiej historii romansu awangardy z literaturą popularną? W mocy – moim zdaniem – pozostają te prawidłowości, które dostrzegli formaliści rosyjscy i Bachtin. Było to jednak sto lat temu i wiele się zmieniło w komunikacji literackiej. Jak patrzą na te procesy na przykład teoretycy – rówieśnicy „berezaków”? Marshall McLuhan w *Galaktyce Gutenberga* (1962) pisał o zagładzie „wioski plemiennej” scalonej językiem mówionym przez „galaktykę Gutenberga” wprowadzającą druk. Z tej perspektywy widać, że to galaktyka Gutenberga umożliwiła romans awangardy z literaturą popularną – i odwrotnie, bo druk zachował w pamięci formy literatury popularnej oraz awangardowej i umożliwił grę nimi. Ale jednocześnie druk zdegenerował komunikację, co pokazuje „flirt towarzyski” w powieści Andermana. W XX wieku, pisze McLuhan, nastąpiła zmiana: galaktyka elektroniczna rozbija galaktykę Gutenberga i dezorganizuje słowo drukowane, prowadzi do „wioski globalnej” i wprowadza na nowo słowo mówione. Romans awangardy z literaturą popularną jest właśnie powodowany kryzysem tego przejścia, tęsknotą za „wioską plemienną”, co widać we wspomnianej symbolicznej scenie kończącej powieść Andermana.

Minęło jednak pół wieku od *Galaktyki Gutenberga* i w tym czasie dokonała się rewolucja internetowa. Co na temat tych procesów mówią uczeni XXI wieku? Peter Sloterdijk, główny teoretyk globalizacji, zapewnia nas o asymetryczności procesu⁶⁵: globalny obieg pieniądza i informacji jest faktem, ale wywołuje on jednocześnie swoistą asymetrię: dążność do stworzenia „regionalnej pleromy” i zanurzenia się w niej. Nomadyzm rodzi tęsknotę za zadowoleniem się, rozproszenie – za skupieniem się. Co tworzy regionalną pleromę, co może nas ponownie udomowić, scalić? Głównie literatura, powiada Sloterdijk. Przywraca w ten sposób sens uprawianemu przez nas zawodowi: oto w dobie globalizacji próbujemy wzmocnić „regionalną pleromę”. Czy tak jest rzeczywiście – na to odpowiedzą współczesne „komputerowe dzieci”.

⁶⁴ Ibidem, s. 37.

⁶⁵ P. SLOTERDIJK: *Kryształowy pałac. O filozoficzną teorię globalizacji*. Przeł. B. CYMBROWSKI. Warszawa 2011 (oryginał niemiecki z 2004 r.).

Monika Bujnicka

Romance of vanguard and popular literature

S u m m a r y

In a short outline the author discusses connections between Polish avant garde literature and a popular literature in years 1918–1989. They are visible among others in sensational and melodramatic plot as well as in catastrophic, satanic or anti-Semitic motives of interwar prose; after the second world war they may be found in Tadeusz Różewicz's writing, the poetry after 1956 and in so called linguistic prose.

Monika Bujnicka

Verhältnis der Avantgarde mit der populären Literatur

Z u s a m m e n f a s s u n g

Die Verfasserin bespricht kurz die Zusammenhänge zwischen der polnischen Avantgarde und der populären Literatur in dem Zeitraum 1918–1989. Sie sind in der sensationellen und melodramatischen Fabel, als auch in katastrophischen, satanistischen und antisemitischen Motiven der Zwischenkriegsprosa bemerkbar. Nach dem 2. Weltkrieg findet man sie bei Tadeusz Różewicz in seinen nach 1956 geschaffenen Dichtungen und in der sog. Sprachprosa.