

bnianiu się języka nowych nauk (biologii, psychologii, psychiatrii) do dyskursu metaforycznego. Humanistyczna refleksja nad językiem, świadomość jego możliwości i ograniczeń w procesie poznania, uznanie tezy o totalnej metaforyczności języka — wynikające w dużym stopniu z przyjęcia nietzscheańskiej i bergsonowskiej filozofii metafory — wiodła w stronę trzech sposobów reinterpretowania przeniósł: jako warunku poznania świata, jedyne go sposobu odkrycia istoty rzeczywistości i twierdzenia o istnieniu odpowiedniości pomiędzy strukturą metafory i strukturą świata. Tak postrzegana, stała się przeniósł „zapisem poznawczego ośnienia” (s. 87), momentalnym odsłonięciem istoty rzeczy, zaś w swych konsekwencjach estetycznych — podstawowym współczynnikiem kreowania dzieła literackiego o walorach autotelicznych.

Część trzecia, zasadnicza, *W kręgu młodopolskich metafor poetyckich*, poświęcona została praktyce metaforyzacyjnej w liryce przełomu wieków, ujmowanej — w zarysowanym wcześniej — kontekście świadomości dyskursywnej. Znakomicie dobrany materiał egzemplifikacyjny, wydobyty zarówno z tomików poetów wybitnych, jak i pisarzy pośledniejszych, uporządkowany został wedle kryterium językowo-stylistycznego, w dwóch olbrzymich grupach metafor przymiotnikowych i metafor rzeczownikowych. Jednakże nie wyłącznie stylistyczny aspekt zjawiska zainteresował autora pracy, lecz przede wszystkim światopoglądowe sensy nadbudowane nad konstrukcjami stylistycznymi. Owe dwa sposoby metaforyzacji są bowiem — taki jest punkt dojścia Stali — różnymi sposobami kształtowania, deformowania i przeżywania świata, odsłaniającymi fundamentalne pytania filozoficzne i estetyczne epoki. Modernistyczna „sztuka epitetów” metaforycznych, znamienna właśnie dla pierwszego dziesięciolecia liryki Młodej Polski, wyrażająca się w bardzo wysokiej frekwencji przymiotnika, zestawianego w rosnące liczbowo sekwencje, jakby „wypierającego” przedmiot (rzeczownik) i zdążającego do poetyckiej autonomii, jest przejawem — tu maksymalnie streszczam obszernie rozważania autora — założen o głęboko subiektywistycznym procesie poznawania i metafizycznej istocie świata, pojmowanego w kategoriach negatywnych (jako nicość). Chronologicznie późniejsze w liryce przełomu wieków zainteresowanie metaforą rzeczownikową w

niewielkim stopniu wyraża przeświadczenia o charakterze ontologicznym. Młodopolskie „gry rzeczownikowe” służyły poetom prawie wyłącznie do literackiego szyfrowania procesu poznawania świata, do ekwiwalentyzowania metamorfóz poetyckiego widzenia. W tej części pracy błyskotliwej eksplikacji poddane zostały metafory rzeczownikowe łączące pojęcia abstrakcyjne, a następnie metafory sensualne, a zwłaszcza typy wizualności projektowanej przez obie kategorie przeniósł. Epistemologicznie nacechowane młodopolskie metafory rzeczownikowe proponują zatem cztery zasadnicze typy oglądu świata: „naoczność pustej przestrzeni, naoczność żywiołu, naoczność metamorfozy — i bezoglądowy (samoniszcący się) obraz” (s. 278). Czytana przez pryzmat zabiegów metaforyzacyjnych jawi się liryka Młodej Polski jako artystyczne świadectwo kryzysu i odrzucenia dotychczasowych racjonalistycznych epistemologii oraz monizmu materialistycznego w sferze ontologii i próba wypracowania nowego paradygmatu zarówno w sferze przekonań metafizycznych, jak i działań poznawczych, inspirowanych, m.in., przez różnorodne „filozofie życia” schyłku XIX i początku XX wieku.

Odsłonięcie przez Stalę światopoglądowych uwikłań młodopolskich praktyk metaforyzacyjnych jest — jako się już rzekło — jedną z podstawowych zalet omawianej pracy. Zaletą następną — niemożliwą do pominięcia — jest uświadomienie, iż zarówno w dyskursywnej myśli epoki, jak i w realizacjach poetyckich, tkwiły zaczątki nowoczesnego stylu myślenia o literaturze (kreacjonizm, wizjonerstwo, zanegowanie reguł). Znakomita w ujęciach syntetycznych i mikroanalizach stylistycznych książka krakowskiego polonisty przekonuje, iż przełom XIX i XX wieku to rzeczywiście czas narodzin nowoczesnej liryki polskiej.

Ireneusz Sikora, Wrocław

Tadeusz Miczka, CZAS PRZYSZŁY NIEDOKONANY. O WŁOSKIEJ SZTUCE FUTURYSTYCZNEJ, Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego nr 984, Katowice 1988, ss. 206.

Gdyby chcieć stabilizować recepcję futuryzmu w Polsce można byłoby wskazać na dwa porządki odwołań, opisów i analiz tego ważne-

go w dziejach sztuki XX wieku prądu. Porządek pierwszy — nazwijmy go programowym, bądź ideowo-estetycznym — miał w gruncie rzeczy żywot krótkotrwały: od pierwszych omówień i informacji, które pojawiły się już w 1909 roku (J. Grabowski na łamach „Świata”), paru tekstów z lat 1912—1914 nieśmiało aprobujących manifesty F. T. Marinettiego (A. Limprechtówna, C. Jellenta, A. Kołtoński) po instaurację polskiego odbłasku futuryzmu w rodzimych manifestach i działaniach grupowych (B. Jasieński, A. Wat, T. Czyżewski, A. Stern, S. Młodożeniec), których aktywność zamyka się w pięcioleciu 1918—1923. Wprawdzie po tym okresie zaczyna zarysowywać się jakby oryginalniejsza tendencja na bazie futuryzmu wyrosła („Nowa Sztuka”, „Almanach Nowej Sztuki”) jednak jej efemeryczność sprawiła, iż rezultaty były nikłe (może z wyjątkiem twórczości debiutującego wówczas A. Ważyka).

Na porządek drugi tej recepcji — historycznoliteracki — składają się opracowania dokonujące z obiektywnego punktu widzenia i z historycznego dystansu opisu futuryzmu polskiego w rozmaitych kontekstach: rodzimych przemian w literaturze dwudziestolecia międzywojennego oraz ewolucji w sztuce europejskiej (np. studium J. Stempowskiego, jeszcze z 1933 r. *Chimera jako zwierzę pociągowe*, potem — dopiero po roku 1956 — książki H. Zaworskiej, A. Hutnikiewicz, A. Lama, E. Balcerzana, G. Gazdy; studia i rozprawy A. Kowalczykowej, J. Heisteina, J. Trzynadłowskiego, M. Żurowskiego, A. Barańskiego, A. Zawady, Z. Jarosińskiego i innych). We wszystkich, albo prawie wszystkich tych książkach i studiach, przyjmujących zresztą różne optyki analityczne i metodologiczne, dominował aspekt komparatystyczny a punktem wyjścia lub dojścia były przeważnie polskie przejawy futuryzmu. I oto, kiedy wydawało się, że futurizm przeniesiono do rzadziej odwiedzanych (zwłaszcza w Polsce) przestrzeni literackiej przeszłości pojawia się obszerna książka Tadeusza Miczki właśnie temu prądowi artystycznemu poświęcona.

Autor należy do grona tych przedstawicieli polskiego filmoznawstwa, którzy w swoich pracach i badaniach programowo wychodzą poza krąg ściśle określonej specjalizacji naukowej. Taką postawą wyrasta z przekonania o potrzebie integrującej perspektywy w badaniach humanistycznych, a z drugiej strony jest wyrazem

swoistego rozumienia sztuki filmowej, jej misji, funkcji i wielorakich związków w systemach sztuki w ogóle. Dalej — ta rozległość pól analitycznego i interpretacyjnego działania tworzy w pracach Miczki ważny, inspirujący i twórczo wykorzystywany układ odniesień metodologicznych.

Poprzednie teksty (warto tu wspomnieć choćby o jednym z nich, tj. o ważnej książce pt. *Inspiracje plastyczne w twórczości filmowej i telewizyjnej Andrzeja Wajdy*, Katowice 1987) i wątki badawcze tworzą solidny fundament, na którym powstała recenzowana tu książka.

Trzeba od razu powiedzieć, że jest ona najwszechstronniejszym w polskim piśmiennictwie ujęciem monograficznym (czy bliskim monografii — do tego niuansu jeszcze wrócę) futurystycznego okresu w sztuce włoskiej. A i w piśmiennictwie europejskim, choć bogatym w rozmaite opracowania przykładów bliskich książce Tadeusza Miczki nie byłoby wiele. Piśzę „bliskich”, ponieważ w znanych mi książkach i studiach zawsze przedstawia się futurizm włoski z określonej perspektywy poznawczej: raz akcentuje się dokonania plastyczne, raz pisze się o włoskich awangardystach głównie w sferze osiągnięć literackich. Albo ekspozuje się programy teoretyczne i manifesty, a w jeszcze innych przypadkach konteksty socjologiczno-kulturowe bądź ideologiczne, czy wręcz polityczne. Tadeusz Miczka, choć z temperamentu, zainteresowań i dotychczasowych osiągnięć filmoznawcy (to skierowało go ku Włochom, co poświadczają liczne artykuły na temat futurystycznego kina włoskiego) nie skupił się nad filmem, ale podjął próbę — wielce udaną — zaprezentowania wyznawców futurum w pełnym, historycznie i teoretycznie, zakresie. Wskazał na komplementarność poszukiwań poetów, malarzy, kompozytorów, architektów i twórców filmowych. Przedstawił zarówno manifesty, programy sformułowane jak i ich artystyczne realizacje. Znalazł przy tym taką formułę wywodu, która znakomicie godzi ujęcia diachroniczne z synchronicznymi. Każde stwierdzenie, każda teza są solidnie i ze znawstwem udokumentowane. Co jeszcze zwraca uwagę w książce Miczki, to to, iż nie poddał się (generalnie rzecz biorąc, bo w szczegółach można byłoby już dyskutować) sugestiom świadomości teoretycznej autorów włoskich programów. Zawsze, lub prawie zawsze, starał się znaleźć formuły translacyjne: z naukowym dy-

stansem poszukiwał możliwości przekładu futurystycznej emocji i awangardowych hiperboli na język poznania obiektywizującego. A siła perswazji Marinettiego i jego uczniów — mimo upływu wielu dziesiątków lat — wciąż jeszcze zniewala.

Choć często u Miczki pojawia się słowo „utopia”, a książka nosi tytuł *Czas przyszły niedokonany* autor jakby zafascynowany obiektami badań niekiedy ów obiektywizujący dystans skracza. Pelen wiary przedstawia to co było potencjalne, co w programach i manifestach miało charakter idealistycznie pomyślanego hasła, zaledwie przeczytutego zamiaru tak jakby się dokonało, zostało zrealizowane i przyniosło znaczący efekt. Przykładem mogą być stronice i sformułowania z rozdziałów części II, zatytułowanej „Pasja i literatura”. Takiego wrażenia nie niwelują, tu i ówdzie rozsiane komentarze autorskie w rodzaju: „radykalizm haseł zamieszczonych w awangardowych manifestach najczęściej nie znajdował potwierdzenia w praktyce artystycznej” (s. 79).

To co napisałem wyżej ma charakter czytelniczego wrażenia, z którym Tadeusz Miczka ma prawo dyskutować, a wynik polemiki wskazałby zapewne na jego rację, ponieważ — tak czy inaczej — świadomość utopizmu włoskich programów góruje ostatecznie w tej rozprawie nad bezkrytycznym zaufaniem do artystycznych efektów futuryzmu.

Mimo wysokiej oceny książki o włoskiej sztuce futurystycznej chciałbym jednakowoż zwrócić uwagę na dwie sprawy. Otóż można się zastanawiać, czy w pracy, która chce być — albo przynajmniej będzie tak odbierana — monografią należało się oprzeć niemal wyłącznie na opracowaniach włoskich. A te w przebogatym zresztą zakresie bibliograficznym wspierają przede wszystkim tok wywodów autora. Tadeusz Miczka może powiedzieć, że Włosi najlepiej swój prąd artystyczny znają, ale ujęcia i interpretacje obce (jest ich kilkadziesiąt) byłyby istotnym przeciwieństwem weryfikacji wielu rodzimych futuryzmowi sądów.

To z kolei — i to druga wspomniana wyżej sprawa — nadałoby włoskiemu futuryzmowi wyraźniejszego — niż w książce — charakteru ponadnarodowego. Wiadomo przecież, że ów prąd oddziałał rozległą falą na całą literaturę europejskiego kręgu kulturowego (włączając tu

literatury np. Ameryki Południowej). Opracowania obce mając szerszą perspektywę dowartościowują i stabilizują futuryzm w bardziej obiektywnych proporcjach niż to jest widoczne — jak sądzę — w pracach włoskich historyków literatury i sztuki.

Dlatego też zdanie z ostatniego rozdziału książki: „Z całym przekonaniem twierdzimy więc, że futurysta dokonał przełomu w samym myśleniu o sztuce, co niewątpliwie zdecydowało o tym, że głoszone przez nich teorie i stworzone przez nich dzieła stanowią w XX wieku bardzo ważną część artystycznego procesu i stały się istotnym składnikiem Wielkiej Awangardy” (s. 173—174), zdanie, które jest zgodne z moją oceną roli jaką futuryzm odegrał w awangardyzacji sztuki europejskiej kończącego się stulecia, nie wybrzmiewa do końca.

Ważne, oryginalne i wielce inspirujące są w tej książce chwytły interpretacyjne, które wykorzystują najistotniejsze współcześnie poglądy estetyczne, filozoficzne i socjo-kulturowe. Te pomysły Tadeusza Miczki kreują obraz futuryzmu nie w formie zamkniętego epizodu z początku wieku, ale w formie istotnego elementu najbardziej współczesnych przemyśleń na temat kultury i sztuki.

Książka składa się z czterech części okólnych „Wprowadzeniem” (tu m.in. o światopoglądowej recepcji futuryzmu) i „Sferą konkluzji” („futuryzm dzisiaj” w kulturze włoskiej). Część pierwsza nosi tytuł: „Choroba na nowość — klucz do ideologii nowego wieku”, cz. II „Pasja i literatura”, cz. III „Wizualność — kategoria poznawcza współczesności” i cz. IV „Sztuka jako konstatacja futurystycznej rzeczywistości”. Podaję tę informację zamiast streszczenia. W krótkiej recenzji nie jest ono możliwe, zwłaszcza, że książka Tadeusza Miczki jest niezwykle gęsta w fakty, sądy, opinie i analizy. Właśnie ta gęstość intelektualna, historyczny faktografizm i jednocześnie interpretacyjna otwartość nadają pracy niepodważalną wartość poznawczą. Tadeusz Miczka przekonuje, że o futuryzmie — mimo upływu osiemdziesięciu lat od pierwszego manifestu Marinettiego — można wciąż mówić interesująco i dla poznania świata kultury XX wieku pożytecznie.

Grzegorz Gazda, Łódź