Lětopis 47 (2000) 2, 71–79

Konrad Włodarz

Witalizm Jana Lajnerta w kontekście witalizmu zachodniosłowiańskiego*

Po pierwszej wojnie światowej Paul Valéry w 1919 roku, w swoim eseju *La crise de l'esprit* napisał: „My, cywilizacje, już wiemy, że jesteśmy śmiertelne."[1] Wobec tak pesymistycznych deklaracji, jako kontynuacja haseł antypozytywistycznych wykreowany wówczas w literaturach europejskich witalizm postawił (tak jak ekspresjonizm) pytanie: Czym jest życie? Po braku odpowiedzi lub odpowiedziach zbyt drastycznych następuje powrót do rehabilitacji jego wartości. Witalizm staje się narzędziem do przywrócenia właściwego znaczenia (podważonemu i zachwianemu przez rzeczywistość I wojny światowej) pojęciu życia, jest on także próbą reakcji i odpowiedzi na dokonane przez tragizm wojenny przeszeregowanie dotychczasowego systemu wartości. Twórcom sztuki zależy na odnalezieniu nowej drogi w poszukiwaniu piękna, którego w dotychczasowych koncepcjach nie można było odnaleźć. Rozwiązania upatrywano w nowej, optymistycznej i humanistycznej wizji świata, która będzie w stanie ponownie przywrócić wiarę w człowieka. Staje się to podstawowym sensem poetyckiej działalności witalistów, którzy starają się odnaleźć dla siebie i dla innych miejsce w świecie. Witalizm ma ambicje wykreować nową estetykę i system wartości oparty na dwóch zasadach: życiu i pięknie, którego zadaniem (ontologiczną funkcją) jest usuwanie przepaści między ideałem i rzeczywistością[2]. Aktywnie wkraczając do sztuki stał się także aktem ostrego sprzeciwu w stosunku do działań pozytywistycznych, dążących do przebudowania modelu nauki według zasady empiryczno-realistycznej oraz zateizowania ludzkiej świadomości poprzez wykreowanie na bóstwo ideologii scjentystycznej.

Witalizm literacki, będąc wypadkową zarówno filozoficznej myśli klasycznej (H. Bergson, F. Nietzsche, B. Croce), jak i nieformalnej (P. Mulford oraz cała szkoła *Positive thinking*), skupia swą uwagę na priorytetowej dla niego kategorii – życiu. Charakterystyczne, że pojawia się on w literaturach europejskich w tym samym okresie, czyli drugiej i trzeciej dekadzie XX wieku. Ów paralelizm w kontekście literatur słowiańskich jest niewątpliwie wydarzeniem bez precedensu. Wydaje się, że synchroniczność występowania witalizmu w ówczesnych literaturach europejskich była naturalną konsekwencją dwóch czynnników: pytań stawianych przez dynamicznie rozwijający się wówczas i święcący triumfy przełom antypozytywistyczny (w tym także przez wpisujący się w niego wczesny ekspresjonizm), i powszechnej świadomości utrwalonej przez tragizm działań wojennych na kontynencie, które unaoczniły kryzys naczelnych i odwiecznych wartości zarówno w świecie artystycznym, jak i realnym życiu.

W krajach słowiańskiego Zachodu rozwój myśli witalistycznej był bezsprzecznie największy w Polsce. Kierunek ten rozwinął się bardzo silnie i reprezentowany był w międzywojennej twórczości poetyckiej grupy „Skamander", która wypracowała swoisty

---

* Artykuł jest zaledwie fragmentem obszernego, komparatystycznego studium pt. *Witalizm w poezji zachodniosłowiańskiej okresu międzywojennego (na podstawie poezji Jána Smreka, Fráni Šrámka i Jana Lajnerta)*, napisanego przez autora w 1999 roku.

[1] Cyt. za Z. Kubiak: *Brewiarz Europejczyka*. Warszawa 1998, s. 17

[2] H.-G. Gadamer: *Aktualność piękna*. Tłum. K. Krzemieniowa. Warszawa 1993, s. 20

model przekazu – model „pozarozumowy". Jak pisze Jan Marx, „żaden z nich nie chciał myśleć, rozum świadomie wyłączyli – czucie i wiara były ich programem"[3]. Daleko skamandrytom było do intelektualizowania, zwracali się raczej ku intuicji i instynktom. „Retoryka, sensualizm, impresyjność, zmysłowość, sentymentalizm, melancholia przemijania, mitologizująca nostalgia, wszystko to, byle nie rygor intelektu i dyscyplina rozumu."[4]

W pozostałych krajach zachodniosłowiańskich: w Czechach, Słowacji i na Łużycach witalizm odbił się na gruncie literackim równie mocnym echem, a indywidualnie przetransponowany przybrał specyficzny dla danego kraju charakter. Zaś najwybitniejsi jego przedstawiciele: Ján Smrek (Słowacja), Fráňa Šrámek (Czechy) i Jan Lajnert (Łużyce), stworzyli indywidualne i w swej plastyczności swoiste modele witalizmu w rodzimych literaturach oraz określili jego miejsce w ich ówczesnych kontekstach, jednocześnie stali się także prekursorami tego kierunku.

Pierwsza wojna światowa gruntownie przeorała świadomość narodów europejskich, udowadniając fakt ogólnego kryzysu cywilizacyjnego, kompromitacji społecznego porządku mieszczańskiego i uznawanych przez niego wartości[5]. Dorobek wieku XIX nagle się zestarzał i mocno zdezaktualizował. W historii Łużyc okres międzywojnia[6] bezpośrednio wiąże się z podpisaniem w 1919 roku konstytucji weimarskiej, która dała Łużyczanom podstawy do rozwoju swoich organizacji politycznych i kulturalnych. Przemiany te oczywiście nie pozostały bez wpływu na literaturę. Prozą zawładnął realizm, do poezji przeniknęły pewne elementy nowoczesne. Jednak wszelkie nowe prądy literackie docierające na Łużyce na gruncie literackim przybierały, poddane procesowi adaptacji dla potrzeb sprawy narodowej, swoistą formę.

Pierwszymi poetami wykorzystującymi nowy warsztat byli Józef Nowak i Jan Skala. Obaj jednak ani nie potrafili, ani całkowicie nie chcieli uwolnić się od ogólnie ciążącego jeszcze wówczas nad poezją łużycką (zwłaszcza górnołużycką) ideowego i formalnego wpływu Jakuba Barta-Ćišinskiego – wyraziciela dążeń narodowych i wolnościowych[7]. Dopiero nauczyciel Jan Lajnert był pierwszym, któremu taki zabieg artystyczny w pełni się powiódł. Jego debiut literacki, to wydany w 1923 roku w „Łužicy" szkic prozatorski *Serbska hola* (Serbski las, puszcza)[8].

> W Lajnertowej prěničce, prozowej skicy „Serbska hola" (1923), pripowědźa so hižo jeho basniski program, jeho wodźace ideje a motiwy. Lyriski, na metafry bohaty tekst předstaji pućowanie z „přećelom" po holi mjez Rakecami a Slepom, do wopisa zaplećene su wosobinske dopomnjenki, filozofiske mysle, bajkowe linki a na kóncu horliwe prašenje na serbskich Sokołow, hač njebychu so móhli też tak organizować kaž němscy „Wandervögel" abo „Pfadfinder". Dožiwjenje holanskeje přirody je z pa-

---

[3] J. Marx: *Skamandryci*. Warszawa 1993, s. 6

[4] Tamże, s. 10

[5] Por. J. Magnuszewski: *Słowiańszczyzna zachodnia i południowa*. Warszawa 1995, s. 279

[6] Można wyróżnić w nim dwie fazy: pierwszą, tuż po podpisaniu wspomnianej już konstytucji weimarskiej (okres ten charakteryzuje intensywny rozwój instytucji kulturalnych) i drugą, po dojściu Hitlera i faszystów do władzy – czas konsekwentnego prześladowania narodu łużyckiego, co w efekcie doprowadziło do uwięzienia lub wypędzenia większości elity kulturalnej na kilka lat przed wybuchem II wojny światowej.

[7] Por. *Dzieje literatur europejskich*. t. 3/I. Red. W. Floryan. Warszawa 1989, s. 919

[8] Por. J. Lajnert: *Serbska hola*. „Łužica". Budyšin 38(1923)2, s. 102–106

triotiskim rozmyslowanjom zwjazane (...). Spisowaćel wotkrywa sej tu jónkrótny, swojorazny swět holanskich pěskow, hatow a štomow. A „serbska młodosć" je prěnja, přirodna adresatka pisaceho (...).[9]

Natomiast w 1928 roku ukazał się pierwszy tomik poetycki Lajnerta, zatytułowany *Wyskow sapy, sylzow kapy* (Fontanny radości, krople łez)[10]. Zwrócił on szczególną uwagę krytyków nie tylko ze względu na nowatorstwo użytych w nim środków artystycznych, lecz przede wszystkim ze względu na tematykę. W odróżnieniu od swych poprzedników, dla wyrażenia swych uczuć patriotycznych czy też przywiązania do ojczyzny i tradycji Lajnert nie wznosi haseł ogólnonarodowych. W takiej sytuacji wykorzystuje raczej detaliczny opis i baczną obserwację niż formę agitacji[11], łącząc elementy narodowe z tym, co jest głównym tematem jego twórczości, z miłością i przyrodą (łużycka *hola*). Świadczą o tym idealnie dobrane w zbiorku proporcje tematyczne: przywiązania do ojczyzny i miłości do niej oraz witalistycznego zachwytu dla uczuć, przyrody (łużyckich lasów i wrzosowisk) i instynktownego pojmowania świata.

Z tomiku emanuje młodość i ogromna witalność zarówno w sposobie pisania poezji, jak i energii w niej zawartej, której ostatecznym dopełnieniem jest wszechpotężna miłość (jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że przed okresem międzywojennym większość łużyckich literatów stanowiły osoby stanu duchownego, to faktu pisania przez Lajnerta wierszy o tematyce miłosnej – niejednokrotnie w formie erotyków – nie sposób przecenić). Przykładem może być wiersz pt. *Připad*, który swą „banalnością" do złudzenia przypomina smrekowski sposób pisania ballad, choć nie znajdziemy tutaj (tak jak w poezji J. Smreka) szaleńczych zrywów miłosnych i ofiar składanych dla kobiet, lecz raczej młodzieńczą, witalistyczną miłość, zatopioną w zieleń łużyckich, nie skażonych, wiecznie młodych lasów, gdzie człowiek wciąż może odnaleźć to, z czego ograbiło go życie i co zniekształcił intelekt: pewien rodzaj pozytywnej naiwności, uczuciowość, wrażliwość, prostotę, zmysłowość, brak wyrachowania i chłodnej kalkulacji[12] oraz całą gamę postaci zapożyczonych ze słowiańskiej mitologii: Wietronia, Dziwicę, boginię życia Živę, boginie lasów, czarodziejki, wodniki. Podsumowaniem pierwszej części tomiku jest sztandarowy wiersz Lajnerta *Wrjós róži*[13]:

Zbožnosćiwa samotnosć
na słónčnej
bjezkónčnej
różojtej holinje
wrjosowej płoninje...
Złota mi duše domotnosć!

---

9 Por. D. Scholze [Šołta]: *Jan Lajnert*. W: *Stawizny serbskeho pismowstwa 1918–1945*. Budyšin 1998, s. 136

10 J. Lajnert: *Wyskow sapy, sylzow kapy*. Budyšin 1928

11 Por. W. Szewczyk: *Jan Lajnert*. „Poglądy" 1976/2, s. 20, oraz tenże: *O poezji łużyckiej*. W: *Antologia poezji łużyckiej*. Katowice 1960, s. 59

12 Por. B. Dyrlich: *Posłowie (tekst na okładce)*. W: Serbska poezija 13. *Jan Lajnert*. Budyšin 1982

13 Szczegółowe studium poświęcone temu wierszowi, jak i wersologii lajnertowskiej zostało napisane przez Kito Lorenca. Patrz tenże: *Wólny wjerš Jana Lajnerta*. „Lětopis A" 12/1 (1965), s. 45–96

Mórkotata šmička
čerwjenkojte lička
wrjosowinje je nadychała.
Słódce zadychała
je ćěšerka mědnuškow,
moja domizna, mjetelnja módruškow.

Tu druheho swěta zwony
nastajnje kuzłojće klinča.
Zwónčki konikow soniny brinča.
Zwaha zunčo
a bunčo
libotaja ke mni so krasne sony.

Kubołćiki čakaja,
šibale łakaja;
pisankojte jich pohončki
w sypolinje třepotaja,
w rjapotatej lišawce šepotaja...
Pod płonom hudźa škowrončki...

Srěbam borowicy łučlanu wóń,
njebjesnoh' pokoja mědnu róń.
Piju
móc słónca, Wětrona, Dźiwicy,
wiselnosć žiwicy
do ćěła liju:
w dźiwnomócnej samoće,
we wrjosnym mjechkim somoće!

W nim dochodzi do swoistej integracji Łużyc z symbolem łużyckiego lasu.

„Hola so přez wiziju basnika stopnjuje k symbolej serbskeje narodnosće docyła."[14] Poeta czuje się królem serbołużyckiej *holi*, który zna jej wszystke rośliny[15], zamieszkujące w niej zwierzęta jak również tajemnicze, mistyczne postaci. Zna po prostu jej duszę. Lajnertowi nie chodzi przy tym o panteistyczne utożsamienie Serbołużyczan z przyrodą – za pomocą wiersza. Zależy mu na zachęceniu do poznawania uroków kraju ojczystego[16], który niejednokrotnie przedstawia w sposób, w jaki malowali swe obrazy XVII-wieczni malarze staroholenderscy[17]. Wskazuje także na ścisły związek swojej poezji (co podkreśla również Dietrich Scholze[18]) z neoromantyczną poezją niemiecką, zarówno w prezentowanej treści, jak i formie (E. Mörike, D. von Liliencron, T. Storm, A. von Droste-Hülshoff). Przykładem tego może być utwór *Styski* (Niepokoje).

---

[14] Tenże: *Mysle wo basniku serbskeje hole. Janej Lajnertej k pjećasydomdźesaćinam.* „Rozhlad" 17(1967)5, s. 178

[15] Umiłowanie przyrody przejawiło się u Lajnerta nie tylko w twórczości literackiej. Por. J. Lajnert: *Rostlinske mjena serbske-němske-łaćanske*. Berlin 1954

[16] Por. J.-M. Čornakec: *Ow, moja hola, ty zelena...* „Serbska Protyka" 1992, s. 55–56

[17] Por. M. Nowak-Njechorński: *Nowa kniha*. „Serbski Student" 9(1928)10/11, s. 43

[18] Por. D. Scholze: *Jan Lajnert...*, s. 138

Poprzez przyswojenie elementów niemieckiego ekspresjonizmu oraz symbolizmu i impresjonizmu autor *Serbskej holi* znacząco unowocześnił poezję łużycką, a także otworzył nowy rozdział w dziejach łużyckiej poezji, w który wpisywali się później także inni poeci zafascynowani harmonią połączenia pierwiastków narodowych z umiłowaniem życia i przyrody, sensualizmem i intuicyjną percepcją rzeczywistości. Autor *Serbskiej holi* uważany jest przez wielu historyków literatury serbołużyckiej za jednego z pionierów nowoczesnej poezji na Łużycach, a *Fontanny radości...* są z kolei jednym z ostatnich górnołużyckich zbiorków poetyckich przed wybuchem II wojny światowej.

Szczególną cechą poetyckiego witalizmu zachodniosłowiańskiego jest (specyficznie pojęty) jego *auto-prezentyzm*. Okazuje się, że we wszystkich trzech przypadkach (Smrek, Šrámek, Lajnert) poeci przełamują stereotyp własnej narodowej konwencji literackiej. Nowatorstwo tkwi nie tylko w proponowanej przez nich gamie tematycznej, lecz także w sposobie jej realizacji poetyckiej. Parafrazując koncepcję Deleuze'a i Guattari'ego można powiedzieć, że wszyscy trzej są *poetami rizomatycznymi*. Poznają i opisują świat oplatając go siecią słów poetyckich. Powstałe w ten sposób twórcze, a przede wszystkim ekspansywne „poetyckie *kłącze*", tak jak bergsonowski twórczy *pęd życiowy* porusza się we wszystkich kierunkach, nieprzewidywalnie, ogarnięte radosną pasją życia i poznania. Z tego właśnie wynika ów świeży powiew tej pozornie nieskomplikowanej poezji, która jednak ostatecznie osłonięta zostaje mgiełką metafizycznego znaczenia.

Rizomatycznie rozumiana semantyka witalizmu zdecydowanie rozszerza perspektywę doniosłości przeprowadzanych studiów poetyckich. Tak właśnie jest z podstawowymi, wyznaczającymi witalistyczną ramę tematami tej poezji (kobietą, miłością, młodością i przyrodą), wygenerowanymi w oparciu o teoretyczne założenia francuskiej szkoły tematologicznej. Zachodniosłowiański sposób ich rozumienia zapuszcza się na odległe tereny historii literatury, socjologii, psychologii, psychoanalizy i filozofii. Jego ambicją nie jest dotarcie do krystalicznie czystej wizji świata (jak to czyni intelekt), w takim postępowaniu Smrek, Šrámek i Lajnert dopatrują się podstępu, a w owej „przejrzystości" – względności i sztuczności otrzymywanych wniosków i sądów o rzeczywistości. Poeci zachodniosłowiańscy próbują przy tym jak najszerzej ogarnąć i poznać otaczającą ich rzeczywistość, dotrzeć do jej istoty, jak również do istoty życia jako składowej części naturalnego świata przyrody. Intuicyjnie wyczuwają potencjalną możliwość dotarcia do sedna tajemnicy (intuicja bergsonowska). Cóż, może otrzymywany przez nich obraz świata nie jest najklarowniejszy, lecz z pewnością jest to wizja wieloaspektowa, twórcza, żywa.

Badaczom i twórcom literatury Deleuze i Guattari radzą uczyć sie od bulw i wszystkich rodzajów kłączy[19], a Aleksander Nawarecki za wzór stawia pokrzywę[20], która *nota bene* też jest rizomatyczna. Postawa taka daje nieograniczone możliwości twórcze. *Rizomatyczność* ciekawa jest wszystkiego, czego potencjalnie może dosięgnąć, jej głównym celem jest ekspansja, nie zaś minimalizm terytorialny. Swą strukturą kłącze wszak obejmuje maksimum powierzchni (literackie kłącze – treści), a więc poznaje i wie więcej.

Witalistyczna poezja zachodniosłowiańska bardzo wyraźnie obarczona jest ładunkiem psychologicznym. Jest to liryka koncentrująca się na chwili, emocji, przeżyciu.

---

19 G. Deleuze, F. Guattari: *Kłącze*. Tłum. B. Banasiak. „Colloquia Communia" I 3(1988), s. 221–237

20 Por. A. Nawarecki: *Pokrzywa. Eseje*. Chorzów-Sosnowiec 1996, s. 10–11

Witalizm ten zdecydowanie zmierza w kierunku impresjonistycznym. W sferze jego zainteresowań znajduje się eksploatacja motywów przyrody, spotęgowanie opisowej nastrojowości, odtwarzanie lub unieruchamianie poprzez słowo przelotnych i pierzchliwych momentów, wrażeń, wzruszeń zmysłowych, asocjacji kolorystycznych, całej chaotycznej zmienności świata, odrzucenie jakichkolwiek rygorów racjonalnej analizy i artystycznej kompozycji, a więc tak jak w malarstwie – postawa biernie odtwarzająca swe doznania podmiotu, postawa receptywna, subiektywistyczna, prowadząca nieuchronnie do zaprzeczenia podstawowej, programowej zasady naturalizmu – obiektywności. W ten sposób witalizm, tak jak impresjonizm, staje się pomostem pomiędzy obiektywnym pisarstwem realizmu (przynajmniej w jego założeniach) i naturalizmu a podmiotowością moderny[21]. Jego główną ambicją jest z założenia hasło „nie komplikować", co w drodze wewnętrznego samooddziaływania poezji tworzy z niej dzieło trudne, niejednokrotnie irracjonalne dla rozumu. Dzieje się tak dlatego, że nakierowane jest ono przede wszystkim na twórcze działanie intuicyjne, które nie wytwarzając żadnych sztucznych barier, w naturalny sposób jest w stanie objąć całą istotę postrzeganego przez siebie aktu. Jest on dodatkowo spotęgowany przez grę symbolami (smrekowskie *galopujące rumaki*, šrámkowskie *cmentarze*, lajnertowska *hola*), które konstytuują następny fragment rodzimej tradycji literackiej. Są one ważne o tyle, że jako istotne symbole starają się nawiązywać do sposobu interpretacji i analizy literackich zagadnień narodowych, bądź (częściej) stają względem nich w zdecydowanej opozycji. Dlatego ich właściwe odczytanie stanowi istotny element odczytania witalistycznej poezji w ogóle.

W opozycji do ciągłości tradycji poetycki witalizm zachodniosłowiański reprezentuje bogaty wachlarz nowatorskich rozwiązań artystycznych. Witalistyczni poeci okresu międzywojennego nie chcą istnieć tylko dla sztuki. Chcą być odbierani przez szeroki krąg odbiorców, nawiązać z nim partnerski kontakt. Dlatego właśnie w poezji tej zachodzą także inne, nie mniej doniosłe zmiany (modyfikacja „ja" poetyckiego oraz całego poetyckiego języka, który niejednokrotnie utożsamiany jest z pojęciem gry, w której nadrzędną rolę pełni funkcja estetyczna oraz porzucenie stylu podniosłego na rzecz mowy potocznej)[22].

Witaliści szczególną rolę przypisywali używanym przez siebie słowom. Jednostka ta podniesiona zostaje do rangi wielkiej istotności. Jest to specyfika całego (w tym polskiego) witalizmu poetyckiego. Twórcy uważają, że ich poezja jest w stanie pokonać i ujarzmić słowo, które zaadoptowane dla potrzeb artysty stanie się dla niego nie tylko tym najmniejszym, ważnym elementem w strukturze wiersza, lecz także instrumentem na żądanie wygrywającym najróżniejsze melodie[23].

Witalizm zachodniosłowiański posiada zabarwienie impresjonistyczne i poprzez impresjonizm właśnie istnieje najpełniej i najdobitniej. Bliska jest mu poetycka chwila (zainteresowanie „poetyką drobiazgu"), a jego największą ambicją – jej jak najsugestywniejsze przeżycie. Wyraźnie obecna jest w poezji zachodniosłowiańskiej „poetyka rozgadania". Słowo jako budulec wiersza jest tutaj używane chętnie, niejednokrotnie można odnieść wrażenie (w opozycji do „powściągliwej" witalistycznej poezji zachodnioeuropejskiej), że aż w nadmiarze.

---

21 Por. A. Hutnikiewicz: *Od czystej formy do literatury faktu*. Warszawa 1988, s. 56–57

22 Por. J. Kornhauser: *Literatury zachodnio- i południowosłowiańskie XX wieku w ujęciu porównawczym*. Kraków 1994, s. 43

23 Por. J. Marx: *Skamandryci* ..., s. 12

Jako model o impresjonistycznym rodowodzie, wypowiadający się dodatkowo poprzez poetykę immanentną, witalizm zachodniosłowiański wykazuje wyraźnie swój tradycyjny stosunek do języka poetyckiego, nowatorstwo ujawniając na innych poetyckich poziomach, pełniąc tym samym funkcję poezji *przedstawiającej*. Prezentyzm zachodniosłowiański uciekając przed wtórnością przedstawianych koncepcji artystycznych broni się właśnie swą lirycznością poetyckiego wyrazu, prostym przekazem, zrozumiałym językiem, jednocześnie nadając poetyce „nieskomplikowaności" rangę artystyczną.

Poezja ta, zwracając uwagę na życie, stara się umożliwić człowiekowi wstąpienie na drogę samodoskonalenia – aksjomatem staje się gloryfikowanie czysto biologicznej radości wynikającej z prostego faktu istnienia (pogłębione dodatkowo o skamandryckie pochwały sprawności fizycznej, apoteozy ludzkich mięśni, przejawiające się najsilniej u Kazimierza Wierzyńskiego, szczególnie w jego tomiku poetyckim *Laur olimpijski*, 1927). Dodatkowo impresjonistyczny kult jednostki i jej indywidualności przejawia się w jej ciągłym uciekaniu przed cywiliżacyjnymi zagrożeniami współczesności. Ucieczka ta niejednokrotnie prowadzi do mniej lub bardziej realnych *mikroświatów*, spełniających rolę azylu dla poety ogarniętego poczuciem zagrożenia wynikającego z braku tożsamości witalistycznych przekonań z realnością dnia codziennego.

Koncepcje Ericha Fromma, zakładające wewnętrzny, dualistyczny podział osobowości ludzkiej na biofilną siłę życia (freudowski *Eros*) i nekrofilny kult śmierci, opierają się *de facto* na analizie ludzkiej relacji do wspomnianych zagadnień. Współwystępowanie obu pierwiastków w każdym człowieku nie jest jednak przeszkodą w ostatecznym określeniu jego postawy. Psychoanaliza wprowadza kategoryzacje ludzi ze względu na ich stosunek do życia, miłość życia określając terminem biofilii, a miłość śmierci nekrofilii[24]. Biofilia, widoczna bardziej w tonie głosu (gestach) niż w słowach, zdaniem psychoanalityków, dla swego rozwoju wymaga sprzyjających warunków. W zjawisku obfitości przeciwstawionemu niedostatkowi, wolności, rozumianej nie tylko w sensie politycznym lecz także jako wolność „pozytywna", wolności do tworzenia i budowania, do bycia ciekawym i do podejmowania ryzyka, w *nie*-byciu niewolnikiem, ani śrubą w maszynie społecznej, lecz *jednostką* czynną i odpowiedzialną, w wolności, sprawiedliwości i bezpieczeństwie znajduje biofilia (w pewnym stopniu tożsama z instynktem życia Freuda) najpełniejszy gwarant swego rozwoju[25].

Wymienione wyznaczniki biofilii wyraźnie widoczne są w poezji zachodniosłowiańskiej. Zawierają się one w postulowanym przez twórców akcie samodoskonalenia jednostki, jej moralnej odwagi bycia sobą w brutalnym świecie, prawa do samodzielnego dokonywania wyboru i „intuicjonistycznego życia". Jest ono jednak najtrudniejszą ze wszystkich sztuk, która tylko wówczas zaczyna świecić pełnym blaskiem, gdy jest uprawiana mądrze, dobrze i moralnie[26]. W postawie tej jednak wyraźnie zaznaczone są elementy o zabarwieniu nekrofilnym (tęskne smrekowskie powroty, šrámkowskie cmentarze, nostalgia lajnertowska). Jednak w tym przypadku elementy te jeszcze bardziej eksponują pozytywność witalistycznych pierwiastków biofilnych. Wydaje się także, że wzajemne zestawienie skrajnie różnych elementów jest mniej lub bardziej

---

[24] Por. E. Fromm: *Serce człowieka*. Tłum. R. Saciuk. Warszawa 1996, s. 32

[25] Por. tamże, s. 45–47

[26] Por. E. Fromm: *Niech się stanie człowiek. Z psychologii etyki*. Tłum. R. Saciuk. Warszawa 1994

świadomym lecz dość osobliwym zabiegiem artystycznym, sugestywnie wspomagającym siłę oddziaływania poezji.

W konfrontacji tej poezja zachodniosłowiańska to, odwołując się do koncepcji mulfordowskich, narzędzie do „stawania się kimś większym, lepszym, doskonalszym", do samodoskonalenia, pracy nad sobą, „twórczej ewolucji" własnego ciała i umysłu. Proces ten, posiłkując się często artystyczną, a także czysto ludzką utopią stwarza sobie swoisty azyl, który przyrównać można do bachelardowskiego „prawa do marzenia". Witalizm zachodniosłowiański staje się ostatecznie swoistym aktem frenetycznego upustu radości i zachwytu dla daru istnienia „tu i teraz".

W tak przedstawionym kontekście semantyka witalizmu lajnertowskiego pełna jest hermeneutycznego sensu, który objawia się w drodze postępowania metodologicznego. *Wyskow sapy, sylzow kapy* za swój kamień węgielny posiadają cztery zasadnicze dominanty, które urastają do rangi tematów, pełnią także rolę obrazów poetyckich i tematów filozoficznych.

Jeśli prawdą jest, że sztuka to myślenie w obrazach, to o witalizmie Lajnerta (jak również Smreka i Šrámka) należałoby powiedzieć, że jest to *życie* w obrazach[27]. Wiersze pochodzące z *Fontann radości...* często można odebrać jako mniej lub bardziej abstrakcyjne czy nieobecne, a jednak konkretne dzieła plastyczne (organizowane w znacznej mierze przez przenikające się wzajemnie trzy podstawowe systemy obrazowania: realistyczny, przekształcający/kreacyjny i fantastyczny). Zaczynają one żyć i pulsować naprawdę tylko wtedy, kiedy otworzy się je właściwym kluczem – jednym z czterech. A wtedy urealniają się, materializują wręcz. Zakres tematyczny, jak również pozostałe 'swoistości' witalizmu lajnertowskiego już samą swą konotacją semantyczną świadczą o ogromnym wewnętrznym (a w swym ogromie uzewnętrzniającym się) ładunku witalistycznego kultu dla życia i wszelkich jego przejawów.

Wspomniana magia lajnertowskiego wiersza bez wątpienia utrwalana jest przez rytm, który wyraźnie wchodzi w system estetycznych związków w poszczególnych utworach. Nie chodzi tu o wskazywanie matematycznych relacji ilościowych, dotyczących sposobu rozłożenia sylab, stóp itp. Rytm aktywnie działając w procesie formowania emocjonalnego napięcia skonkretyzowanego w lajnertowskiej poetyce staje się jednym z ważniejszych jej elementów (ma udział w decydowaniu o doskonałości utworu). Tak więc praca poety staje się nie tylko wypadkową jego osobistego talentu oraz świadomości posługiwania się odpowiednim rodzajem rytmu w celu tworzenia nowych, własnych jego odmian, lecz także wiedzy i wyczucia możliwości kreacyjnych rodzimego języka[28]. A wyczucie to Lajnert z całą pewnością posiada. Rezygnuje z patosu poetyckiego, a poprzez świadomą „trywializację języka" podkreśla fakt odejścia od parnasistowsko-symbolicznej poezji i tradycji łużyckiej. Zniżenie tonu poetyckiej wypowiedzi do poziomu zwykłej rozmowy jest nie tylko (wpisanym w szerszy kontekst modelu witalizmu zachodniosłowiańskiego) zabiegiem stylizacji artystycznej, lecz także aktem szukania miejsca dla nowego typu twórczości, która nie chce uwikłać się w metafizyczne rozmyślania o istnieniu. Chce *żyć* i opisywać to, co znajduje się w bezpośrednim jej zasięgu. I z tego właśnie doświadczenia czerpie inspirację do tworzenia wierszy[29]. Pro-

---

[27] Por. B. Kováč: *Poézia Jána Smreka*. Bratislava 1962, s. 32

[28] Por. G. K. Sidorenko: *Estieticzeskoje znaczenije stichowego ritma*. „Zagadnienia rodzajów literackich" 1988/1–2, s. 59

[29] Por. S. Šmatlák: *Básnik a život*. „Romboid" 1978/12, s. 28–29

stota lajnertowskiego wiersza podniesiona zostaje do rangi kategorii artystycznej. Dochodzi do tego odpowiednie użycie i zestawienie konkretnego symbolu (łużyckiej *holi*), który wyznaczył jednocześnie szersze pole semantyczne rozumienia witalizmu przez autora *Fonatann radości...*

Jest on aktem sensualistycznej (niejednokrotnie synestezyjnej), a więc uważnej i wnikliwej percepcji rzeczywistości, który w drodze nieustannych poszukiwań i zmienności zostaje ostatecznie podporządkowany uczuciu miłości. Ta ostatnia natomiast w pełni realizuje się tylko wówczas, kiedy nakierowana zostaje na kobietę – *Początek* i *Koniec* wszystkiego. Do nieustannych studiów poetyckich opisujących fenomen kobiecy popychają Lajnerta traumatyczne doświadczenia osobiste. Efektem tego procesu jest niejednokrotnie nieświadome poszukiwanie tego, co w swym okrucieństwie odebrało mu życie – ciepła i miłości kobiecej. Nie prowadzi to jednak do ciężkich i melancholijnych studiów poetyckich, wręcz przeciwnie. Zamiast tego psychika Lajnerta zostaje poddana procesowi, który (parafrazując terminologię freudowską) wykorzystując niewątpliwie elementy żałobno-melancholijne, dokonuje aktu wewnętrznej 'pracy witalistycznej'. W ten sposób dochodzi do świadomego zabiegu iluzjonistycznego, który poprzez pozornie irracjonalny witalizm stara się stworzyć swoisty azyl (często uciekający od hałaśliwej cywilizacji) chroniący przed brutalnymi i nieprzystającymi do niego realiami dnia codziennego.

Niewątpliwie jednak witalizm lajnertowski jest twórczy, czerpie inspiracje ze swej wewnętrznej młodzieńczej energii, która traktowana jest jako stan ducha (przez co niewątpliwie przybliża się do modelu witalistycznej filozofii pozytywnej), a nie kategoria czysto biologiczna. Młodość ta jest w swym niedoświadczeniu zdumiewająco świadoma. Balansuje w swych witalistycznych 'poetyckich wycieczkach witalistycznych' na granicy kontestacji zastanego porządku rzeczy oraz hołdu i czerpania z bogactwa tradycji.

W ten sposób witalizm autora *Fontann radości, kropli łez* nabiera niepowtarzalnego, indywidualnego charakteru, który zachwyca swą prostą filozofią, starającą się pomimo wszystko dostrzegać w otaczającym świecie, jak i *witalnym* życiu, naturalnie mu przypisaną 'pozytywność'.

Resümee

Der Beitrag beruht auf der Dissertationsschrift des Verfassers zum Vitalismus in den westslawischen Literaturen, die 1999 an der Schlesischen Universität Katowice verteidigt wurde. Hier wird vor allem die Spezifik der Lyrik Jan Lajnerts (1892–1974) innerhalb der antipositivistischen Strömung erläutert.

Die komparatistische Gegenüberstellung der literarischen Konzepte dreier Autoren aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (des Slowaken Ján Smrek, des Tschechen Fráňa Šrámek und des Sorben Jan Lajnert) nutzt unterschiedliche methodologische Verfahren, so die Hermeneutik, die Psychoanalyse und die Critique thématique. Nachgewiesen wird eine außergewöhnliche Kohärenz der vitalistischen Lyrik bei den Westslawen, weshalb mit vollem Recht von einem literarischen Modell gesprochen werden kann.