

Agnieszka Kluba

Referencyjność i autoteliczność w twórczości Tadeusza Peipera i Juliana Przybosia

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 89/4, 37-71

1998

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

AGNIESZKA KLUBA

REFERENCYJNOŚĆ I AUTOTELICZNOŚĆ W TWÓRCZOŚCI TADEUSZA PEIPERA I JULIANA PRZYBOSIA *

Bądźmy [...] przewidujący: „ZWROTNICA” będzie tym, czym chce być, i jeszcze czymś innym.
Czym? [T. Peiper, *Punkt wyjścia*. „Zwrotnica” 1922, nr 1]

Atranscendentność, uznaną przez autora szkicu *Dehumanizacja sztuki* za najogólniejszą właściwość współczesnej twórczości artystycznej¹, Ryszard Nycz w odniesieniu do literatury wiąże „przede wszystkim z modernistyczno-awangardowym kryzysem kategorii reprezentacji”, który

[przypisać należy] zasadniczo do trzech głównych kręgów problemowych: tradycyjnej koncepcji języka i związanego z nią przekonania o literackiej reprezentacji rzeczywistości; koncepcji organicznej formy, której całościowość, zamkniętość, hierarchiczność i transpozycyjność reprezentować miała porządek uniwersalny; zasady reprezentatywności tematycznej, zgodnie z którą, jak pisał Ortega y Gasset w przywołanym eseju, sztuka „zajmowała się najpoważniejszymi problemami ludzkości”².

Dalej czytamy:

Przeświadczenie o radykalnie antymimetycznym charakterze sztuki dwudziestowiecznej należy [...] od dawna do najpowszechniej aprobowanych komunałów estetycznej świadomości. [...] natomiast bynajmniej nie jest [ono] jednoznaczne w swej treści pozytywnej³.

Jako przykład próby dookreślenia tej opinii wskazuje Nycz stanowisko Ernsta Cassirera: „[sztuka] nie jest naśladowaniem, ale odkryciem rzeczywistości”⁴. Ta uogólniona – zarówno w części negatywnej, jak i pozytywnej – diagnoza nie w każdym przypadku w pełni oddaje charakter konkretnych zjawisk

Artykuł przygotowany w ramach stypendium Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej.

* Rozprawa ta stanowi poprawioną wersję tekstu przedstawionego na zebraniu Pracowni Poetyki Historycznej Instytutu Badań Literackich PAN. Serdecznie dziękuję wszystkim uczestnikom dyskusji.

¹ J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki*. W: *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*. Przełożył P. Niklewicz. Wybrał i wstępem opatrzył S. Cichowicz. Warszawa 1980, s. 320–321. Szkic tytułowy powstał w 1925 roku.

² R. Nycz, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*. Wrocław 1984, s. 99.

³ *Ibidem*, s. 104.

⁴ E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*. Przełożyła A. Staniewska. Przedmową poprzedził B. Suchodolski. Warszawa 1971, s. 239.

artystycznych. Zmieniennym, a zarazem istotnym w literaturze polskiej przykładem takiej ograniczonej przystawalności do zaprezentowanego rozpoznania jest, według mnie, przypadek Awangardy krakowskiej. Jej czołowy teoretyk napisał wprawdzie w zakończeniu jednego z pierwszych wystąpień programowych:

Sztuka dotychczasowa była powtarzaniem własnymi słowami tego, co mówiła sztuka epok poprzednich. Ale zamiast powtarzać, możemy mówić za siebie; zamiast naśladować, możemy tworzyć. [TP 34]⁵

Pomimo tej deklaracji zerwania z przeszłością trudno w sformułowanej przez zwrotniczian refleksji poetologicznej doszukać się świadectwa „kryzysu kategorii reprezentacji”. Nie jest także w ich przypadku oczywista – mówię cały czas o okresie ukazywania się „Zwrotnicy” – zasadność wiązania „*mimesis* z *methexis*, tworzenia z odkrywaniem, a przedstawiania z interpretowaniem”⁶.

W tezach programowych Tadeusza Peipera usłyszeć można echo obowiązującego w poprzednich formacjach paradygmatu, dającego się sprowadzić do trzech głównych kręgów problemowych, przywołanych w pierwszej z cytowanych wypowiedzi Nycza. Charakterystycznych sformułowań dostarcza w tym względzie wczesny artykuł pt. *Miasto, masa, maszyna*. Peiper podkreśla w nim, że „*Nie wystarczy obierać miasto jako temat artystyczny*”, zamiast tego ma ono „różnymi drogami oddziaływać [...] na twórczość artystyczną, wskazując jej nowe zadania i dostarczając jej nowych środków formy” (TP 15). Stojąca za tym postulatem utopia izomorfizmu cech rzeczywistości i poezji zakłada oryginalną koncepcję adekwatności mowy poetyckiej do świata⁷. Owo wyczulenie na formę przesądziło o konstruktywistycznym ujmowaniu przez Peipera ontologii utworu poetyckiego, którego „Jedność [...] nie będzie refleksem jedności tematu lub jedności schematu, ale rezultatem nieodwracalnego, organicznego układu jego części” (TP 19)⁸. Tak „uorganizowane społecznie” dzieło sztuki miało, według niego, dostarczyć „sposobu, [...] [dzięki któremu] masa wyrazi się w sztuce” (TP 20).

⁵ Ten skrót odsyła do wyd.: T. Peiper, *Pisma wybrane*. Opracował S. Jaworski. Wrocław 1979. BN I 235. W zapisach lokalizacyjnych zastosowałam również inne skróty: AS = A. Sandauer, *Esteta czy Scyta? Albo robotnik wyobraźni*. W: *Poeci trzech pokoleń*. Staff – Tuwim, Słonimski, Iwaszkiewicz, Broniewski – Przyboś, Gałczyński, Jastrun. Warszawa 1955. – JK = J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosa*. Warszawa 1972. – JP = J. Przyboś, *O metaforze*. W: *Sens poetycki*. Wyd. 2, powiększone. T. 1. Kraków 1967. – JS = J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy krakowskiej*. Wrocław 1965. – ZŁ = Z. Łapiński, „Świat cały – jakże zmieścić go w żrenicy”. (*O kategoriach percepcyjnych w poezji Juliana Przybosa*). W zb.: *Studia z teorii i historii poezji*. Red. M. Głowiński. Seria 2. Wrocław 1970. Liczby po skrótach wskazują stronicę. W całej pracy podkreślenia pochodzące od cytowanych autorów zaznaczyłam kursywą, podkreślenia własne w tych przytoczeniach linią ciągłą, w tekście rozprawy zaś i w przypisach – spacją.

⁶ Nycz, *op. cit.*, s. 104.

⁷ Za przeprowadzanie fałszywych analogii między rzeczywistością a sztuką krytykował Peipera K. Irzykowski w artykule *Burmistrz marzeń niezamieszkanym* (w: *Wybór pism krytycznoliterackich*. Opracował W. Głowała. Wrocław 1975. BN I 222). Później na uzurpacyjny i mechaniczny charakter tego przeniesienia wskazywał m.in. A. Sandauer w poświęconym Przybosiowi szkicu *Esteta czy Scyta? Albo robotnik wyobraźni* (AS 124).

⁸ Również Nycz (*op. cit.*, s. 105) zestawiając koncepcję języka poetyckiego Leśmiana i Peipera wskazuje na respektowanie przez tego ostatniego „zasad formy organicznej, zgodnie z którymi całość jest bezpośrednio i z góry [...] dana, zamknięta, spójna oraz poddająca się transpozycji [...]”.

Trudno nie dostrzec powiązań przywołanych tu haseł z kategoriami wymienionymi na początku rozprawy. O ile przeświadczenie Peipera o możliwości reprezentacji rzeczywistości poprzez organiczną formę poetycką nie ulega kwestii w świetle przytoczonych cytatów, o tyle wątpliwości budzić może w odniesieniu do niego ostatnia kategoria: „reprezentatywności tematycznej”. Faktem jest, że autor *Miasta, masy, maszyny* wielokrotnie podkreślał drugorzędą rolę tematu w poezji⁹. „Najpoważniejsze problemy ludzkości” – użycie tu sformułowania Ortegi y Gasset¹⁰ – miały, w mniemaniu Peipera, przenikać do sztuki nie tyle za sprawą „reprezentatywności tematycznej”, ile dzięki „uściskowi z terażniejszością”, która „przejawia się [...] nie w tak zwanej treści poematów i nie w tak zwanej zasadniczej idei poematów. Przejawia się ona w samej robocie artystycznej, w samym kroju poetyckim” (TP 37). Nie w tym jednak rzecz, że słowa te Peiper natychmiast korygował: „Także treść dzisiejszych metafor odbija w sobie barwę terażniejszości”, a w praktyce rzadko za temat wiersza obierał fragment rzeczywistości „niereprezentatywnej”, tj. nie związanej w jakiś sposób z cywilizacją. O tym, że był on raczej daleki od idei „sztuki pozbawionej ludzkiego patosu”¹¹, świadczy przede wszystkim ton, w jakim się wypowiadał i który przyjął już w *Punkcie wyjścia*: „Nowe rozkołysanie życia i idei o życiu musi udzielić się także sztuce. Chcąc czy nie chcąc, służy jej będą musieli rozwalić więzienie historii i iść za dziejami, które się dzieją” (TP 6). Podobną wymowę ma zakończenie artykułu *Miasto, masa, maszyna*, gdzie Peiper formułuje postulat zmiany sztuki „w twór odpowiadający naszym obecnym potrzebom, wyrastający z nas, z nas, z ludzi tego czasu” (TP 34).

Konfrontacja rozpoznania zaproponowanego przez Nycza w *Sylwach współczesnych* z fragmentami tekstów teoretycznych Peipera nie miała, rzecz jasna, służyć udowodnieniu całkowitej przynależności czołowego teoretyka Awangardy krakowskiej do zakwestionowanego na przełomie wieków paradygmatu kulturowego. Nie zmierzałam do potwierdzenia tak absurdalnej w swym radykalizmie tezy. Zależało mi natomiast na wydobyciu z koniecznym przerwaniem tych implikacji jego myśli, które tracą wyrazistość w świetle całości poglądów, a które, jak sądzę, zadecydowały o swoistej niejednoznaczności awangardowej koncepcji języka poetyckiego. Przesądziło to zarówno o rozwoju samej formacji, jak i o drodze jej poszczególnych uczestników, przede wszystkim Przybosia.

„Nadwyrażalność” Peipera

Entuzjastyczne podejście Peipera do cywilizacji technicznej miało wpływ nie tylko na pragmatystyczno-utylitarną wymowę jego wierszy, ale przede wszystkim na sposób pojmowania przez niego zadań i możliwości języka poetyckiego. Autor *Nowych ust* widział w nim jeszcze jedno podporządkowane

⁹ Zob. m.in. uwagę Peipera (TP 43) na marginesie leśmianowskich z ducha rozważań o pierwotnym animizmie jako źródle metafory i jej szczególnym rodzaju – „vivifikacji” (animizacji?): „vivifikacja poezji dzisiejszej nie uznaje przedmiotów wybranych. Nadaje ona życie lub osobowość przedmiotom wszelakiego rodzaju [...]. [...] ma [to] w sobie coś z apologii materii, coś z ewangelii zrównania i zbratania wszystkich dziedzin istnienia”.

¹⁰ Ortega y Gasset, *op. cit.*, s. 318.

¹¹ Zob. *ibidem*, s. 321.

woli człowieka narzędzie, od którego nie tylko można, ale wręcz należy wymagać posłuszeństwa¹². Kiedy dla odróżnienia poezji od prozy wskazywał na zdolność tej pierwszej do pseudonimowania, bynajmniej nie czynił tego w poczuciu kryzysu języka, lecz przeciwnie – w nadziei intensyfikacji dotychczasowych możliwości kodu. Optymistycznie, zgoła triumfalistycznie wierzył, że język poetycki nie tylko potrafi nazywać, ale nawet przekształcać („całkowite przepostaciowanie przedmiotu”, TP 159) lub wręcz kreować rzeczywistość („*nowa rzeczywistość, rzeczywistość czysto poetycka*”, TP 36). Postulowany przez niego cel, który wyznaczał poezji, można zatem nazwać „nadwyrażalnością”. Nie jest przy tym jasne, czy zawsze mówiąc „przedmiot” lub „rzeczywistość” miał Peiper na myśli to samo. Należy sądzić, że używał owych pojęć w trzech różnych znaczeniach, mówiąc o tym, co: 1) istnieje, zanim stanie się treścią umysłu; 2) „dokonuje się w procesach naszej świadomości” (TP 160) oraz 3) „powstaje w wyobraźni jako następstwo słowa” (TP 162). Do rozróżnienia tego jeszcze powrócę (zob. przypis 24).

Osiągnięcie „nadwyrażalności”, która jest podstawowym celem i powinnością poezji, zapewnia – według Peipera – metafora pojęta jako ogólna cecha poezji. W szkicu *Komizm, dowcip, metafora* czytamy:

Sposób, w jaki poeta metaforyzuje poemat, sposób, w jaki przekształca przedmiot słowem, charakteryzuje poetę, charakteryzuje go co najmniej tak dobrze jak treść jego utworów. Te przekształcenia mówią wiele o jego sposobie patrzenia na rzeczy, o jego odczuwaniu rzeczy, w ogóle o jego skłonnościach, o jego upodobaniach, o nawykach i nałogach, cóż chcecie: o duszy jego mówią. [TP 172]

Zarazem jednak, jak wiadomo, dyskredytował Peiper romantyczną „*przystawność uczucia i zdania*”, a o „*przelewaniu uczuć na papier*” mówił z sarkazmem: „*ten przelew uczuć był często tylko wylewem nazwy uczucia, a zalewem samego uczucia [...]*” (TP 207). Mowa metaforyczna polega, według niego, na zasadniczo odmiennym sposobie wyrażania, „*jest w pewnym sensie prawdziwsza od mowy niemetaforycznej [...]*. [Staje się] bliższa naszym procesom myślowym”. Przeświadczenie to uzasadniał następująco:

Widzimy rzeczy jako całości, pamiętamy zdarzenia jako całości, odczuwamy przeżycia jako całości, a mowa zwyczajna rozkłada je długo na kawały. Metaforyzacja nie notuje wprowadzie spraw takimi, jakimi one są, ale jej sposób łączenia pojęć ma w sobie coś z tych scalań, które dokonują się w procesach naszej świadomości. [TP 160]

W dalszej części tego samego artykułu, pisząc o metaforyzacji, tak z kolei charakteryzował proces twórczy:

Tutaj działa podświadomość i jej ciemności, działa, choćby poeta pisał najbardziej świadomie. Niech szuka słów i zdań, niech wykonuje na nich próby, w ostatecznym postanowieniu przemówi zawsze podświadomości. Głębokie właściwości jego psychiki, o których jemu samemu nic lub niewiele wiadomo, wpływają na każdy jego wybór. Wybierając słowo spośród słów, zdradzamy się. Każdy utwór poety pełen jest samozdrad i te samozdrady należą do treści utworu. [TP 172]

¹² Charakterystyczne, że futuryści, którzy do techniki odnosili się podobnie jak do natury, tj. jak do czegoś niezgłębionego, nieprzewidywalnego i nigdy do końca nie poddającego się woli człowieka, nie przejawiali takiego roszczeniowego podejścia do języka, przeciwnie: wierzyli, że doprowadzają go do swego rodzaju inercji – do bezwładnego, nie dającego się koordynować ruchu.

Te sądy dobrze uzupełnia jeszcze jeden cytat z polemiki z założeniami futuryzmu:

Nie chodzi o bezpośrednie wypluwanie uczuć lub protokółowanie naturalnego biegu obrazów, lecz o organiczną budowę poetycką. Nie wolno usuwać w kąt woli twórczej, która formuje materiał przeżyć wewnętrznych według zasad artystycznych; która eliminuje i komponuje.
[TP 116]

Uporządkujmy te wypowiedzi. Metafora nie mówi o świecie samym, ale o tym, jak go postrzegamy. Mowa metaforyczna powstaje w podobny sposób, w jaki przebiegają procesy psychiczne, tzn. polega na całościowym ogarnianiu przedmiotu świadomości. Odpowiedniość między metaforyzacją a czynnościami psychiki nie zachodzi za sprawą bezpośredniego ich wyrażania, lecz w wyniku „woli twórczej”, tj. podejmowanych przez poetę operacji językowych. Wyborami tymi kierują podświadome siły.

Zestawienie wniosków, po pierwsze, wydobywa na jaw niekonsekwencję Peipera: nie bardzo wiadomo, jak pogodzić dezaprobatę wobec „bezpośredniości uczuć” z koncepcją „samozdrady” jako efektu – trawestując jego słowa – wpływu głębokich właściwości psychiki poety na każdą decyzję poetycką. Po drugie – ujawnia, że mimo krytyki wyobrażeń romantycznych na temat tworzenia pozostawał Peiper pod wpływem posiadającej romantyczny rodowód ekspresyjnej koncepcji języka, zakładającej jego sekundarny względem procesów myślowych charakter¹³. Po trzecie – odkrywa sprzeczność między zaleceniem podejmowania świadomych działań artystycznych a założeniem wpływu podświadomości, tj. konflikt między konstruktywizmem pierwszych a mechanicyzmem drugiego¹⁴.

Podsumujmy dotychczasowe rozważania. „Nadwyrażalność” jako podstawowa cecha języka poetyckiego wiązała się w koncepcji Peipera z przeświadczeniem o: 1) aprioryczności procesów psychicznych (poznawczych), będących właściwym przedmiotem wypowiedzi poetyckiej, 2) wtórnym i izomorficznym wobec niego charakterze operacji poetyckich oraz 3) ich zamierzonym konstruktywistycznym dezautomatyzmie. Przyjęcie takich przesłanek spowodowało nieusuwalną sprzeczność między założeniem istnienia przedmiotu niezależnego i „wcześniejszego” od samej wypowiedzi, ale domagającego się uwzględnienia w niej swojej specyfiki, a konstruktywistycznym zaleceniem celowego eliminująco-komponującego formowania materiału przeżyć wewnętrznych. W istocie na tym polega podstawowa niejednoznaczność teorii Peipera. Określić ją można jako nieprzewidywalne pragnienie pogodzenia wymogu udanego, tj. jak najwierniejszego oddania psychicznej empirii („procesy myślowe”, „procesy naszej świadomości”), co zakładało pewną determinację, z poczuciem konieczności uwolnienia języka od jakiegokolwiek dyktatu zewnętrznego („samowolne spokrewnianie pojęć”, TP 35). Niejednoznaczność ta prowadzi do wielu

¹³ Zob. R. Nycz, „Wyrażanie niewyrażalnego” w *literaturze nowoczesnej. (Wybrane zagadnienia)*. „Ruch Literacki” 1997, z. 3, s. 293: „Ekspresyjna koncepcja języka, która w romantyzmie wyparła koncepcję przedstawieniową [...], zakładała [...] możliwość wyrażenia w języku sztuki tego, co nie dawało się wysłowić w języku pojęciowym, a co traktowano 1) jako *uprzednie i niezależne od wyrażenia*, a ponadto 2) jako *esencjalne i niezmiennie*”.

¹⁴ Na asocjacyjistyczno-mechanistyczne rozumienie psychologii przez Peipera zwracał uwagę J. Prokop w artykule *Brzozowski i „Zwrotnica”* („Ruch Literacki” 1962, z. 1).

niekonsekwencji w wywodach Peipera. Charakterystycznego przykładu dostarcza konfrontacja cytowanych wcześniej fragmentów ze szkicu *Komizm, dowcip, metafora* („sposób łączenia pojęć [w metaforze] ma w sobie coś z tych scalań, które dokonują się w procesach naszej świadomości”) ze stwierdzeniami zawartymi w *Metaforze terażniejszości*. W artykule tym przypisuje Peiper metaforze zdolność „*przekształcania rzeczywistości doznań i przetwarzania jej na nową rzeczywistość*” (TP 36), a także „*tworzenia związków pojęciowych, którym w świecie realnym nic nie odpowiada*” (TP 35). Przeprowadza tu również polemikę z wyprowadzaniem „dzisiejszej odległości pojęć metaforycznych z *faktycznego sposobu widzenia rzeczywistości*” (TP 38). W szkicu *Komizm, dowcip, metafora* dochodzi do głosu ekspresyjna przesłanka myślenia Peipera, w *Metaforze terażniejszości* – jego konstruktywizm.

Niejednoznaczność myśli Peipera uznać można za wynik uwikłania autora w polemikę z futuryzmem. Janusz Sławiński podkreśla: „Ten negatywny punkt wyjścia awangardowej teorii mowy poetyckiej nie może być niedoceniony. Nim stała się ona awangardową, była wprawdzie – antyfuturystyczną” (JS 41). Badacz formułuje znamienne spostrzeżenie:

Łatwo zauważyć, że Peiper polemizując z futurystami zajmował analogiczne do nich stanowisko epistemologiczne. I tu, i tam bowiem akt poznawczy utrwalony w słowie był pojmovany jako reprodukcja świata. Różnice tkwiły w zapatrywaniach ontologicznych. W jednym wypadku ów świat był traktowany jako nieuporządkowany przepływ, w drugim – jako zorganizowana całość. [JS 41]

Myślę, że można zmodyfikować i rozszerzyć tę obserwację. Futuryści dążyli do stworzenia kodu, który przylegałby bezpośrednio do rzeczy, i takie podejście likwidowało problem świadomej percepcji na rzecz „boskiej intuicji”; dla Peipera, jak wynika z przywołanych już wypowiedzi, rola intelektu, „woli twórczej, która formuje materiał przeżyć wewnętrznych”, miała zasadnicze znaczenie. Uważam, że różnica między nim a futurystami dotyczyła także sposobu rozumienia relacji czasowej: akt twórczy – jego przedmiot. Futuryści włoscy, a przeciw nim zwracał się przede wszystkim „papież polskiej awangardy”, wyprzedzili surrealistów w zniesieniu opozycji sztuka – życie¹⁵. Peiper natomiast wykluczał możliwość ich równoległości i jednoczesności w obawie przed atomizacją życia w obrazie artystycznym. Jego celem było uchwycenie „związku zjawisk” (TP 114), „zdarzeń jako całości” (TP 160) za pomocą składni, którą przeciwstawiał „słowom na wolności”. Irracjonalizm futurystów wykluczał możliwość rozpoznania takich zależności między zjawiskami, ich model percepcji nie uwzględniał więc momentu twórczej konceptualizacji. Konfrontacja racjonalizmu Peipera z myślą futurystyczną przesądziła o mimowolnym przyjęciu przez niego przesłanek esencjalistyczno-ekspresyjnego modelu języka.

Traktowanie poetyckiego wysłowienia jako wtórnego wobec przedustawnej rzeczywistości zaważyło na negatywnym stosunku Peipera do wszelkich koncepcji poezji, zakładających „*bezpośredniość wykonania*” (TP 209). Sformułowa-

¹⁵ Antycypacja ta przejawiała się w postaci apoteozy szybkości, dynamizmu i ruchu. Jak się zdaje, założenie symultaniczności aktu artystycznego i jego przedmiotu zdradza, że w przypadku futurystów rezygnacja z esencjalistycznej wiary w przedustawność przedmiotu sztuki nie pociągnęła za sobą przeświadczeń o jego immanentnym, atrascendentnym charakterze. Rzeczywistość została rozpoznana jako dynamiczna i wymykająca się kodowi, ale wciąż od niego niezależna. Na ten temat zob. T. Miczką, *Czas przyszły niedokonany. O włoskiej sztuce futurystycznej*. Wyd. 2, uzupełnione. Katowice 1994, zwłaszcza rozdz. pt. *Perspektywy symultaniczności*.

nia tego użył krytykując „tworzenie romantyczne”. Odmówił też jakiegokolwiek wartości artystycznej eksperymentom surrealistycznym z *écriture automatique*:

Skoro wolę pisarza ogranicza się jedynie do woli pisania, skoro nie przyjmuje się z góry żadnego planu, skoro z myślenia nie wybiera się jednych, a nie odrzuca innych, skoro pisanie zmienia się w spisywanie, praca taka nie może prowadzić do dzieła sztuki, bo dziełem sztuki nie może być spis. [TP 63]

Przed wszystkim jednak swój atak kierował przeciwko futurystom i Marinettiemu, któremu zarzucał, że „Pragnie [...] uczynić z poety odkrywcę w świecie materii, a z języka organ, który by chwycił życie materii z całą jego falującą zmiennością”. I dodawał: „Burzenie składu jest w tym wypadku niecelowe. Przeciwnie!” (TP 114). Siegał też po argument stosowany wobec surrealistów:

bez składni możemy co najwyżej sporządzić inwentarz świata, ale nigdy nie zdołamy oddać życia świata. Składnia jest [...] językowym odbiciem [związków zachodzących między zjawiskami]. [TP 114]

Polemika Peipera z futurystami umożliwia wyodrębnienie kluczowych opozycji organizujących jego myślenie: a) poszczególne zjawiska – ich związki, b) słowo – składnia, c) katalogowanie zjawisk – odbijanie ich związków, a zarazem odkrywanie, tj. tworzenie nowych związków, d) naiwny „imitatyzm” – „troska o wewnętrzne potrzeby sztuki” i „względy artystyczne”. Zastanowienia wymagają zwłaszcza dwie ostatnie pary dychotomii. Jak pogodzić zdolność składni do „odbijania” związków między zjawiskami z jej mocą „odkrywania [...] [i] tworzenia nowych związków”? I jak rozumieć zarzut „imitatyizmu” formułowany kilka zdań po tym, kiedy się mówiło o „językowym odbijaniu”? Jak wreszcie uzgodnić chęć „oddania życia świata” z „troską o wewnętrzne potrzeby sztuki”?

Sławiński na temat pierwszej rozbieżności pisze:

na samym przecież początku odrębnego istnienia awangardowej poetyki pojawił się – zrazu jeszcze ubocznie – motyw, który później zajmie centralne miejsce w światopoglądzie poetyckim Awangardy. Peiper mianowicie obok poprzedniego poglądu [poetycki akt poznawczy jako reprodukcja świata] daje również wyraz przekonaniu, że akt poznawczy stanowi swego rodzaju propozycję porządku dla poznawanego. Nie ma poznania – dowodził – bez racjonalizacji obiektu. I nie ma poznania bez syntaksy. Było to zawiązkowe stadium dialektycznej koncepcji aktu poznawczego, która znalazła pełny wyraz w poezji awangardzistów, manifestacyjny w liryce Przybosia. [JS 41]¹⁶

Nie do końca zgadzam się z tym rozpoznaniami. Nie neguję wniosków na jego podstawie formułowanych, ale też nie znajduję w teorii Peipera dowodów na to, aby z przeświadczenia, że „nie ma poznania bez racjonalizacji obiektu”, wyprowadzał myśl o językowym charakterze działań poznawczych. Przeciwnie, uważam, że myśl ta, znalazłszy rzeczywisty wyraz w „figurze kreacyjnej” (zob. AS 128) Przybosia, podlegała w przypadku Peipera nieustannemu wypieraniu, kolidowała bowiem z jego ekspresyjno-esencjalistycznym światopoglądem.

Sądzę także, iż to, w jaki sposób pojmował gnozeologiczne uwarunkowania języka, pozostawało w ścisłym związku z jego zapatrywaniami na temat

¹⁶ W tym miejscu badacz sygnalizuje jedynie tę sprawę, aby powrócić do niej w rozdziale pt. *Słowo poetyckie naprzeciw rzeczy*. I ja komentarz do jej rozwinięcia odkładam na później, tj. do czasu kiedy przejdę do formułowania wniosków.

kultury i roli świadomej woli w jej kształtowaniu. Stawiając tę tezę zajmuje stanowisko inne niż Sławiński, który omawiając wpływ Stanisława Brzozowskiego na ideologię „Zwrotnicy” marginalizował ważność owych współzależności:

Sprawy te, mające duże znaczenie przy pełnej charakterystyce światopoglądu Awangardy krakowskiej, znajdują się poza granicami zainteresowań tej pracy. Z tej głównie przyczyny, że nie pozostawały one w bezpośrednim związku z dyrektywami poetyki. Znajdowały się jak gdyby *obok* takich dyrektyw. [JS 142]¹⁷

Cytowane w pracy *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy krakowskiej* słowa Brzozowskiego: „Bytu – nie ma. Istotą świata jest swobodne stwarzanie. Czyn i twórczość nie są złudzeniem, lecz najwyższą prawdą” (JS 143), są w istocie deklaracją relatywistycznego pojmowania referencyjności i świadectwem odejścia od esencjalizmu¹⁸. Nie jest to – w moim odczuciu – stanowisko, które Peiper zająłby bez zastrzeżeń.

Dwie pozostałe wskazane przeze mnie niekonsekwencje teorii Peipera sprowadzić można do podstawowego napięcia, na którym ufundowane było pojmowanie przez niego kompetencji języka poetyckiego. Wynikało ono z konfliktu zachodzącego między założeniem referencyjnej funkcji formułowanych za pomocą kodu poetyckiego wypowiedzi a odsuwaną w cień intuicją, że tradycyjnie pojmowana *mimesis* nie wyczerpuje wszystkich jego dyspozycji – intuicją, której nie mógł nie mieć pisząc:

Rozgranicza się formę od treści, jak gdyby były to rzeczy nie przenikające się wzajemnie. Mąci pojęcia fałszywy obraz naczynia i płynu w nim zawartego, obraz używany dla zilustrowania stosunku formy do treści. Z obrazu tego pochodzi idea, że – jak ten sam płyn można przelać w różne naczynia – tak samo treść można „ubrać” w różne formy. Ale nie. „Ta sama” treść „w” innej formie jest inną. Gdyby na wzór dawnej fałszywej ilustracji chodziło o podanie ilustracji prawdziwej, należałoby powiedzieć, że forma jest naczyniem, którego ściany oddziałują *chemicznie* na płyn w nim zawarty, zmieniając całkowicie *naturę* tego płynu. Inaczej: *forma wsiąka w treść i staje się treścią*. Forma także *jest* treścią. Między poszczególnymi częściami dzieła sztuki mogą istnieć związki, będące czymś innym niż związkami realnych zdarzeń; umiętnemu spojrzeniu te związki mogą ukazywać pewne szczególne zamiary artysty, nawet pewne prawa; są one przedmiotem uwagi każdego odpowiednio przygotowanego czytelnika czy widza, są przez niego śledzone, są „czytane”. Czytanie tych związków jest również spożywaniem dzieła sztuki; związki te dostarczają podnieceń, wzruszeń i rozkoszy, nie mniejszych niż te, jakich dostarcza reszta zawartości dzieła. Nie ma żadnego powodu, ażeby związków

¹⁷ Wydaje się, że właśnie wyświetlenie złożonego charakteru zależności łączących program „Zwrotnicy” z filozofią Brzozowskiego, uwzględnienie zarówno zbieżności, jak i przeciwieństw (zwłaszcza fundamentalnej antynomii racjonalizmu Peipera i irracjonalizmu Brzozowskiego, a co za tym idzie: odmiennie pojmowanego antropocentryzmu – triumfalistycznie przez pierwszego i heroicznie przez drugiego) pomóc może w zrozumieniu przyczyn niejednoznaczności myśli Peipera. Zob. Prokop, *op. cit.*

¹⁸ Na ten temat zob. R. Nycz, *Wywoływanie świata. Zadania krytyki i sztuki w pisarstwie filozoficznym Stanisława Brzozowskiego*. W: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997. Zob. też następujące (cytowane przez Nycza) sformułowania S. Brzozowskiego (*Kultura i życie. – Zağadnienia sztuki i twórczości. – W walce o światopogląd*. Wstępem poprzedził A. Walicki. Warszawa 1973, s. 96. *Dzieła*. Red. M. Sroka; *Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej*. Wstępem poprzedził A. Walicki. Kraków 1990, s. 263–264. *Dzieła*. Red. M. Sroka): „sztuka nie odzwierciedla bytu, lecz go tworzy” oraz „Świat zewnętrzny, więc i świat wewnętrzny, to, najogólniej, świat stworzony, rzeczywistość stworzona przez nas, i tworzenie; bardziej ogólnie jeszcze, to rzeczywistość stworzona i ustalona w mowie [...], [a więc] rzeczywistość jako twórczenie”.

tych nie uważać za treść. [...] Teraz już możemy powiedzieć: *Postulat budowy dotyczy całego ciała poematu; ponieważ treścią poematu jest jego wszystko, wszystko powinno być zbudowane.* [TP 221–222]

Stwierdzenie: „»ta sama« treść »w« innej formie jest inną”, świadczy o dopuszczaniu przez Peipera myśli o potraktowaniu przedmiotu poetyckiej wypowiedzi jako czegoś immanentnego, zachodzącego dopiero podczas wysłowienia i każdorazowo nim uwarunkowanego. W chwilowej rezygnacji z transcendentnego ujmowania tego, o czym mowa w poezji, dostrzec można próbę wyjścia poza esencjalistyczne założenia. Jednak, jak dowodzi dalszy ciąg cytowanej argumentacji, Peiper – pozornie mówiąc wciąż o „treści” – zarzuca sprawę nieprzekładalności semantycznej każdego wysłowienia na rzecz jego „formalnej” niepowtarzalności. W istocie bowiem to najbardziej go interesuje. Tylko odsuwając zagadnienie statusu przedmiotu poezji mógł Peiper przejawiać „troskę o wewnętrzne sprawy sztuki”. I tylko dzięki temu, że nie podejmował próby sproblematyzowania kwestii referencyjności, mógł odkryć „element znaczący języka”¹⁹, czyli to, co za strukturalistami praskimi przyjęło się nazywać autotelicznością języka poetyckiego, jego estetyczną „samocelowością”, powodującą „skierowanie uwagi na sam znak językowy, [...] [co] jest odwrotnością istotnego nastawienia na cel, którym jest w języku porozumienie”²⁰.

Nie leży w moich zamiarach omawianie kwestii dawno omówionych²¹. Nie dążę do tego, żeby zdać sprawę ze sposobu, w jaki poetyka sformułowana Peipera pokrywała się z poetyką immanentną (stosując używane przez Sławińskiego kategorie Markwardta²²), lub też (korzystając z terminologii Balcerzana²³) pokazać stopień zbieżności poetyki „zaprogramowanej” i poetyki

¹⁹ Jest to określenie użyte w książce M. Foucaulta *Słowa i rzeczy* (fragmenty przełożył S. Cichowicz. W: *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*. Opracował W. Karpiński. Warszawa 1974, s. 331).

²⁰ J. Mukařovský, *O języku poetyckim*. W antologii: *Praska szkoła strukturalna w latach 1928–1948. Wybór materiałów*. Red. M. R. Mayenowa. Teksty przełożył i komentarzem opatrzył W. Górny. Warszawa 1966, s. 133.

²¹ Zob. JS 36, 37, 47:

„Centralne miejsce w awangardowej poetyce zajmowało przeciwstawienie dwóch opozycyjnych gatunków mowy: poezji i prozy”.

„[Według awangardzistów] proza konstruuje model języka maksymalnie posłusznego pozajęzykowym zobowiązaniom, posługuje się znakami słownymi ściśle przylegającymi do przedmiotów oznaczanych, niejako przenikliwymi dla nich. Poezja – odwrotnie – to mowa nieprzenikliwa, stwarzająca nieustannie własne, immanentne zobowiązania i powinności wobec samej siebie, posługująca się znakami, które wskazują w pierwszym rzędzie na te właśnie specyficzne zobowiązania, a wtórnie dopiero na swe odniesienia w świecie. Tamta uwyrażnia przedmiot, ta uwyrażnia siebie samą. [...] wypowiedź poetycka usiłuje stworzyć sobie własną motywację, przytłumiającą odniesienia zewnętrzne”.

„Ideałem prozy jest wypowiedź, w której słowa nawzajem precyzowałyby swoją jednoznaczność, stając się w ten sposób nazwami, zdolnymi do wskazywania na obiekty. Zasadniczo odmienna jest dynamika kontekstu zdaniowego w wypowiedzi poetyckiej. W stosunku do sytuacji prozatorskiej następuje tu jak gdyby *zawieszenie wyboru*. Słowo wprowadzone w tryby zależności syntaktycznych nie zrywa więzi ze swymi potencjalnymi synonimami, funkcjonuje nieustannie na ich tle, konieczności swego położenia dowodzi nie poprzez odcięcie się od synonimicznych oponentów, lecz poprzez ciągłą aluzję do nich”.

²² Zob. JS 25–28. Zob. też B. Markwardt, *Das Verhältnis von formulierter und verkimmanter Poetik*. W zb.: *Poetics*. – *Poetyka*. – *Poetika*. Red. D. Davie [i inni]. Warszawa 1961.

²³ E. Balcerzan, *Perspektywy „poetyki odbioru”*. W zb.: *Problemy socjologii literatury*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1971, s. 83.

„zrealizowanej”. Niewątpliwie praktyka poetycka Peipera wielokrotnie udanie ilustrowała jego tezy teoretyczne i dzięki temu mogła być badana w kategoriach semantyki językoznawczej. Moim celem jest natomiast próba wyciągnięcia wniosków z całości kształtu dzieła Peipera. Oznacza to konieczność uwzględnienia przystawalności zamysłu do jego realizacji, jednak przede wszystkim zmusza do wskazania rozbieżności między nimi oraz – co za tym idzie – do określenia przypuszczalnych przyczyn i konsekwencji owych niezgodności.

Zakładam, że przypadek Peipera dokumentuje moment graniczny, w którym doszło do przewartościowania dotychczasowego sposobu myślenia o języku w poezji. Rolę prekursora, jakiej z całą pewnością nie można Peiperowi odmówić, odegrał on jednak mimowolnie i w inny, niż zakładał, sposób. Usiłując nakreślić projekt nowej poezji, wydając walkę przeszłości, nie w pełni zdołał wywikłać swoją myśl z przesłanek stamtąd pochodzących.

Konsekwencje tej zależności można odnaleźć także w sposobie, w jaki traktował zagadnienia związane z problematyką odbioru, a to z kolei wpłynęło na poetykę jego wierszy. W cytowanym już artykule *Komizm, dowcip, metafora* pisze:

Tego faktu, który powstaje w wyobraźni jako następstwo słowa, nie określam bliżej, odwołuję się do introspekcji i nazywam go *widzeniem*. Będzie chodziło o to, co czyni z tymi widzeniami utwór metaforyzacyjny. [TP 162]

Dalej następuje autointerpretacja pierwszych czterech wersów utworu pt. *Noga* (znaczenie tej autointerpretacji omówię później). Po jej dokonaniu stwierdza Peiper: „to, o co mi chodzi najbardziej, jest już zarysowane: *zrastanie się widzeń, inne niż w mowie niemetaforycznej*” (TP 164). Podobnie charakteryzuje w *Nowych ustach* poemat rozkwitający: „w każdej fazie swego rozwoju daje [on] całe, lecz coraz bogatsze widzenie, [co] sprzyja jego narastaniu w wyobraźni czytelnika” [TP 230]. O poemacie rozkwitającym mówi Peiper także w dalszym wywodzie szkicu *Komizm, dowcip, metafora*:

Zawsze poznajemy przedmiot całościami; primo. Całościami coraz szczegółowszymi; secundo. W ten sam sposób zaznajamiam czytelnika ze swym przedmiotem poemat rozkwitający. [TP 169]

I konkluduje:

Poemat rozkwitający stosuje się zatem do psychologicznych kategorii poznawania (więc i do uczuciowych) [...] [...] Podobnie jak metaforyzacja odpowiada pewnym procesom umysłowym, tak innym odpowiada poemat rozkwitający. Wprawdzie nie daje on przedmiotu takim jakim jest, ale w pewnym sensie jest prawdziwszy od innych poematów, bo daje sposób poznawania przedmiotu. [TP 170]

Cytaty te potwierdzają wcześniejsze wnioski i pozwalają na ich uzupełnienie: pojmowanie przez Peipera procesu twórczego w kategoriach ekspresyjno-esencjalistycznych wpłynęło na jego sposób myślenia o odbiorze jako odtworzeniu tego procesu.

Zakładając, że podczas powstawania dzieła dochodzi do powielenia efektów poznawczych, a przebieg odbioru reduplikuje akt twórczy, przyjmował Peiper za oczywiste, że do efektów tych dochodzi także w świadomości czytelnika.

nika²⁴. Odmawiał jednak skuteczności w osiągnięciu tego celu „poematom zbudowanym na spójności rezultatu uczuciowego” (TP 223), kiedy pisał:

Nietrudno wyobrazić sobie utwór, którego poszczególne zdania nie pochodziłyby z jakiegoś jednego zdarzenia, lecz byłyby tak dobrane, ażeby uczucia, wywoływane przez nie w czytelniku, układały się według praw ustanowionych przez autora. [...] Poszczególne zdania związane byłyby ze sobą nie spójnością tematu, lecz spójnością rezultatu uczuciowego. Następstwo zdań opierałoby się nie na następstwie realnych zjawisk, lecz na następstwie podyktowanym linią zamierzonego uczucia. Układ taki miałby głęboką konsekwencję. Byłby w nim sens. Wyłania się wielka trudność. Uczucia nie są cegłami; sprawdzać ich przyleganie, to często zestawiać ze sobą dwa wiatry. Pozostaje więc dużo miejsca na rozwiązalność poetycką. [TP 222–223]

Antidotum na ową „rozwiązalność poetycką” miało być – według Peipera – „podparcie poematu odpowiednimi elementami budowlanymi” (TP 223). Konstruktywizm teoretyka Awangardy krakowskiej miał zatem związek z utopią zaplanowanego odbioru, nie dopuszczającą jakiegokolwiek nieprzewidywalności sensu.

Ambicja zagwarantowania maksymalnej fortunności odbioru potencjalnie wywołać mogła skłonność do symplifikacji przekazu. Gdy zna się wypowiedzi teoretyczne Peipera i pamięta zarzuty kierowane pod adresem jego wierszy przez krytykę²⁵, można powziąć przypuszczenie, że w tym przypadku nie wystąpiła prawidłowość, w myśl której dążeniu do czytelności zaczęła towarzyszyć tendencja do upraszczania. Uspokajająco brzmią deklaracje Peipera: „Odległe i wyszukane stosunki jednoczą poemat. Obejmuje go subtelna zgoda, niedostrzegalna dla oczu niewprawnych, przeznaczona dla spojrzeń umiętanych” (TP 230). Podobne wrażenie budzi hasło „tworzenia dla dwunastu lub dla dwu dwunastek”, poparte wywodem:

Z istoty swej dobra poezja jest trudno zrozumiałą. Jest szczególnie trudno zrozumiałą, kiedy jest nową. [TP 244]

Rodzi się nowa niezrozumiałość, tak samo nowa jak poezja, która ją wydała. [TP 245]

Często poemat nie da się zrozumieć jednoznacznie; ale czyż nie dowodzi to tylko tego, że powinien on być takim, ażeby każde przydane mu znaczenie zawierało piękno. Często poemat jest niezrozumiały dla tych, którzy nie umieją widzieć najważniejszej jego treści w jego kroju [...]. [TP 246]

A jednak kwestia potencjalnej „nadzrozumiałości” nie wydaje się oczywista. Jej rozstrzygnięcie stanowi w istocie zasadniczy problem, powiązany ściśle z tym, co decyduje o niejednoznaczności koncepcji języka poetyckiego Peipera.

Dowodzi tego przypadek *Nogi*. Nie bez powodu sięgam do przykładu utworu już omawianego. Interesować mnie bowiem będzie właśnie konfronta-

²⁴ Wyjaśnia to moją wcześniejszą obserwację: Peiper używał pojęć „przedmiot” i „rzeczywistość” zarówno w odniesieniu do obiektów percepcji, jak i do ich sygnifikacji.

²⁵ I współcześni Peiperowi (przede wszystkim Irzykowski), i późniejsi komentatorzy jego twórczości podkreślali najczęściej nie tyle zawilść „formalną”, co raczej skrywającą się pod jej powierzchnią miłośność „treściową” utworów poetyckich autora *Żywych linii*. Reprezentatywna wydaje się opinia W. Sebyły w recenzji *Poematów Peipera* („Pion” 1936, nr 3, s. 6): „Pierwsze wrażenie po przeczytaniu tych wierszy – to, że mamy do czynienia z szaradami, a autor jest szaradziwą”; „Wygląda to, jakby mówił: »Zgadnij, co chciałem przez to powiedzieć, a dowiesz się ciekawych rzeczy«. Cała rzecz w tym, że czytelnik po odgadnięciu nie dowiaduje się niczego ciekawego”. Zob. też jego *Sprawozdanie za rok 1935 w dziedzinie liryki* („Rocznik Literacki za rok 1935”, s. 44): „trud rozwikływania przenośni Peiperowskich nie opłaca się, nie skłania ku dalszej kontemplacji, lecz doprowadza do pokiwania głową nad przedziwną koślawością przedstawień ukazywanego nam przez autora świata”.

cja opinii krytyka²⁶ ze wspomnianą wcześniej autoanalizą Peipera, który posłużył się swoim wierszem dla zademonstrowania tego, „co czyni z [...] widzeniami utwór metaforyzacyjny”. Przypomnieć wypada, że widzenie definiuje on następująco: „[jest to] fakt, który powstaje w wyobraźni jako następstwo słowa” (TP 162). Swoją analizę ograniczył Peiper do pierwszych czterech wersji utworu, z których w istocie omówił tylko dwa:

Ten hymn z jedwabiu ponad okrucieństwem z cukru;
ta wstęga, która wykwita z miękkich liści trzewika
i, darząc napiwkami światła tłumnie zmarszczki bruku,
topi ulicę w modlitwie, gdy wśród niej światłem zamiga;

Oto zestawienie autokomentarza Peipera i fragmentu interpretacji Sławińskiego dotyczącej tej części utworu:

Pierwszym faktem wyobraźni przy czytaniu czy słuchaniu tych wierszy jest widzenie wywołane przez „ten hymn”. Gdyby potem następowały słowa, treścią swą realnie związane z treścią poprzednich, a więc mówiące dalej o tym samym jakimś hymnie (o jego brzmieniu, o jego intencji, o ludziach, którzy go śpiewali, o miejscu gdzie śpiewano, o czasie kiedy śpiewano...), wówczas widzenie, wywołane poprzednio przez słowo „hymn”, wypełniłoby się, stawałoby się szczegółowsze, wyraźniej zarysowane, powstałby obraz. Jednak po słowie „hymn” następuje słowo „z jedwabiu”, tj. słowo złożone z poprzednim metaforycznie, a więc wprowadzające odległy od tamtej i nierealnie z nią związany kawał rzeczywistości, zatem obraz nie może się zbudować i do jego powstania nie dochodzi. Natomiast poprzednie widzenie albo pierzcha robiąc miejsce nowemu i pozostawiając po sobie tylko wzruszeniowe wspomnienie, albo pozostaje jako ułamek złączony z nowym widzeniem, albo łączy się z nim nagle zmniejszone, albo łączy się z nim jakby przeniknięte przez nie, albo w jakikolwiek inny sposób zmienia się i w jakikolwiek inny sposób z nim się łączy. Powstaje nowy fakt wyobraźni. W miarę jak przybywają dalsze słowa, widzenia ulegają dalszym przemianom. „Hymn z jedwabiu ponad okrucieństwem” — ha, znowu przybywa nowe widzenie, znowu jego metaforyczność nie dopuszcza obrazu, lecz, zmieniawszy widzenia poprzednie, łączy się z nimi w jakiś nierealny sposób. „Hymn z jedwabiu ponad okrucieństwem z cukru” — znowu to samo. Może zdarzyć się, że któreś ze słów pozostanie nieczynne widzeniowo, nie wywoła widzenia; z jakichkolwiek przyczyn; słowo mogło znaleźć się w zestawieniu, które utrudnia narodziny widzenia; lub przyczyny mogą być poza słowem: szybkość czytania, powolna wy-

sformułowanie „wstęga, która wykwita z miękkich liści trzewika” jest w całości peryfrastycznym ekwiwalentem „nogi”, jednakże poszczególne grupy słów działają tu jakby na różnych stopniach. Słowo „trzewik” sugeruje bezpośrednią, metonimiczną więź z hasłem prozaicznym (podstawę stanowi realny związek desygnatów obu wyrazów: nogi i trzewika); słowo „wstęga” jest ustalonym arbitralnie synonimem poetyckim „nogi” i jako takie tworzy ośrodek peryfrazy; ale zarówno „trzewik”, jak „wstęga”, znajdujące się na przeciwległych krańcach wachlarza możliwości znaczeniowych, nie są użyte w swoich sensach zwykłych, lecz w już przekształconych pod wpływem określeń towarzyszących: na „wstęgę” promieniuje znaczenie słowa „wykwita”, na „trzewik” — znaczenie dwusłowa „miękkie liście”, w wyniku czego oba wyrazy zostają wciągnięte w porządek metafory roślinnej (*nb.* apeluje ona do wyobrażeń plastycznych o charakterze wyraźnie secesyjnym). Kombinacje metaforyczne słów sąsiadujących, nadrzędna całośćka peryfrastyczna, odniesienie do prozaicznej nazwy stanowiącej tło peryfrazy — takie są trzy registry znaczeniowe, które nawarstwiają się i przenikając tworzą pełny obraz poetycki.

Podążając za biegiem utworu można wyodrębnić w nim pewne skupienia obrazów, z których każde wypełnia oddzielny segment lirycznej narracji. Granice tych segmentów zostały przez autora zaznaczone przy pomocy średników. Jednak nie wszystkie przedziały są tu równorzędne, jedne są słabsze, drugie mocniejsze.

Niewątpliwie najdobitniejsza pauza przypada po wersie pierwszym, który mieści w sobie kompleks obrazowy całkowicie zamknięty, nie znajdujący potem żadnego rozwinięcia. Wers ten można traktować jako swego rodzaju wstęp poddający panegiryczną melodię całemu mono-

²⁶ Zob. J. Sławiński, *Tadeusz Peiper: „Noga”*. W antologii: *Czytamy wiersze*. Wstęp, wybór i opracowanie J. Maciejewski. Warszawa 1970.

obrażnia czytelnika (słuchacza), jakieś przeszkody przypadkowe. Przypuśćmy, że takim słowem było w naszym przypadku „okrucieństwo”. Cóż się stanie? Oczywiście następne słowo zachowa się tak, jak gdyby nie było poprzedzone „okrucieństwem” i bez niego złączy się ze zmienionymi widzeniami poprzednimi; powstanie połączenie mniej więcej takie: „hymn z jedwabiu ponad cukrem”. Jest to ilustracja ważnego zjawiska: nieczynne słowo nie wstrzymuje procesu zrastania się widzeń. A teraz cóż dzieje się po cukrze? Natrafiamy na rzecz nową: pauza rytmiczna. Moment ważny. Ta pauza nie jest tylko sprawą rytmiki i nie daje tylko wzruszeń muzycznych, lecz wpływa na treść widzeń czytelnika, zamyka ona dotychczasowe zrastanie się widzeń i oddziela je od tego, które rozpocznie się za chwilę. Tamte widzenia, czy też tamto widzenie końcowe, otrzymują walor wspomnieniowy, a wraz ze słowami następującymi po pauzie („ta wstęga, która wykwiła”) rozpoczyna się nowy proces przemieniania się i zrastania widzeń. Jest on tym razem bardziej złożony niż poprzednio, bo odbywa się wśród trzech pauz nierównych i zależnych od siebie. „Ta wstęga, która wykwiła z miękkich liści trzewika” — po tej pauzie, która nie jest równa poprzedniej, proces widzeniowy nie zamknie się, lecz zatrzyma się na chwilę, dozna silniejszego zrostu, po czym będzie odbywał się dalej, łącząc całość skupionych zrostów widzeniowych z następnymi widzeniami w sposób, który przez analogię da się łatwo zrozumieć. Drugi proces widzeniowy zakończy pauza u końca czwartego wiersza, po czym widzenie końcowe przechodzi we wspomnienie i zmienia wspomnienie poprzednie. Nie snuję tych spraw dalej, mimo że ukazałyby się tam przemiany godne uwagi. Czuję, że lepiej jest, abym był tu raczej niezupełny niż niejasny. Zresztą to, o co mi chodzi najbardziej, jest już zarysowane: *zrastanie się widzeń, inne niż w mowie niemetaforycznej* [TP 162–164]

logowi. W metaforycznym zestawieniu „hymn z jedwabiu” słowo „jedwab” odgrywa analogiczną rolę jak „trzewik” w analizowanym wyżej fragmencie (jedwab pończochy opinającej nogę kobiecą). „Hymn” natomiast sugeruje doniosłość i — powiedzielibyśmy — wyniosłość opiewanego obiektu, zarazem słowo to częścią swojego znaczenia określa sytuację podmiotową: umieszcza „ja” liryczne w roli, jaką przewiduje dla niego stylistyka hymnu, retoryczna i pochwalna. „Okrucieństwo z cukru” — dopuszcza jeszcze bardziej intensywnie liryczną perspektywę; w kontemplacji opiewanego przedmiotu doznanie słodczy łączy się nierozdzielnie z doznaniem tortury. Ta dwuznaczna satysfakcja, a ściślej mówiąc — sposób jej poetyckiej ekspresji, odsyła do wzorców barokowej liryki, zwłaszcza erotycznej. Sygnały uczuciowego zaangażowania nie są czymś dodanym do charakterystyki obiektu, lecz tkwią w zestawieniach wyrazów budujących ową charakterystykę. W obydwu zespołach działają zresztą analogiczne mechanizmy metaforyzacji; słowa wysoce abstrakcyjne („hymn”, „okrucieństwo”) przenikają się z konkretnymi, apelującymi do doświadczeń zmysłowych („jedwab” — śliskość i połyskliwość, „cukier” — słodczy)²⁷.

Co wynika z tego zestawienia? Peiper używa, wręcz nadużywa pojęcia „widzenie”. Jego wywód nie dookreśla, na czym owe „widzenia” i ich zrosty polegają. Dokonuje w istocie tautologicznego powtórzenia słów użytych w utworze, nie proponując dla nich żadnych odniesień sygnifikacyjnych, żadnej treści, która świadczyłaby o tym, że za sprawą ich zestawienia dochodzi do przyrostu sensu. W jego analizie idzie przede wszystkim o wyakcentowanie ciągu dysharmonii znaczeń strukturalnych, nieprzewidywalności pojawiających się pojęć²⁸. Sławiński natomiast równolegle z dostrzeganiem arbitralności po-

²⁷ *Ibidem*, s. 137–139.

²⁸ Zob. sformułowaną gdzie indziej uwagę Sławińskiego (JS 56), wskazującego autointerpretację *Nogi* jako przykład opisu sposobu tworzenia się w obrębie wypowiedzi metaforycznej „»ruchu znaczeń«, który jak gdyby zmierza do zneutralizowania zewnętrznych odniesień poetyckiego przekazu”.

jawiających się słów („wstęga”) dąży do wyszukiwania ich wzajemnych motywacji systemowych i przedmiotowych (metonimia, podobieństwo plastyczne, wprowadzenie retoryczności kształtującej sytuację podmiotową, konceptyzm barokowy służący ekspresji emocji). Paradoks owej sytuacji polega na tym, że z pozoru powinno być odwrotnie – na konkretyzacji i na uzasadnieniu spójności powinno zależeć Peiperowi:

Aby unaocznić, co dzieje się w wyobraźni przy spożywaniu utworu metaforyzacyjnego, nie będę prowadził analizy aż do „elementów”, bo nie tylko ich późniejszy trud składania musi okazać się niewykonalnym, ale i znajomość ich traci użyteczność przy ich składaniu w konkretne fakty wyobraźni. *Trzeba troszczyć się o to, by rozkładanie całości na cząstki nie wynaturzało całości.* [TP 161–162]

Sławiński pisząc „wzorcową” interpretację na użytek powszechny²⁹ dba przede wszystkim o „uczynienie” omawianego utworu. Naśladuje zatem czynności podejmowane zazwyczaj przez Peipera, które w dodatku sam opisał gdzie indziej:

„Ruch znaczeń” w zdaniach metaforycznych jest [...] ruchem ku autonomii „czystej rzeczywistości poetyckiej”, dążeniem do samowystarczalności pseudonimu, ale w ostatecznej instancji wymaga on uzasadnienia sytuacyjnego, gdyż w przeciwnym razie przestałby w ogóle być uchwytne. Wyrażna predylekcja Peipera do ujęć fabularnych (jak wiadomo, twórczość jego rozwijała się konsekwentnie w kierunku form tego rodzaju) wiąże się w sposób oczywisty z takim pojmowaniem zasadności metafory poetyckiej. [...] Niewyobrażalność [...] metaforyki [Peipera] to niewyobrażalność – by tak rzec – lingwistyczna, wynikająca z niedoceniańa pozytywnej roli, jaką przy odbiorze metafory odgrywają kojarzenia określone przez hierarchiczną strukturę znaczeniową wyrazów – uczestników metaforycznej konfrontacji. Peiper doceniał w pełni negatywną rolę tych kojarzeń, wiedział, że nie może im po prostu – „samowolnie” – zaprzeczyć, że przeczeniu temu należy stworzyć odpowiednią motywację sytuacyjną. Określenia metaforyczne [...] wymagały od czytelnika, by na nie przystał jako na równoważniki słowne pewnych sytuacji. [JS 56–57]

Jak rozumieć ową zaskakującą zamianę ról? Wytłumaczenie zachowania Peipera wydaje się prostsze. Sposób, w jaki zinterpretował swój utwór, w rzeczywistości ujawnia, że ulegał pokusie antymimetyczności i autoreferencyjności³⁰. Przed świadomym podjęciem tej idei wstrzymywała go jednak zależność od ekspresyjnego pojmowania zobowiązań języka, a także wynikające stąd przywiązanie do zasady reprezentacji³¹. Dlatego chociaż krążył wokół zagadnień ściśle semantycznych, posługiwał się parapsychologicznym pojęciem „widzenia”, odsyłającym do problematyki percepcji i takich kategorii, jak „wyobrażenia”, „obraz” czy „plastyczność”. Kiedy jednak stykał się z koncepcjami jawnie manifestującymi wiarę w możliwość uczynienia z „języka organu, który by chwycił życie materii z całą jego falującą zmiennością” (TP 114), przeciwstawiał takiemu „protokółowaniu naturalnego biegu obrazów [...]” *wolę twórczą*,

²⁹ Antologia *Czytamy wiersze* stanowi zbiór autorskich interpretacji o popularyzacyjnym charakterze.

³⁰ Na temat formalistycznych koncepcji sztuki jako autoprezentacji zob. R. Nycz, *Literatura postmodernistyczna a mimesis. Wstępne rozróżnienia*. W: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1993, s. 139.

³¹ Zob. opinię Sławińskiego (JS 126): „Termin »widzenie«, jakim posługiwał się Peiper, pisząc o oddziaływaniu mowy metaforycznej na wyobraźnię odbiorcy [...], [miał] obejmować i »ruch międzysłowny« (napięcia semantyczne) w poemacie, i przezierający spoza niego stan rzeczy, przywoływaną sferę desygnatów”.

która formuje materiał przeżyć wewnętrznych według zasad artystycznych; która eliminuje i komponuje”. Jednak nawet wówczas, chociaż mówił: „Nie chodzi o powtarzanie rzeczywistości, w tym wypadku »wewnętrznej«, lecz o dzieło, o utwór poetycki” jako przedmiot, który podlega „formowaniu”, „rozkładaniu”, wskazywał „materiał przeżyć wewnętrznych” i „myśli” (TP 116). Tym samym utrzymywał w mocy zasadę reprezentacji literackiej – przedstawiania tego, co w założeniu istnieje i daje się rozpoznać wcześniej. I to w istocie ukazuje odczytanie utworu *Noga* dokonane przez Sławińskiego i ujawniające zaskakująco łatwą rozstrzygalność z pozoru niejasnych metafor Peipera. Były one, jak słusznie zauważył Przyboś, „niewyobrażalne”³², ale jedynie w sensie lingwistycznym, utrzymywały bowiem zazwyczaj, często krańcowo odkształconą, „zasadność poznawczą” (JS 57). Charakterystycznego przykładu dostarcza Ważyk:

[Peiper] prowadząc grę z czytelnikami za wiele od nich wymagał, za bardzo lekcewał bezpośrednie oddziaływanie obrazów, które dla niego były tylko metaforycznymi elementami prostego rozumowania. „W żadnej kieszeni nie rozbiję namiotu i nie dam zakuć w łańcuch mego łóżka”. W pierwszym zdaniu zmieniał się w Guliwera wędrującego po kraju olbrzymów. W drugim – odgrywał jakąś absurdalną scenę z Witkiewicza. Brak tym obrazom nie tylko spójności, ale i powagi, gdy tymczasem myśl jest w intencjach poważna: nie dam się kupić i spełać swoich marzeń³³.

Zasadniczo celna obserwacja Ważyka mija się jednak z trafnością w sugestii, że Peiper nie liczył się z czytelnikiem. Było wręcz przeciwnie. Wskazać można różnego rodzaju zabezpieczenia, jakie tworzył i w teorii, i w praktyce dla powstrzymania uruchomionej przez siebie wolnej gry znaczeń, która mogłaby zagrozić utopii zaprogramowanego odbioru. Nieprzychylność, z jaką spotykały się jego wiersze³⁴, była rezultatem odczuwania owej niekonsekwencji: łączenia innowacyjności ze swoistą tendencyjnością formy. Charakterystycznym przejawem takiego dążenia do „nadrozumiałości” wydaje się praktyka zestawiania pseudonimu i nazwy w wierszu (*nb.* nigdy nie uzasadniona teoretycznie). Schemat ten realizuje także utwór *Noga*, w którym trudno nawet doszukiwać się deszyfracji pseudonimu, skoro na jego przedmiot wskazuje bezpośrednio tytuł, a dodatkowo potwierdza go klauzula wiersza („ta noga”). Takie postępowanie eliminowało podstawową potencjalność wielosensowości – peryfraza wspierana protezą nazwy traciła wdzięk tajemnicy, stawała się łatwą alegorią pozbawiającą odbiorcę samodzielności i zaczynała niepokojąco przypominać warsztatową wprawkę na zadany temat. To, co w teorii przedstawiane było przez Peipera jako samowystarczalne, w praktyce potrzebo-

³² J. Przyboś, *O poezji integralnej*. W: *Linia i gwar. Szkice*. T. 1. Kraków 1959, s. 33–34: „Peiper to poeta pojęć. Weźmy przykład. Zdanie, zaczynające słynną *Nogę* [...], jest, według mnie, niewyobrażalne. [...] metafora obrazowa – od razu, z góry przekonuje plastyką widzenia o swojej zawartości myślowej i uczuciowej (znaczeniu), pojęciowe zespoły metaforyczne Peipera – przeciwnie; wpierw trzeba zrozumieć, co one znaczą, i dopiero potem, po pewnym czasie, powoli można się z nimi oswoić! Bardzo często jednak nawet zrozumienie, co zamierzał Peiper wyrazić »pseudonimem poetyckim«, nie ułatwia mi zgody na jego przenośnię. [...] nie godzę się na takie zliteraryzowanie poezji”.

³³ A. Ważyk, *Dziwna historia awangardy*. Warszawa 1976, s. 60.

³⁴ Zob. opinię Sławińskiego (*Tadeusz Peiper: „Noga”*, s. 135): „uznawaniu ważności ustaleń teoretycznych Peipera towarzyszy lekceważenie jego wierszy”.

wało wspomaganie³⁵. Usiłując zrealizować projekt kontrolowanej metaforyzacji wyposażał swoje wiersze w mechanizm gwarantujący właściwe ich odczytanie. Tę funkcję pełniły, oprócz zestawiania nazwy z peryfrazą, fabularyzacja oraz celowa redundancja, najbardziej widoczna w utworach opartych na układzie rozkwitającym. Polegała ona na uporczywym mnożeniu określeń na temat jednego, z góry wiadomego przedmiotu. Jak zauważa Nycz:

w poetyckiej ekwiwalentyzacji [uznawał Peiper najprawdopodobniej] operację o charakterze *metajęzykowym*, nadbudowaną i nad przedmiotem, i, w nie mniejszym stopniu, nad jego zwykłym, potocznojęzykowym określeniem³⁶.

Badacz przywołuje jako dowód przykład, którym posłużył się sam poeta, aby zilustrować sposób tworzenia ekwiwalentów uczuć: „proza mówi: »jestem smutny«, poezja mówi: »niebo osiadło na ziemi, jak mysz na westchnieniu«” (TP 238)³⁷. Zaczerpnięty przez Peipera z własnej twórczości przykład ujawnia cztery prawidłowości: Po pierwsze – ośmiesza rzekomy „ekonomizm” poetyckiego pseudonimu. Po drugie – potwierdza fundamentalny esencjalizm myślenia autora *Żywych linii*. Po trzecie – w sposobie deszyfracji swojego przykładu zdradza Peiper zasadę, na której opiera się jego ekwiwalentyzacja i którą nazwać można swoistą apriorycznością, tj. założeniem istnienia uprzedniej („przedwypowiedzeniowej”) wiedzy na temat przedmiotu wypowiedzi poetyckiej. Po czwarte wreszcie – ukazuje dodatkowe uzasadnienie owej aprioryczności: ilustracyjną wobec teorii funkcję pseudonimu, jego metatekstowość.

Wypada przypomnieć opinię sformułowaną przez Sławińskiego, jakoby Peiper obok poglądu, iż poetycki akt poznawczy stanowi reprodukcję świata, dawał „również wyraz przekonaniu, że akt poznawczy stanowi swego rodzaju propozycję porządku dla poznawanego” (JS 41). Nie można przystać na to stwierdzenie, jeśli miałyby ono odnosić się do świadomie akceptowanego przeświadczenia Peipera. Paradoks polega na tym, że chociaż istotnie jego dokonania do takich wniosków prowadziły, on sam nigdy w sposób jednoznaczny ich nie sformułował. Praktyka poetycka autora *Nowych ust* niejako mimowolnie naprowadzała na taki trop, np. poprzez dawanie „falszywych obietnic” jakiegoś dodatkowego sensu, ukrytego pod wymyślnymi metaforami. Niespełnianie tych obietnic wywoływało zrozumiałą reakcję sprzeciwu, powodowało wrażenie, „że wydatkowanie [...] tekstualnej energii dla powiedzenia *tylko tego* jest pragmatycznie nieekonomiczne”³⁸. Z takiego punktu widzenia bardziej zrozumiałe stają się zarzuty „waty metaforycznej”, sztuczności i dziwaczności – kierowane pod adresem poezji Peipera.

Powiedzieć można, że tym, co zaważyło na swoistej niefortunności praktyk poetyckich Peipera, była, z jednej strony, nieumiejętność dostrzegania wszyst-

³⁵ Zob. uwagę Ważyka (*op. cit.*, s. 59): „Czytając *Chorał robotników* w pierwodruku bez tytułu, byłem przekonany, że ta pulsująca obsesyjna wypowiedź gromadna pochodzi od głodnego murzyńskiego plemienia z przewagą małych dzieci. Wiersz jest alegorią niezrozumiałą bez tytułu. Tytuł ją objaśnia”.

³⁶ Nycz, „Wyrażanie niewyraźnego” w *literaturze nowoczesnej*, s. 299.

³⁷ Jest to fraza z wiersza T. Peipera pt. *Pod dachem ze smutku* z tomu *Żywe linie* (Kraków 1924).

³⁸ U. Eco, *Semiotics and the Philosophy of Language*. London 1984, s. 161. Cyt. za: Nycz, *Tekstowy świat*, s. 101.

kich efektów spowodowanego przez siebie „ruchu znaczeń”, z drugiej zaś — nieświadomie stosowana technika wyposażania utworów w elementy gwarantujące ich właściwe zrozumienie. Taka praktyka wydaje się naturalną konsekwencją ekstremalności idei, na której trop — nie w pełni zdając sobie z tego sprawę — wpadł: idei autonomiczności języka poetyckiego. Wyznając „ekspresyjną koncepcję języka” (sformułowanie użyte przez Nycza w artykule „*Wyrażanie niewyraźnego*” w *literaturze nowoczesnej*) nie chciał poddać się radykalnym wnioskom płynącym z odkrycia estetycznej samozwrotności wypowiedzi poetyckiej. Ta poniekąd zrozumiała niekonsekwencja musiała przynieść kuriozalny efekt — połączenie radykalizmu z tradycjonalizmem³⁹.

Wydobywając na jaw pęknięcia i niekonsekwencje teorii Peipera nie zmierzam do jej dyskredytacji. Przeciwnie, uważam, że tylko przyjmując możliwość istnienia przedślowej wiedzy na temat rzeczywistości mógł on założyć instrumentalny charakter języka i uwierzyć w całkowitą zdolność zapanowania nad nim. I tylko dzięki temu nie zawałał się potraktować go zupełnie odmiennie od sposobu, w jaki był traktowany dotychczas. Język nie stanowił dla niego przeszkody, którą należy wyeliminować, lecz stał się podatnym na jego działanie *medium*. Paradoksalnie, w efekcie takiego podejścia przypadła Peiperowi w udziale — w polskiej poezji — rola rewelatora funkcji poetyckiej. Wypełnił tym samym lukę, jaka istniała w polskiej refleksji metapoetyckiej⁴⁰. Zarazem jednak fakt, iż samodzielnie, choć mimowiednie dotarł do rozpoznań tak zbieżnych z ustaleniami formalistów i strukturalistów, jednym słowem: jego teorio-twórcze prekursorstwo, nie mógł ze względu na swój radykalizm nie wzbudzić w nim samym pewnego rodzaju reakcji obronnej, widocznej głównie w wierszach, jakie pisał. To, czego dokonał, zakładało przewartościowanie tak zasadnicze, że jego pełne ogarnięcie wymykało się świadomości jednego człowieka. Zapoczątkował proces, który kontynuowali inni.

Niewyraźność Przybosia

Inaczej niż w przypadku Peipera, którego poezja i wypowiedzi teoretyczne tworzą zwarty korpus tekstów, omówienie rozległej twórczości Juliana Przybosia wymaga namysłu metodologicznego. Ponieważ mam zamiar wydobyć ele-

³⁹ Zob. opinię sformułowaną na ten temat przez Ważyka (*op. cit.*, s. 64–65): „Przyszły redaktor »Zwrotnicy« rozpoczął od hamowania. [...] Zamiast prostoty zdania zachwalał sztuczność i literackość. Niepokoiło go rozluźnienie kompozycji. Trudno te zastrzeżenia wobec rodzącej się nowej poezji w 1922 nazwać nowatorskimi. Wszystkie pochodziły z minionej epoki”.

⁴⁰ Zob. E. Kuźma, *Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce*. Wrocław 1976, s. 167: „Podstawowa różnica między językową świadomością polskiego i niemieckiego ekspresjonizmu [...] [polega] na tym, że u nas nie wykształciła się świadomość funkcji poetyckiej [...]. Poezja nie była dla polskich ekspresjonistów tworem językowym, lecz pewną substancją metafizyczną objawiającą się mimo przeszkód języka”. Myśl tę można uogólnić i rozszerzyć na całość formacji poetyckiej, która w mniejszym lub większym stopniu pozostawała aż do momentu wystąpienia programowych Peipera pod wpływem młodopolskiej „utopii pozakodowej komunikacji” — określenie, którym J. Prokop posłużył się w szkicu *Od retoryki nadmiaru do komunikacji bez słów* (w: *Żywiół wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*. Kraków 1978, s. 40). Rola rewelatora funkcji poetyckiej przypadła w udziale Micińskiemu; z kolei tym, który najwcześniej usiłował poddać ją konceptualizacji, a zarazem w pełni świadomie uwzględnić w swojej poezji, był Leśmian. Jednak dopiero Peiper został wysłuchany: dzięki niemu odczuwanie autoteliczności przeniknęło do ogólnego światopoglądu poetyckiego.

menty świadczące o ewolucji jego refleksji poetologicznej (rozważanej w aspekcie tytułowych zagadnień), utrwalone zarówno w samej poezji, jak i w autokomentarzach, fragmentarycznemu charakterowi tych odwołań towarzyszyć będzie zasada zachowania porządku chronologicznego. Jednocześnie nie ograniczam się do omówienia jedynie przedwojennej twórczości tego poety, żywiąc przekonanie, że tylko uwzględnienie całości dzieła Przybosia pozwala właściwie pojąć sens przenikającej je problematyki niewyraźności. Moim zamiarem jest wyciągnięcie wniosków z przebiegu całej drogi poetyckiej autora *Najmniej słów* także ze względu na wielokrotnie podkreślaną przez krytyków rolę, jaką odegrał on w polskiej poezji⁴¹.

W przypadku tak obfitej twórczości, przynależącej do kilku okresów literackich, uwzględnienia wymagają dotychczasowe próby ujęcia fundującej ją koncepcji języka poetyckiego. Wśród takich kompleksowych podejść, wykraczających poza doraźne omówienia kolejnych tomików, podstawową pracą pozostaje monograficzny zarys twórczości poety: *Świat poetycki Juliana Przybosia* Jerzego Kwiatkowskiego. Węższy zakres – choć zarazem głębszy zasięg – mają: cytowana już w pierwszej części tego artykułu książka Janusza Sławińskiego o języku poetyckim Awangardy krakowskiej oraz rozprawa Zdzisława Łapińskiego „*Świat cały – jakże zmieścić go w żrenicy*”. (*O kategoriach percepcyjnych w poezji Juliana Przybosia*). Łapiński odnosi się przede wszystkim do podsumowującego tomu *Miejsce na Ziemi*⁴², który za Kazimierzem Wyką nazywa „kanonem poetyckim” Przybosia⁴³. Sięga również do tomów późniejszych, nie przekraczając jednak cenzury 1959 roku, wyznaczonej datą ukazania się *Poezji zebranych*⁴⁴, do których się odwołuje. Wyłącza zatem ze swoich rozważań 10 ostatnich lat twórczości Przybosia, na którą składają się tomy: *Próba Całości* (1961), *Więcej o manifest* (1962), *Na znak* (1965), *Kwiat nieznany* (1968) oraz *Utwory poetyckie* (1971). Pominięcie tych zbiorów, kluczowych – nie tylko z uwagi na interesującą mnie problematykę – dla zrozumienia poetyckiej samoświadomości Przybosia, zaważyło na pewnej jednostronności tej fundamentalnej próby „wydobycia z empirycznego materiału wierszy idealnej konstrukcji” (ZŁ 281). Kwestia ta stanie się przedmiotem moich późniejszych rozważań.

⁴¹ Zob. J. Sławiński, *Próba porządkowania doświadczeń. Nowatorskie przedsięwzięcia poezji polskiej w latach ostatnich*. W zb.: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 3: *Literatura Polski Ludowej*. Red. A. Brodzka, Z. Żabicki. Warszawa 1965. – Z. Bieńkowski, *Miejsce Przybosia*. W: *Poezja i niepoezja. Szkice*. Warszawa 1967.

⁴² [J. Przyboś], *Miejsce na Ziemi*. [Kraków] 1944. Zob. komentarz edytorski w: J. Przyboś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*. Wstęp napisał E. Balcerzan. Wyboru dokonali: E. Balcerzan, A. Legeżyńska. Komentarze opracowała A. Legeżyńska. Wrocław 1989, s. 143. BN I 266: „Wydanie zbiorowe utworów Przybosia, opracowane przez Adama Włodka i Tadeusza Jączalika na podstawie materiałów dostarczonych przez poetę. Edycja konspiracyjna, maszynopisowa, nie sygnowana nazwiskiem autora”.

⁴³ K. Wyka, *Wola wymiernego kształtu*. W: *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1959, s. 299, 300: „[*Miejsce na Ziemi*] [...] nie tyle [...] odtworza drogę poetycką Przybosia, ile osiągnięty kanon jego poezji. Kanon, w imię którego droga ta ma być przekreślona w etapach dojścia, jakie dla Przybosia nie są już dzisiaj istotne”.

„[...] świadoma wola konstrukcji [...] zapanowała teraz na temacie najszerszym – na całych latach dwudziestu jego poetyckiego pisarstwa”.

⁴⁴ J. Przyboś, *Poezje zebrane*. Warszawa 1959. Mieszczą się tu następujące – późniejsze względem *Miejsca na Ziemi* (1944) – tomiki: *Rzut pionowy* (1952), *Najmniej słów* (1955), *Narzędzie ze światła* (1958).

Wielokrotnie wskazywano na różnego rodzaju zależności między dwoma pierwszymi tomami Przybosia: *Śruby* i *Oburącz*, a zaleceniami programowymi formułowanymi przez „papieża awangardy” – Tadeusza Peipera. Przyznać trzeba, że tomy te odznaczają się wyjątkową skrupulatnością w realizacji dyrektyw światopoglądowych, ich bezkrytycyzm podsumuje później sam poeta: „Przecież moje *Oburącz* to jednak *nieświadomy* faszyzm syndykalistyczny [...]”⁴⁵. Nieco inaczej przedstawia się sprawa wierności stylistycznej Przybosia wobec koncepcji Peipera. Edward Balcerzan pisze: „Style obu poetów zbliżają się do siebie, ale się przecież nie utożsamiają – trudno je pomylić”⁴⁶. Przybosia wyróżnia powściągliwość w „samowolnym spokrewnianiu pojęć”. Powodem tej rezerwy była niewątpliwie, uwyraźniona w sformułowanym później zarzucie „niewyobrażalności” metafory Peipera, większa wrażliwość Przybosia na „utrwalone możliwości znaczeniowe słów” (JS 57), przesądzające o zasięgu ich dopuszczalnej stosowalności. Za pośrednią krytykę arbitralnego traktowania przez Peipera prawidłowości semantycznych należy uznać, według mnie, niektóre z utworów składających się na następny tom Przybosia – *Sponad*; demonstrują one groteskowe efekty niekontrolowanej „samowolności”. Oto charakterystyczny przykład:

zjadacz, uzbrojony w chochlę,
nawet nie wystawiwszy z barszczu uszek,
w sto jam ustnych rozkopanych widelcami
wtaczał bryły mięs,

(*Jadłospis*, S⁴⁷)

Fragment ten traktować można jako próbę realizacji metafory na sposób peiperowski: stworzenie sytuacji językowej, w której słowo aktualizowałoby kilka możliwych znaczeń nie zachowujących zwyczajowej hierarchii swoich użyc, ale jednocześnie uzasadnionych w danym kontekście. Prześmiewczy efekt zabiegu Przybosia wynika właśnie z faktu umotywowania ich sytuacją błahą i krotochwilną. „Samowolna” metafora okazała się „do wyobrażenia” jedynie w groteskowej wizji. Tylko groteska bowiem zapewnić mogła językowej niecodzienności adekwatne odniesienie przedmiotowe. Podważało to przeświadczenie Peipera o uniwersalności takiego sposobu budowania metafory.

Przyboś jednak ani nie parodiował koncepcji Peipera, ani też jej całkowicie nie przekreślał. Przeciwnie, rozwijał ją i udoskonalał⁴⁸. Sławiński pisze:

Za krytyką Przybosia krył się postulat wymagający od metafory, by tłumaczyła się jako gra znaczeń – na tle wyobrażeń językowych wspólnych nadawcy i adresatowi poetyckiego

⁴⁵ Słowa te pochodzą z listu J. Przybosia do J. Kurka, datowanego: Gwoźnica, 29 VII 1931. Cyt. za: R. Skręt, *Dodatek krytyczny*. W: J. Przyboś, *Pisma zebrane*. Opracował R. Skręt. Przedmowa J. Kwiatkowski. T. 1. Kraków 1984, s. 412.

⁴⁶ E. Balcerzan, wstęp w: Przyboś, *Sytuacje liryczne*, s. XXVIII.

⁴⁷ Ten skrót oznacza tom: *Sponad* (dawna pisownia: *Z ponad*). Także do innych tomów Przybosia odsyłam tu skrótami: MZ = *Miejsce na Ziemi*; NS = *Najmniej słów*; NŚ = *Narzędzie ze światła*; PC = *Próba Całości*; PŻ = *Póki my żyjemy*; RP = *Rzut pionowy*; RS = *Równanie serca*; WM = *Więcej o manifest*. Wszystkie utwory cytuję według zapisu w: Przyboś, *Pisma zebrane*, t. 1–2 (1984–1994).

⁴⁸ W opinii Sławińskiego (JS 59) „zaszedł [on] najdalej ze wszystkich awangardzistów w poszukiwaniu sposobów lingwistycznej motywacji metafory”. Przeciwnego zdania jest Michał Głowiński, który zaobserwował w praktyce poetyckiej Przybosia prawidłowość pokrewną tej, jakiej starałam się dowieść w postępowaniu Peipera. M. Głowiński (*Przyboś: najwięcej słów*. „Teksty” 1975, nr 1, s. 45–46) wskazał bowiem na „charakterystyczne dla całej twórczości poety

przekazu. [...] w metaforze spełniającej ów postulat rolę [motywującą współlistnienie spodziewanego znaczenia słowa i jego niespodziewanego użycia — A. K.] [...] miałyby odgrywać „pośrednie” możliwości znaczeniowe, pozwalające na korespondencję między możliwościami skrajnymi. [JS 58]

Pierwszy na tę właściwość obrazowania poetyckiego Przybosia wskazał Prokop, wydobywając z jego utworów „schemat *a b a*”, tj. zasadę „zespalandia nowo kreowanymi pokrewieństwami znaczeniowymi [...] »skłóconych« elementów przy zachowaniu ich wewnętrznego »wrogiego« napięcia”, co „umożliwia ich wzajemne współwystępowanie”⁴⁹. Obserwację Prokopa dookreślił w kategoriach semantycznych Sławiński: „równoległość aktualizowanych znaczeń tłumaczy się na tle pewnych ustabilizowanych hierarchii sensów słowa” (JS 59). Zapewnieniu ich występowania w utworze służy — jak wykazuje na przykładach autor *Koncepcji języka poetyckiego Awangardy krakowskiej* — metaforyczne traktowanie mieszczących się w normie wyrażen o potencjalnej wieloznaczności, np. udosławianie metafor konwencjonalnych czy przekształcanie związków frazeologicznych. Odwrotną zasadą operuje poeta konstruując metaforę motywowaną paronomastycznie, tzn. wykorzystując podobieństwo brzmieniowe wyrazów do przekonania odbiorcy o ich rzekomym powinowactwie etymologicznym, i tym samym uzyskuje efekt wieloznaczności (JS 58–62)⁵⁰. Ten moment twórczości Przybosia podsumowuje Balcerzan: „awangardyzm w poezji Przybosia staje się w mniejszym stopniu ideologią, w coraz większym — oryginalną poetyką”⁵¹.

Niewątpliwie w tomie *Sponad* dochodzi do wyzwolenia się Przybosia od dominacji Peiperowskich zaleceń nasycania poezji terażniejszością w jej cywilizacyjno-technicznym wymiarze. Emancypacja jego światopoglądu poetyckiego nie polega jednak na zarzuceniu ekspresyjnych uwikłań poezji na rzecz pogłębienia sugerowanej przez teorię Peipera autonomizacji warstwy językowej. Przeczy temu pojawienie się zapowiedzi liryzmu i sensualizmu — cech charakterystycznych dla całej dalszej twórczości Przybosia. Chociaż jego metafora „gospodarowała przede wszystkim tymi możliwościami znaczeniowymi słowa, które podlegały już społecznej konwencjonalizacji [...] [i] które [...] mogły wchodzić w określone stosunki — w sekwencji poetyckiej — bez wprowadzania przedmiotowych uzasadnień [...]” (JS 60), to jednak właśnie wtedy, równoległe z wykształcaniem się tej oryginalnej metody, dochodzi do głosu dyspozycja określająca na najbliższe 30 lat sposób myślenia Przybosia o języku. Poetycka „samozwrotność” zostanie teraz bezwzględnie podporządkowana pragnieniu wyrażenia siebie, świata i siebie-w-świecie.

napięcie: pomiędzy niezwykłą wynalazczością metaforyczną, tak nowatorską i oryginalną, a tendencją do ograniczania doniosłości i zasięgu własnych odkryć, wynikającą — jak przypuszczać można — z obawy przed niezrozumieniem”. Podając przykłady apozycji, peryfraz, mnożenia synonimów i wyrażen bliskoznacznych, badacz formułuje opinię, że wszystkie te zabiegi służąc lingwistycznej motywacji metafory, „jeśli nawet nie zawsze ją banalizują, ograniczają jej śmiałość”.

⁴⁹ J. Prokop, *Budowa obrazu u Przybosia*. „Ruch Literacki” 1960, z. 1/2, s. 73.

⁵⁰ Na temat „podtekstów znaczeniowych”, „wyzyskiwania formacji słowotwórczych”, przekształcania utartych zwrotów i innych „przesunięć syntaktycznych”, tworzących „niezwykły kontekst syntaktyczny” w celu „syntezy dawnego i nowego znaczenia — syntezy poprzez napięcie obu biegunów” zob. też J. Prokop, *Marginalia do Przybosia*. W: *Euklides i barbarzyńcy. Szkice literackie*. Warszawa 1964, s. 29, 31.

⁵¹ E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1918–1939*. Warszawa 1996, s. 60.

W tekście *O metaforze* poeta określił metaforę jako „swoisty środek poznawania rzeczywistości” (JP 31). Zestawienie tego sformułowania z wypowiedzią Peipera z *Metafory terażniejszości*: „Metafora jest samowolnym spokrewnianiem pojęć; jest tworzeniem związków pojęciowych, którym w świecie realnym nic nie odpowiada” (TP 35), ujawnia interesującą rozbieżność w ujmowaniu kwestii relacji metafora – rzeczywistość. Odmiennosc stanowisk wydaje się oczywista. A jednak chociaż w istocie można tu mówić o ważnej różnicy, nie można przecież powiedzieć, że Przyboś uznawał poznawcze funkcje metafory, a Peiper – nie.

Charakteryzując dalej metaforę, ten ostatni napisał tak:

[Metafora] nie jest [...] środkiem realistycznego odtwarzania świata. Nie jest niewolniczym inwentarzowaniem rzeczywistości. Nie jest opisem. *Przenosząc pojęcia w dzielnice, do których one metrykalnie nie należą, metafora przekształca rzeczywistość doznań i przetwarza ją na nową rzeczywistość, rzeczywistość czysto poetycką.* [TP 36]

Zacytowany wywód uzasadnić miał przypuszczenie, że główną cechą („przyczyną”) metafory jest jej „antyrealizm”. Argumenty te świadczą jednak zarazem o tym, że to, co określał Peiper mianem „antyrealizmu”, nie jest po prostu konsekwencją zerwania z rzeczywistością, lecz wynika jedynie z zanegowania iluzji bezpośredniości i wydobycia na jaw mediatyzacyjnej funkcji języka. Uważne przeczytanie przytoczonych sformułowań przekonuje, iż rzeczywistość wcale nie została z nich usunięta. Przeciwnie, wciąż o nią właśnie chodzi, tyle że „przekształconą” i „przetworzoną”. Tu Peiper najbardziej zbliża się do myśli Przybosia, który w innym miejscu cytowanego artykułu powołując się na Arystotelesowską definicję metafory jako odnajdywania „podobieństwa w niepodobieństwie” stwierdza, że „[skoro metafora] dostrzega związek między dalekimi zjawiskami [...], związek przez ludzi przedtem nie dostrzegany, [...] jest więc rezultatem odkrywczej pracy umysłu [...]” (JP 33). „Związek między dalekimi zjawiskami” i „samowolne spokrewnianie pojęć” tyle samo dzieli, ile łączy. Przyboś mówił o „zjawiskach”, Peiper o „pojęciach przeniesionych w nowe dzielnice”, a więc odniesionych znaczeniowo do zjawisk, do których potoczny język ich nie odnosi. Obaj w różny sposób mówią o tym samym. Co innego jednak ich interesuje. Przyboś kładzie nacisk na poznawczą korzyść takiego niezwykłego odniesienia, Peiper wspomina o „ekonomizmie”, „zaoszczędzeniu wydatku słownego” i przejawianiu się terażniejszości „w samym kroju poetyckim”. Konstruktivistyczne nastawienie Peipera, uznawanie przez niego „elementów terażniejszości” za „jedynę źródło metaforyczności” (TP 46) dowodzi, że poznawcze funkcje poezji nie były w jego przypadku rozumiane jako zdolność poszerzenia wiedzy o świecie. Swoistą funkcję poznawczą poezji upatrywał w jej umiejętności dostarczania coraz lepszych i coraz bardziej adekwatnych sposobów wyrażania „nowych czasów”, nie po to jednak, żeby się o nich cokolwiek dowiedzieć, ponieważ najwyraźniej żywił przekonanie, że zna je bardzo dobrze. Rozważania Peipera implikują i kamuflują zarazem wniosek, nigdzie przez niego wprost nie zwerbalizowany, że przedmiotem poznania poezji jest ona sama⁵². Dlatego to nie Przyboś, lecz Peiper mówił o poję-

⁵² Najbliższy jego sformułowania był chyba Peiper w końcowych partiach *Nowych ust* (TP 240–241), kiedy stwierdzał: „*Bo my kochamy słowo [...]. A szczególnie kochamy nieznaną jego możliwości [...].* [...] Nawet wtedy, kiedy nowy plan budowy [poematu] zaczyna widnieć

ciach, przesuując pole swojego zainteresowania z epistemologii w stronę semantyki.

Stanowisko Przybosia ocenić można jako mniej ufne wobec iluzji poetyckiej „nadwyrażalności” (tj. umiejętności przewyższającej zdolności wyrażania-nazywania) i zarazem – bardziej umiarkowane w eksponowaniu autotelicznej funkcji poezji. Jego utwory pozbawione są charakterystycznej dla Peipera aury metatekstowości, demonstracyjności i jednocześnie (skrywanej) pretekstowości tematycznej. Przyboś w swojej poezji naprawdę chce o czymś powiedzieć, a nie jedynie upozorować komunikat dla położenia „nacisku na samo *medium* sztuki”⁵³.

Nasuwa się paradoksalny wniosek: to Peiper nieświadomie i niejako wbrew przesłankom własnej myśli zbliżył się do koncepcji autonomizującej słowne *medium* przekazu artystycznego (tzn. podkreślającej jego autoteliczność) i zakładającej w najradykałniejszej wersji wykluczenie poezji „poza komunikacyjny krąg mowy”⁵⁴. Przyboś, sprawniejszy w lingwistycznym uzasadnianiu swoich operacji poetyckich, utrzymał założenie poznawczych i mimetycznych możliwości poezji i nie podjął sugestii „wpisanej” w myśl Peipera. Dowodem na pozostawanie poezji Przybosia poza jej oddziaływaniem, a zarazem charakterystycznym przykładem konstrukcji krytycznej poddającej się kategoriom rozumowania narzucanym przez badany obiekt jest, w moim odczuciu, interpretacja dokonana przez Łapińskiego. Wspomniany już artykuł „*Świat cały – jakże zmieścić go w żrenicy*”. (O kategoriach percepcyjnych w poezji Juliana Przybosia) stanowi fragment jego rozprawy doktorskiej⁵⁵. We wprowadzeniu do niej Łapiński zastrzega, że chociaż ma zamiar uwzględnić wnioski sformułowane przez psychologów percepcji, nie zamierza jednak traktować twórczości poetyckiej Przybosia jako „projekcji rzeczywistości psychicznej” lub „wyrazu życia psychicznego” poety. Uznając tego rodzaju założenia za przejaw „ekspresywnego” ujmowania literatury, przeciwstawia mu perspektywę mimetyczną. Mówi o „strukturze naśladowczej” utworów, nawet widzi w nich swoisty „dokument, kierujący ku swemu autorowi”. W dalszych partiach wywodu posługuje się określeniem „poetyckiej transpozycji” „pewnych ogólnych cech przynależnych strukturze naszej świadomości”. Mówi też o „literackim odwzorowaniu procesów spostrzeżeniowych”. Ale pod koniec zadaje „jedno

bez ciała, pusty na razie, i kiedy wyłania się konieczność wypełnienia go przeżyciem »życiowym«, praca ta odbywa się na górach uczucia. Bo *przeżywać potrafi każdy dureń; odnowić przy biurku uczucie minione, to jest poeta. Że przeżycie ulegnie wtedy gruntownemu przekształceniu? Dlaczegoż szczerść poetycka ma być jedynie szczerścią wobec jakiegoś uczuciutka życiowego, a nie wobec tych wysokich uczuć, którymi gorączkuje praca poetycka. Dlaczegoż jedynie »ja« witalne ma obowiązywać poetę, a nie przede wszystkim »ja« pisarskie. Najważniejszą szczerścią w poezji jest szczerść wobec poezji. Z uczuć zawodowych wywodzi się także rozkoszowanie się trudnością. Jest cechą każdej prawdziwej namietności, że stawia sobie ona coraz bardziej wyszukane cele i zmierza do ich osiągnięcia coraz rzadszymi środkami”.*

⁵³ Zob. K. Irzykowski, *Bahr o ekspresjonizmie*. „Maski” 1918, z. 19/20 (cyt. za: Nycz, „Wyrażanie niewyraźnego” w *literaturze nowoczesnej*, s. 298): „Kładzie się nacisk na samo *medium* sztuki, na ekspresję, powiedzmy nawet na formę – podkreśla się to, że się coś wyraża, abstrahuje od tego, co się wyraża”.

⁵⁴ Nycz, „Wyrażanie niewyraźnego” w *literaturze nowoczesnej*, s. 295.

⁵⁵ Z. Łapiński, *Widzenie świata w poezji Juliana Przybosia*. Praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. M. R. Mayenowej. Warszawa 1970. Maszynopis znajduje się w Bibl. Instytutu Badań Literackich, sygn. Masz. 1003 i 1013.

z zasadniczych pytań krytyki literackiej”: „Na czym zasadza się estetyczna sprawność badanej poezji?”⁵⁶. Swoją odpowiedź opatruje Łapiński zastrzeżeniem hipotetyczności: uznając, iż w poezji Przybosia organizacja procesów percepcyjnych ma charakter prymarny, przyjmuje, że uporządkowanie wtórne, „ład estetyczny” jest jej „artystyczną repliką”, natomiast „Utwór, odwzorowując w specyficznym *medium* językowym właściwości naśladowanego przedmiotu, powtarza jego strukturę, jest wobec niego izomorficzny”. Wprowadzenie kończy się optymistycznym stwierdzeniem:

harmonia własna utworu byłaby zatem, w przypadku Przybosia, jeszcze jednym wyrazem zasady mimetyzmu – pojęcie „piękna” i pojęcie „prawdy” odnajdują wreszcie swój wspólny desygnat⁵⁷.

W przywoływanym już artykule Łapiński stawia tezę:

Przyboś stworzył [własny] język [...] dla wyartykułowania [...] rzeczywistości psychicznej, na którą się składają dane zmysłowe. [...] zasada percepcyjna organizująca *universum* poetyckie Przybosia jest repliką – selektywną zresztą i modelową – faktycznych prawidłowości rozporządzających naszymi procesami spostrzeżeniowymi. [ZŁ 281]

Interpretacja ta zakłada naśladowczy i sekundarny charakter mowy względem odtwarzanych treści świadomości. Łapiński zdaje się uważać, że postawa Przybosia polegała na umiarkowanym monizmie, przyjmującym uprzedniość procesów psychicznych, do których poezja usiłuje wtórnie i „modelowo” przystawać⁵⁸. Jak pogodzić tę diagnozę z wieloma rozpoznaniem krytycznymi podkreślającymi „kreacyjne” założenia tej poezji?⁵⁹ Jak wreszcie połączyć tezę o mimetyzmie z „kreacyjną” intuicją wypowiedzianą w r. 1946 przez samego Przybosia: „Od czasów symbolizmu coraz trudniej nazwać uczucie, które poeta wyraża w wierszu. Wyraża? Nie – tworzy w poemacie”⁶⁰, i potwierdzoną deklaracją z roku 1959:

Powiedziałbym, gdybym nie bał się patosu, że w prawdziwej metaforze jest coś z błysku jasnowidztwa czy bezbożnej epifanii. [...] Dobierać słowa może tylko ten, kto darzy je pełnym zaufaniem i kto z góry wie, jaką jest ta „rzecz”, którą chce słowami obdarzyć. [JP 41]

Rozwiązanie owej sprzeczności nie polega na wykluczeniu jednej z opcji. Rzecz w tym, że każda z osobna w połowiczny jedynie sposób ujmuje tę poezję. Dopiero ich zestrojenie prowadzi do właściwego rozpoznania.

Jak zauważa Łapiński, poezja Przybosia przeciwstawia się potocznemu traktowaniu świata „jako niezależnego od procesów percepcyjnych” (ZŁ 281).

⁵⁶ *Ibidem*, s. 9, 13, 14.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 15.

⁵⁸ Zob. E. Grodziński, *Monizm a dualizm. Z dziejów refleksji filozoficznej nad myśleniem i mową*. Wrocław 1978, s. 5–6: „„monizm« oznacza postawę [...] polegającą na akcentowaniu tego, co zbliża myślenie i mowę, »dualizm« [...] podkreśla to, co myślenie i mowę dzieli, różni od siebie. [...] Dzielimy tak monistów, jak dualistów na skrajnych i umiarkowanych [...]. [...] Moniści skrajni identyfikują myślenie i mowę, moniści umiarkowani traktują myślenie i mowę jako zjawiska różne, lecz pozostające ze sobą w ścisłym związku. Dualiści zaprzeczają istnieniu takiego związku, uważając, że istnieje myślenie nie wyrażane w mowie słownej ani w jakimkolwiek innym systemie znaków”.

⁵⁹ Zob. AS 134: „najbardziej zawile obrazy Przybosia rozjaśniają się, jeśli przyjąć, że traktuje on świat jak projekcję ludzkiej, najczęściej zaś własnej, osobowości, a więc tak, jak gdyby patrząc na przedmioty, tworzył je”. Zob. też AS 145–146.

⁶⁰ J. Przyboś, *Przygody awangardy*. W: *Linia i gwar*, s. 73.

Źródłem liryczności tej poezji jest subiektywność, eksponowanie prawdy, że świat dociera do nas za pośrednictwem zmysłów. W jaki sposób owe reakcje zmysłowe mogą zostać potwierdzone w języku? W artykule Łapińskiego kwestie te są celowo pominięte:

doświadczenie poetyckie nie zamyka się w samym tylko przeżyciu – przeżyciu tak ostatecznym, że staje się ono samoświadome – pewnych regularności fenomenologicznych. Winno się ono skojarzyć z doświadczeniem językowym. Problematyka ta wyłączona została poza zakres naszych rozważań. [ZŁ 297]

Przyjęcie perspektywy uwzględniającej jedynie fenomenologiczny „świat przedstawiony” poezji Przybosia pozwoliło Łapińskiemu, z jednej strony, przestać na jej mimetycznym odczytaniu, z drugiej – udaremniło dopowiedzenie, na czym ów mimetyzm w istocie polegał i czy naprawdę dotyczył „rzeczywistości psychicznej” oraz „faktycznych prawidłowości rozporządzających naszymi procesami spostrzeżeniowymi” (ZŁ 281). Zagadnienie to wydaje się jednak podstawowe tak z punktu widzenia psychologii, jak i estetyki:

Jeśli zgodzić się z psychologami percepcji i poznania, że nie ma czystych postrzeżeń bez udziału pojmowania ani czystych myśli, awerbalnych pojęć, to łatwo zrozumieć, jak istotną rolę odgrywa język w procesie reprezentowania mediatyzującego asymetrię między abstrakcyjnymi kategoriami świadomości a nieróżnicowanym przepływem wrażeń fizycznej i społecznej rzeczywistości⁶¹.

Również Grodziński podkreśla udział myślenia pojęciowego w powstawaniu spostrzeżeń:

Spostrzeżenia jako bezpośrednie reakcje umysłu ludzkiego na bodźce płynące z otaczającej nas rzeczywistości (włączając w nią nasze własne ciało) są stopami zmysłowych i niezmysłowych elementów poznawczych, [czyli] stopami wrażeń zmysłowych i myśli. Wrażenia zmysłowe jako tworzywo każdego spostrzeżenia zostają w nim uporządkowane i sklasyfikowane poprzez nazwanie przedmiotów i zjawisk wywołujących te wrażenia, a to jest właśnie element myślowy spostrzeżenia. [...] przez „myśl” rozumiemy łącznie czynność myślenia oraz wytwór tej czynności. W mowie zostaje, rzecz jasna, wyrażony wytwór czynności myślenia⁶².

W innym miejscu Grodziński dookreśla:

Rzeczy będące źródłem naszych wrażeń zmysłowych rozpatrujemy poprzez klasyfikowanie ich, co jest czynnością intelektualną, myślową; klasyfikowanie zaś odbywa się za pomocą nazywania (w mowie głośnej lub wewnętrznej) spostrzeganych rzeczy⁶³.

Na podstawie tych ustaleń wyróżnić można kolejne stadia percepcji: od reakcji zmysłowej do jej „odpowiednika” słownego: wrażenie zmysłowe + jego nazwanie w myśli = spostrzeżenie – wyrażenie w mowie głośnej lub wewnętrznej. Schemat ten ukazuje, że proces werbalizacji aktu percepcji ma charakter dwustopniowy. Zanim będzie można odnieść go do poezji, musi ów schemat zostać jednak uzupełniony o jeszcze jeden stopień. Grodziński nie uwzględnia bowiem sytuacji werbalizowania – jak ujmował to Przyboś – „zatajonych i nie dość jasnych wielu dawnych doświadczeń”⁶⁴. Badając

⁶¹ R. Nycz, *Tezy o mimetyczności*. W zb.: *Teoretycznoliterackie tematy i problemy*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1986, s. 54.

⁶² Grodziński, *op. cit.*, s. 38–39.

⁶³ *Ibidem*, s. 96.

⁶⁴ JP 41: „Doświadczenie, które domaga się wiersza, jest nagłym ujawnieniem zatajonych i nie dość jasnych wielu dawnych doświadczeń”.

relację myśl – mowa, traktuje tę ostatnią ogólnie, nie wchodząc w rozróżnienie i nie rozważając jej rodzajów, takich jak np. literatura. Nie uwzględnia zatem roli pamięci, która stanowiła dla Przybosia ważny – wynika to z jego słów – element w procesie twórczym. Tylko przechowanie w pamięci uprzywilejowuje poszczególne akty percepcji i ich spostrzeżenia względem innych, gwarantuje ich późniejszą werbalizację poetycką.

W istocie liryka Przybosia próbuje wyrazić to, co ze spostrzegania zapamiętane, a nie spostrzeganie samo. Jeśli można tu mówić o mimetyczności, polegałaby ona na naśladowaniu pamięci o percepcji. Poezja Przybosia jest więc repliką repliki, rzecz w tym jednak, że wbrew cytowanej przed chwilą wypowiedzi Przyboś owej prawdy przez długi czas do siebie nie dopuszczał. Dla sporej części jego twórczości – tej, która była przedmiotem badań Łapińskiego – stosowniejsza byłaby zatem formuła iluzja repliki lub wręcz złudzenie repliki⁶⁵.

Liryka Przybosia w fazie środkowej – jej kulminacyjnym momentem jest tom *Miejsce na Ziemi* – usiłuje zataić fakt pośredniości przez iluzję bezpośredniości. Cała energia poety skierowana jest na stwarzanie wrażenia maksymalnie bezpośredniego sposobu wyrażania faktów pamięci. Pamięć to forma mowy wewnętrznej i jako taka cechuje się zasadniczą nieprzystawalnością do wszelkiej mowy „uzewnętrznionej”⁶⁶. Owa nieprzystawalność wynika, z jednej strony, z występowania w mowie wewnętrznej pewnego naddatku w postaci komunikacyjnych „konwenansów słownych”⁶⁷, z drugiej – z jej nieuniknionego niedomiaru względem mowy wewnętrznej. Pierwszą cechą łączyć należy z zasadą implikatur konwersacyjnych Grice’a, które nawet poezja, niejednokrotnie celowo je naruszająca, musi w podstawowym zakresie respektować. Przykładem takiego komunikacyjnego naddatku w liryce Przybosia jest występowanie elementów deiktycznych, opisane wnikliwie przez Łapińskiego w nie wymienianym dotąd przeze mnie artykule⁶⁸. Druga właściwość wszelkiego „uzewnętrzniania” mowy, przejawiająca się w selekcyjności i konstrukcyjności, ma swoje źródło w systemowym charakterze języka. Jak dowodzi dalszy ciąg powstałej w r. 1959 wypowiedzi Przybosia, miał on już wtedy przeczcucie tej prawidłowości:

To więc, co poeta chce wyrazić, objawia się zawsze cząstkowo [...] i dopiero w trakcie pisania wiersza [...] [...] Dopiero od niedosytu słownego, od stwierdzenia niemożności wyrażenia przez dobór słów tego, co ma być wierszem – zaczyna się poezja. [JP 41–42]

⁶⁵ Dlatego należałoby chyba odwrócić formułę Sandauera (AS 146) mówiącego o lubowaniu się Przybosia w opisie momentów, kiedy „człowiek ma przez chwilę złudzenie, że nie przyjmuje świata, lecz go tworzy”.

⁶⁶ Zob. charakterystykę Grodzińskiego (*op. cit.*, s. 39–40): „Mowa wewnętrzna różni się od mowy zewnętrznej przede wszystkim składnią, lecz także leksyką i semantyką. [...] bywa często chaotyczna, szybko przeskakująca z tematu na temat i składać się może z urywków zdań, z poszczególnych słów, a nawet z urywków słów. [...] Mowa wewnętrzna niczego nikomu nie komunikuje, rola jej sprowadza się natomiast do tego, że wyraża myśli osoby, która mówi wewnętrznie. Człowiek rozumie własne myśli, nie potrzebuje – mówiąc sam z sobą – nadawać im kształtu zrozumiałego dla innej osoby [...]”.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 40.

⁶⁸ Z. Łapiński, *Miejsce na ziemi i miejsce w wierszu. O składnikach deiktycznych w liryce Przybosia*. W zb.: *Przestrzeń i literatura. Studia*. Red. M. Głowiński i A. Okopień-Sławińska. Wrocław 1978.

Zanim jednak efekty owego domysłu znalazły swój wyraz w liryce, poddawana ona była tendencji wprost przeciwnej.

Założenie uzyskania maksymalnej bezpośredniości poezji wobec mowy wewnętrznej wynikało z dążenia Przybosia do zmniejszenia dystansu dzielącego tę pierwszą od faktycznych aktów percepcji⁶⁹. O daremności nadziei na wyeliminowanie ogniwa pośredniego, jakim była pamięć, musiała jednak przesądzić zasadniczo odmienna materia mowy wewnętrznej i poetyckiej.

Narastającemu odczuciu oporu języka towarzyszy u Przybosia tendencja do stosowania zabiegów kreacjonistycznych. Przedstawianie spostrzegania jako aktu stworzenia służyło złudzeniu naoczności, równoległości i potwierdzeniu bezpośredniości wykonania. Aby naśladowana pamięć zachowała przed-słowną przezroczystość percepcji, musiała zostać podporządkowana przez Przybosia kreacji, „widzeniu poetyckiemu”. Poeta wywoływał w sobie iluzję naoczności, a więc nie tyle odtwarzał, co kreował w myśli akty spostrzegania po to, by je „bezpośrednio” przelewać na papier. Na tym też polega paradoksalny charakter tej poezji, w której Sandauer dostrzegał „imaginacyjny kreacjonizm” (AS 145), a więc naśladowanie wyobrażanych aktów spostrzeżeń-wych czy też, mówiąc inaczej, pozór odwzorowywania percepcji, iluzję jej dez-iluzji⁷⁰. Z zadziwiającą intuicją krytyk ten dodawał także: „Słowo jest dla niego nie tyle wyrazem uczucia, co narzędziem – imaginacyjnego – działania” (AS 146). Dopowiedzieć można – i spostrzegania. Oto charakterystyczny przykład:

Wstaję, podnoszę obudzoną głowę,
wysoko, przytomnie,
ponad sen, żeby się nie piętrzył,
widzę, słyszę
następujące dane:
żelaznymi obręczami wiejskie wozy kołające
o betonową drogę,
siwe konie, dyszel;
fioletowy płomień
spawających szyny tramwajowe;
za warstwicami chmur, w niebie jak w sztolni
słońce
pogrzebane.

(*Sen i przebudzenie*, NS)

⁶⁹ Zob. A. Okopień-Sławińska, *Semantyka „ja” literackiego*. („Ja” tekstowe wobec „ja” twórcy). W zb.: *Teoretycznoliterackie tematy i problemy*, s. 136: „sądzę [...], że sam podmiotowy akt twórczości rozgrywa się w jakiejś niedostępnej z zewnątrz *Vorgeschichte* mowy, kryjącej proces stawania się wypowiedzi. Wszelka wypowiedź zaś objawia się zarówno w żywej mowie, jak w piśmie już jako wytwór znakowy – rezultat dokonanych wyborów – nietożsamy ze swą podmiotową prehistorią, tylko sobą o niej zaświadczający i – ewentualnie – o niej informujący za zwykłą cenę semantycznej obiektywizacji i upośrednienia. Sytuacja taka nie ulega zmianie zależnie od tego, czy w świadomości mówiącego między formowaniem wypowiedzi a jej powiedzeniem zarysowuje się, czy też nie zarysowuje jakiś uchwytny przedział. A zatem: każda wypowiedź rodzi się jako akt, lecz objawia się jako wytwór”. Artykuł ten zawiera teoretyczne ujęcie interesujących mnie zagadnień w odniesieniu do kwestii sposobów objawiania się „mówiącego w jakimkolwiek wypowiedzianym przezeń zdaniu”. Autorka analizując przyczyny i konsekwencje „nieuchronnego uprzedmiotowienia »ja« przedstawionego w tekście” wskazuje na wiele prawidłowości dotyczących nie tylko reprezentacji podmiotu („samowystawienia”), ale najszerzej pojętej referencyjności.

⁷⁰ O względności opozycji imitacja – kreacja, a także innych usankcjonowanych tradycją antynomii zob. Nycz, *Literatura postmodernistyczna a mimesis*, s. 135.

Zapowiedź możliwości takiej interpretacji znaleźć można również w rozprawie Łapińskiego: „Każdy utwór Przybosia jest jakby serią ponawianych prób ukonstytuowania poetyckiego świata, który znajduje się w stadium stwarzania”. Stwierdzeniu temu przydaje jednak krytyk uzasadnienie mimetyczne: „Dramatyczność strukturalna wierszy Przybosia jest repliką dramatyczności i ruchliwości pola fenomenologicznego” (ZŁ 294). Słuszniejsze wydaje się dostrzeżenie w owej dramatyczności kreacji usiłującej stworzyć pozór wierności mowie wewnętrznej, odtwarzającej/stwarzającej przeszłe akty percepcji.

Tęsknocie do bezpośredniości poświęconych jest w istocie wiele wierszy w tomie *Miejsce na Ziemi*, także ten otwierający zbiór:

Od tygodnia noszę od ściany do ściany
wzruszenie, wiersz-niemowlę.

Nastrajam wolę:
kiedy moment się urzeczywistni?
Chwilko,
ptasioprzelotnie gwizdnij!

Jeszcze marzę, a już się dziwię:
dźwięk,
jakby szyba się stłukła
i przez otwór wleciała do pokoju jaskółka!
Jak dosłownie! Jak jasno!

(*Jaskółka*, MZ)

Naszkirowana sytuacja pozoruje moment narodzin „wzruszenia”, które ma być oddane w utworze. Jej wyczuwalna paradoksalność polega jednak na tym, że umieszcza w przyszłości („kiedy moment się urzeczywistni?”) to, co faktycznie zachodzi i dzięki czemu sama może zaistnieć – wiersz. Swoista obsesja Przybosia wyprzedzania poezją tego, czego ma być ona wyrazem, jest wielokrotnie tematywowana:

nagle w cichej śnieżycy okwiecia
wyjawiły się trześnie
w pośpiechu przed moimi ustami!
(4 IV 1943, PŻ)

Znów każda rzecz znaczy tyle, ile ją wyprzedzam.
(*Tytuł wieczoru*, MZ)

Potrzeba skrócenia dystansu między odczuciem a jego poetyckim wypowiedzeniem⁷¹ przybiera często postać automitologii, w której istnienie/działanie/odczuwanie zrównywane jest z pisaniem:

Gdy ty myślisz: Pod niebem wysokim,
na powietrzu cienkim jak bibułka
pisze wiersze linia po linii –

[.]

Wiesz,
co dzień
pod niebem wysokim
piszę wiersz,
nie: sadzę w ogrodzie.

(*Sprawozdanie z dniówki*, MZ)

⁷¹ O „czasowym zespoleniu mówienia i dziania się” zob. Okopień-Sławińska, *op. cit.*, s. 141.

Innym przejawem przeczucia nieuniknionej rozdzielności momentu wrażeń i momentu jego wyrażenia (a zarazem dążeniem do ich zrównania) są magiczne próby odwrócenia czasu, zatrzymywania chwili:

Tak zmartwychwstać chociaż o dzień
jeden,
ten, który minął.
(*Na szczycie, PŻ*)

oburącz chwytam czas mojego życia
cały, stężony w chwilę! —
(*Nalot nocny, PŻ*)

W swoim upartym dążeniu do znalezienia sposobu wypowiedzenia zdolnego przewyciężyć czas dociera Przyboś do leśmianowskiej z ducha idei odnalezienia nowego języka:

aby zapomnieć wszystkich słów kiedykolwiek użytych,
aby chwile rosły, każda oddzielona nową różą na zmiennej lodydze,
aby zaczęła się mowa nieznaną, której pierwsze słowo jest zawsze ostatnim,
(*Pióro z ognia, w: Nowa róża, RS*)

Wydaje się, że *apogeu*m wiary w skuteczność poetyckich zaklęć wyraził Przyboś w tomie *Póki my żyjemy*, w którym w wierszu *Jesień 42* padają słowa: „Wola mistrzostwa dojrzała we mnie o rok. / Każde moje zdanie ma składnię uczucia”. Jednak już w podsumowującym tomie *Miejsce na Ziemi*, we wcześniej nie publikowanych utworach, zaczyna pobrzmiewać ton pesymistyczny. Obok tendencji kreacjonistycznej („wyspę pod stopy wezmę, rękami powtórzę, / świat rozstrzygnę na nowo”, *Z morza na horyzont, MZ*) pojawiają się świadectwa przemijalności i nieuchwytności świata:

To raz jeszcze
tak zawrotnie, że niepostrzeżenie
okręciłem się koło słońca.
(*Cicho, nisko, MZ*)

Zapatrzony, że samymi rękami
zmiótłbym śnieg z twojej ścieżki,
chwytam w zachwyty ruch twój — i gubię:
(*Do Ciebie o mnie, MZ*)

Cały utwór *Do Ciebie o mnie* jest w istocie piękną próbą zapanowania w paradoksalny sposób nad przemijalnością — poprzez utrwalenie jej samej. Ale usiłowaniami pozytywnego traktowania przemijalności rzeczy i próbom jej wcielania w wiersze towarzyszy w tym tomie otwarte wyznanie bezsilności:

...Więc otoczyła mnie ziemia.
Zieleń otworzyła mi oczy,
patrzy
i widzę-widzi:
mnie nie ma.
Czy od siebie odtoczyła mnie Ziemia?

Więc ustaliła mnie od zaoczu do przedgwieździa.
Wiatr rozwiewał miejsce po mnie skończone,
kędy wzbil się samym śpiewem
cień?... bezskrzydły skowronek?...

Jak to wyrazić – nie wiem.
 (Czy będę wiedział?)
 (Urywek, JZ)

Wiersz ten dokumentuje istotną zmianę świadomości Przybosia. Do tej pory charakterystyczne sformułowania: „widzę”, „patrzę”, „patrz”, służyły autoiluzji naoczności, wyparciu poetyckiego „mówię”. W utworze *Urywek* połączenie „widzę-widzi” demaskuje subiektywność percepcji i niezależność postrzeganego bytu. Klauzula wiersza konkretyzuje tę osobność jako niedostępność językową. Nadany na koniec sygnał niemocy poetyckiej pozwala zakładać, że wiersz ten świadczy o odczuwaniu zasadniczej niewyraźności świata i siebie w nim. Ślady narastającego przecucia tej prawdy odnaleźć można także w innych utworach Przybosia z tomu *Miejsce na Ziemi*:

Świat cały – jakże zmieścić go w zrenicy,
 w zdjęciu chwili,
 w blasku –

(*Znikle czółno*, MZ)

I góry, i dolina – były. Ostateczne.
 Zrozumiałem, że nie ujrzę nic bardziej rzeczywistego,
 że tym samym dokonał się we mnie świat.
 Szczyt w słońcu i śniegu znaczył tyle co dotknięcie,
 jedyny cyprys – sławił.
 Tak oddało mnie – mnie samemu owo miejsce Ziemi.

A jednak stamtąd, gdzie była meta najdalsza,
 odjechałem, nie w przyszłość, bo czy może być jeszcze przyszłość?
 ale w swój własny cień, w tę ustawiczną zapowiedź,
 której ostatnie tchnienie jest pierwszym tchnieniem Poezji.
 Gdybym jej bardziej zaufał!
 Zamilkłbym, powiedziawszy jedno jedyne słowo: Jestem.

(*Żyjąc*, MZ)

Jerzy Kwiatkowski, autor wymienionej przeze mnie na wstępie monografii Przybosia, widzi w tym wierszu „Przede wszystkim [...] wspomnienie pierwszego wielkiego przeżycia egzystencjalno-metafizycznego” (JK 192), a zarazem dążenie do stanu sprzed „momentu, w którym w psychice poety dokonał się podział: na ja i nie-ja, na ja i Wszystko” (JK 196). Nie kwestionuje możliwości i takiej interpretacji ocena tego wyznania lirycznego jako ważnego także z innego powodu. Zapowiada ono bowiem problematykę, która zdominuje ostatni etap twórczości poety – problematykę milczenia oraz istnienia pozasłownego, czyli – problematykę niewyraźności. Świadczy o tym skonfrontowanie go z fragmentem zapisu pt. *Pierwszy słowik* z tomu *Próba Całości* z roku 1961:

Jestem szczęśliwy, [...] poezja zesłała z kartek książki na ziemię. Mogę jej nie pisać, lecz widzieć ją, słuchać, wachać i dotykać doświadczając pogody tej wiosny. Mogę ją czuć, nie marząc poządliwie, nie pisząc, lecz tylko – *będąc*.

Odczytując egzystencjalistycznie utwór *Żyjąc* jako chęć „powtórnego połączenia się ze Wszystkim”, Kwiatkowski wiąże go z „jednym z najbardziej zasadniczych problemów w dziejach ludzkiej myśli i poezji”. Dodaje natychmiast, że nie może „sobie pozwolić na najbardziej nawet pobieżne jego zreferowanie”, ogranicza się więc do dwóch uwag; w pierwszej wskazuje na występowanie w poezji Młodej Polski problematyki powrotu do „prajedni”, w drugiej –

przypomina rozróżnienie Sartre'a na byt-dla-siebie (istnienie świadome) i byt-w-sobie (istnienie nieświadome) (JK 196–197). Trafność nie podjętego domysłu Kwiatkowskiego potwierdza jeszcze jedno późniejsze odwołanie do Sartre'a i jego koncepcji rozdarcia bytu-dla-siebie na świadomość siebie i świadomość własnej świadomości. Formułą tą posługuje się krytyk dla wyjaśnienia zaobserwowanej w poezji Przybosia „dwuosobowości jednoczesnej», [czyli] [...] rozbicia ja lirycznego na »ja« i »ty«” (JK 266)⁷². Kwestie te krytyk oddziela jednak od rozważań o zadeklarowanej przez Przybosia (w cytowanym już utworze *Pierwszy słowik*, PC) „chęci wniknięcia we *Wszystko*” i „żądzy pośnięcia tego *Wszystkiego* wokół, co trwa, nigdy do rdzenia nie przeniknięte i rozdzielone, odjęte [...], osobne”. Tymczasem obie te sprawy łączą się nierozdzielnie i tylko ich wspólne ujmowanie pozwala właściwie usłyszeć i... zaakceptować docierające coraz silniej, ostateczne i paradoksalne przesłanie tej poezji: „Trud pracy pisarskiej jest i tak daremny. Nigdy przecież nie opowiemy i nie opiszemy *Całości*”⁷³. Kwiatkowski najwyraźniej nie potrafił zaaprobować takiego „samolikwidującego się” sensu poezji Przybosia, skoro komentując fragment wiersza *Mostar* z tomu *Kwiat nieznany*:

Wieczna niepewność, ustawiczne Między,
to, co zwiemy Bytem — jest-że?

— napisał: „staje teraz przed poetą zasadnicze pytanie: Czy *Wszystko* nie jest *Niczym*? [...] Nie wmawiamy tej problematyki w poezję Przybosia” (JK 220). W zakończeniu rozdziału zaś uogólnia:

Pojawienie się w pewnym momencie rozwoju tej poezji (mniej więcej między *Próba Całości* a tomem *Więcej o manifest*) — fascynacji nicością, osłabia, mimo wszystko, Przybosowski rozmach metafizyczny [...]. [JK 228]

Ze stwierdzeniem tym trudno się zgodzić. Fascynacja nicością, którą zdeszyfrować należy jako Przybosiove odczuwanie niewyraźności, nie pojawia się nagle, jest stale podskórnie wpisana w projekt tej poezji, której ambicją było wyrażenie *Wszystkiego*. Zanim złudność takiego planu zostanie w niej w pełni ujawniona, jej przeczucie daje o sobie znać dużo wcześniej, w wierszu powstałym w r. 1939, gdzie w klauzuli padają znamienne słowa: „piszę to — rzekłbym — wyznanie, / gdyby ostatnim wyznaniem nie było tylko milczenie —” (*Żyjąc*, MZ), a także w wielu innych:

Od brzegów pamięci
po niewysłowionem płynę,
(*W Pradze po latach*, NS)

Śród tylu nocy tailem bezwiednie
echo — rosnące w słowo:
ze wszystkich moich zapomnianych wierszy
jeden dźwięk
pojednany z ciszą —
skierowane więc do mnie tylko i ode mnie?
(*Śród nocy*, RP)

⁷² W innym miejscu Kwiatkowski (JK 297) łączy motyw dwuosobowości ze znanym sformułowaniem Rimbauda „jest mnie dwóch”.

⁷³ J. Przyboś, *Jeszcze o prozaiku i poecie*. W: *Sens poetycki*, t. 2, s. 205.

Jakiś szczyt,
bezimiennie
piękny

(*Wiosna 1951*, NS)

Ach, objąć – i ogarnąć
od dna
po szczyt
to rozbłyskujące, rozbłyskujące najświetniej,
znikające
nicestwo

(*Nokturn trzeci*, NŚ)

Tylko wszechświat mówi pierwsze słowo
w zdaniu przez nas nie rozwiniętym,
mniejszym, za małym.

(*Człowiek bez granic*, NŚ)

Ostatni fragment pochodzi z wiersza, który Głowiński w recenzji tomu *Narzędzie ze światła* nazwał summą poetycką Przybosia. Krytyk uznał, że zostały tu najdobitniej zobrazowane empiryzm i kreacyjność tej poezji, w której „doświadczenie świata równa się jego przekształcaniu”⁷⁴. Uwaga ta potwierdza tezę o kreacjonistycznym charakterze operacji poetyckich Przybosia. Jest to jednak kreacjonizm mimowolny, rzec by można – nie zamierzony i z narastającą zgrozą od pewnego momentu uprzytamniany. Charakterystycznym dokumentem rejestrującym wykluwanie się tej świadomości jest zapis, który z uwagi na swoją doniosłość zostanie przytoczony w całości:

A: Dlaczego piszę? Pisanie jest dla mnie zabiegiem przeciw przemijaniu, przeciw niepochwytności bieżącego dnia, przeciw nieokreśloności i znikliwości zdarzeń. Tylko w słowach można się ocalić, one będą świadczyć przede wszystkim przede mną piszącym, że się żyło, że się żyje... Pisze się dla siebie, aby się utwalić. Po cóż pisać dla drugich? dla potomnych? dla „sławy”? To próżność.

B: A jednak ogłaszasz to, co piszesz.

A: Tylko po to, żeby się widzieć w druku.

B: Cóż za złudzenie! Cóż za pościg chimery przez chimery! Nie mając poczucia rzeczywistości, nie ciesząc się i nie smucąc po prostu, bezpośrednio jak wszyscy i dla wszystkich, nie działając, nie dążąc, ludzisz się, że cieniem rzeczy: słowem – stworzysz rzecz? Stojąc z piórem w rękę przed samym sobą – mieszkasz w lustrach przeciwległych, które cię odbijają w nieskończoność. Pisaniu można oddać tylko pewien procent od życia.

A: A cóż jest życiem pisarza? Jego dzieło!

B: Lecz dzieło nie składa się ze słów i wierszy...

A: Tak, wiem: z tego, co jest między wierszami, czyli z tego, co ty nazywasz życiem. Lecz aby je uchwycić, a może i zatrzymać, trzeba słów, trzeba sztuki nazywania. Nazwać – znaczy zachować na zawsze.

B: Zaprzeczasz się, mumifikujesz się za życia. Czyż można równocześnie myśleć, że się myśli, mierzyć i sprawdzać, czy się czuje? Pisać można tylko *po*, pisanie jest wspomnianiem.

A: Wspominaniem ustawicznym. Wspominaniem terażniejszości w terażniejszości. Chyba że się jest tylko – pamiętnikarzem.

B: Przedstawiasz chorobliwy typ pisarski, piszesz z lęku przed życiem, a nie z jego nadmiaru.

A: Życie, życie... Mów ściśle. Cóż jest życie? Życie to przemiana materii. Mnie to nie wystarcza.

⁷⁴ M. Głowiński, *Liryka Światowida*. „Twórczość” 1959, nr 1, s. 129.

B: Idealisto!

A: Proszę cię, bez wyzisk! Nie, ja jestem tylko łowcą tego, czego ty nie umiesz określić, a co nazywasz życiem. Ja chwytam je na arkan słów, ja życie określam. Prowadzę to ściągę i niepochwytne zwierzę przed oczami wyobraźni: to dlatego dawni artyści mieli w herbie baśniowego Jednoroźca.

B: Ja nie jestem pisarzem, ale sądzę, że gdybym pisał, pisałbym — tak jak wszystko, co robię — nie tylko dla siebie, ale także dla drugih. W herbie nosiłbym Światowida, czterogłowe bóstwo patrzące na zewnątrz, na wszystkie strony świata.

A: Tylko spróbuj pisać! Zobaczysz, jak spoza Światowida wysternie róg Jednoroźca.
[*Jednorożec*, NŚ]

Czy można sobie wyobrazić lepszy emblemat kracjonizmu niż Jednorożec? A przecież w cytowanym artykule Głowiński (dostrzegający, jak wynika z przywoływanych fragmentów, „kreacyjność” tej poezji) przypisuje Przybosiowi drugą z alegorii, Światowida, dyskutanta zaś wypowiadającego myśl o patrzeniu „na zewnątrz, na wszystkie strony świata” uznaje za *porte parole* poety:

Trudno [...] nie dostrzec [w tej myśli] [...] poetyckiego samookreślenia Przybosia, chociażby tylko wtedy, jeśli zestawia się ją z jego artykułami krytycznymi czy tak charakterystycznym „widzę” [...] ⁷⁵.

Niekonsekwencja Głowińskiego jest niekonsekwencją Przybosia. O Światowidzie „powinna” mówić druga postać, deklarująca wszakże sprzeciw wobec „niepochwytności bieżącego dnia, [...] nieokreśloności i znikliwości zdarzeń”, a zarazem przeciwstawiająca im wolę ocalenia się w słowach, utrwalenia się w nich, zatrzymania w nich życia. Jednorożec przystaje bardziej do jej oponenta, formułującego zarzut „pościgu chimer przez chimery”, zatury „poczucia rzeczywistości”. Ta wymiana emblematów jest jednak nieprzypadkowa, dowodzi nie tylko zagubienia Przybosia wśród ścierających się w nim myśli, ale odkrywa także ich swoistą nieodłączność.

Jednorożca wskazuje Kwiatkowski jako pierwszy przejaw tego, co — jak już wspomniałam — nazywa „dwuosobowością jednoczesną”. Stwierdza też kategorycznie: „Niewątpliwie [...], jest to spór dwu postaw Przybosiowskich, zatem — polemika »wewnętrzna«” (JK 266). Nie rozwija jednak interpretacji tej dyskusji. W dalszym wywodzie odwołuje się do Sartre’a i tłumaczy ową jednoczesną dwupostaciowość jako konflikt świadomości siebie ze świadomością świadomości. Ślad tego sporu w istocie zapisany został w *Jednorożcu*: „Czyż można równocześnie myśleć, że się myśli, mierzyć i sprawdzać, czy się czuje?” Kiedy przełożymy to rozpoznanie na kategorie Grodzińskiego, będzie ono brzmiało: Czy możemy jednocześnie spostrzegać, że czujemy, i mówić, że spostrzegamy? Albo też: Czy odwzorowując spostrzeganie, odwzorowujemy wrażenie zmysłowe czy pamięć o nim? Odpowiedź jest jednoznaczna: „Pisać można tylko *po*, pisanie jest wspomnianiem”. Powtarza ją druga z postaci: „Wspominaniem ustawicznym”. W tym jednym obie są zgodne.

W tomie *Narzędzie ze światła*, w zapisie pod charakterystycznym tytułem *Widzieć wszystko*, poeta wypowiada życzenie: „Być wszechobecnym! To znaczy: przywołać pamięcią wszystko, co widziałem, co czułem! [...]. [...] poezja byłaby rzeczą, a rzecz — poezją”. I pyta:

⁷⁵ *Ibidem*, s. 126.

Czyżby artysta u końca doświadczenia dotykał tej równości: sztuka = to, co jest widziane, słyszane, dotykane zupełnie, całkowicie? Czy nie dlatego zamilkło wielu gwałtowników Piękna? [*Widzieć wszystko*, NŚ]

Pytaniami kończy się też ostatni zapis w tym tomie:

Piękno *spełnione* – i czy trzeba, żebym je powtórzył w słowie? Czy nie wystarczy, żebym je tylko w ciszy *zatrzymał*? [...]

W każdym uczuciu piękna tkwi załóżek czynu. Jak mu dać wyraz? Czy tylko słowem, poezją? [...]

Czyżby [...] miała zamilknąć poezja? [...] zamilknąć na rzecz rzeczy, na rzecz rzeczywistości? [*Świecić*, NŚ]

Jeśli poezja nie umiając wyrazić rzeczywistości powinna zamilknąć, to o czym do tej pory mówiła? Jeśli wiara w naśladowanie jest ułudą, to czy świat utrwalany w poezji jest światem istniejącym czy jedynie stwarzanym? Czy istnieje cokolwiek poza kreacją i czy wobec tego w ogóle coś istnieje? Jak się o tym przekonać, skoro nie można tego wyrazić? Te pytania składają się na pojęcie odczuwanej przez Przybosia nicości.

Aby spróbować zrozumieć, jakiej odpowiedzi może na nie udzielić poeta, czas najwyższy zwrócić uwagę na prawidłowość dotąd pomijaną: wypowiedzi Przybosia wraz z narastaniem poczucia niewyraźności zaczynają ciążyć w kierunku dyskursu, a ich dotychczasowa poetyckość ulega przytłumieniu. Jednocześnie pojawia się jej nowe, „niepoważne” wcielenie – konsekwentnie od *Próby Całości* publikowane poetyckie rymowanki, układane wspólnie z córką Utą, zebrane później w tomie *Wiersze i obrazki*, wydane z jej ilustracjami. Poetyka tych utworów nieodparcie przywołuje na myśl „słowa na wolności” oraz inne futurystyczne eksperymenty onomatopeiczno-słowotwórcze. W przeciwieństwie do nich pozbawiona jest ideologicznej motywacji i nie ma służyć wyrażeniu czegoś ważnego – wydaje się tylko zabawą. Istnieje jednak wiersz, w którym *quasi*-futurystyczna poetyka spełnia inną niż ludyczna rolę. W *Chowance* z tomu *Na znak* wykorzystana została do uzyskania znaczącego kontrpunktu dla pojawiających się naprzemiennie partii *serio*. Całość uzasadnia inicjalna sytuacja:

Od stołu podpartego mądrościami, z których
„Nichts nichtet!” – kostką palca grozi mi Philosoph
i zapędza spłoszoną myśl do mysiej dziury
[.]
odrywa mnie córeczka: – *Bawmy się w chowanke!*
Możesz?
– *Mogę...*

W „wolnych od zabawy” chwilach wiersz stanowi polemikę z pesymistyczną wymową filozofii Heideggera, pisze się w nim o „nicestwieniu słowa”, o tym, że „nic nie jest tak piękne, / jak to, co nie istnieje”, i o tym, że „Pojęcie – nieznaczniej”, a „Mowa / jest u zasady, tj. w gruncie *rzeczy*, niema”. W finale pada hasło: „...Zniszczyć narzędziem słowa nawet swą Zagładę: / nazywając ją...” Oto wyjście, jakie znajduje poeta – żeby pokonać impas niemoty, musi mówić właśnie o niej. Pozostaje pytanie: jak? Czy nazywając ją, czy też, skoro nie można wyrazić świata i siebie w nim, wyrażając niemoc samą? Ta alternatywa zbliża Przybosia do innego wielkiego poety, Bolesława Leśmiana, o którym pisał:

Potęga to mocniejsza niż stworzycielska rzeczywistościowość, kreacjonistyczny realizm. Potęga zaiste stwórcza: wywołać z nicości – nie świat – ten przecież już jest – ale Coś, co pochwytyłoby Nic – czyli ustawiczną znikliwość rzeczy, a nawet ich brak⁷⁶.

Ostatecznie zatem poeta znajduje odpowiedź u innego poety. O tym, że potrafi ją podjąć, świadczą tomy ostatnie: począwszy od *Próby Całości*, a przede wszystkim *Więcej o manifest, Na znak i Kwiat nieznany*. Reprezentatywnym przykładem jest fragment wiersza:

Dotknąłem raz – i ten obraz nie zniknął,
nie spoczął w krypcie głowy, ale sztywno stał się
wyzbytą mego bólu *nierzeczą* widomą,
przeciwybitem w więdnących u korzeni trawach.
I zamiast się rozbić i rozerwać
o sęki żywych drzew – on unieważnił je i unieobecnił.
Wokoło mnie wszystko – w mgnienu chwili – znikło.
Nic przed- i za-istniało.

(*Zanim minęło*, WM)

W utworze tym dostrzec można echo Leśmianowskiej poetyki przeczenia. Wydaje się jednak, że w poezji Przybosia wzięła górę inna, również występująca u Leśmiana tendencja – nasycania poezji aurą metatekstualności:

Ale twoja nieobecność przemienia dni coraz prędzej
w obrazy dni policzone.
Z przestrzeloną światłem skronią
broczy ciemność.
I choć biorę twoje imię, niewypowiedzianą żalność,
nadaremno,
głośno – ciszej – bezgłośnie –
słowa od swych rzeczy stronią.
Znaczą tyle, ile przeczą?

(*Imię, czyli Odpowiednie rzeczy słowo*, WM)

W jednym z *Zapisków bez daty* (pochodzącym z r. 1969) pt. *Panta rhei* Przyboś raz jeszcze zdradza pokusę pokonania niewyraźności:

Stworzyć by język wyrażający dziejąc się, a nie przedmioty, które coś robią lub czemuś podlegają! [...] [...] kto tak zmiążdży słowa, żeby stały się nie odbiciem przedmiotów, ale równoważnym odpowiednikiem dziejąc się, przebiegu, zjawiania się i znikania? [...]

Próbowałem kilka razy w paru zwrotkach takiego – nie istniejącego – języka zdarzeń, a nie rzeczy; są to jednak tylko nieznaczne drobiazgi, lekkie zwichnięcia w stałym systemie sztywnego języka rzeczy. [...]

Próbowali schwycić rzeczy w stanie dynamicznej przemienności poeci chyba wszystkich czasów [...]. Dopiero jednak futuryści włoscy i rosyjscy [...] usiłowali wyjść poza gramatykę-logikę⁷⁷.

Fragment ten uwyrażnia rozmiar przeobrażenia, jakiemu uległo pojęcie „istoty poezji” u Przybosia. U kresu swej drogi przyznał rację futurystom (świadczą o tym również onomatopieczne zabawy), których założenia niegdyś – wierny Peiperowi – odrzucał. Ale też właśnie za sprawą przejętej od niego esencjalistycznej wiary w uprzedniość świata wobec poezji, w oczekiwanie

⁷⁶ J. Przyboś, *Słowo o Leśmianie*. (Przemówienie na Wiosnie Poetyckiej w Kłodzku 1967 roku). „Poezja” 1967, nr 12, s. 12.

⁷⁷ J. Przyboś, *Zapiski bez daty*. Warszawa 1970, s. 149–150, 151.

świata na poetyckie słowo, mógł doprowadzić do końca iluzję całkowitej wyrażalności. Stworzył model języka fenomenologicznego, który stał się doskonałą kreacją, lecz zależność od esencjalistycznego wyobrażenia o nim uniemożliwiła jednak poecie odczucie satysfakcji ze swego dokonania. Poczucia mijania się własnych wierszy z rzeczywistością, w której przedwypowiedzeniowe istnienie nie chciał przestać wierzyć, nie mógł Przyboś zaakceptować.

Nie sposób jednak powiedzieć, że jego poezja była po prostu „antyrealna” – udostępniała pewną rzeczywistość, układała „świat do słów” – jak przeczuwał sam Przyboś w wierszu *Bez słów* z tomu *Miejsce na Ziemi*. Erozja tego świata była nieuniknionym efektem samoświadomości poetyckiej jego twórcy, który długo nie mógł pogodzić się z faktem, że przedmiot poezji powstaje dopiero podczas formowania wypowiedzi. Jak dowodzą ostatnie tomy, impas niewyraźności został jednak przez Przybosia przełamany. Wyzwolił się on z myślenia o poezji jako narzędziu do wyrażania wyrażalnego, dostrzegł jej sens w niewyraźności. Aby zrozumieć drogę Przybosia, warto odwołać się raz jeszcze do Nycza, wyróżniającego „dzieła oparte na spójnym i »naturalnym« porządku przedstawiania, wytwarzające iluzję obecności bądź referencyjności”, i takie, „które zawierają wyraźny plan metatekstowy bądź [...] ujawniają swą bezpośrednią »nieczytelność« (czy to przez zatarcie rzeczowych odniesień, czy to przez niespójność, splot różnych form reprezentacji)”⁷⁸. Wydaje się, że autor *Równania serca* pisał wiersze pierwszego rodzaju, natomiast autor *Więcej o manifest* – drugiego. Czy można jednak o którymkolwiek z nich powiedzieć, że pisał poezję „atranscendentną” i „zdehumanizowaną”, skoro obaj tworzyli:

między zewnątrzem a początkiem
ciąż wytwarzanego przez człowieka jego człowieczeństwa?
(*Rzecz poetycka*, WM)

⁷⁸ Nycz, *Tezy o mimetyczności*, s. 59.