

Jerzy Bartmiński

Metaforyka wierszy Awangardy krakowskiej

Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Nauki Filozoficzne i Humanistyczne 16, 161-189

1961

Artykuł został 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.

ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN—POLONIA

VOL. XVI, 7

SECTIO F

1961

Z Katedry Historii Literatury Polskiej I Wydziału Humanistycznego UMCS
Kierownik: prof. dr Janina Garbaczowska

Jerzy BARTMIŃSKI

Metaforyka wierszy Awangardy krakowskiej

Метафорика стихов краковского „Авангарда”

Métaphores dans les vers de l'Avant-garde cracovienne

WSTĘP

Głośny w dwudziestolecu spór K. Irzykowskiego z krakowską grupą poetycką, tzw. Awangardą, należał do tych, które w sposób najbardziej dobitny i ostry ujawniły kierunek przemian nowoczesnej poezji polskiej. Racjonalista Irzykowski, który już w r. 1913 w „Museionie” sygnalizował rozprawą *Zdobnictwo w poezji* niebezpieczeństwo „przerafinowania stylowego” i zagubienia treści w nadmiarze figur poetyckich, nie znalazł w r. 1929 innego określenia dla praktyki najmłodszych poetów, jak „rozpusta metaforyczna”. Współcześni poeci — stwierdził — już nie nadużywają metafory, ale wręcz chorują na nią. Stąd też w tytule jego głównej rozprawy termin *metaphoritis*.¹

Przedmiotem ataku Irzykowskiego była skupiona wokół osoby Tadeusza Peipera krakowska grupa poetów, której poetyckie oblicze kształtowało się w kręgu redagowanej przez niego „Zwrotnicy”, a ściślej, drugiej serii „Zwrotnicy”, przypadającej na lata 1926—7, gdyż seria pierwsza, wychodząca w latach 1922—3, miała charakter futurystyczny i luźno tylko wiązała się z serią drugą.

* Pracę niniejszą przedstawił autor na IX Zjeździe Kół Polonistycznych we Wrocławiu w r. 1960. Otrzymał za nią nagrodę Ministra Oświaty.

¹ K. Irzykowski: *Metaphoritis i złota plomba* [w:] *Walka o treść*, Warszawa 1929.

Na arenę literacką wstąpiła Awangarda około r. 1924² i od razu zwróciła na siebie uwagę zdecydowaną postawą w wyborze elementów swej poetyki, którą cechował wybitny antytradycjonalizm, i ambicją wytyczania nowej drogi poezji polskiej. Kryształizacja personalna grupy następowała stopniowo w ciągu kilku lat. Już podczas studiów na Uniwersytecie Jagiellońskim zetknęli się ze sobą Jalu Kurek, Jan Brzękowski i Julian Przyboś.³ Łączność, jaką wówczas nawiązali, przetrwała najdłużej i wyraziła się m. in. we wspólnym redagowaniu „Linii” w latach 1931—33. Zetknięcie się tej trójki z Peiperem nastąpiło już podczas wydawania pierwszej, futurystycznej serii „Zwrotnicy”. Około r. 1925 przystał do zespołu Adam Ważyk — na odkładce siódmego numeru „Zwrotnicy”, wydanego w maju 1926 r. i zaczynającego drugą, Awangardową serię, widnieją już nazwiska całej „Piątki”.

Lata 1925-29 — to okres pełnej konsolidacji grupy, której teoretyczne przewodnictwo zdecydowanie spoczywa w rękach Peipera, choć niektórzy członkowie zespołu (Przyboś) wykazują od początku duże ambicje teoretyczne. Z artykułów Peipera dwa zwłaszcza odegrały dużą rolę: *Miasto, masa, maszyna* z r. 1922 i *Metafora terażniejszości* z tegoż roku. Ostateczny kształt nadał Peiper swej teorii poetyckiej w *Nowych ustach* (Lwów 1925), broszurze poświęconej podstawowym problemom tworzenia poetyckiego. Wypowiedzi na szczegółowe tematy związane z poezją, drukowane w obu seriach „Zwrotnicy”, zostały przez autora zebrane w zbiorze *Tędy* (Warszawa 1930), który na przeciąg kilku lat stał się „biblią” Awangardy.

Tendencje rewizjonistyczne w łonie grupy ujawniają się dość wcześnie. Już w r. 1929 podejmuje rewizję, na razie nieśmiałą, Brzękowski w „Art Contemporaine — Sztuce Współczesnej”, wydawanej w Paryżu. Proces demokratyzacji wewnątrz zespołu postępuje w latach trzydziestych. Kurek w „Linii” rewiduje i rozwija postulaty „Zwrotnicy”, w czym pomaga mu Brzękowski i Przyboś. Dyskusję nad hasłami „Zwrotnicy” podejmują także poeci i krytycy postronni. Do poczynań młodszych kolegów Peiper odnosi się z rezerwą i na łamach „Linii” nie zabiera głosu. Ważyk milknie jako poeta po wydaniu *Oczu i ust* w r. 1926

² Jeśli brać pod uwagę rok wydania pierwszych tomików poetyckich. W r. 1924 ukazują się: Peipera *A i Żywe linie*, Ważyka *Semafory*, w rok później Przybosia *Srubby*, Kurka *Upały* i Brzękowskiego *Tętno*. Pojedyncze wiersze były drukowane wcześniej, np. Przybosia *Cieśle* i Ważyka *Hiacynt* w „Skamandrze” 1922, tamże Kurka *Pieśń bohatera*, niedługo po tym Brzękowski umieścił 4 wiersze w *Kongresie almanachu poetyckim* wydanym przez grupę poetów krakowskich: A. Agatsteina, A. Czermińskiego, Ronazda i J. A. Szczepańskiego.

³ Por. Jalu Kurek: *Futuryzm a Awangarda*, „Życie literackie”, 1957, nr 24.

i w dalszej działalności grupy nie bierze udziału. Zawieszenie „Linii” w r. 1933 jest właściwie równoczesne z zaprzestaniem wszelkich wystąpień zbiorowych, jeśli pominąć udział Brzękowskiego i Przybosia w pracach łódzkiej „grupy a. r.”, udział, który stanowi już nowy etap poszukiwań indywidualnych. Od tego czasu poeci Awangardy wypowiadają się już tylko we własnym imieniu na łamach różnych czasopism literackich.

Jaki był najogólniej program poetycki Awangardy? Na mapie ugrupowań poetyckich dwudziestolecia zajmowała ona pozycję odrębną. Przeciwstawiała się poezji „Skamandra” i romantyzmowi w wydaniu Młodej Polski (gwałtowne wystąpienia Przybosia przeciw Tuwimowi, Kasprowiczowi i innym), nawiązywała zaś do nowych kierunków zachodnioeuropejskich, takich jak włoski futurizm, francuski nadrealizm i dadaizm, nie ulegając zresztą żadnemu z nich.⁴ Na gruncie polskim Awangarda nawiązywała głównie do futurizmu (elementy wspólne: antytradycjonalizm, fetyszyzowanie terażniejszości, optymizm), rozwijając jednak zupełnie samodzielnie zasadnicze postulaty artystyczne.⁵

Różnica w stosunku do poezji futurystów dotyczyła przede wszystkim metody twórczej. Już recenzentowi pierwszego zbiorku futurystycznego, *Tramu w poprzek ulicy* J. Jankowskiego⁶, narzuciła się relacja z romantyzmem. Tworzenie u futurystów, podobnie jak u poetów romantycznych, było spontaniczne, nie kontrolowane; przeciwstawiała mu Awangarda — i w tym leży jej klasycyzm — metodę opartą na świadomej pracy nad językiem, na opanowaniu przeżycia („wstyd uczuć”), na intelektualizacji tworzenia. W miejsce zasady bezpośredniości w wyrażaniu uczucia postawiono postulat jego ekwiwalentyzacji, tj. oddawania drogą wyszukanych równoważników obrazowych, które gwarantowałyby powstanie u czytelnika przeżyć podobnych do tych, które leżały u źródła obrazu. Ekwiwalentem mógł być oczywiście obraz poetycki rozmaicie ukształtowany. Szybko jednak utożsamiono ekwiwalent z metaforą, szeroko zresztą pojętą, i na przeciąg kilku lat, mniej więcej do okresu

⁴ Por. J. Brzękowski: *Awangarda, szkic historyczno-teoretyczny*, „Przegląd Humanistyczny”, 1958, nr 1.

⁵ Tak ujmuje stosunek Awangardy do futurizmu J. Sławiński w szkicu *Poetyka i poezja Tadeusza Peipera* („Twórczość”, 1953, nr 6), wśród antenatów poetyki Peipera wymieniając pozytywizm, Wyspiańskiego, Saffa, S. Brzozowskiego.

⁶ Recenzentem tym był W. H o r z y c a, który w „Skamandrze”, 1920, ss. 47—50, stwierdził, iż „wybrykom” Jankowskiego patronuje russowsko-romantyczna tendencja nawrotu do pierwotności, do natury. „To jest nowy romantyzm, romantyzm ortograficzny [...]” ocenił eksperyment Jankowskiego z pisownią. Dokładniejsze porównanie futurizmu z romantyzmem przeprowadził J. Kott: *Drogi awangardy poetyckiej w Polsce*, „Przegląd Współczesny”, 1935.

„Linii” (1931-3), która wysunęła na plan pierwszy postulat elipsy, metafora stała się głównym terenem eksperymentów poetyckich.

Popularność metafory u poetów Awangardy nie była czymś przypadkowym. Na ścisły związek tego środka poetyckiego z podstawowymi założeniami poetyki wskazywał już Peiper w artykule *Metafora terażniejszości*, który miał wywrzeć decydujący wpływ na kierunek poszukiwań grupy.

1. Na czoło wysunął Peiper antyrealizm metafory, którą definiował jako „[...] samowolne spokrewnienie pojęć, tworzenie związków, którym w świecie realnym nic nie odpowiada.” Metafora tworzy nową rzeczywistość, rzeczywistość często poetycką, stąd jej popularność w epoce, która rozwija się jako zaprzeczenie realizmu.

2. Druga ważna właściwość tego środka poetyckiego, to ekonomizm. Metafora, twierdził przywódca Awangardy, jest skrótem, oszczędza różnych określeń tworzących „watę słowną”, więc np. spójnika „jak” przy porównaniach i orzeczenia zdania porównawczego; jej ekonomizm odpowiada dążeniu współczesnego życia do maksymalnej oszczędności środków. Tak więc terażniejszość przejawiłaby się dzięki metaforze nie tylko w temacie i idei wiersza, ale i w samej robocie artystycznej.

3. Metafora doskonale zaspokajała dążenie do pośredniości wyrazu, które powstało jako reakcja na młodopolską wylewność i ekshibicjonizm. Teoretyczne podstawy znów dał Peiper głosząc dogmat o ekwiwalentyzacji, która ma stanowić zasadniczą różnicę między prozą a poezją: „Proza nazywa, poezja pseudonimuje.” Użycie metafory wynika z istoty poezji. W okresie późniejszym rozwinięcie tego twierdzenia przyniesie poezja i teoria Przybosia; różnice formy sprowadzi on do różnic treści, metafora ma wyrażać to, co nie da się wyrazić językiem pojęciowym; na tym polega jej wartość, tu tkwi kryterium oceny.⁷

4. Metafora pozwala na synchroniczne przedstawianie przedmiotów i zjawisk odległych sobie, na naturalne kojarzenie ich ze sobą, odpowiadające przedrefleksyjnemu ujmowaniu rzeczywistości. Na tę właściwość metafory zwrócili uwagę futuryści⁸, szukając sposobów zniesienia hegemonii kompozycji czasowo-przestrzennej. Samo dążenie ujawniło się w poezji o wiele wcześniej i np. kubistów doprowadziło do koncepcji symultaneizmu. Była to metoda komponowania polegająca na obejmowaniu w jeden obraz zjawisk odległych w czasie lub przestrzeni, a łączonych na zasadzie jakiejś jednej wspólnej właściwości; typowych przykładów dostarcza Apollinaire (*Grajek z Saint-Merry* i in.).

⁷ J. Przyboś: *O metaforze*, „*Twórczość*”, 1959, nr 3.

⁸ J. Przyboś: *Forma nowej liryki*, „*Linia*”, 1931, nr 3, s. 67.

5. Popularność metafory w poezji Awangardy tłumaczy się wreszcie jej wyczuleniem na zasadnicze przemiany poezji europejskiej XX wieku. W poezji tej, od epoki symbolizmu począwszy, stwierdzamy stały wzrost używalności metafory, postępujący w miarę załamywania się wiary w możliwości wyrazu, jakie daje język o strukturze składniowo-logicznej. Porządek składniowo-logiczny pierwszy zburzył Rimbaud. „Słowa na wolności” Marinettiego i kompozycja asocjacyjistyczna były dalszymi etapami przemiany. U progu XX wieku praktykę poetycką usankcjonowała lingwistyka, która odkryła, że między znakiem a treścią znaku językowego nie ma związku koniecznego, że związek ten jest swobodny, arbitralny (teza de Saussure’a). A zatem jedna treść może być różnie oznaczona, system składniowo-logiczny jest jednym z możliwych i to wcale nie tym, który oddaje rzeczywistość w sposób adekwatny. W wypowiedziach teoretyków Awangardy znajdujemy stwierdzenia, które świadczą o tym, że w pełni uświadomili sobie oni konwencjonalny charakter języka i z faktu tego wyciągali wnioski dla stworzenia nowej koncepcji języka poetyckiego.⁹

Jeśli chodzi o poglądy współczesnych teoretyków na istotę metafory, wykazują one dość duże różnice. Dla naszego użytku przyjmujemy rozumienie sprecyzowane przez Wolfganga Kaysera.¹⁰ Metafora wg niego polega na rozszerzeniu znaczenia słowa przy równoczesnym wywołaniu pewnych efektów uczuciowych i swoistych skojarzeń. Słowo obok swego znaczenia głównego ma szereg odcieni znaczeniowych, które umożliwiają metaforyczne zestawienie. Modyfikacje znaczeniowe mają miejsce przy każdorazowym łączeniu wyrazów, metafora nie jest więc zjawiskiem zastrzeżonym tylko dla języka poezji, ale występuje także w języku potocznym. Mówiąc o stosunku metafory do porównania Kayser odrzuca genetyczny prymat porównania, który przyjmowano za Kwintylianem (*translatio brevior est similitudo*). Metafora wypływa właśnie z bezpośredniego wrażenia odbieranego w zetknięciu ze światem, ma charakter spontaniczny, porównanie jest natomiast wynikiem świadomego zestawienia. Mimo to nadal utrzymuje swą moc twierdzenie, że u podstaw metafory leży dwuczłonowość, i że twierdzi ona coś innego niżby to wynikało z dosłownego językowego odczytania. Kayser zalicza metaforę do „figur myśli”, a nie do „figur języka”.¹¹

⁹ Np. J. Kurek: *Metaforyzacja i zbrodnie przymiotnika*, „Linia”, 1931, nr 3.

¹⁰ W. Kayser: *Das sprachliche Kunstwerk*, wyd. III, 1954.

¹¹ „Sie gehört zu den figures de pensée und nicht zu den figures linguistiques”. *Ibid.*, s. 124.

Przy omawianiu metaforyki wierszy Awangardy należy pamiętać o kilku sprawach. Po pierwsze, nie można zbyt mocno wierzyć wypowiedziom teoretycznym, gdyż praktyka poetycka idzie niekiedy w kierunku zupełnie innym, co szczególnie widać u Peipera i Brzękowskiego.¹² Zaakceptowanie pewnych tez ogólnych nie zawsze ma praktyczne konsekwencje. Po drugie, mimo spistości grupy poszczególni poeci reprezentują odmienne typy wyobraźni artystycznej, mają różne upodobania i predyspozycje. Po trzecie, na przestrzeni owych 8—9 lat, którymi się tu zajmuję, zarówno oblicze zespołu, jak i poszczególnych twórców uległo pewnym zmianom. Pewne trudności natury praktycznej wyniknęły z potrzeby dotarcia do pierwszych wydań zbiorów poetyckich, gdyż okazało się, że powojenne przedruki wierszy w wyborach i wydaniach pełnych (np. *Wiersze wybrane* Jalu Kurka, Kraków 1956; A. Ważyka *Wiersze i poematy*, Warszawa 1957; J. Przybosia *Poezje zebrane*, Warszawa 1959 i in.) przynoszą teksty tak zmienione przez samych poetów, że często poza tytułem (choć i ten nie oparł się zmianom!) niewiele w nich znajdujemy wspólnego z tekstami pierwotnymi. Bliższe zbadanie tych zmian mogłoby rzucić ciekawe światło na ewolucję poglądów estetycznych poszczególnych twórców. Niestety pierwsze wydania tomików Awangardy są dziś trudno dostępne, nawet w bibliotekach uniwersyteckich. W tej sytuacji tylko dzięki uprzejmości Pana Jalu Kurka, który był łaskaw udostępnić mi swe zbiory, uniknąłem mozolnych wędrowek po czytelnich bibliotek.

W pracy swej wziąłem pod uwagę następujące tomiki poetyckie: Brzękowskiego *Tętno* (1925), *Na katodzie* (1928), *W drugiej osobie* (1934?); Jalu Kurka *Upały* (1924), *Śpiewy o Rzeczypospolitej* (1930), *Drugie śpiewy o Rzeczypospolitej* (1932), *Usta na pomoc* (1933), *Mohiganges* (1934); Peipera *A* (1924), *Żywe linie* (1924), *Raz* (1929); Przybosia *Śruby* (1925), *Oburącz* (1926), *Sponad* (1930), *W głąb las* (1932); Ważyka *Semafory* (1924), *Oczy i usta* (1926).

W dalszym ciągu pracy podejmuję próbę analizy metafor spotykanych w wierszach wymienionych pięciu poetów, w okresie gdy tworzyli oni mniej więcej zwartą grupę poetycką. Opis dotyczy dwóch zagadnień: 1) charakteru tzw. wtórnej sfery przedstawień, 2) struktury formalnej metafory samej w sobie i na tle całego kontekstu.

¹² O sprzecznościach poetyki i poezji Peipera ciekawie pisze A. Sandauer w szkicu *Esteta czy Scyta albo robotnik wyobraźni* [w:] *Poeci trzech pokoleń*, PIW, Warszawa 1955, s. 125.

GŁÓWNE KIERUNKI SKOJARZEŃ

PROBLEM METODOLOGICZNY

„Podajcie mi trzy metafory, w utworze jakiegoś poety bezpośrednio po sobie następujące, a powiem wam o tym poecie tyleż, co najobszerniejszy jego biograf.”¹³

Pisząc te słowa miał Peiper na myśli fakt, że każdy poeta o określonej sylwetce twórczej posiada jedną lub kilka wybranych rodzin pojęć, które szczególnie chętnie kojarzy ze wszystkimi innymi. Odkrywają one sferę rzeczywistości najbliższą jego naturę i wyrażają jego filozoficzną refleksję nad światem. Na tym właśnie założeniu, dosłownie zinterpretowanym, opierali się ci badacze stylu, którzy przyczyn takiego, a nie innego, ukształtowania utworu szukali bezpośrednio w predyspozycjach psychicznych poety. Dokładne zbadanie owej wtórnej sfery przedstawień miałoby odsłonić całe intymne wnętrze poety, charakter jego intelektu i uczucia, sposób reagowania i reprodukcji wrażeń. „Klucza do egzegezy treści wewnętrznej” szukał w metaforze Marian Szyjkowski¹⁴, nazywając swe studium o przenośni Słowackiego „językowo-psychologicznym”. Z wrodzonych predyspozycji Kochanowskiego wywodził charakter jego skojarzeń metaforycznych Wiktor Weintraub.¹⁵ Otóż gdy próbujemy wypracowaną przez nich metodę zastosować do badań metaforyki wierszy Awangardy, napotykamy na zasadnicze trudności.

Poezja awangardy reprezentuje typ wypowiedzi artystycznej oparty na nowej koncepcji szczerości poetyckiej. Rozważając w *Nowych ustach* stosunek zdania do tego, co je w świadomości poety poprzedza, Peiper napisał:

„Piękne zdanie dobiera i przekształca elementy przedzdania.”

Dla teoretyków Awangardy tworzenie ma wartość tylko wtedy, gdy jest świadome, kierowane i kontrolowane.¹⁶ Tak znakomicie rozbudowana teoria poetycka najlepiej dowodzi wysoko rozwiniętej samoświadomości tworzenia. Hasła dyscypliny, rygoru, konstrukcji, świadomego pisarstwa itp., mimo ewolucji poetyki grupy stale utrzymywały swoje znaczenie. Tak więc pytanie o jakość wtórnych przedstawień przestaje być problemem dotyczącym psychiki i osobowości twórcy, a staje się wyłącznie zagadnieniem funkcji elementu w całości utworu.

¹³ T. Peiper: *Metafora teraźniejszości*, „Zwrotnica”, 1922.

¹⁴ M. Szyjkowski: *Przenośnia w poezji młodzieńczej Juliusza Słowackiego (1826—1833)*, „Przewodnik Naukowy i Literacki”, t. 29 (1911).

¹⁵ W. Weintraub: *Styl Jana Kochanowskiego*, Kraków 1932.

¹⁶ Kott (op. cit.) twierdzi, że Awangarda pierwsza odróżniła poetę od wiersza, czego nie było ani u romantyków, ani ekspresjonistów, ani futurystów czy Skamandrytów.

Nie predyspozycja psychiczna, lecz świadomy zamiar poety jest czynnikiem konstytutywnym metafory Awangardowej.

METAFORA „PRZEMYSŁOWA”

Nazwano tak metaforę, w której przedstawienie wtórne jest przedmiotem pochodzącym ze świata nowoczesnej techniki. Wbrew temu, co o Awangardzie napisano¹⁷, metafora „przemysłowa” czy „techniczna” nie jest w jej wierszach zbyt częsta. W pierwszym zbiorze poezji Peipera (*A* z r. 1924) pojawia się rzadko, z trzynastu utworów wynotowałem zaledwie kilka przykładów, takich jak: „obcegi miłości”, „gorące szyny prawdy”, „usta zalutowane milczeniem”, „słońce — tylko benzyna lub para” itp., które przy tym ze względu na natłok różnych innych przedstawień, niczym nie przykuwają uwagi. W drugim zbiorze tegoż poety (*Żywe linie* 1924) nie znajdujemy jej wcale i podobnie przedstawia się sprawa w wydanym pięć lat później tomiku *Raz* (1929). Głosząc pochwałę techniki Peiper był bowiem daleki od ubóstwiania maszyny i potępiał zarówno futurystów, którzy ją fetyszyzowali, jak i tzw. purystów, którzy uznali ją za ideał piękna. „Ani bóstwo, ani mistrz. Sługa. Maszyna powinna stać się sługą sztuki” — pisał.¹⁸

Podobny stan jak u Peipera stwierdzamy w wierszach Jalu Kurka z lat 1925—1934. Wyróżnia się tylko debiut poety *Upały* (1925), ale i w nim metafory „przemysłowe” stanowią tylko mało znaczącą część. Tak jest wreszcie u Brzękowskiego i Ważyka. Poetą, który najpełniej wyraził odziedziczony po futuryzmie, a tak typowy dla pierwszych wypowiedzi teoretycznych Awangardy kult maszyny i miasta, był młody Przyboś ze swymi zbiorami: *Śruby* (1925) i *Oburącz* (1926). W pierwszym z nich metafora „przemysłowa” panuje absolutnie. Maszyna jest tu obecna zarówno w temacie, jak i skojarzeniach. Na wtórną sferę przedstawień składają się przedmioty techniczne jaskrawe w swej surowości i materialności. Są to nazwy maszyn i ich części: „akumulator”, „dynamo”, „dźwig”, „oskard”, „radio”, „elektromagnes”, „lokomotywa”, „koła”, „pokrywy”, „śmigła”, „walce”, „prasy” itp.; nazwy rozmaitych przedmiotów przemysłowych: „szyny”, „druty”, „sztaby”, „ogniwa”, „śruby” itp. Zestawienia metaforyczne obejmują także rozmaite właściwości maszyny, głównie odnoszące się do jej szybkości, potęgi, dynamizmu. Przyboś fascynuje ruch, zmaganie się potężnych sił; maszyna dla niego to właśnie przede wszystkim ruch: „uskrzydłone koła”, „błysk i porażenie prądu”, „pęd zębatych kół” itd.

¹⁷ *Ibid.*, s. 402.

¹⁸ T. Peiper: *Miasto, masa, maszyna* [w:] *Tędy*, Warszawa 1930, s. 36.

Co stanowi punkt wyjścia, jakie zjawiska i przedmioty obraz „przemysłowy” dopełnia i komentuje?

Otóż w obu zbiorach, z r. 1925 i 1926, podstawą obrazu „przemysłowego” jest najczęściej człowiek. Więc części jego ciała: „sztaby ramion”, „żywy projektor: wszystko widzący wzrok”, „ogniwa rąk”, „kleszcze palców”; jego ruchy, np. „dyszy rytmicznie i wrze wielokołowy tłum”, „szprychami czarnych rąk tłucze pokrywą dnia”; jego właściwości: „oddech mechaniczny”, „stalowy inżynier”, „automatyczna ręka”. Jest to stały kierunek skojarzeń. Obrazy wysuwają się jakby z założonej z góry analogii między maszyną a człowiekiem, analogii popularnej u futurystów i w wielu ówczesnych kierunkach literackich. Ma ona oczywiście podwójne konsekwencje, powoduje także animizację maszyny, ale o tym osobno.

Podstawą metafory „przemysłowej” może być także pewne zjawisko przyrody, np.:

Owite zwojem żaru jak elektromagnes
wytoczy się okute w metalowy blask
słońce.

Wreszcie pojęcie ogólne, np.

Już dłuży się jak szyna myśl społecznych uniesień
Podbija koła pędu, w dal wtopiona i rącza.

Odmienność podstawy sprawia, że funkcje metafory odczuwamy za każdym razem inaczej. O ile przy pojęciu ogólnym możemy mówić o ukonkretnianiu, o tyle w przypadku przyrody, a zwłaszcza człowieka, na plan pierwszy zdaje się wysuwać pewna sugestia poznawcza. Na tle ówczesnej epoki literackiej, w której futurystyczne ubóstwienie maszyny szło w parze z jej kultem głoszonym z łam „Zwrotnicy”. „Hura-technicyzm” młodego Przybosa był też może odwetem za wiekowe zacofanie klasy chłopskiej, z której poeta pochodził.¹⁹

Trzeci zbiorek poetycki Przybosa, *Sponad* (1930), przedstawia pod względem metaforyki stan zupełnie odmienny. Wraz ze zmianą tematyki i stosunku do świata (wzbierający krytycyzm), metafora „przemysłowa” zanika niemal zupełnie.

METAFORA Z KRĘGU CODZIENNOŚCI

Polemika z młodopolskim wzorcem piękna oderwanego od życia doprowadziła kierunki poetyckie dwudziestolecia do postawienia hasła „uścisku z terażniejszością”, pochwały rzeczy małych, apoteozy szarego człowieka. Znalazło to wyraz m. in. w usilnym dążeniu do odpoetyzowania motywów, które odchodząca epoka wyniosła na szczyty piękna.

¹⁹ Jak to sugeruje A. Sandauer we wspomnianym szkicu, s. 126.

„Dzisiejsza metafora — pisał Peiper — jest najczęściej burzeniem hierarchii uczuciowej, jaką człowiek dotąd transponował na poszczególne dziedziny świata. Rzeczy wielkie sprowadza się do małych, rzeczy małe podnosi się do wielkich. Rzeczy odświętne lub święte zestawia się z rzeczami codziennymi i pospolitymi, rzeczy codzienne przenosi się między pojęcia uroczyste i uświęcone.”²⁰

Przedmiotem, który w pierwszym okresie usiłowano za wszelką cenę zdegradować właśnie przez odpowiednie skojarzenia, była przyroda, obiekt nieustającej adoracji poetów Młodej Polski.

„Kult przyrody — czytamy w jednym z pierwszych artykułów Przybosia — jest zbytkiem barbarzyństwa. [...] człowiek kierwotny, nie uzbrojony w wiedzę padał płackiem przed piorunem i czcił święte dęby. [...] Cywilizacja wypłoszyła bóstwa z natury, a piorun zaprzęła do pracy.”²¹

Bardzo interesujące może być prześledzenie, w jakich zestawieniach pojawiają się u Awangardy takie motywy, jak niebo, słońce, księżyc, gwiazdy.

Brzękowski w *Tętnie* tłumaczy je na język codziennych, zwyczajnych przedmiotów:

Słońce świeciło jak krążek z drzewa
przybity w górze na nieba baniaku.

Albo:

Niebo jest dzisiaj jak błękitny balon,
który ktoś krągłym gwoździem słońca podarł.

Materiał do obrazu czerpie poeta ze sfery życia codziennego: „płótno”, „wata”, „sadza”, „krążek z drzewa”, „balon”, „gwoździ”, „jedwab”, „blacha” itp. Przyroda Brzękowskiego jest bardzo uboga, ogranicza się do kilku dość ogólnikowych rekwizytów, jak słońce, chmury, błękit nieba, ocean, morze.

W młodocianych wierszach Kurka, pozostającego pod silnym wpływem Peipera, skojarzenia „codzienne” mają mocny akcent polemiczny, tym mocniejszy, że poeta przy ich pomocy broni się także przeciw własnej uczuciowości (pisał o sobie, że „choruje na liryzm”²²). Słońce, księżyc, gwiazdy zostają zestawione z częściami garderoby: „gwiazd pantofelki”, „czapka słońca”, „futro oceanu” itp. Przybosiowi do zestawienia służy przedmiot przemysłowy:

W hali wzniesionych niebios, dudniącej metalicznie
Zapalamy oczami słońca lamp elektrycznych [...]

obok codziennego:

[...]ziemię otyłą ciałami niebieskimi, obraną w muł gwiazd [...]
[...] wschód słońca codzień się odmienia
jak krowa, jedyna kłępa, rozdziawia gębule przestrzeni.

²⁰ Peiper: *Metafora...*, s. 55.

²¹ J. Przyboś: *Człowiek nad przyrodą*, „Zwrotnica”, 1926, s. 217.

²² J. Kurek: „Linia”, 1931, nr 1, s. 3.

U Peipera zamierzona powszedniość przedstawień wtórnych jest zarazem demonstracją nowej zasady poetyckiej. W zestawieniach: „słońce — tylko benzyna lub para”, „niebo osiadło głodne na ziemi”, „rannych światła szare blachy rozwiesza świt [...]” itp. zawiera się nie tylko ocena przyrody, ale znajduje też wyraz zupełne lekceważenie tematu. Jeżeli „poezja to tworzenie pięknych zdań”, a piękne zdania to „taki zespół słów, który budzi zachwyt następstwem i związkiem pojęć; kunsztowne zestawienie i wiązanie widzeń” — i nic poza tym, to obiektem obserwacji nie muszą być perły; mogą też być: krosta, kloaka, węgiel.²³ Peiper nie przebiera w doborze motywów, wprowadza wszystko, co mogło się znaleźć w otoczeniu przeciętnego mieszczucha lat dwudziestych, dzielącego czas między cukiernię, salon i biuro. Mamy więc dużo rzeczy błyszczących: „gwiazdy”, „kamienie”, „brylanty”, „złoto”, „srebro”, „wachlarze”, „dywany”, „zwierciadła”. Dalej — „śmietaną”, „cukier”, „miód”, „owoce”, „wiśnie” itp.

ANIMIZACJE

W wierszach Awangardy, szczególnie u Przybosia, animizacje wszelkiego rodzaju cieszyły się dużą popularnością. Funkcje animizacji w poezji współczesnej ujął Peiper dwojako: 1) zmierza on do wydobycia obrazowości plastycznej i ruchu z przedmiotów martwych, do uswobodnienia ich umieszczenia w przestrzeni, 2) wyraża antyhierarchiczny sposób patrzenia na świat: przez obdarzenie materii życiem poeta głosi jej apologię, nadaje wyższą rangę i doprowadza do zbratania obu dziedzin istnienia — przedmiotów martwych i istot żywych.

W praktyce poetyckiej Awangardy animizacja (i personifikacja) objęła tylko niektóre grupy przedmiotów i to różne u poszczególnych poetów i w poszczególnych tomikach poetyckich. Świat maszyn i nowoczesnego miasta podlega animizacji przede wszystkim u Przybosia w *Śrubach* i *Sponad* oraz u Brzękowskiego w *Tętynie*. Oto przykłady z Przybosia:

Bity piętami tworników, w zwojach miedzianych przewodów
Ryczy żarzącą gardzielią płomiennie aktywny prąd;
Czai się w czarnych komorach, cofa się w sploty obwodów
Wprzód wznosi łapę kafarów tłukących brązowy grunt.

Animizacji ulegają także elementy pejzażu miejskiego i wyabstrahowane elementy geometryczne. Przykłady z Brzękowskiego:

Płucom fabryk dostarczmy krwi, tej siły,
Co tkwiąc w kotłach jak w sercach, straszy świat manometrem.

²³ T. Peiper: *Nowe usta*, Lwów 1925, s. 23.

W wierszach Peipera, Kurka, nie mówiąc już o Ważyku, animizacja miasta, a zwłaszcza maszyny pojawia się tylko wyjątkowo. Zresztą i u obu wymienionych poprzednio poetów zanika bardzo szybko. Jeśli idzie o Brzękowskiego, to już w zbiorze *Na katodzie* (1928), znaczącym emancypację spod wpływu „Zwrotnicy” i ewolucję w kierunku poetyki surrealistycznej, temat techniczny zanika doszczętnie. U Przybosia krytycyzm wobec zdobyczy cywilizacji technicznej, pojawiający się od r. 1926-7, wyraża się wprowadzaniem postaci subiekta, numerowego, żebraka miejskiego, wyrobnika — w miejsce inżyniera i odejściem od tematu maszyny. Nieco dłużej trwa jedynie animizowanie różnych obiektów miejskich, ale i ono w *Sponad* zdarza się tylko kilka razy.

Drugi krąg przedmiotów, które szczególnie często ulegają animizacji (i personifikacji), to rozmaite zjawiska przyrody. Jest to obiekt animizacji typowy dla Peipera. Połowa jego metafor ożywiających, spotykanych w *A* i *Żywych liniach* odnosi się do ziemi, nieba, ognia, dymu, słońca, gwiazd, wiatru, pszczoł, kwiatów, części ciała ludzkiego, takich jak noga (por. wiersz *Noga*), udo, oczy; szczególnie często do zjawisk atmosferycznych, takich jak dzień, noc, poranek, świt, światło, cień. Jest to przyroda najczęściej bardzo konwencjonalna, jaką można było ujrzeć z okien miejskiego mieszkania. Obok Peipera z przyrodą właśnie wiąże się animizacja Jalu Kurka (ok. trzech czwartych wszystkich przykładów) oraz Ważyka (ok. połowy). Znowu jest to przyroda bardzo ogólnikowa, pozbawiona świeżości i plastyki. Animizacja obejmuje gwiazdy, niebo, rzeki, mgły itp. oraz zjawiska takie jak poranek, dzień, zmierzch, noc. Te drugie są przedmiotem żywego zainteresowania Kurka i często ulegają personifikacji, która jako główna metoda kształtowania obrazu przyrody święci triumfy w *Bitwie dnia z nocą*. Przykładem bardzo intensywnego ożywiania przedmiotów martwych (kamienie) u Ważyka jest wiersz *Hiacynt*, pochodzący zresztą z okresu przedzwrotnicowego. U Przybosia animizacje przyrody znajdujemy dopiero w *Sponad* i *W głąb las*. Sugestywnością i odkrywczością swych obrazów, jak np. „łaka uspiąca w sianie”, „zagubiony księżyc w stawie się wyśnił”, „poranek sfrunął z gałęzi” itp., Przyboś zdecydowanie przewyższył pozostałych poetów i złożył zarazem dowód, jak dalece zamierzony i nienaturalny był kompletny brak przyrody w jego pierwszych tomikach. Brzękowski po animizacjach technicznych w *Tętnie* przeszedł w *Na katodzie* do animizacji przyrody, ale równocześnie zaczął zdradzać coraz większą niechęć do tego typu przenośni; zbiorok *W drugiej osobie* jest animizacji prawie pozbawiony.

Trzecią, niemniej liczną, grupę przedmiotów animizowanych stanowią różne pojęcia ogólne, nazwy krajów, wytworów kultury, wreszcie uczucia.

W odniesieniu do tych ostatnich największe zastosowanie znajduje uosobienie (personifikacja), którego z upodobaniem używa Kurek: „śmierć przybiegła prędko”, „wczoraj umarło dzisiaj, jutro się zbudzi pojutrze”, „smutek wybiegł głośno wyc” itp.

Przeniesienie cech istoty żywej na przedmiot martwy może się odbyć w dwojaki sposób: albo przez stwierdzenie podobieństwa budowy, wyglądu zewnętrznego, co ma miejsce w takich zestawieniach jak „jelita ziemi”, „brzuch fabryk”, „skóra ściany”, „nerw globu” itp., albo też po prostu przez upsychnienie przedmiotu i przypisanie mu czynności organizmu żywego, np. „spłoszone windy przepadały w górze”, „drzwi odeszły od twojego domu, okna wytchnęły po powietrzu powiewnym”. W pierwszym przypadku znajduje to odbicie językowe w użyciu rzeczownika lub przymiotnika, który określa wspólną właściwość. Animizacja ma charakter statyczny, jej funkcją jest uplastycznienie oraz pewnego rodzaju wartościowanie podstawy. Drugi sposób ożywiania jest związany językowo z użyciem czasownika i pełni funkcję dynamizowania obrazu, wydobywania efektów ruchowych. Stosunek animizacji statycznej, rzeczownikowej do dynamicznej przedstawia się u poszczególnych poetów różnie. U Peipera, Kurka i Ważyka panuje równowaga. W *Tętnie* Brzękowskiego przeważa typ statyczny w stosunku 2 : 1, natomiast u Przybosia po okresie względnej równowagi (*Srubby*, *Oburącz*) zdecydowanie przeważał typ dynamiczny, ruchowy (1 : 3). Od niego właśnie pochodzą podane wyżej przykłady animizacji ruchowych.

STRUKTURA FORMALNA METAFORY

NA POGRANICZU PORÓWNIANIA I METAFORY

Ścisłe rozgraniczenie obu tych środków obrazowania poetyckiego jest możliwe tylko w teorii. Przyjmuje się, że różnica między nimi polega na tym, iż porównanie łączy dwie wyraźnie rozgraniczone dziedziny przedmiotów, między którymi istnieje jakiś związek (*tertium comparationis*), przenosi zaś zasadzając się także na dwuczłonowości prowadzi do zupełnego połączenia w nową jakość, różną od pierwotnych składników. W wierszach Awangardy znajdujemy wiele zestawień nie dających się jednoznacznie określić.

Najbardziej typową formą z pogranicza porównania i metafory jest utożsamienie retoryczne. Pod względem składniowym może mieć formy rozmaite. Połączenie przy użyciu łącznika „jest”:

Świat jest łąką bez przystni, brylant jest kroplą dnia
(Peiper)

Dzień jest miłosnym słowem, pieszczonym Bożą wargą.
Noc jest burzącą skargą, podziemną i namiętą [...]
(Ważyk)

Najczęściej utożsamianie polega na obocznym zestawieniu dwóch elementów bez składniowego ich podporządkowania. Charakter porównania jest wyraźny, ale budowa ewoluuje w kierunku struktury metafory:

Zywy projektor: wszystko widzący wzrok.
Słońce, skrwawiony plakat, padnie rozdarte na bok
Trzeba mowę, narzędzie, naostrzyć.
(Przyboś)

Być może chodziło tylko o urozmaicenie budowy porównania w celu uniknięcia monotonii. Porównanie bowiem o budowie klasycznej (z łącznikiem „jak”) jest u Przybosia, zarówno jak u Peipera, dość częste (znajdujemy je przeciętnie co 13—14 wersetów). W grę mógł wchodzić także wzgląd na ekonomię słowa. Użycie tego typu utożsamień retorycznych jest przede wszystkim wyrazem usamodzielniania się wtórnej sfery przedstawień, która przyjmuje na siebie coraz ważniejsze funkcje, aż w końcu zmierza do tego, by zupełnie zastąpić podstawę. Np.

Przystanąwszy w samotnym polu, zasłuchany długo,
Pomyślałem ciszę —
i rosem jakby nie sam sobą, lecz obok
Z gołą głową, rozwierżany po pokosach
w tej piskliwej, rozigranej wrzawie
jakbym nitkę 'cienką ciągnął — aż gwar opadł,
wszyscy poszli.

(Przyboś)

W ten sposób obraz staje się równoważnikiem, ekwiwalentem, pewnej treści, trudnej do wyrażenia w jakiś inny sposób.

Ekwiwalentyzacja propagowana przez Peipera prowadziła najczęściej do uprzywilejowania peryfrazy, do zastępowania właściwej nazwy przedmiotu szeregiem innych określeń. Np. w wierszu *Żyła serce* zostało nazwane „mięsnym zegarem”, krew „płynnym chlebem czerwonym”, piersi „kieszonią okratowaną żebrami” itd. Nie ma mowy o zatraceniu granicy między przedmiotem określanym a zestawem słów określających.²⁴ Peryfraza, odpowiadając tej części porównania, którą

²⁴ S. Skwarczyńska stwierdza, że między opisaniem (typ peryfrazy rozszerzonej) a porównaniem zachodzą istotne podobieństwa: „Jeśli zachodzi fakt nie zastąpienia jednego słowa przez grupę słów, lecz fakt postawienia obok słowa wskazującego przedmiot zespołu słów analizujących go i zwykle ukazujących go obrazowo poprzez przedmiot inny — mamy do czynienia z porównaniem.” *Wstęp do nauki o literaturze*, Warszawa 1954, t. II, s. 258.

w klasycznym jego typie wprowadza łącznik porównawczy „jest”, sama ulega najrozmaitszym zmianom. Najciekawszą z nich wydaje się daleko idąca jej metaforyzacja: „człowiek — ptak z węgla”, „tramwaj — paw z blachy” itp.

Dla charakteru peryfrazy-metafory Peipera istotne jest to, że najczęściej chodzi w niej nie o jakiś trudny do oddania stan psychiczny, treść poznawczą lub tp., ale o przedmiot mający w języku jednoznaczną, wyraźną nazwę. Stąd właśnie pochodzi wrażenie barokowej sztuczności i konceptyzmu, przypominającego np. poezje A. Morsztyna. Tworzy się wyszukane nazwy dla czegoś, co można nazwać o wiele prościej. Irzykowski, nie znajdując u Peipera odpowiedniego zapotrzebowania na metafory, zarzucił mu hipertrofię biernej opisowości, wynajdywanie coraz to nowych wariantów metaforycznych dla tych samych fenomenów, słowem — „tautologię metaforyczną albo po prostu retorykę.”²⁵

Cechą Peiperowskiej peryfrazy-metafory typu „paw z blachy” (tramwaj) jest dalej to, że racja metaforycznego zestawienia tkwi poza nią, właśnie w owym przedmiocie określanym (w podanym przykładzie jest nim tramwaj). W stosunku do siebie człony pozostają obce, jakkolwiek ujmuje się je w zwartą całość językową, np. rzeczownika z przydawką. Dlatego obecność przedmiotu określanego ma pierwszorzędne znaczenie dla zrozumienia sensu metafory, która bez jego ujawnienia może pozostać zupełnie ciemna. Irzykowski ze stanowiska racjonalisty domagał się zrozumiałości połączeń przenośnych, a Peiperowi znowu postawił zarzut, że w jego wierszach „[...] krótkie spięcia metaforyczne nie przychodzą do skutku, ponieważ człony pośredniczące autor ukrył i każe ich się domyslać.”²⁶ Także Przyboś trafnie napisał, że normalnie sens metafory chwytny w lot od pierwszego rzutu oka, natomiast sensu metafor Peipera nie sposób dojść, o ile się nie wie z góry, co one mają znaczyć.²⁷ Doszedł zresztą do tego sam Peiper, o czym zdaje się świadczyć fakt, że wydając ponownie w r. 1935 swoje wiersze zebrane w tomiku *A* pododawał im wymowne tytuły, wyjaśniające ich treść *Żyła*, *Bezokoliczniki* itp.

Stwierdzamy zatem, że Peiperowska ekwiwalentyzacja bliska jest istocie porównania, polega bowiem na wyraźnym rozgraniczeniu strefy przedmiotów oznaczanych od strefy równoważników, ekwiwalentów. Wypływa to z natury przedmiotu ekwiwalentyzowanego, którym jest przedmiot materialny: latarnia, żyła, noga, brylant, usta, książka.

²⁵ Irzykowski: *Metaphoritis...*, s. 64.

²⁶ L. c.

²⁷ Przyboś: *O metaforze*.

Trzecim typem pogranicznym jest prosta metafora rzeczownikowa, łącząca dwa przedmioty, np. „arkusze ziemi”, „srebro dnia”, „bukiet domów”, „koc ognia”, „lustro nieba”, „hała niebios”, „piersi lipy” itp. Możemy zgodzić się z Peiperem i Brzękowskim²⁸, którzy w tego typu metaforach widzą jedynie zagęszczone porównanie; nietrudno bowiem wysledzić prowadzące do nich drogi, u ich podstaw leży dostrzeżone podobieństwo w wyglądzie dwóch przedmiotów. Dwoistość zestawienia nie zostaje zatarta.

ROZROST METAFORY W ZDANIE METAFORYCZNE

Najciekawszą dziedziną poszukiwań poetyckich Awangardy jest kategoria metaforyki czasownikowej, przechodzenie od prostej metafory łączącej tylko dwa zjawiska do całego kompleksu zestawień.

Słowa płyną wyżej od łodzi naszych myśli.
Wiosłami odepchnęliśmy od oczu południe.
Pływająca kapliczka mosiądzu,
z której kapały jabłka jak pacierze.

(Kurek)

Powstaje strumień wizji, w którym nie da się wydzielić wyrazów użytych w znaczeniu właściwym od wyrazów użytych przenośnie. Jeszcze w wielu wierszach wcześniejszych wydzielenie zdania właściwego i przenośnego jest łatwe. Wiersz rozgrywa się wtedy jakby w dwóch płaszczyznach, jednej, wyznaczonej dosłownymi znaczeniami użytych wyrazów, i drugiej, wskazanej przez znaczenie przenośne. W wierszu złożonym ze zdań metaforycznych płaszczyzna sensu dosłownego w ogóle się nie ujawnia, ma miejsce stałe operowanie równoważnikami obrazowymi, co teoretycy Awangardy nazywali mianem metaforyzacji.

„W mowie o przedmiocie — pisał Peiper — nie wybieram dla metafor tego, czy innego momentu, lecz cała mowa jest ciągłym, nieprzerwanym metaforyzowaniem przedmiotów.”²⁹

Zdanie metaforyczne znosi antynomię między przedmiotem martwym a żywym, między rzeczą konkretną i abstrakcyjną, między tym, co wyobrażalne, a tym, co wyobrazić się nie da. Znosi zasadę kompozycji opartą na układzie przestrzenno-czasowym oraz konsekwencji logicznej, stawiając w jej miejsce zasadę czysto poetycką, polegającą na swobodnym doborze elementów według ich wartości znaczeniowej, emocjonalnej, plastycznej itp. Jest to — zdaje się — istotne *novum* w poezji Awangardy; do tworzenia nowego przedmiotu poetyckiego drogą metafory nie doszła ani poezja „Skamandra”, ani nawet nadrealizm używający epitetów gwałcących rzeczywistość fizykalną (por. wiersze Micińskiego).

²⁸ J. Brzękowski: *Poezja integralna*, Warszawa 1933, s. 10.

²⁹ T. Peiper: *Komizm, dowcip, metafora* [w:] *Tędy*, ss. 392-3.

METAFORA NIETYOBRAZALNA PLASTYCZNIE

Ten rodzaj przenośni zaczął popularyzować Peiper zarówno w swej praktyce poetyckiej, jak i w wypowiedziach teoretycznych. Chodziło mu o stworzenie autonomicznego języka poezji, oczyszczonego z wszelkich cech właściwych językowi prozy, malarstwu itd. Rozpatrzmy obrazowość następującego wiersza Peipera:

Pod czarnym ciepłem dwóch murów, pod płaszczem z cegły
 dymiło smutne błoto w uzębionej pięści;
 Błotem był stary żebrak, pieśnią lachman na nim.
 Ukazał je przechodniom gołąb przebiegły,
 krzyknął światłem, wydobył ich oczy z kieszeni,
 [...] i odbiwszy się od guzika jeneralskiego,
 pletwami odbłasków skandując kazanie wieloryba,
 polewał ropiący się chodnik manifestem o srebrze [...]
 (Latarnia)

Fragment ten, od wiersza czwartego począwszy, mówi o świetle lampy ulicznej, które zostaje najpierw skojarzone z gołębiem, wybiegającym w cień wieczoru, potem poddane antropomorfizacji (krzyknął, wydobył), by z kolei odzyskać swe pierwotne właściwości światła (odbiwszy się), przemienić się w wieloryba itd. Poszczególne zestawienia brane pojedynczo przedstawiają pewne wartości obrazowe, wizualne, ale szybkość przechodzenia od jednego do drugiego sprawia, że żadne z nich nie zostaje rozwinięte w pełni. Przy dużej ilości różnych skojarzeń wybitnie zatracą się ich wyrazistość, pozostaje wrażenie spiętrzenia.

Peiper zupełnie świadomie, potwierdzają to jego wypowiedzi teoretyczne³⁰, dążył do tego, by przez zwalczające się i wypierające skojarzenia nie dopuścić do ukonstytuowania obrazu. Chodziło mu o efekty płynące z narastania widzeń i ich zanikania. Niewyobrażalność wypływa ze sposobu łączenia elementów.³¹ Może powstać w wyniku zestawienia przedmiotu konkretnego z abstraktem, np. „hymn z jedwabiu”, „okrucieństwo z cukru”, (Peiper), „herbata marzeń”, „wiśnie białych bajek” (Kurek), „linia z błękitu” (Przyboś). Może pochodzić z faktu powiązania pojęcia ogólnego z czynnością bardzo konkretną:

³⁰ *Ibid.*, s. 375. Komentarz autora dotyczy wierszy powstałych w latach 1924-5. Wykazuje wiele wspólnego z wypowiedziami I. S. Witkiewicza (por. *Teoria czystej formy w poezji*, „Skamander”, 1922).

³¹ Jednym z kryteriów oceny metafory, którym chętnie posługiwali się badacze wykształceni na tradycjach stylistyki starożytnej było pytanie o „harmonię wypełniania metafory”. Rozumiano przez nią konsekwentny sposób rozwijania skojarzenia. Szykowski np. potępił metaforę Słowackiego „uśmiech jeśli rozkwitnie — prędko skona”, gdyż wprowadza na raz dwa skojarzenia: z kwiatem i z człowiekiem. Jak widzimy metafora Awangardy spod tego postulatu zdecydowanie się wyłamuje.

„chrząknął białą kulą”, „ociosał światłem”, „zapiął tajemnicą nocy”, „polewał chodnik manifestem o srebrze” (Peiper), a wreszcie z dodania konkretnych epitetów do określeń stanów psychicznych, np. „oble wspomnienie”, „trójkątne wonie”, „czarna niedziela gwiazd” itp. (Peiper). Ostatni wypadek zachodzi rzadziej, ponieważ epitet jest w poezji Awangardy jednym z najbardziej unikanych środków artystycznych.

Eksperyment Peipera podejmuje na szerszą skalę i z lepszym skutkiem Przyboś w latach trzydziestych: „turkot zajeżdża do uszu robotników”, „poemat na kółkach”, „z głodniaki jedzą zorzę wieczorną”. Zamiast schematycznych połączeń rzeczownikowych, stosowanych przez Peipera (abstrakt + konkret, np. „hymn z jedwabiu”) używa Przyboś skomplikowanych konstrukcji czasownikowych, układanych bardzo rozmaicie. Przybosia miał na myśli J. Kott wygłaszając w r. 1935 pogląd, że niewyobrażalne metafory Awangardy w rodzaju: „świt ogień artyleryjski jak okno błyskawic otwierał”, należą do najlepszych w poezji dwudziestolecia³², właśnie z powodu ich nieprzekładalności na język żadnej innej sztuki. Polegają one wyłącznie na operowaniu materiałem *par excellence* literackim, jakim jest słowo, jego znaczenie. Jest to zatem przeważnie metafora intelektualna, czysto rozumowa.

ODLEGŁOŚĆ SKOJARZEŃ I ROLA KONTEKSTU W ICH UZASADNIANIU

Postulat odległości skojarzeń w metaforze zawarł Peiper w stwierdzeniu:

„Metafora jest samowolnym spokrewnieniem pojęć, jest tworzeniem związków pojęciowych, którym w świecie realnym nic nie odpowiada.”

Rozwinął tę myśl w *Nowych ustach*, zwalniając poetę z obowiązku przestrzegania zasady naturalnego pokrewieństwa między przedmiotami. Skojarzenia winny się dokonywać na zasadzie emocjonalnej. Podkreślono przy tym mocno, że metafora będzie żywa tylko wówczas, gdy zrodzi ją gwałtowne, silne uczucie. Metafora Awangardy rzeczywiście kojarzy najczęściej przedmioty, które w płaszczyźnie realnej są sobie bardzo dalekie. Czy skojarzenia te zostają zbliżone w kontekście utworu? Peiper, a za nim Przyboś decydujące znaczenie pod tym względem przypisywali kontekstowi.

„Nie ma takich dwóch słów, które nie miałyby jakiejś sytuacji mogącej uzasadnić ich metaforyczne połączenie”

— pisał Peiper³³, polemizując ze stanowiskiem K. Irzykowskiego, który trafność przenośni tylko w części uzależniał od kontekstu,

³² Kott: *op. cit.*, s. 406.

³³ T. Peiper: *Milczenie tyfoidalne*, „Pion” 1935, nr 10.

uznając zasadniczo możliwość wartościowania w oderwaniu od utworu, w którym funkcjonują.

Na użytek przeprowadzanej analizy warto tu wprowadzić przeciwstawienie zewnętrznej i wewnętrznej motywacji skojarzeń metaforycznych. Zewnętrzną byłaby wszelka motywacja nie wiążąca się w widoczny sposób z całym tekstem utworu, będąca w dużym stopniu prywatną sprawą poety, ujawniającą jego indywidualne upodobania, skłonności itp. Motywacja wewnętrzna oznaczałaby natomiast taki kierunek skojarzeń wtórnych, który pozostaje w ścisłym związku z zarysowaną sytuacją liryczną, myślą przewodnią, tematem czy wręcz kontekstem czysto dźwiękowym wiersza. Okazałoby się po bliższym rozpatrzeniu, że istnieje ścisły związek między sposobem obrazowania a postulatem budowy czy konstrukcji. Najpełniejszą realizację zasady jednolitości konstrukcyjnej znaleźlibyśmy u Przybosa, i to już w jego najwcześniejszych wierszach. Weźmy dla przykładu wiersz *Wrażenie* z r. 1925. Sposób obrazowania jest w nim zupełnie uzależniony od zarysowanej sytuacji: poeta ogląda świat z okien pędzącego tramwaju:

Z najszybszego tramwaju, z burzy splenionych flag
tryśnie żywy projektor: wszystkowiedzący wzrok!
Pomkną spiralą druty, zwiną-się-rozwiną wspak,
słońce, skrwawiony plakat, padnie rozdarte na bok.
Przez szkła rżnięte poziomem — jak kolosalny film
rozbłyśnie taśmą wystaw puszczonej z prądem pęd.
Elektrycznym galopem dzwoniąc w podkowy szyn,
wierzgnie, z nagłą wstrzymany, wspięty w podskoku skręt.
Dudni sunący tunel jak betonowy krok.
Ulica się jak dźwignia złamie na rogu wpół,
z łomotem kół przewierci, w głąb wmurowany, mrok!
Plac miejski padnie w objęcia jak powalony dąb.

Przenośnie i porównania rozwijają wizję poetycką zgodnie z podstawowym założeniem wiersza, którym jest oddanie wrażeń człowieka jadącego tramwajem. Porównania: słońca do padającego na bok plakatu, wystaw do pędzącego filmu, ukazującego się nagle placu do padającego dębu, ukazującej się ulicy do dźwigni itd. — a więc sytuacji i przedmiotów odległych sobie i prawie obcych, stają się nagle zrozumiałe i zaskakująco trafne. Sprawia to zarysowany kontekst sytuacyjny.

Istotną nowością Awangardy (na gruncie polskim) było wprowadzenie metafor opartych jedynie na czysto dźwiękowych podobieństwach wyrazów (a w każdym razie wyzyskujących te podobieństwa), np.

Palące krzyki reklam
i kwiaty Fiatów
i
blada jak lilia
Lilian Gish
(Brzękowski)

Spięcia metaforyczne nie zawsze się jednak wyjaśniają, nawet jeśli je analizować w szerokim kontekście. Trzeba przyznać rację Irzykowskiemu, że o ile sytuacja psychiczna zachodząca w momencie powstawania metafory nie zostanie w jakiś sposób ujawniona w utworze, to skojarzenie może dla odbiorcy pozostać obce, odległe. Taką „asocjacją prywatną, do której brak nam klucza” jest np. Przybosia: „Jak rok stół nad krzesłem upłynął” (*Z dłoni*), Kurka „wiśnie bajek”, wiele zestawień Peipera. Z zagadnieniem tym wiąże się problem wieloznaczności obrazów metaforycznych, wieloznaczności, do której dążono świadomie (potwierdzają to choćby wypowiedzi Brzękowskiego w *Poezji integralnej*), czy to przez użycie dwuznacznych wyrazów, jak np. w wierszu Przybosia „czas pełznie w błękitcie naszych oczu”, czy też odpowiedniej konstrukcji całego obrazu.

ZWIĄZEK METAFOR ZE SOBA

Dwie przeciwstawne możliwości kształtowania wtórnej sfery przedstawień pod tym względem są następujące: albo metafora wprowadza jakiś obraz jednorazowo, po czym ustępuje miejsca skojarzeniom czerpanym z innych źródeł, albo też wtórne przedstawienia łączą się jakoś ze sobą tworząc pewną całość obrazową czy myślową istniejącą obok lub nakładającą się na zasadniczą płaszczyznę przedstawieniową. Obie te możliwości zostały przez poetów awangardowych zrealizowane, pierwsza przede wszystkim przez Peipera, druga przez Przybosia. Skojarzenia Peipera, wprowadzone zarówno przenośnią, jak i porównaniem, nie wiążą się ze sobą, lecz rozpryskują w najrozmaitszych kierunkach. Mają charakter jednorazowy, sporadyczny, i nie tylko się nie łączą, ale nawet często wypierają i zwalczają. Nic nie jest bardziej obce Peiperowi jak wielka metafora czy porównanie rozproszony szczegółowo na rozmaite własności przedmiotów. Tak jest -nawet wtedy, gdy Peiper coś animizuje, (por. wiersze *Noga*, *Łitarnia*, *Bezokoliczniki* i in.).

Inaczej u Przybosia. Dążenie do uzyskania jedności wizji poetyckiej ujawniło się u niego wyraźnie jeszcze w okresie przedzwrotnicowym, jak świadczy o tym choćby wiersz *Cieśle* z r. 1921. Wszystkie metafory i porównania tego wiersza mają charakter zawodowy i odsyłają do jednego wspólnego źródła, którym jest otoczenie cieśli: „palce jak kolumny”, „słońce — libella”, „sękaty grzbiety”, „napór stężały jak soki w korze” itd. Skojarzenia pozostają w ścisłej łączności z tematem wiersza. Rozwijając wątek zasadniczy nie wprowadzają motywów zupełnie nowych, które by się nie mieściły w kręgu związanym z tematem. Będąc „emanacją” obrazu głównego są równocześnie bliskie sobie.

Taki sposób rozwijania wtórnej sfery przedstawień trwa w *Śrubach* i *Oburącz*. Tu, jak stwierdziliśmy wyżej, metafor dostarczają poecie dwa źródła: uprzemysłowione miasto i człowiek. Przedmioty i własności grupujące się wokół tych dwu ośrodków wzajemnie się przenikają, splatają, zastępują. A więc z jednej strony powstaje ożywiona maszyna, z drugiej znów człowiek o automatycznych rękach, miarowych ruchach itd. Ma miejsce swoista stylizacja człowieka na maszynę i na odwrot. W sferze skojarzeń tylko rzadko pojawia się przedmiot nie należący do jednego z wymienionych kręgów. Rozwój poetyki Przybosia w latach trzydziestych, objawiający się między innymi w silnej indywidualizacji przeżycia, prowadzi do dalszego zwiększenia spoistości obrazowania. Przykładem daleko idącej organizacji może być wiersz *Spotkanie*. Poprzez sugestie zawarte w skojarzeniach wypowiada autor istotną treść wiersza — wizja wieczoru podlega subtelnej stylizacji antropomorficznej, zostają uchwycone: znikanie jednego i narodziny drugiego widoku.

Tamten widok jak trumnę grzebie linia
horyzontu.

A ten:

tu małą płaszczyznę, karmioną jedną pierśią wzgórze,
wypuszczasz z otwartych ramion.

O wschodzie księżycy krajobraz się wydłuża
coraz
ciąglej.

Patrzysz — a on

jak przechylona kołyska tobie się powierza.

[...]

Nie odmotasz zarzuconych dokoła twej szyi
ramion horyzontu,
syna.

Patrzą na ciebie ogromne oczy powietrza.

Z pozostałych poetów do obrazowania Peipera zbliża się zwłaszcza Kurek. Jednorodność i wielokierunkowość skojarzeń Peipera zostaje jednak częściowo przewyciężona; scaloną metaforykę ma wiersz *Sienkiewicz*, będący ciekawym przykładem stylizacji dokonywanej za pośrednictwem metafor i porównań, a także niektóre inne wiersze tego poety. U Brzękowskiego jednolita organizacja wtórnej sfery porównań wystąpi rzadko. W *Tętnie* panuje wielokierunkowość, w późniejszych wierszach scaleniu przedstawień nie sprzyja asocjacionizm, któremu poeta ulega już w wierszach zebranych w zbiorku *Na katodzie* (1928). Ponowne zbliżenie do poetyki „świadomego pisarstwa” i przejęcie się ideą konstrukcji głoszonej z łamów „Linii” objawia się np. w wierszu *Paryż po wakacjach*. Wtórna sfera skojarzeń, wywołana widokiem miasta,

przechodniów, autobusów, układa się w pewną całość, stanowiącą jakby echo pejzażu wiejskiego, który poeta zostawił właśnie za sobą:

Zieleń autobusów Al — bis

palące krzyki reklam

i kwiaty Fiatów

[...]

Po szarych skibach miasta szumią kłosa słów

W cichej wsi na Polach Elizejskich kwitnie nowy sierpień

Każdy przechodzeń nosi w oczach bukieciki cierpień.

ZAKOŃCZENIE

W. Weintraub³⁴ wyróżniał dwie podstawowe funkcje przenośni: plastyczną i liryczną. W przypadku pierwszej chodziłoby o wyraźniejsze przedstawienie i ukonkretnienie treści podstawy, np. „morze życia”, „powódź kwiatów”; w przypadku drugiej — o uczuciuwie jej wartościowanie: „gwiazdy oczu” itp. Obie funkcje mogą być oczywiście realizowane równocześnie, jak to ma miejsce w ostatnim zestawieniu.

Wymienione funkcje spełnia także metafora Awangardy. Ukonkretnienie nie oznacza u Awangardy tylko zaostrenia obrazu w sensie wizualnym — metafora była tu w wielu wypadkach plastycznie niewyobrażalna — ale dotyczy zjawisk myślowych, słuchowych, dotykowych itd. Np. „Świat krwią zmył twarz”, „oczy przetarł cmentarzem” (Peiper). Znaczenie metafory dla wyrażenia stosunku poety do przedstawionego świata (funkcja liryczna) zostało podkreślone w *Metaforze terażniejszości*. Zanim w *Nowych ustach* Peiper utożsami język poetycki z metaforą, ta właśnie wartościująca funkcja jest przez niego wysuwana na czoło (por. wyżej uwagi o animizacji). Na tę funkcję metafory zwracał później uwagę Jalu Kurek³⁵, trafnie łącząc ją z funkcją przymiotnika. Unikanie epitetu oceniającego, nadużywanego w poezji młodopolskiej, stwarzało lukę, którą należało wypełnić. Wypełnia ją między innymi metafora typu: „huta — piekło”, „fabryka — szatan”, „Bóg elektryczny” itp. (przykłady z Przybosia).

Jeżeli jednak krakowska grupa poetów rozpoczęła prawdziwą rewolucję w historii użycia przenośni, to z powodów jeszcze innych niż podane. Metafora u Awangardy stanowiła o samej istocie poezji, tworzyła ją. Bez niej poezja byłaby niemożliwa, niemożliwe byłoby oddalenie się od dosłowności języka prozy i zbliżenie w kierunku ekwiwalentyzacji.

W wypowiedziach teoretycznych przeciwstawiano metaforze wprowadzonej do wiersza w funkcji ozdobnika — przydanego poematowi po prostu dla upiększenia go (tak właśnie ujmował rzecz Irzykowski,

³⁴ Weintraub: *Styl Jana Kochanowskiego*, s. 71 i 84 oraz in.

³⁵ J. Kurek: *Metaforyzacja i zbrodnie przymiotnika*, „Linia”, 1933, nr 3.

por. tytuł jego pierwszej rozprawy o metaforze — *Zdobnictwo w poezji*) — metaforyzację przedmiotu, zarzucającą pomost między przedmiotem a jego poetyckim nazwaniem, a będącą wynikiem żywiołowego wzruszenia lirycznego.³⁶

Przyboś, który od początku dyskwalifikował metaforę-ozdobnik, dał najzwęższe uzasadnienie słuszności tego stanowiska w słowach:

„Metafora, którą można rozwinąć i wyczerpać jej sens w porównaniu, jest złą metaforą.”³⁷

Zarzut taki — i słusznie — postawił Peiperowi.

Przypisanie metaforze funkcji głównego środka wyrazu uzasadniono jej bliskim związkiem z naszymi procesami poznawczymi. Oddaje ona zjawiska zrośnięte, splecione, bez rozumowego ich analizowania. Rzeczy, zdarzenia, przeżycia pamiętamy właśnie jako pewne całości, kompleksy.³⁸ Brzękowski w *Poezji integralnej* napocmykał o związku metafory z metafizycznym odczuwaniem świata, które nie da się oddać językiem pojęciowym. W grę wchodził także określony zamiar poetycki. Była nim nie tylko informacja o przeżyciu, lecz także zorganizowanie z czytelnikiem odpowiedniego przeżycia lirycznego. Wiersz miał być „doskonałym organizatorem uczuć czytelników”, poeta „producentem wzruszeń”.³⁹ Zaś pod względem oddziaływania na odbiorcę ekwiwalent obrazowy uczucia zdecydowanie przewyższa jego nazwę, jako bliższy rzeczywistości uczuciowej. Peiper wręcz dyskwalifikuje wiersz zaczynający się od „oszałamem”, bo „[...] zamiast szaleństwo wyrazić tak wiarygodnie, aby było rozpoznawalne nawet bez nazwy, autor zaczął od nazwania tego stanu.”⁴⁰

Z poszukiwania ekwiwalentu bierze początek pewna szczegółowa funkcja metafory, którą można by nazwać kompozycyjną. Polega ona na zestawianiu obok przedmiotu różnych jego metaforycznych określeń, peryfraz, które rozwijają przedmiot przez włączanie go w coraz nowe kręgi skojarzeniowe. Doskonałym przykładem może być Peipera *Kwadrans radości*:

Oprawcie brylant w woń kobiety, a otrzymacie
ten dzień.

Ten dzień zagłusza brylant, który nosisz na palcu.

³⁶ Racjonalizm Awangardy właściwie nie sprzyjał metaforze, będącej przecież wynikiem przeżycia emocjonalnego, spontanicznego. Peiper i inni podkreślali jednak, że racjonalizm ich poezji nie dotyczy źródeł inspiracji twórczej, lecz tylko metody kształtowania swych przeżyć. Mimo to z metaforą wyrozumowana spotykamy się często, zwłaszcza u Peipera.

³⁷ Przyboś: *O metaforze*, s. 109.

³⁸ Peiper: *Komizm, dowcip, metafora*, s. 375.

³⁹ J. Przyboś: *Forma nowej liryki*, „Linia”, 1931, nr 3, s. 65.

⁴⁰ T. Peiper: *Nie gejszery, gejsze!* [w:] *Tędy*, s. 342.

Twój brylant jest kroplą tego dnia,
gdy go do wazy przykładasz [...] itd.

Ten sposób rozwijania treści wiersza przejmie od Peipera przede wszystkim Przyboś: „góry naładowane trudem człowieczym, gmachy”; „poeta — wykrzyknik ulicy”; „nie zerwany owoc powietrza, ptak” itp. Przyboś dowiódł, że postawiony Peiperowi przez Irzykowskiego zarzut tautologii metaforycznej był osądem nie tyle samego pomysłu kompozycyjnego, ile sposobu wprowadzania go w życie przez autora *A i Żywych linii*.

РЕЗЮМЕ

Автор настоящей работы обсуждает метафорику стихов пяти поэтов XX века, которые объединялись в известную поэтическую группу, называемую краковским „Авангардом”. Во главе этой группы стоял Тадеуш Пейпер редактор „Стрелки”, издаваемой в 1922—23 годах (футуристическая серия) а возобновленной в 1926—1927 годах как орган авангарда.

В состав группы входили Юлиан Пшибось, Я. Курек, Ян Бженковский и Адам Важик. Периодом наиболее сильной сплоченности и активности группы были 1924—33 годы. Группа „Авангард” выросла из футуризма (антитрадициональность, культ современности, оптимизм) однако самостоятельно разработала художественную программу. Решительным образом отошла от младопольской поэзии, от романтических традиций, от течения „Скамандра”. Отражала новины Запада: итальянский футуризм, надреализм, дадаизм. Метафора с самого начала была главной областью поэтических исканий, благодаря таким своим свойствам как антиреализм („метафора произвольно роднит понятия” — Пейпер), экономизм и опосредственность выражения, сила воздействия на читателя, синхроническое восприятие действительности.

Исследование произведено на основании формулировки метафоры Вольфганга Кайзера (*Das sprachliche Kunstwerk*) с учетом различий между хорошо развитой теорией и практическим творчеством поэтов. Автор использовал первые издания, т.к. тексты дальнейших изданий значительно изменились. Рассмотрению подлежат два вопроса: 1) характер так называемой вторичной сферы представлений 2) формальная структура метафоры как таковой, а также в связи с контекстом. Автор исследует главные направления ассоциаций „Авангарда” основываясь на теоретическом предположении что их источником являются художественные потребности произведения, а не психические склонности поэта.

Автор считает, что „промышленные“ силы „технические ассоциации“ не столь типичны для „Авангарда“ как это иногда подчеркивают. Встречаются они только в „Винтах“ и „Обеими руками“ Пшибося. Пейпер не признавал в машине идеала красоты. Он писал: „ни божество, ни мастерство. Слуга. Машина должна быть слугой искусства“. Пшибось отказался от метафор типа „слитки плеч“, „звенья рук“ и т. п. после 1930 г., когда усиливался критицизм автора по отношению к существующему общественному строю.

Оценивая окружающий мир „авангардисты“ заимствовали метафоры из повседневной жизни. Мотивы природы такие, как например, небо, луна, солнце, звезды ассоциировались с полотном, ватой, гвоздем, жестью, тупфлей, шапкой, коровой и т. п. подвергались депозитизации. Повседневная метафора Пейпера демонстрирует его поэтический принцип, согласно которому художественность определяется не сюжетом, а способом сочетания и соединения образов.

Среди почти всех поэтов „Авангарда“ (за исключением, может быть, Бженковского) очень популярной была анимизация, их теоретические основы сформулировал Пейпер. Анализировался прежде всего мир машин и современного города, затем разные природные явления и гораздо реже также и другие явления и представления. Существуют анимизации статистические и динамические, последние особенно внушительны у Пшибося. Формальное строение метафор „Авангарда“ разнообразно. Часто встречаются промежуточные структуры между метафорой и сравнением, например, риторическое отождествление типа — бриллиант — это капля дна, нужна речь, орудие, отточить; парафраза вроде: человек павлин из ужа или простая метафора, соединяющая два предмета (листы земли, серебро дня). Самой интересной является глагольная метафора превращенная в метафорическое предложение, приносящее поток видений неопределенного, в основном, смысла. Теоретики „Авангарда“ считали, что основным для языка поэзии является постоянная метафоризация действительности. Поэты стремились к созданию непредставляемой наглядно метафоры при помощи специальных сочетаний слов (напр. треугольные запахи, овальные воспоминания, артиллерийский огонь открывал рассвет как окно молний). Выискивали отдаленные ассоциации, обосновывая это тем, что контекст объясняет и сближает даже так чуждые по содержанию сочетания как тифондное молчание. Контекст действительно часто многое объясняет однако тогда метафора остается неясной. Одним из часто встречающихся способов организации метафорического контекста является подбор метафор из одной области, что приводило у Пшибося и в меньшей степени у Курка или Бженковского к своеобраз-

ной стилизации образа. Метафорика Пейпера является по своему характеру „разбитой”.

К конце работы автор кратко характеризует функции метафор у „Авангарда”. Метафора должна была служить не только для усиления наглядности и лирической оценки поэтического образа (вследствие отказа от эпитетов которыми злоупотребляли в период молодой Польши, возникла потребность в оценивающей метафоре), т. к. всякого рода поэтическое приукрашивание остро осуждалось. Функцию этого поэтического средства рассматривали более широко и глубоко, усматривали в нем конституирующий элемент языка поэзии, его отличие от языка прозы.

R É S U M É

L'auteur s'occupe des métaphores dans les vers de cinq poètes qui, dans les vingt années entre les guerres, formaient le groupe poétique appelé Avant-garde cracovienne. Ce groupe était dirigé par Thadée Peiper, rédacteur de „Zwrotnica”, publiée en 1922 et 1923 (série futuriste) et rééditée en 1926 et 1927 comme organe de l'Avant-garde. C'étaient Julien Przyboś, Jalu Kurek, Jean Brzękowski et Adam Ważyk qui composaient ce groupe. La période de la plus grande activité et consolidation de cet ensemble date pour les années 1924—1933. L'Avant-garde est issue du futurisme (antitraditionalisme, culte du présent, optimisme), mais son programme artistique se développait indépendamment. Elle s'est distinctement détachée de la poésie de la Jeune-Pologne, des traditions romantiques, du courant de „Skamander”. Elle avait des traits communs avec les nouveautés de la poésie de l'Occident: futurisme italien, surréalisme, dadaïsme. La métaphore était, dès le début, le domaine principal de ses recherches d'expression poétique, grâce à ses propriétés telles que l'antiréalisme (la métaphore apparente arbitrairement les notions — Peiper), l'économisme, le caractère indirect de l'expression, la force d'influence exercée sur le lecteur, la conception synchronique de la réalité.

L'analyse a été faite à la base de la conception de la métaphore précisée par Wolfgang Kayser (*Das sprachliche Kunstwerk*) et avec la prise en considération des différences existant entre la théorie poétique parfaitement développée et la pratique réelle de l'oeuvre des poètes. On s'est fondé sur les premières éditions, car les textes des rééditions ultérieures ont subi de nombreuses modifications. La description concerne deux problèmes: 1° — le caractère de la zone des représentations dite secondaire, et 2° — la structure formelle de la métaphore

elle-même et au fond du contexte tout entier. Les courants principaux des associations de l'Avant-garde sont ici traités par l'auteur ayant considéré théoriquement qu'ils ne découlent pas directement des prédispositions psychiques du poète, mais des besoins artistiques de l'oeuvre elle-même. L'association „industrielle” ou „technique” n'est pas tellement typique pour l'Avant-garde comme l'on considère parfois. À vrai dire, on ne la trouve que dans les *Śruby (Vis)* et *Oburącz (De deux mains)* de Przyboś. Peiper s'opposait à reconnaître la machine pour l'idéal de la beauté. Chez Przyboś la métaphore du type de „barres des bras”, „mailles des mains”, etc. ne disparaît qu'après 1930 lorsque le criticisme du poète par rapport à la réalité avait augmenté.

Du cercle de la vie quotidienne les poètes d'Avant-garde puisent les métaphores surtout pour établir les valeurs de l'univers. Les motifs de la nature, tels que: ciel, lune, soleil, étoiles, associés à: toile, ouate, clous, tôle, pantoufle, casquette, vache, etc. subissent une dépoétisation. La métaphore quotidienne de Peiper est une démonstration de son principe poétique, selon lequel ce n'est pas le sujet qui décide de l'art, mais la méthode de confrontation et de combinaison des images.

Une grande popularité chez tous les poètes d'Avant-garde (à l'exception peut-être de Brzękowski) avaient les animisations pour lesquelles les bases théoriques étaient formulées par Peiper. C'est d'abord l'univers de machines et celui de villes modernes qui en est sujet, puis viennent les phénomènes divers de la nature; les autres phénomènes et conceptions les subissant plus rarement. Il y a des animisations statiques et dynamiques, ces dernières étant particulièrement suggestives chez Przyboś.

La structure formelle de la métaphore du groupe d'Avant-garde est bien différenciée. Il y a plusieurs structures intermédiaires entre la comparaison et la métaphore, comme par exemple: l'identification théorique telle que: „le diamant est la goutte du jour”, „il faut que le langage, l'outil, soit aiguisé”, ou la simple métaphore substantive mettant ensemble deux objets: „feuilles de la terre”, „argent du jour”. C'est la métaphore verbale qui est la plus intéressante; celle-là est développée en une phrase métaphorique qui donne en résultat un torrent de vision dont le plan principal (propre) de sens n'est pas cristallisé. Les théoriciens de l'Avant-garde parlaient d'une métaphorisation continue de l'objet comme une chose essentielle pour la langue poétique. Les créateurs tendaient au caractère plastique non-figuratif des métaphores, obtenu par l'union spéciale des mots (par exemple: „les odeurs triangulaires”, „les souvenirs cylindriques”, „l'aurore ouvrait le feu d'artillerie comme la fenêtre des éclairs”). La recherche des

associations éloignées était justifiée par l'opinion que le contexte expliquerait et rapprocherait même les associations d'un contenu très étrange, comme par exemple: „le silence typhoïde”. En effet, le contexte explique parfois beaucoup, mais il arrive aussi que la métaphore reste incompréhensible. Une des méthodes plus fréquentes d'organisation du contexte métaphorique est le choix des métaphores d'un seul cercle, ce qui, chez Przyboś, moins chez Kurek ou Brzękowski, amenait à une stylisation toute particulière de l'image par les métaphores. Chez Peiper les métaphores ont le caractère „dispersé”.

En terminant, l'auteur caractérise avec concision les fonctions de la métaphore chez les représentants de l'Avant-garde. Il ne s'agissait pas seulement d'une mise en relief et d'une évaluation lyrique de la vision poétique (l'évitement de l'épithète surabusée dans la période de la Jeune-Pologne faisait naître la demande de la métaphore évaluante), car on condamnait rudement l'ornamentation poétique de toute sorte. Les fonctions de ce moyen étaient comprises plus largement et plus à fond — on y voyait un élément constitutif de la langue poétique, la distinguant de la langue de prose.

ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN — POLONIA

VOL. XVI, 8

SECTIO F

1961

Z Katedry Historii Literatury Polskiej I Wydziału Humanistycznego UMCS
Kierownik: prof. dr Janina Garbaczowska

Urszula KOWALSKA

O dramatach Zofii Nałkowskiej

О драмах С. Налковской

Oeuvre dramatique de Sophie Nałkowska

Nałkowska znana jest szerokiej publiczności przede wszystkim jako powieściopisarka. Z twórczości dramatycznej pamięta się jedynie o wielokroć wystawianym na scenach polskich i obcych *Domu kobiet*. Większa część jej twórczości dramatopisarskiej zostaje w zapomnieniu, bądź z powodu małej czytelności tych dramatów w czasach obecnych i zmiany „mody” literackiej, bądź ze względu na ich niedociągnięcia kompozycyjne.

Zainteresowanie Nałkowskiej teatrem rozpoczęło się w drugim okresie jej twórczości — po pierwszej wojnie światowej — kiedy wykrywały się istotne cechy jej pisarstwa: opanowany obiektywizm, podporządkowany refleksji intelektualnej, oraz rzetelna obserwacja ludzi i zjawisk. Dojrzałość pisarstwa Nałkowskiej wypływa z dwu przyczyn: pierwsza wojna światowa wstrząsnęła do głębi psychiką estetyzującej literatki i ukazała jej w realnych wymiarach zło świata. Przyczyną drugą był znaczny wpływ kierunków filozoficznych końca XIX i początku XX wieku, pod których inspiracją pisarka usiłowała wypracować własną filozofię życiową i one zaważyły na artystycznym kształcie jej utworów. Najbliższy umysłowości Nałkowskiej był relatywizm Einsteina w formie bardzo zmodyfikowanej i indywidualnej. Względność wszechrzeczy przeniosła ona w dziedzinę psychiki. W omawianym okresie krystalizuje się również krąg zainteresowań autorki *Domu kobiet*. Tematami najczęściej powracającymi w jej utworach są: miłość kobieca, zło jako zjawisko psychiczne, relatywizm zdarzeń. Te problemy zainte-