

Marian Płachecki

Przyboś prozą o poezji : mechanika zmiany w systemie krytycznym

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 65/4, 21-58

1974

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.

MARIAN PŁACHECKI

PRZYBOŚ PROZĄ O POEZJI

MECHANIKA ZMIANY W SYSTEMIE KRYTYCZNYM

„O poezji mówi najpełniej — sama poezja”. Zawiera bowiem „coś, co się nie da wyjaśnić, jeśli je chcemy ująć słowem prozy”¹. Dla autora tych zdań, Przybosia u schyłku dwudziestolecia, proza nie różni się niczym od mowy potocznej. Również w swym wcześniejszym dorobku krytycznym poeta traktuje prozę jako tożsamy z językiem ulicy chaotyczny rezerwuar „mowy niewiązanej”², którego poezja, „mowa przekształcona” (LG 1, 11)³, jest świadomie wypracowanym „ekstraktem”. Wartościowy staje się dopiero produkt twórczej destylacji, nie jej surowiec. Zarzutem najcięższym jest więc oświadczyć poetom, że ich wiersze „to właściwie proza opowiadająca, przerywana jedynie wersyfikacją” (LG 1, 11)⁴. Inaczej w powojennych szkicach o pisarstwie Marii Dąbrowskiej. Tu Przyboś uznaje już, że

Wielkie powieści są też dziełem wynalazczości językowej i tak jak wierszy nie można ich przepisać językiem „komunikatywnym”, nie można ich „streścić”. [SP 1, 139]

Wydaje się, że sprawa jest ogólniejsza niż zróżnicowanie rodzajów czy gatunków literackich. „Przepisać” w ten sposób nie można by rów-

¹ J. Przyboś, *Uwagi o nowej liryce*. „Pion” 1935, nr 2, s. 2.

² J. Przyboś, *Kataryniarze i strofkarze*. „Linia” 1931, nr 1, s. 14.

³ Zastosowano tu skróty dla następujących książek J. Przybosia: CM = *Czytając Mickiewicza*. Wyd. 3. Warszawa 1965; LG = *Linia i gwar. Szkice*. T. 1—2. Kraków 1959; SP = *Sens poetycki*. Wyd. 2. T. 1—2. Kraków 1967; ZBD = *Zapiski bez daty*. Warszawa 1970. Przy LG i SP pierwsza liczba wskazuje tom, druga stronicę; liczby przy CM i ZBD oznaczają stronicę.

⁴ Podobnie w późniejszej o 21 lat *Recenzji „Konrada Wallenroda”* (CM 159): „Prozaiczność tych zdań tak jest wyraźna, że wyosabnia je z dzieła. Jakby nie należały one do poematu. Czytając mam też niejasne przeczucie, że gdyby pozbawić te zdania struktury wersyfikacyjnej, zyskałyby na prawdzie wyrazu”.

niez tekstów dyskursywnych — ot, choćby wypowiedzi krytycznoliterackich. Rzecz w tym, iż nie można „streścić”, powtórzyć w innej wersji słownej, a bez istotnych strat sensu, ż a d n e j wypowiedzi (ani ich bloku), jeśli pierwowzór traktować jako zamkniętą całość znaczeniową. Liryka nie jest pod tym względem gatunkiem wyróżnionym. To nie wiersz — to całość tekstowa, jaką on stanowi, nie poddaje się parafrazie, tak jak nie poddaje się jej całość tekstowa najrozwicklejszego poematu dydaktycznego. Streszcza się zawsze fragmenty, nawet wówczas, gdy są to wszystkie fragmenty wchodzącego w grę tekstu czy zbioru tekstów. Aby odtworzyć całość w jej najistotniejszych wiązaniach, trzeba szukać „zamykających” ją reguł, układu powtarzalnych relacji znaczeniowych. Trzeba z góry zrezygnować z bogactwa informacyjnego, jakie przynosi perspektywa fragmentu.

Uwagi powyższe, jeśli nawet oczywiste dla badaczy literatury, są mocno kłopotliwe dla kogoś, kto przystępuje do rekonstrukcji określonego historycznie systemu krytycznego. Poglądy, opinie, sądy krytyczne stanowią w systemie takim strefę najważniejszą dla wkładu krytyki w dynamikę ewolucji literackiej. Nie sposób więc ich pominąć. Jakże jednak o nich pisać, by ustrzec się streszczenia? W niniejszym artykule spróbujemy dać praktyczną odpowiedź na to pytanie.

Nim przystąpimy do rekonstruowania całościowych zasad krytyki poetyckiej Przybosa, trzeba nam kilku rozróżnień, które by pozwoliły zachować teoretyczną tożsamość przedsięwzięć rekonstrukcyjnych. Wśród norm konstytuujących tekst krytyczny rozróżnić można takie, które są w nim jedynie realizowane, i takie, które są zarazem o r z e k a n e: reguły „własne” wypowiedzi krytycznej i reguły stające się „własnymi” poprzez przypisanie ich — nie zawsze *explicite* — utworom literackim. Efektem wypełnienia norm pierwszego rodzaju jest tekst krytyczny jako zamknięta całość kompozycyjno-stylistyczna. Normy drugiego rodzaju ustanawiają powracający w różnych tekstach wzorzec wypełnienia „przedmiotowych dziedzin”⁵ zainteresowań krytycznych. W obrębie danego systemu krytycznego normy owe grupują się w uporządkowane wewnętrznie zestawy. Jeśli przyjąć niewysoki pułap rekonstrukcyjnej precyzji, zestawy te można rozważać z osobna, jako układy względnie autonomiczne. W wewnętrznym świecie konkretnej wypowiedzi krytycznej podejście takie zawodzi. Aktualizacje norm własnych i orzekanych okazują się najściślej związane. Reguły pierwszego rodzaju są wypełniane przez następczą aktualizację reguł należących do rodzaju

⁵ J. Sławiński w artykule *Problemy literaturoznawczej terminologii* (w: *Dzieło. Język. Tradycja*. Kraków 1974) pisze o „przedmiotowych dziedzinach” dyscyplin naukowych.

drugiego. Są dwiema stronami tego samego, dwoma przenikającymi się planami znaczeniowymi, w które wpisują się — równocześnie — kolejne jednostki tekstu. Ponieważ normy orzekane ustalają konotacyjne powiązania między tekstami krytycznymi a interpretowanymi w nich utworami literackimi, decydują o sposobie realizowania przez te pierwsze funkcji poznawczych, zestaw takich norm można by nazwać semantyką danego systemu krytycznego. Natomiast reguły własne tekstu krytycznego zawiadują syntaktycznymi (delimitacja i całościowanie materiału znaczeniowego; rozwijanie wypowiedzi) oraz pragmatycznymi (wiążącymi nadawcze instancje tekstu z odbiorczymi⁶) funkcjami poszczególnych składników artykułu krytycznego. Można więc odpowiednio układy reguł nazwać syntaktyką i pragmatyką danego systemu krytycznego.

Krytyka — zauważa Janusz Sławiński — jest językiem drugiego stopnia, wiąże się też z wieloma innymi językami:

nieautonomiczność stanowi w ogóle niezbędny warunek jej istnienia. Ale brak autonomii nie jest równoznaczny z brakiem identyczności⁷.

Paradoks ten rozwiązuje autor stwierdzając:

Każda z tych funkcji (poza metakrytyczną) traktowana w izolacji zdaje się prowadzić do utożsamienia krytyki z innymi porządkami działań. Dopiero w powiązaniu, jako komplet, przeciwstawiają one krytykę innym przejawom kulturalnym, pozwalając jej zachować identyczność wśród zjawisk komunikacji społecznej⁸.

Jak rozstrzygnąć problem nieautonomicznej autonomii krytyki literackiej przy „trójdzielnym” ujęciu systemu krytycznego? Chyba tak: krytyka, ta — wedle znanych formuł Irzykowskiego — „poezja w innym stanie skupienia”, „literatura od środka”⁹, swą zależność od literatury bez przydawek spełnia poprzez swoiście lustrzaną, niemal izomorficzną odpowiedniość planów znaczeniowych tekstu krytycznego. Semantyka systemu krytycznego, a więc zestaw sposobów organizowania jego dziedzin przedmiotowych przynosi mianowicie odpowiedzi na pytania analogiczne względem tych, na które pozostałe typy reguł krytycznych odpowiadają w praktyce znaczeniowego funkcjonowania tekstów krytycznych. Tyle tylko, że odpowiedzi „przedstawiane”, „orzekane” w toku interpretacji —

⁶ Terminy „instancje nadawcze” oraz „instancje odbiorcze” pochodzą z pracy A. Okopień-Sławińskiej *Relacje osobowe w literackiej komunikacji* (w zbiorze: *Problemy socjologii literatury*. Wrocław 1971).

⁷ J. Sławiński, *Krytyka literacka jako język*. „Nurt” 1968, nr 11, s. 34.

⁸ J. Sławiński, *Funkcje krytyki literackiej*. W: *Dzieło. Język. Tradycja*, s. 201.

⁹ K. Irzykowski: *Godność krytyki*. W: *Słoń wśród porcelany*. (Studia nad nowszą myślą literacką w Polsce). Warszawa 1934, s. 213; *Literatura od środka*. „Twórczość” 1946, nr 1.

odnoszą się głównie do utworu literackiego, nie krytycznego (z tym ostatnim wiąże je formuły metakrytyczne). I tak semantyka danego systemu krytycznego buduje pewną uogólnioną, wielokrotnie w interpretacjach aktualizowaną koncepcję relacji dzieło—świat, o którym ono mówi (zatem: koncepcję semantyki dzieła). Ustala relacje autor—dzieło—odbiorca (pragmatyka dzieła). Wnosi do poszczególnych tekstów krytycznych koncepcję dzieła jako pewnego wewnętrznego kontekstu znaczeniowego (syntaktyka utworu), a także dzieła jako składnika rozmaitych zewnętrznych kontekstów historycznych (co można by nazwać paradygmatyką utworu literackiego).

Wyliczone dziedziny składają się na optimum przedmiotowego wyposażenia systemu krytycznego. Konkretny tekst nie musi — rzecz jasna — uruchamiać ich wszystkich z równą siłą. Dziedziny owe są w różnych systemach krytycznych rozmaicie wycinane, zestawiane odmiennie. Raz niektóre z nich wyraźnie dominują, kiedy indziej wszystkie układają się w całość zrównoważoną; w pewnych systemach krytycznych wybrane dziedziny łączone są w nierozzerwalne zespoły, a pozostałe ściśle wyodrębniane; w jeszcze innych pewne dziedziny określane są jedynie negatywnie, przez nacisk kontekstu przedmiotowego okalającego puste po nich miejsca (dzieje się tak np. z procesem twórczym w krytyce strukturalnej). Możliwości jest wiele. „Wybierają” pomiędzy nimi historycznie dane systemy krytyczne.

Nieautonomiczna autonomia krytyki — rozważana jako problem wewnętrznej organizacji systemu krytycznego, nie zaś w perspektywie funkcjonalnych uzależnień tego systemu w ramach „elementarnej sytuacji wypowiedzi krytycznej”¹⁰ — polegałaby więc na strukturalnej analogiczności reguł realizowanych poprzez orzekanie oraz reguł jedynie realizowanych. „Lustrzaność” tę można też opisać inaczej: syntaktyczna i pragmatyczna organizacja tekstu krytycznego „zobowiązują”, nakładają ograniczenia na organizację semantyczną (więc: koncepcję dzieła, procesu twórczego, odbioru *etc.*). I odwrotnie. Jednakże nie są to zobowiązania tak poważne, by zmuszały związane nimi strony do izomorfizmu głębokiego: i rodzaju, i konkretnej postaci norm. Stopień analogiczności dwóch planów znaczeniowych jest różny nie tylko w różnych systemach krytycznych, ale i w różnych pozycjach danego systemu, a więc także — w różnych tekstach system ten aktualizujących. W przypadkach izomorfizmu szczególnie zaawansowanego czytelnikowi narzuca się analogia pomiędzy rekonstruowanymi w tekście krytycznym regułami dzieła literackiego a syntaktycznymi i pragmatycznymi regułami aktualizowanego w owym tekście systemu krytycznego.

¹⁰ Sławiński, *Funkcje krytyki literackiej*, s. 174.

Benedetto Croce napomina:

nierealne jest owo pobożne życzenie, aby prawda była głoszona bezpośrednio, bez dyskusji i polemiki [...]. W rzeczywistości nikt nie może wyłożyć jakiejś prawdy inaczej, jak tylko krytykując inne rozwiązanie danego zagadnienia¹¹.

Zasada ta obowiązuje również w obrębie semantyki systemu krytycznego. Każda z dziedzin przedmiotowych takiego systemu jest uporządkowana binarnie: tworzą ją układy relacji opatrzone przeciwstawnymi znakami wartości. W każdej z dziedzin wskazać można i pozytywny, i negatywny program krytyka (krytyków). Każda więc stanowi „pole problemowe”¹², dwie co najmniej odpowiedzi na to samo pytanie: „dobrą” i „złą”. Co najmniej dwie, gdyż program zarówno negatywny jak pozytywny może mieścić całą serię odpowiedzi w różnym stopniu bądź z różnych względów „złych” oraz „dobrych”. Dokonująca się w ten sposób problematyzacja dziedzin przedmiotowych umożliwia krytykowi ocenianie poszczególnych tekstów literackich: akt wartościowania polega na przypisaniu danemu utworowi relacji cenionych bądź przeciwnie, odrzucanych. Wewnętrzne uporządkowanie pól problemowych i układ relacji wiążących je w ramach całej struktury semantycznej wyznaczają swą istotą dla danego systemu krytycznego hierarchię wartości¹³.

Problematyzacja zakresów przedmiotowych pełni inną jeszcze istotną funkcję. Rzutuje do wnętrza systemu krytycznego aktualny stan tradycji literackiej. Układy relacji opatrywane znakiem dodatnim wytyczają strefę najgłębszej tożsamości danego systemu. Zestawy oceniane negatywnie zaś odbijają wewnątrz systemu zróżnicowania konkurencyjnych względem niego paradygmatów literackich i krytycznoliterackich, systemów żywotnych we współczesności krytyka (krytyków). Wytyczają z perspektywy danego systemu krytycznego granice „tradycji kluczowej”¹⁴.

¹¹ B. Croce, *Zarys estetyki*. Przekład zbiorowy. Przejrzał i wstępem opatrzył Z. Czerny. Warszawa 1961, s. 26.

¹² Terminu tego — w szerszym jego znaczeniu — używa E. Balcerzan (*Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji współczesnej*. Poznań 1972, s. 200).

¹³ Proponowane tu ujęcie krytycznoliterackich mechanizmów wartościowania zawdzięcza wiele obserwacjom E. Balcerzana (*Zagadnienie „ważności” elementów świata przedstawionego*. W zbiorze: *Styl i kompozycja*. Wrocław 1965) dotyczącym „sygnałów ważności” elementów świata przedstawionego. Z tym jednak, że należałoby dokładniej rozgraniczyć kwestie kompozycyjnej „ważności” elementów dzieła (a więc ich uwyraźnienia, wyodrębnienia spośród innych — niezależnie od wewnętrznych jakości elementu wyodrębnianego) od wpisanej w strukturę tekstu światopoglądowej hierarchii wartości przedmiotów przedstawionych. Problematyzację semantyki krytycznej chciałoby się widzieć jako zjawisko analogiczne do zróżnicowań wartości (nie „ważności”) składników struktury semantycznej dzieła literackiego.

¹⁴ Pojęcie wprowadzone przez J. Sławińskiego (*Koncepcja języka poetyckiego Awangardy krakowskiej*. Wrocław 1965).

Żaden system krytyczny nie istnieje poza czasem, w wymiarze czysto synchronicznym. Każdy jest nie tylko strukturalną „równoczesnością”, lecz i „strukturalnym” następstwem wielu tekstów. Każdy — a cóż dopiero system, jakim staje się w czasie twórczość krytyczna jednego autora! Zrekonstruować taki system to tyle co odtworzyć jego ewoluującą tożsamość.

Julian Przyboś uprzedzał we wstępie do zbioru swych szkiców krytycznych:

Artykuły te powstawały początkowo z gniewu na złą poezję cudzą, a potem albo towarzyszyły moim wierszom jako ich [...] komentarz, albo — przeciwstawiały się temu, co w mojej poezji już mnie nie zadowalało. [...] Pisywałem je o b o k swoich wierszy, na marginesie lub dalszym planie poezji, którą zawsze uważałem za moją rzecz pierwszą. Nie mając w pamięci moich wierszy nie pojmie się więc intencji tych szkiców. [LG 1, 5]

Istotnie, izolowanie dorobku krytycznego poety od jego poezji wydaje się mocno niewskazane. Krytyka poetycka Przybosia jest przecież ważna dla nas o tyle, o ile wiąże się z jego wierszami, o ile wzbogaca i porządkuje sposoby czytania jego poezji. Lecz właśnie po to, by odsłonić współdziałanie dwóch strumieni tożsamego kontekstu autorskiego, trzeba je — do czasu — wyodrębnić. By stwierdzić, czym była krytyka Przybosia dla jego poezji, trzeba w pierw pokazać, czym była dla siebie samej.

Krytyka uprawiana przez pisarza jako „rzecz druga” — pracuje głównie na rzecz utworów powstających, tych które są jeszcze prywatną własnością twórcy. Mniej ją zajmują utwory już powstałe, zwłaszcza zaś utwory cudze w ich konstrukcyjnej swoistości. Krytyka powstająca w pisarskiej potrzebie posługuje się raczej poetyką manifestu czy programu literackiego niż technikami sztuki interpretacji. Jej uprzywilejowaną dziedziną przedmiotową jest proces twórczy, nie zaś morfologia dzieła. Ma zapewnić procesowi temu konceptualną ciągłość. Ma też zlokalizować w tradycji literackiej przeszłe i przyszłe dokonania twórcy; zawarować ich tożsamość w obiegu społecznym, w rozrzuconym bogactwie rekonstrukcji odbiorczych podejmowanych przez czytelników o rozmaitym wyposażeniu kulturalnym i literackim.

Zgodnie z powyższymi intuicjami — w systemie krytycznym Przybosia dominującą, najszerszą rozwiniętą dziedziną przedmiotową jest pragmatyka tekstu poetyckiego. Zbiegają się w niej relacje porządkujące pozostałe dziedziny.

Pierwsza faza: „Zwrotnica” i częściowo „Linia”

Przyboś-krytyk narodził się w zeszytach drugiej serii „Zwrotnicy” na sposób Minerwy. Dalekosiężne inspiracje Peipera pozwoliły mu wystąpić od razu z „gotowym” — przynajmniej co do struktury semantycz-

nej — systemem krytycznym. W strukturze tej układ: twórca — dzieło literackie (wiersz) — odbiorca, występuje w postaci prawie eliptycznej. Pragmatyka tworzenia przesłoniła pragmatykę odbioru. I nie przypadkiem, jak okaże się dalej.

W artykułach z okresu „Zwrotnicy” wielokrotnie przewija się podstawowa norma postulowanej przez Awangardę pragmatyki tworzenia. Oto jedna z jej wersji dyskursywnych:

Poeta terażniejszości nie krzyczy swoich uczuć: ujęty w dyscyplinę ekonomii wypracował sobie godność męskiej lakoniczności [...]; uczucia swe obleka w hart wstrzemięźliwej konstrukcji poematu. [LG 1, 15]

Tworzeniu pojętemu opacznie jako „bezpośredni wyraz uczucia” przeciwstawia się uczucie jako „produkt rzemiosła poetyckiego” (LG 1, 13). Kompozycyjną postać wiersza ujmuje się jako efekt obrania przez poetę błędnej bądź właściwej postawy twórczej. Syntaktykę ukazuje się jako zastygłą — a raczej: spiętą w słowach — pragmatykę tworzenia. Nastawienie na „bezpośredniość wyrazu” jest źródłem całego katalogu wad konstrukcyjnych, a więc: wielosłowania osłabiającego napięcie znaczeniowe wypowiedzi poetyckiej, dominacji słownictwa emocjonalnego (bezpośrednich nazw uczuć), narracyjności, mechanicznego stosowania miar wierszowych i rymów, aliteracji dźwiękonaśladowczych, nagromadzeń figur retorycznych, wreszcie stylizacji i kolokwializmów. „Formie »płynącej«, połatanej z rzadka przerośniami”, przeciwstawia zaś poeta „formę zrównoważoną i stateczną” (LG 1, 11) — „dogmat celowości bezwzględnej”, „wymóg oszczędności wydatku słownego” (LG 1, 9).

Opozycje powyższe — rozstrzygające dla ujęcia syntaktyki wiersza w ówczesnym systemie krytycznym Przybosia — są zakorzenione nie tylko w dziedzinie pragmatyki tworzenia. Przeciwstawienia te można sprowadzić również do dwóch modeli kontekstowego położenia utworu. Otóż umieszczając wiersz w kontekstach zewnętrznych, sytuując go wobec przeszłości literatury, jej aktualnego zróżnicowania gatunkowego, wobec języka potocznego i całości kultury — za każdym razem żąda się od utworu *innowacyjności*. A więc *tekstowości*. „Katalog wad syntaktycznych” jest w istocie listą sposobów włączania poszczególnego utworu do rozmaitych *systemów*. „Awangardowy ideał nowatorstwa wykluczał jakikolwiek dialog z utrwalonymi konwencjami”¹⁵. Nawet dialog z konwencjami uznawano za uleganie konwencjiom. Najostrzej krytykuje młody Przybóś zanurzanie tekstu lirycznego w systemach zewnętrznych wobec tradycji literackiej: stylizację gwarową („kostiologię młodopolską”¹⁶) i „przejmowanie wprost, bez trudu oryginalności, mowy powszechnej”.

¹⁵ *Ibidem*, s. 181.

¹⁶ J. Przybóś, *Chamuły poezji*. „Zwrotnica” 1926, nr 7.

Poezja winna być „mową przekształconą”, winna język „organizować” (LG 1, 11). Taka też jest jej rzeczywista funkcja społeczna: język potoczny ukształtowany został przez poezję przeszłości, jest poezją w stanie erozji. Toteż wybór postawy wobec języka ogólnego określa stanowisko wobec przeszłości literatury: uległość wobec języka to tyle co uległość wobec utartych systemów literackich. Tym mniej się ją ceni. Niewskazane jest bowiem respektowanie przez literaturę jakichkolwiek systemów. Także — własnych, nawet tak wyspecjalizowanych jak system wersyfikacyjny. W żądaniu tym Przyboś, żarliwy neofita, posuwał się bodaj dalej jeszcze niż Peiper. Gdy ten poprzestawał na postulacie „rymu oddalonego”, dla Przybosia „Jest to element przypadkowy, mający charakter dorzuconej ozdoby”¹⁷. Wiersz ma być całością słowną i tylko słowną. Lecz zarazem winien zachować niepodległość wobec wszelkich systemów organizacji słownej, systemów oferujących literacność na kredyt, bez własnych inwestycji twórczych poety. Niech będzie wiersz czystą tekstowością, a raczej kontekstowością czystą: zróżnicowaną i przez to zamkniętą siecią wewnętrznych napięć znaczeniowych.

Przy takim ujęciu pragmatyki dzieła świat literatury staje się rzecząpospolitą twórców, w której niezwykle trudno zamieszkać odbiorcom. Wraz z postulowaną likwidacją wszelkiej systemowości, konwencjonalności, zlikwidowano podstawową kompetencję odbiorczą: zadowolenie w kulturze macierzystej dla czytanego tekstu.

Wydaje się, że pozycja odbiorcy była newralgicznym punktem programu Awangardy. Syntaktyczna koncepcja „piękna” („Piękno jako stosowne proporcje, jako nieodwracalny stosunek części do siebie, piękno jako ład”, T 76)¹⁸, koncepcja przeciwstawna ideałowi piękna jako prawdy ekspresji („prawda rzeczywistości psychicznej może nie wzruszać artystycznie”, T 80), prowadziła do tezy, że poetyckość wiersza spełnia się w odbiorze, nie w tworzeniu.

Subiektywnie: układami słów wyrażają się pewne procesy wyobrażeniowe i wzruszeniowe piszącego; obiektywnie: układami słów pewne następstwa wyobrażeń i wzruszeń narzuca się czytającemu. [T 91]

Równocześnie jednak żądanie od utworu pełnej nowości, innowacyjności osiąganą świadomą pracą twórczą, nie pozwalało ujmować odbioru jako procesu rozumienia. Lektura stawała się zagadką; charakterystyczne, że Sławiński pisząc o pozycji odbiorcy w poetyce Awangardy zmuszony jest rekonstruować niemal wyłącznie „hipotezę adresata”, za-

¹⁷ J. Przyboś, *Rytm i rym*. „Linia” 1931, nr 2, s. 51.

¹⁸ W ten sposób wskazujemy stronicę wydania: T. Peiper, *Tędy. Nowe usta*. Kraków 1972.

wartą w postulowanych przez program regułach tekstu poetyckiego. Znacznie mniej jednoznaczne są wypowiedzi bezpośrednio Peipera i towarzyszy o kwestiach odbioru.

Nie znaczy to, że zagadki powyższej nie próbował Peiper rozwiązać. Przedstawił kilka rozwiązań szkicowych, umieszczających lekturę na dwuznacznym pograniczu bądź wręcz poza granicami rozumienia tekstu literackiego. Pierwsze ujmuje lekturę jako rozumienie ezoteryczne („tworzenie dla dwunastu lub dwu dwunastek”, T 362; „Z istoty swej dobra poezja jest trudno zrozumiała. Jest szczególnie trudno zrozumiała, kiedy jest nową”¹⁹). Lecz ezoteryczna — tymczasem; „najlepsze dzieła muszą z czasem tak czy inaczej przeniknąć w korzyści szerokich mas [...]” (T 139). Inne rozwiązanie opierało się na dominacji funkcji impresywnej wiersza nad ekspresywną: pozwalało ono traktować odbiór jako proces świadomie przez twórcę kształtowany i wobec tego sprowadzalny do pragmatyki tworzenia (zob. T 80). Rozwiązanie to określało funkcję społeczną sztuki: także liryka, „będąc wytwórną różnorodnych wzruszeń nie produkowanych w żadnej innej dziedzinie pracy ludzkiej, służy” (T 115). Trzecie rozwiązanie redukuje odbiór do pragmatyki tworzenia nieco inaczej. Utwór należy traktować nie jako komunikat przekazujący określoną informację, lecz jako wzorzec wytwórczości, urzeczowiony wysiłek technologiczny podobny temu, jaki spotykamy w innych dziedzinach produkcji (T 118 i 137). Tak o rozwiązaniu tym pisze Sławiński:

Poezja zrywająca więzi z tradycją i tym sposobem zakłócająca dialog z odbiorcą, kompensuje jak gdyby to zakłócenie, definiując swój model „teraźniejszości”, który wskazuje na wspólne terytorium doświadczeń społecznych poety-nowatora i publiczności literackiej²⁰.

Kolejne ujęcie lektury poza rozumieniem określa ją jako czynność naturalną: wielokrotnie pisze Peiper o czytaniu jako o „spożywaniu poezji”²¹. Ponieważ kultura jest dla człowieka jedyną naturą, uczestnictwo w niej nie wymaga wysiłku (ujęcie przeciwstawne lekturze ezoterycznej).

Rozwiązanie ostatnie, do którego Peiper powracał często, zwłaszcza w latach trzydziestych, umieszcza lekturę w wyobraźni czytelnika. Wyobraźni jednak wydzielonej z osobowości odbiorcy („Moja analiza tego, co dzieje się w wyobraźni, nie wyjdzie poza fakty wyobraźni”, T 299),

¹⁹ T. Peiper, *O przyczynach kryzysu poezji*. (1931). W: *O wszystkim i jeszcze o czymś*. Kraków 1974, s. 237.

²⁰ Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy krakowskiej*, s. 186—187.

²¹ Zob. np. *Nowe usta* (T 307) oraz *Nowa radość wyobraźni* (1933; w: *O wszystkim i jeszcze o czymś*, s. 314).

a jak najbliższej tekstu. Wyobraźni — w konsekwencji — pozbawionej ciągłości własnej, zdanej na ciągłość tekstu poetyckiego²². Wyobraźni wreszcie (to upodobnia rozwiązanie niniejsze do poprzedniego) — biernej w swym oddaniu tekstowi i spontanicznej:

Zrozumieć utwór poetycki to nic innego jak pozwolić mu działać na waszą wyobraźnię i uczuciowość, a potem uprzytomnić sobie, co w waszej wyobraźni i uczuciowości było²³.

Ujęcie to wymierzone było przeciwko Przybosiowskiej koncepcji „obrazowości” poezji z lat trzydziestych.

W krytyce poetyckiej Przybosia kwestie odbioru pojawiają się w roku 1930. W *Walce z „Walką o treść”* zarzuca autor Irzykowskiemu mieszanie „stanowiska psychologii twórcy” z „punktem widzenia konsumenta dzieła sztuki (estetyki)” (LG 1, 24). Ważniejszy pod tym względem jest artykuł *Na odcinku poetyckim*. Kojarzy w nim Przyboś dwa pierwsze z omówionych wyżej Peiperowskich ujęć lektury. „Poezja nowoczesna wymaga czytelnika szczególnie uważnego [...]”. I: „liryka nowoczesna [...] wzrusza budząc specyficzne uczucia poetyckie”. Jeszcze dobitniej niż Peiper podkreśla Przyboś analogiczność tworzenia i czytania: nowa liryka „jest prawdziwą szkołą współtwórczości czytelnika”²⁴.

Zbyt daleko jednakże w sprawy lektury wiodą nas konsekwencje innowacyjności wiersza. Przejdźmy do innych konsekwencji. Oto sprowadzenie wszystkich związków dzieła z kontekstem historycznym do pełnej innowacyjności tego pierwszego podyktowało daleko posuniętą strukturalizację tegoż kontekstu. Skoro bowiem dzieło jest całością maksymalnie spoiłą, wyodrębnioną, nie może pozostawać w żadnych metonimicznych relacjach ze swymi kontekstami. Dopuszczane są jedynie relacje metaforyczne. Istotnie, chaos „mowy powszechnej” okazuje się rozproszonym porządkiem, odzyskiwanym i ekwiwalentyzowanym w dziełach poezji, tego „ekstraktu” języka potocznego. Podobnie światem sztuki rządzą zasady analogiczne do norm „cywilizacji”. (Wiadomo, jak ważny to wątek myśli teoretycznej Peipera.) W artykule *Idea rygoru* Przyboś oświadcza z dumą: „wynalazki ideowe »Zwrotnicy« [...] sięgają nieraz poza myśl o pięknie po myśl o podstawach kultury terażniejszości” (LG 1, 9). A skoro tak, skoro domena piękna jest uporządkowana analogicznie wobec kultury, to i ta ostatnia winna pozostawać ze swym kon-

²² Por. koncepcję odbiorczych „widzeń urywkowych”, zarysowaną po raz pierwszy w artykule *Komizm, dowcip, metafora* (1930), potem w *Nowej radości wyobraźni* (1933), *Bardziej szczegółowo, ale nie za bardzo* (1935), *Czterdzieści i cztery* (1935), *Wiązaniach* (1936) — wszystkie wymienione teksty w: jw., s. 312, 391, 400, 421.

²³ T. Peiper, *Pryski* (1936). W: jw., s. 433.

²⁴ J. Przyboś, *Na odcinku poetyckim*. „Europa” 1930, nr 9, s. 284.

tekstem — naturą — jedynie w relacjach metaforycznych. Innymi słowy: w „świecie przedstawionym” krytyki poetyckiej Przybosia winna zniknąć natura jako porządek odmienny, nieanalogiczny wobec wyróżnionej „kultury”, „cywilizacji”. I znika istotnie, w artykule *Człowiek nad przyrodą*. Stwierdza w nim Przybós — w r. 1926! — że współcześnie naturalność możliwa jest już tylko jako „muzeum natury”. W rezerwach człowiek „sztucznie hoduje i ochrania dzikość” (LG 1, 17). W równie doskonałym artykule *Człowiek w rzeczach* likwiduje Przybós podział ludzkiego świata na kulturę i naturę pojęte jako odmiennie zorganizowane przestrzenie. „Likwiduje” więc naturę jako porządek zewnętrzny wobec ludzkiego świata:

Otacza nas na każdym miejscu i w każdej chwili gęsty las rzeczy zasianych dłońią cywilizacji. Wplątani w swoje dzieła żyliśmy się z nimi tak ściśle jak z własnymi rękoma. [LG 1, 14]

Wyklucza Przybós także wewnętrzną naturalność człowieka:

rzeczy formują nasze myśli i uczucia; rzeczy definiują ustawicznie naszą duchowość, rzeczy, każdorazowy do nich stosunek, wypełniają naszą psychikę. Człowiek jest tym, co tworzy. [LG 1, 14]

Jedynym kosmosem ludzkim jest więc kultura. Natura zaś — podobnie jak w filozofii Brzozowskiego — to bezwładny, bezsensownie chaotyczny, więc groźny opór stawiany kulturze. Ta rozpoznaje naturę i opanowuje ją stale natężonym wysiłkiem. „Cywilizacja przekształca bezładną bryłę natury celowo i wytrwale” (LG 1, 17). Analogiczny proces zabudowywania chaosu przebiega w życiu wewnętrznym człowieka — w myśl hasła Peipera: „Kultura jest oddalaniem się od natury, jest pokonywaniem natury w człowieku i dookoła niego” (LG 1, 64). Człowiek kulturalny panuje po męsku nad swoją uczuciowością; pragmatyka tworenia wiersza, jak pamiętamy, tego samego wymaga od poety.

Wróciliśmy więc do pragmatyki. Było to nieuniknione: koncepcja pragmatyki tworzenia jest w tym systemie krytycznym modelem wszelkich dziedzin kultury. Powstający tekst winien autor traktować jako rzecz zewnętrzną wobec siebie. Rzecz tym ściślej odrębną, im dobitniej całościową.

Poemat jest taką organizacją rzeczy i faktów, aby pośrednio, z przenośni artystycznej całości wychyliło się uczuciowe oblicze człowieka, który ten poemat stworzył. [LG 1, 15]

Proces tworzenia winien być całkowicie zracjonalizowany, tak by ani na moment nie dopuścić do głosu żywiołu uczuć:

Wszystko, co powstaje z nieprzewidzianego namysłem przypadku, co tym samym rozsada formę dobraną, wpierw obliczoną, jest w poezji lekkomyślną słabością, zabijającą poezję. [LG 1, 9]

Po „ujemnej stronie” koncepcji pragmatyki tworzenia znalazła się romantyczna postawa twórcza, oparta na kontemplacyjnym stosunku do natury. W takiejże strefie umieścił Przyboś również ekspresjonizm, który „aformię uważał za probierz predominacji ducha”. Kierunek ten cechuje „odwrócenie się od rzeczywistości rzeczy, wejście w człowieka wewnętrznego [...]” (LG 1, 15).

Wraz z dwoma tymi prądami literackimi po „ujemnej” stronie Przybosiowskiej koncepcji pragmatyki tworzenia znalazły się także semantyczne odniesienia wiersza. Aby odniesienia takie ustanowić, trzeba uznać choćby najbardziej upośrednioną, lecz jednak faktyczność tego, co w wierszu denotowane. Tymczasem dla Przybosia (z okresu „Zwrotnicy”) rzeczywistością jest ruch, zmiana, innowacja. Relacja prawdziwości łączyć może zatem nie tekst z jakimś utrwalonym stanem rzeczy, lecz działanie artystyczne z innymi praktykami społecznymi. Artysta jest lub nie jest szczery wobec swej sztuki — jak rzemieślnicy wobec swych rzemiosł. Nie zaś wobec przedmiotu tej sztuki czy siebie samego. To właśnie

Nieszczerość wobec rzemiosła poetyckiego wytworzyła nietrafną pretensję, że poezja ma wyrażać stany uczuciowe bezpośrednio [...]. [LG 1, 12]

We wcześniejszym o dwa lata ujęciu Peipera: „Najważniejszą szczerością w poezji jest szczerość wobec poezji” (T 360).

Worana w Rzeczpospolitą rzeczy, w krąg równouprawnionego wysiłku, nowa poezja wykuwa nowego człowieka z marmuru jego twórczej istoty: z organizowanych rzeczy. [LG 1, 16]

Kontynuacje. Zmiany

Jeśli tak pilną uwagę poświęciliśmy kilku debiutanckim artykułom Przybosia, to nie dla ich wysokiej oryginalności — bo nie jest ona wysoka. Wszystkie opozycje podstawowe dla semantyki rekonstruowanego systemu krytycznego można by równie dobrze zilustrować cytataми z pism Peipera. Nasza zaś rekonstrukcja tych opozycji pozostaje w równie dwuznacznym stosunku do *Koncepcji języka poetyckiego Awangardy krakowskiej*: w wielu momentach dałaby się zastąpić przypomnieniem też Sławińskiego. Sporo z rozstrzygnięć młodego Przybosia można by też odnaleźć w artykułach Brzękowskiego i Kurka. Rozstrzygnięcia te są po prostu wspólnym dorobkiem Awangardy. Chodziło tu o zarysowanie stanu wyjściowego krytyki poetyckiej Przybosia, stanu, który w całych jej dalszych losach pozostał i dla niej samej, i dla jej recepcji wśród współczesnych podstawowym strukturalizującym układem odniesienia. Jeśli pominąć sprawy recepcji, strukturalizowanie owo miało — najogólniej biorąc — dwojaki charakter. Po pierwsze, w okresie „Zwrotnicy” i (z pew-

nymi zastrzeżeniami) „Linii” system krytyczny Przybosia był najsilniej związany, najpełniej koherentny. Stał się miarą spójności dla wszystkich późniejszych dokonań krytycznych autora. Nie była to miara łaskawa. Po drugie zaś, gdy spojrzeć na krytycznoliteracki dorobek Przybosia jako na szereg wariacyjnych aktualizacji względnie trwałych zestawów norm krytycznych, okazuje się, że ciąg ów w kilku pozycjach systemu przenikają „smugi” tożsamy, opornych wobec ewoluującej całości, konstruktywów teoretycznych.

Dotyczy to przede wszystkim dziedziny syntaktyki utworu literackiego: w zakresie budowy tekstowej dzieła świadomość teoretyczna Przybosia nieznacznie tylko wykroczyła poza „Linie”. Najciekawiej pisywał Przyboś o czymś, co można by nazwać „syntaktyką wypowiedziania” tekstu (w odróżnieniu od syntaktyki wypowiedzi jako całości zamkniętej); o regułach rozwijania wiersza. Już artykuł z r. 1931, *Forma nowej liryki*, przynosi klasyfikację owych reguł, niemal wcale potem nie poszerzoną:

Sposób rozwijania utworu jest [u epigonów] odwiecznie niezmienny [...]. Zasadą rozwoju wiersza jest albo opowiadanie, chronologiczne układanie wydarzeń, albo opis, kolejne układanie przedmiotów. [LG 1, 54]

Jeśli poeta nie opowiada i nie opisuje, to gromadzi tzw. „myśli”. Jest to *quasi*-rozumowanie, czyli tzw. refleksja, zdążająca w końcu do najogólniejszego i niby najsilniejszego zdania, zamykającego całość jako tzw. *pointa*. [LG 1, 55]

Ponadto zaś występują „typy mieszane”. Reprezentatywny dla wszystkich tych technik razem wziętych jest „wiersz typu staffowskiego”. Natomiast Peipera

jest jakby odwróceniem tego proceduru: najbardziej zwarty jest człon pierwszy, a opis nie poprzedza, lecz następuje po tym zwiezłym początku, który można by uznać za wniosek, za końcówkę (*pointę*). [SP 1, 188]

Oba te wzorce składają się na model rozwijania z repetycją, zgodnego z normą ponadtekstową, gatunkową, i z tą ustalaną w toku lektury — „także bowiem »układ rozkwitania« ma coś z refrenowości, z powtarzania, choć niedosłownego” (SP 1, 187). U Leśmiana znajduje Przyboś model rozwijania innowacyjnego, realizowanego wbrew normie:

Pierwsza strofa *Pana Błyszczuńskiego* [...] niesie tyle niespodzianek w postaci niezwykłych słów i ich zestroju, że tekst staje się gęsty i nie da się przecieć wzrokiem [...]. [SP 1, 153]

Podobnie rozwijają się pozbawione interpunkcji najlepsze wiersze Czechowicza (LG 2, 109) i „strofy Słowackiego”, w przeciwieństwie do rozwijanego przez dostawianie izolowanych członów Mickiewiczowskiego *Farysa* (SP 1, 79). Pomiędzy tymi biegunami, w polu zderzenia się dwóch

przeciwstawnych znaków wartości, umieścił Przyboś arcydzieło epickie Dąbrowskiej: i tam zdania są zaledwie dostawiane — lecz ściśle, bez luzów znaczeniowych właściwych prozie mniej „całkowitej” (SP 1, 132). Innowacyjna syntaktyka wypowiedzania jest, zdaniem Przybosia, ogólną tendencją współczesnej liryki:

Dawniej wiersze były co najwyżej ciągiem obrazów, dzisiaj są takim ich zwarciem, że materia języka eksploduje jak w reakcji łańcuchowej równocześnie wielu szepiąjącymi się i rozczepiającymi, i znów wiążącymi się obrazami. [SP 1, 34]

Zdania te przywodzą na pamięć słynną definicję poezji podaną przez Przybosia w komunikacie „a. r.”:

Poezja: jedność wizji skondensowana w maksimum aluzji wyobrażeniowych i minimum słów, a nie kołysanka melodeklamacji²⁵.

Pośrednio zaś wyjaśniają, dlaczego tak silnym ujemnym znakiem wartości opatruje Przyboś rozwijanie tekstu z repetycją. Wyjaśniają więc także, czemu ów model syntaktyki utworu tak często opisywany jest przez krytyka, czemu tak „groźny” jest dla wartości pozytywnych. Oto wiersz zbudowany jako oscylujące „maksimum aluzji wyobrażeniowych” stanowi całość jednokrotną. Rozwijanie zaś zgodne z normą czyni z wiersza ledwie rozróżnialną realizację systemu norm — i to ponadgatunkowego, wspólnego Mickiewiczowi (zob. „Widzę i opisuję”, CM) i Staffowi (zob. „Dzieje muz”, SP 2), a więc jeszcze bliższego mowie potocznej, poezji w stanie erozji.

Wraz z ewolucją systemu krytycznego Przybosia zmieniła się motywacja ujemnego wartościowania opowiadania i opisu; stało się nią konstytuowanie przez procedery owe świata przedstawionego, fikcji niepożądanego w liryce. Sam znak wartości pozostał — tak jak liryka zachowała wśród gatunków literackich pozycję wyróżnioną, choć na innych prawach. Okres po „Linii” jeszcze mniej nowego wniósł do sposobu ujmowania syntaktyki w wypowiedzi literackiej. Model syntaktyki „równomiernego napięcia” (LG 1, 12)²⁶ przekształcił się z latami w ideę „międzysłowia” (LG 1, 75), „międzyzdania” (zob. *Aposiopesis*, ZBD). W tej zaś postaci począł ulegać naciskowi innych, zmodyfikowanych już dziedzin przedmiotowych systemu: w pewnych zastosowaniach „wypada” z Peiperowskiej opozycji dwóch sposobów kształtowania tekstu, sposobu zorientowanego na słowo jako element słownika (tak Tuwima „wiersze są zbiornikami jednogatunkowych słów, nie połączonych zasadą spójności

²⁵ Cyt. za: S. Jaworski, wstęp w: T 16.

²⁶ Zob. też J. Przyboś, *Uwagi o nowej liryce*. „Pion” 1935, nr 2, s. 2. Tu najszerzej o kontekstowej komplikacji utworu.

poematowej”²⁷) oraz na słowo w związkach syntagmatycznych. „Przenosi się” ów model do opozycji przeciwstawiającej w s z e l k i e związki słowne, więc: tekstowe, poetyckiej składni uczuć, a nawet całej biografii poety. Przesunięcie to najwyraźniejsze jest w artykule *Ku poezji powszechnej*:

Wiersz — to znaczy tak zwane „doznanie poetyckie”, czyli bardzo wiele faktów, rzeczy, spraw, wrażeń, emocji itd., itd., aż po całość przeżytego życia pomnożonego przez podnieętą bezpośrednią wywołującą mowę rytmiczną. [LG 2, 188; podobnie — SP 1, 17]

Obserwacje powyższe mają znaczenie nie tylko opisowe. Prowadzą również do kilku wniosków z zakresu „mechaniki zmiany” systemu krytycznego. Po pierwsze więc, pokazują wzajemną relatywizację „trwania” i „zmiany” w toku ewolucji takiego systemu: żadna z konstrukcji przedmiotowych (a zapewne syntaktycznych i pragmatycznych również) nie jest wyróżniona ani trwaniem bez zmian, ani zmianą bez trwania. Zarazem jednak, po drugie, w przebiegu ewolucji napięcie między trwaniem a zmianą kształtuje się rozmaicie w różnych strefach systemu. Czyli: zmiana nie dokonuje się nigdy w sposób nagły, we wszystkich dziedzinach równocześnie. W każdym przekroju synchronicznym wskazać można strefy bardziej i mniej zaawansowane ewolucyjnie. Wynika stąd, że istnieje swego rodzaju nukleon zmiany: jej punkt *ad quem*. Po trzecie, zmiana przebiega lawinowo. Rodząc się w jednej pozycji systemu, ogarnia coraz dalsze jego kręgi, dopóki nie ogarnie — całości.

Prezentując „smugi trwania”, jakie przenikają ewoluującą całość Przybosiowskiego systemu krytycznego, rozpoznawaliśmy pewną elementarną zmianę, a raczej dwie, po ich odległych skutkach. Dwie zmiany, gdyż, szczęśliwie dla naszych metodologicznych ambicji, w systemie krytycznym Przybosia dokonały się przekształcenia zgodne z dwoma podstawowymi modelami zmiany systemu. Chodzi o zmianę na zasadzie parenklizy: przesunięcie jednego z elementów układu pociąga reorganizację całości. I o zmianę na zasadzie iniekcji: reorganizację układu wywołuje wprowadzenie elementu zewnętrznego.

W naszkicowanej wyżej rekonstrukcji wyjściowego stanu krytyki literackiej Przybosia najczęściej pojawiały się cytaty z programowego artykułu *Idea rygoru*. Nic dziwnego: na idei tej wspiera się cała konstrukcja semantyki owoczesnego systemu krytyka, poczynając od koncepcji człowieka jako mężczyzny, który zerwał ze swym dzieciństwem i utajoną żeńskością („Formuła rygoru przeciwstawia nieskromności lirycznej umiar wzruszenia wyrażanego pośrednio”, LG 1, 11), a więc człowieka, który zerwał z naturą, kończąc na postulatach określonego kształ-

²⁷ T. Peiper, *Słowa we krwi*. „Zwrotnica” 1926, nr 9.

towania tekstu poetyckiego. Właśnie: kształtowanie tekstu. W artykule tym (i innych, współczesnych mu) idea rygoru — o tyle, o ile wyznacza wzorzec pragmatyki tworzenia utworów poetyckich — dotyczy wyłącznie pracy nad tekstem jako ściśle odrębnym od twórcy porządkiem słownym. To dzięki owej odrębności gwarantowanej przez ściśle kontekstowe wiązania słów, całościowość tekstu — poeta może wziąć w nawias żywioły swej uczuciowości; może określić siebie przez kontakt z „rzeczą”, opanować w praktyce wytwórczej swój wewnętrzny chaos, a zarazem zewnętrzną chaotyczność języka potocznego i tradycji literackiej. Zupełnie analogicznie jak wszyscy inni producenci poprzez praktykę społeczną określają siebie, rozszerzając zarazem człowieczy kosmos kultury.

Pamiętamy: zmianę systemu powoduje przesunięcie jednego choćby elementu. Stało się to w artykule *Forma nowej liryki* (1931). W ramach koncepcji pragmatyki tworzenia „idea rygoru” została tu przesunięta z pracy nad zewnętrznym porządkiem tekstowym utworu do wnętrza tworzącego poety. Wydawać by się mogło, że przesunięcie jest bardzo nieznaczne. Wiersz pozostał przede wszystkim porządkiem syntaktycznym, nie semantycznym: „Sam sposób wiązania słów i zdań, sam układ [...]” (LG 1, 53) — tak w artykule tym otwiera Przyboś listę postulatów wobec liryki. Pozostał ten sam stosunek do tradycji poetyckiej: „Nie wystarcza »szczere«, »bezpośrednie« liryczenie” (LG 1, 53). Zmieniło się tylko tyle:

Nowa poezja nie przestała być liryką, ale uczucie wyraża inaczej, artystycznie skuteczniej [...]. [LG 1, 54]

Nowa twórczość nie przestaje bynajmniej być dokumentem duchowości autora, ale staje się nim inaczej niż dotąd. Warunkiem psychicznym poematu jest każdorazowa wola autentycznego skrótu swej uczuciowości. [LG 1, 53]

Nie usunięto więc wcale z koncepcji pragmatyki dzieła opozycji „pośredniość”—„bezpośredniość”. Przesunięto ją tylko nieco: tak, by wyznaczała „psychiczny warunek poematu”. Organizuje ona teraz relacje przebiegające nie pomiędzy tekstem a uczuciowością, lecz pomiędzy dwoma modelami uczuciowości autorskiej: „bezpośrednią”, „spontaniczną” z jednej strony, a „pośrednią”, skondensowaną i uporządkowaną — z drugiej. Nowa liryka wymaga tej ostatniej. Relacja autor—tekst utraciła problematyczność na rzecz relacji autor—autor.

Na skutki nie trzeba było czekać. Zmodyfikowana pragmatyka tworzenia uzyskała natychmiast, w tym samym jeszcze artykule, swe odbiorcze dopełnienie. Istotnie, skoro wiersz utrzymuje w jakiś sposób autorski ładunek woli, wiadomo już — wreszcie jasno i niedwuznacznie — w jaki sposób ma przejąć tekst odbiorca: odbierając ów ładunek. Wiersz nie porządkuje już bezosobowego języka.

Punktem wyjścia staje się взгляд na dzieło sztuki, pragnienie, aby ono było doskonałym organizatorem uczuć czytelników. [LG 1, 54]

Gdybyśmy od tego miejsca poczynając kilkakrotnie przyspieszyli film rejestrujący ewolucję Przybosiowskiego systemu krytycznego, ujrzelibyśmy, jak z cytowanych zdań wystrzeliwuje pęk coraz jawniejszych, coraz szerzej rozprzestrzenionych w systemie krytycznym wątków konstrukcyjnych. Ujrzelibyśmy, jak gwałtownie topnieje w artykułach Przybosia styl teoretycznych manifestów Peipera, jak zdania, w których stanowisko myślowe jest samo sobie podmiotem, podając autora za językową tubę koherencji myśli („Idea rygoru wyklucza mazgajstwo liryczne [...]”, LG 1, 11), są wypierane przez zdania, w których „ja” z całą dziecinną bezpośredniością narzuca się światu:

Ileż razy w dzieciństwie, w czasie wakacji, pragnienie ujrzenia tego złotego grotu na niebie zrywało mnie przed świtem ze snu! Od czasu przeczytania *Pana Tadeusza* nienasycony miłośnik wschodów, biegłem o brzasku [...]. [CM 83]

Ujrzelibyśmy, dalej, jak ze zdania tego rozwija się seria eksklamacyjnych zdań wartościujących:

Zdumiewające jest to, co Norwid zrobił ze swoją wyobraźnią, z widzeniem świata i ze swoją uczuciowością. Przerobił swe serce, przebudował strukturę wyobraźni [...]. Jakiego to trudu, hartu wymagało — nawet wyobrazić sobie niepodobna. [SP 1, 109]

Ujrzelibyśmy także, jak do przedstawianej, orzekanej pragmatyki bodźca (wiersz jest bodźcem kierowanym z wnętrza poety do wyobraźni i uczuciowości odbiorcy²⁸) dostraja się pragmatyka własna wypowiedzi krytycznych: jak interpretację uwzględniającą kompozycję dzieła zastępuje demonstrowanie właściwego odbiorczego użycia wiersza jako bodźca psychicznego. W innych ujęciach zobaczylibyśmy, jak dziecko z cytowanego zdania o wczesnych lekturach *Pana Tadeusza* w r. 1955 podaje rączkę dziecięcości Józefa Czechowicza („Czechowicz naturalny to poeta mówiący z prostotą — zdawałoby się — niemal dziecięcą”, LG 2, 109), w trzy lata później — staremu Freudowi, „odkrywcy w człowieku cywilizowanym żywiołu pierwotnej natury” (SP 1, 19), a poprzez niego wszystkim twórcom dążącym do „wiecznie żywej w każdej żywej liryce dziewiczej puszczy dzieciństwa [...]” (SP 1, 22), wreszcie samemu Przybosiowi, teoretykowi dziecięcego „języka naturalnego człowieka” (SP 2, 195), poezji dziecięcej (ZBD 233), autorowi szkicu *Uwaga! Sztuka dziecka* (SP 1).

²⁸ Balcerzan (*Przez znaki*, s. 204—206) zwraca uwagę na zbieżności artykułów Przybosia z pozytywnymi tezami behawiorystów.

Jednakże „filmowe” tempo odtwarzania ewolucji systemu krytycznego Przybosia jest zbyt szybkie; powierzchowne. Zwolnijmy je więc, przyjrzyjmy się dokładniej skutkom, jakie przesunięcie w obrębie pragmatyki wiersza pociągnęło dla innych dziedzin przedmiotowych systemu krytycznego.

Jak wspomniano wyżej, z przeniesieniem idei rygoru relacja poeta—wiersz utraciła problematyczność: stała się nagle oczywista. Semantyka wiersza, w pierwszym stadium systemu mieszcząca się cała po „ujemnej” stronie pragmatyki tworzenia, teraz awansowała na dziedzinę względnie odrębną i opatrzoną dodatnim znakiem wartości. W stoczonej w „Gazecie Artystycznej” w r. 1934 polemice z Lechem Piwowarem wokół *Poezji integralnej* Brzękowskiego dawne syntaktyczne wyznaczniki wartości wiersza zastąpił Przyboś — semantycznymi kryteriami „trafności”. Równocześnie po raz pierwszy w dorobku Przybosia pojawia się — inaczej nazywana — „sytuacja liryczna”:

Chodzi [...] o to, czy „chwyt” [...] jest w danym kontekście użyty trafnie, czy upoważnia go potrzeba wyrazu, czy objawia jakąś nową ciekawą sytuację psychiczną²⁹.

Wcześniej jeszcze, lecz w tym samym roku, we własnej recenzji z książki Brzękowskiego, Przyboś wyznał:

Wierzę, że każde przeżycie, każdy temat domaga się koniecznie jedynej, niepowtarzalnej i dla siebie tylko właściwej budowy poematu. Dlatego też schematyzm Peipera mnie nie odpowiada. [LG 1, 32]

Jak widać, semantyka wiersza całkowicie zdominowała jego syntaktykę; akurat odwrotnie niż w pierwszym stadium krytyki poetyckiej Przybosia. Lecz — jaką syntaktykę? Odjęcie problematyczności relacjom semantycznym kazało odmówić syntaktyce jakiegokolwiek odrębności od osobowości tworzącego poety. Jakiegokolwiek językowości zatem. We wspomnianym artykule *Dwa chwyt* (1934) kompozycję wiersza utożsamia Przyboś z „kojarzeniem” wyobrażeń, z „wielowyobrażeniowością”, która jako „fakt z przeżycia twórczego” stanowi „jednorodną” „substancję wizji [...] poetyckiej”³⁰. Składnia wiersza jest więc składnią wyobraźni. Wyobraźni przy tym pojętej — inaczej niż w Peipera teorii „widzeń urywkowych” — jako nieodrodna część osobowości poety. Bezproblemowa semantyka Przybosia ówczesnego jest semantyką przylegania („przystawania”, powiedziałby Peiper — zob. T 333).

A jak modyfikacje te wpłynęły na ujęcie historycznych kontekstów utworu? Działa nadal zasada analogiczności ujęć wiersza i jego konteks-

²⁹ J. Przyboś, *Dwa chwyt*. „Przegląd Humanistyczny” 1963, nr 5, s. 66.

³⁰ *Ibidem*, s. 70.

tów. Zmiana odniesień semantyki i syntaktyki pociągnęła więc zmianę w ujęciu dziejów kultury. O ile dawniej postęp kultury polegał — dla Przybosia — na ogarnianiu coraz szerszych przestrzeni natury „syntaktycznym” łaodem, to w artykule z 1938 r. (drukowanym w 1939) tak pisze krytyk o s e m a n t y c z n y m impulsie zmiany:

Życie konwencji kulturalnych jest autonomiczne dopóty, dopóki nie oddalają się one do tego stopnia od rzeczywistości, że tej rzeczywistości nie wskazują już jednoznacznie aluzjami. [LG 1, 62]

Artysta-nowator zaś

Aprobuje bez reszty te formy odczuwania, które są najbardziej dopasowane do najnowszych twórców naszej cywilizacji maszynowej [...]. [LG 1, 67]

Przekształcenia koncepcji syntaktyki i semantyki poezji zostały wywołane przez przesunięcie idei rygoru w ramach pragmatyki wiersza — tą zaś drogą powróciły do punktu wyjścia. Trzeba bowiem uzupełnić jedno z wyłożonych wyżej „praw” zmiany w systemie krytycznym: rodzając się w jednej dziedzinie, zmiana nie tylko rozprzestrzenia się na wszystkie pozostałe dziedziny, lecz i „odbijając się” od nich wtórnie przekształca pole, w którym się pojawiła. Skoro „każdy temat, każde przeżycie domaga się [...] jedynej [...] budowy poematu”, to „temat” właśnie i „przeżycie” wybierają rodzaj budowy — a nie świadomość twórcza. Wspólny zwrotniczanom kult twórczości świadomej, przeświadczenie, iż „Nie było nigdy poezji bez doktryn poetyckich”³¹, odrzuca Przyboś w r. 1937 w artykule *Do źródeł liryzmu*. Ujemnie ocenia tam uzależnienie przemian liryki nowoczesnej od programów krytycznych. Twórcze jest to, co nieświadome: „Racjonalizacja impulsu twórczego zabija jego mgławicę [...]”³². Ale i we wcześniejszej o trzy lata recenzji *Poezji integralnej* Brzękowskiego osłabia Przyboś rolę świadomości w tworzeniu, podając Peiperowski „układ rozkwitania” za przejaw „wrodzonych skłonności krasomówczych” twórcy (LG 1, 34). W takim też kontekście po raz pierwszy u Przybosia pojawia się kategoria „osobowości poetyckiej” — węzłowa dla powojennego systemu krytycznego autora (ściślej: dla jednego ze skrzydeł tego systemu). Wreszcie w artykule z r. 1938, *Narodziny wiersza*, rewaloryzuje Przyboś kolejną cechę „tworzenia romantycznego” w ujęciu Peipera (zob. T 335): tajemniczość procesu twórczego. Pyta:

o narodzinach wiersza, a więc i o natchnieniu — czyż można mówić [...] obiektywnie [...]? Są to sprawy niepochwytnie i lotne jak sama poezja³³.

³¹ T. Peiper, *O współczesnej poezji polskiej* (1935). W: *O wszystkim i jeszcze o czymś*, s. 384.

³² J. Przyboś, *Do źródeł liryzmu*. „Czas” 1937, nr 352, s. 28.

³³ J. Przyboś, *Narodziny wiersza*. W: *Najmniej słów*. Kraków 1955, s. 184.

Omawiając wyżej konsekwencje przeniesienia idei rygoru dla ujęcia kontekstowych odniesień wiersza, nie przedstawiliśmy wszystkich tych odniesień. Relacja liryka—proza nie uległa modyfikacjom (w okresie przedwojennym). Uległa im natomiast relacja liryka—język, a to na skutek zmiany innego rodzaju niż przesunięcie: zmiany przez iniekcję. Pisze Sławiński:

Stanowisko Peipera, który postulował eliminację „obrazu” z poezji, było w latach trzydziestych oceniane nader krytycznie przez pozostałych członków ekipy krakowskiej, zwłaszcza przez Przybosia. Wydaje się jednak, że spory te dotyczyły w dużym stopniu używanych określeń, a nie rzeczy samej. Praktyka poetycka awangardzistów świadczy wyraźnie, że tzw. obraz był przez nich pojmowany przede wszystkim w kategoriach lingwistycznych — jako „zajście” międzysłowne [...] — a nie plastycznych³⁴.

Otóż nie ma zgody na tę sugestię. Nie ma racji Sławiński wbrew w s z y s t k i m uczestnikom Awangardy (bo i Peiperowi). Przyszłe stadia krytyki poetyckiej Przybosia przekonują, iż spory dotyczyły rzeczy samej. W artykule z 1935 r. *Bardziej szczegółowo, ale nie za bardzo* Peiper przeciwstawiając swoją koncepcję lektury jako serii „widzeń wewnętrznych” — Przybosioskiej „jedności wizji”, broni t e k s t o w e j ciągłości wiersza przed ciągłością osobniczej wyobraźni twórcy i czytelnika.

Urywkowe widzenia wewnętrzne nie mają zrósć się w jakiś jeden obraz, w jakąś jedną wizję, wręcz przeciwnie: powinny pozostać w urywkowości, w urywkowości zmiennej, ciągle różnej, występującej w różnych związkach, związkach też urywkowych. [T 389]

Przyboś pisał w r. 1934 w przełomowej recenzji o *Poezji integralnej*:

obrazowość uważa [Peiper] za zanieczyszczenie literatury obcym jej w istocie pierwiastkiem malarstwa i rzeźby. Literatura czysta [...] jest jego ideałem. To też metafora Peipera jest grą pojęć, niezwykłym zestawieniem abstrakcyj, dającym niekiedy szczególnego rodzaju zadowolenie intelektualne. [LG 1, 33]

Co do mnie — nie godzę się na takie zliteryzowanie poezji. Najwyższe pędy mojej wyobraźni buntują się przeciw wykluczeniu obrazowości. [LG 1, 34]³⁵

Wyobraźnia jako obrazowość, metafora jako obraz... To były pierwiastki obce wobec programu „Zwrotnicy”. O ile program ten w wielu miejscach jest zaskakująco bliski ideom rosyjskiej „szkoły formalnej”, to Przyboś właśnie poprzez intronizację wyobraźni od idei tych odchodzi najdalej — zbliżając się do zwalczanych przez Szklowskiego koncepcji Potiebni: koncepcji sztuki jako „myślenia obrazami”³⁶.

³⁴ Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy krakowskiej*, s. 34.

³⁵ Podobnie w późniejszej polemice z Piwowarem: J. Przyboś, *Jeszcze raz trzy*. „Przegląd Humanistyczny” 1963, nr 5, s. 70.

³⁶ Zob. В. Шкловский, *О теории прозы*. Москва 1925, s. 7.

Iniekcja obrazowości wywołała w systemie krytycznym Przybosia zmiany równie doniosłe jak przesunięcie idei rygoru — a przy tym niesprzeczne. Koncepcja „obrazu poetyckiego” godziła się bowiem bez przeszkód ze zmodyfikowaną pragmatyką tworzenia jako całkowicie wewnętrznej pracy poety. „Wewnętrznej”, gdyż wyobraźnię ujmuje się jako dyspozycję integralnie związaną z całością „osobowości poetyckiej”, zwłaszcza zaś z jej „uczuciowością”. Związek ów mocą swej ścisłości gwarantuje wieloznaczności wiersza ostre rysy. Sprawia, że utwór liryczny ma jedną tylko właściwą interpretację³⁷. Wniesienie obrazowości pozostawało w zgodzie z koncepcją tworzenia jako wewnętrznej pracy, gdyż oddalało zarówno bierną ekspresywność jak i takąż mimetyczność poezji. „Od czasów symbolizmu coraz trudniej nazwać uczucie, które poeta wyraża w wierszu. Wyraża? Nie — tworzy w poemacie [...]” (LG 1, 73). W ten sposób koncept obrazowości dookreśla ujęcie semantyki wiersza. Utwór poetycki jest prawdziwy wobec stojącej się osobowości — twórczej i odbiorczej; „liryzm się dzieje” (LG 1, 74). Prawdę definiuje się jako wyobraźniowy potencjał wiersza. Celem poety staje się

jak najprawdziwsze, to jest najskuteczniejsze wizyjnie łączenie wyrazów, [...] odkrycie nowych praw wyobraźni poetyckiej. [LG 1, 45]

Koncepcja semantyki stojącej się, rzutowanej w przyszłość, nie tylko poświadcza dominowanie pragmatyki i nad nią, semantyką, i nad syntaktyką wiersza (z której wersją zmodyfikowaną przez przesunięcie rygoru obrazowość również łatwo się godziła). Przekształca również — choć w przedwojennych artykułach Przybosia nie jest to jeszcze zbyt widoczne — wynikającą z koncepcji pragmatyki wiersza i uzasadniającą ją koncepcję człowieka. Człowiek mianowicie przestaje być *pars pro toto* kultury. Tak znamieną dla „Zwrotnicy” Peipera perspektywa kulturowocentryczna przechodzi w perspektywę personalistyczną: osobowość ludzka, nie kultura, staje się miarą wszechrzeczy. Równocześnie tworzenie poetyckie przestaje określać stosunek poety do języka. Mocą swej osobowości powołuje twórca rzeczywistość „wyobraźniowo” innowacyjną. Osobowość — zdominowana przez emocjonalny pierwiastek woli — bierze w nawias tekstowość wiersza; akurat odwrotnie niż w krytyce Przybosia z okresu „Zwrotnicy”. Teraz autor nie opatruje już cudzym słowem terminu uczuciowość. Postulat maksymalnej tekstowości (innowacyjności) wiersza został wyzwolony z lingwistycznych zobowiązań. Bo „czy naukowe dociekania lingwistyczne mogą być na co przydatne po-

³⁷ Zob. też *O poezji integralnej* (LG 1, 37) oraz *Dwa chwytły* (s. 65).

ecie?” (LG 1, 39). A także: „język jest nade wszystko faktem psychologicznym” (LG 1, 42). Odtąd Przyboś nigdy już nie będzie tak bliski językozawstwu posaussurowskiemu, jak był w młodości dzięki Peiperowi. „Język” w formule z r. 1927, mówiącej, iż poeta „organizuje język” (LG 1, 13), wymieni na „wyobraźnię językową” (SP 1, 97—98) — choć pozostanie przy przeświadczeniu, że „Poeci są [...] twórcami i ustawicznymi odnowicielami języka” (SP 1, 16).

Lecz wspomniano wyżej o relatywizacji „zmiany” systemu krytycznego wobec jego „trwania”. Czy zatem pierwsze, peiperowskie stadium krytyki poetyckiej Przybosia w jakiś sposób zapowiadało przyszłe zmiany? Na trop właściwy prowadzi wątek myślowy przewijający się w artykułach i przed, i w toku zmiany. Wątek ten to potępienie „abstrakcji”: „abstrakcja ekspresjonizmu [tj. »człowiek wewnętrzny«] okazała się mgławicą [...]” (LG 1, 15); „metafora Peipera jest [...] zestawieniem abstrakcyj [...]” (LG 1, 33). Jest to wskazanie negatywne, cenne poprzez to, co przemilcza. A przemilcza — konkretność jako cechę ściśle związaną z poetyckością wiersza. Właśnie konkretność posłużyła za człon pośredni w przejściu od językowości wiersza, jego zanurzenia w języku, w kulturze, w systemach — do wiersza jako pozajęzykowej w istocie, choć posługującej się językiem, kompozycji „wyobrazeniowej”. Mediację umożliwiło utożsamienie innowacyjności (tekstowości) wiersza z jego dotykalaną konkretnością. Ułatwiła mediację jedna z Peiperowskich koncepcji lektury: ta fizjologizująca. Czytanie jako „spożywanie wierszy” doskonale godziło się ze stanem krytyki Przybosia po zmianie (zob. LG 1, 80).

Po wojnie: dwa modele i trzeci

Zmiany zasadnicze w systemie krytycznym Przybosia dokonały się przed 1939 rokiem. Okres powojenny przyniósł głównie kontynuację i uzupełnienia. Teksty krytyczne poety z tego okresu przenikają dwie szerokie „smugi trwania”, biorące początek w pierwszym i drugim stadium systemu, sprokurowanym przez zmiany. Ponowienie „filmowej” techniki rekonstrukcji przyspieszonej mogłoby być nużące. Także dla dokładności spójrzmy na „smugi” te jako na dwa rozbudowane, a przy tym przeciwstawne modele uprawiania krytyki. Bo są takimi modelami.

Pierwszy z nich stanowi kontynuację semantyki krytycznej Przybosia z okresu „Zwrotnicy” i częściowo „Linii”. Wątek ten nigdy nie zanikł ostatecznie. Wspecjalizował się raczej w obsłudze wybranych dziedzin przedmiotowych: syntaktyki wiersza (o czym była tu już mowa) i jego odniesień kontekstowych, zwłaszcza zaś relacji liryka—proza i wkładu liryki w proces historyczny w sztuce. Natomiast wątek zaini-

cyjowany przez opisane zmiany zdominował dziedziny pragmatyki i semantyki wiersza: utworu w jednostkowej perspektywie nadawcy i odbiorcy. Wątki te częstokroć nakładają się na siebie (choćby w jednym tekście). Wzajemnie też na siebie wpływają, wzajemnie deformują. Najpierw przecież odtwórzmy je w ich czystych, idealnych postaciach.

Z wątku peiperowskiego wyrósł model lingwistycznej krytyki poezji. Model ten przeciwstawia prozie lirykę jako specyficzny sposób budowania w p o w i e d z i.

Poezję czyta się zawsze na tle prozy [LG 1, 81].

Poezją jest to, co nie da się powiedzieć językiem potocznym, prozą. [...] Nie znaczy to, żeby poezja miała wyrażać jakieś stany niewyraźne, niedostępne przeciętnemu obywatelowi. [LG 1, 80]

— oto pierwsze powojenne definicje. Najpełniej utożsamia poetyckość z językowością artykuł *Sens poetycki* (1961):

Gdybyśmy [...] zaczęli szukać istoty poezji poza tym, co jest sprawdzalne, to znaczy poza językiem — nie zgodzilibyśmy się [...] nawet na to, że jakiś wiersz jest poezją, a inny nie. [SP 1, 45]

Poetyckość ujmuje się tu niemalże w kategoriach jakobsonowskich:

W „czystej” prozie słowo jest j e d n o z n a c z n e. Oznaczające rzecz samo chce być niewidzialne. [...] W poezji słowo i zdanie zatrzymują na sobie i wzrok, i słuch, i wszystkie nasze zmysły poruszone obrazem poetyckim, wyzwajającym sens poetycki. [SP 1, 47]

Poeta atakuje i zmienia potoczną mowę, prozaik potoczną mowę przyjmuje jako swoje dobro, które rozwija i pomnaża nieznacznymi poruszeniami składni. Obaj pracują w materiale słownym. [SP 1, 34]

Podobnie w artykule z r. 1962, *Centrum polszczyzny* (SP 1, 127). Podobnie — by zamknąć serię cytatów — w notatce z *Zapisków bez daty*, pt. *O przekładzie*:

W nowoczesnej liryce [...] sens (nie tylko pojęciowe znaczenie) słowa jest pomnożony przez sumę znaczeń wszystkich innych słów w poemacie. Każdy wyraz jest wieloznaczną funkcją całości. [ZBD 15—16]

Relacje odróżniające lirykę od prozy stają się w modelu krytyki lingwistycznej wzorcem wszystkich międzykontekstowych powiązań dzieł literatury i szerzej — sztuki. Powiązań więc w płaszczyźnie synchronicznej: liryka do prozy ma się tak jak proza do „języka potocznego” (SP 1, 45). A także — jak malarstwo do innych sztuk plastycznych (SP 1, 12). Stosunek liryki do prozy jest zarazem wzorcem diachronii literatury. Podobnie jak poetyckość nadbudowuje się — poprzez kondensację i komplikację materiału językowego — nad normami właściwymi prozie, tak

konwencje dotychczasowe stają się tworzywem dla tekstów ustanawiających nowe konwencje. Pisze Przyboś w roku 1958:

Tak na przykład na rozpowszechniony przed wojną typ wiersza staffowskiego patrzyliśmy jak na surowiec, a nie lirykę. Wiersz, dla którego napisania wystarczy jedna „myśl”, nastrój czy gra słów [...], to zaledwie byłby materiał, notatka. Być może udałoby się z takiej notatki wyrobić jedną zdanie, a może tylko zestawienie dwóch słów dla wiersza „integralnego”. [SP 1, 22—23]

Powstaje w ten sposób model autonomicznego procesu historyczno-literackiego: postęp dokonuje się poprzez stałą sublimację — i komplikację — norm dotychczasowych. Model ten ma dla Przybosia dwie ważne zalety. Pokazuje, iż w sztuce „absolutna oryginalność, czyli zaczęcie od zera, nie jest możliwe” (SP 1, 124). A z drugiej strony pozwala wyobrazić sobie takie włączanie tekstu do tradycji (więc: do systemów literackich), które nie byłoby ani kontynuacją, ani dialogiem z przeszłością:

poeta nie po to opiera się o swoich bezpośrednich poprzedników, by ich przedłużać, lecz by się uwydatnić. [...] Tylko słabi poeci widzą swą rację istnienia w systematycznym przeciwstawianiu się lub kontynuacji. [SP 2, 203]

Mając tak mocne oparcie, ostro gani Przyboś pierwsze wystąpienia młodych neoklasyków (SP 2, 78). Wiersz w tym nowym ujęciu — osiągając cel nie do osiągnięcia w pierwszym stadium krytyki poetyckiej Przybosia — nabywa innowacyjności, nie porzucając, lecz intensyfikując swą językowość, uzależnienie od konwencji kultury. „Poezja to esencja języka” (SP 2, 167; podobnie LG 1, 316). „Nie liczyć się z przymusem języka” to tyle co stworzyć język nowy; np. „język zdarzeń” w miejsce dotychczasowego „języka rzeczy” (ZBD 149). „Poezja jako gatunek mowy jest [...] permanentnym rewizjonizmem językowym” (SP 1, 138).

Poetyckość tak rozumiana nie stawia żadnych przeszkód poznawczym ambicjom krytyki. Zarówno ambicjom formułowanym postulatywnie względem poezji (powracając do Peiperowskiego uzależnienia praktyki od doktryn, napisze Przyboś: „w żywej tworzącej się sztuce każde teoretyczne twierdzenie jest zarazem zadaniem i postulatem”, ZBD 9; podobnie SP 1, 209), jak i ambicjom takim formułowanym *ex post*.

Jeśli [...] zboczenia od zdrowego rozsądku służyły sztuce artysty, były wiadać koniecznością wewnętrzną. Rzeczą krytyki dostrzec w tym szaleństwie metodę, a więc ostateczny jego sens racjonalny. [SP 1, 93]

Poznanie okazuje się w pełni skuteczne także aksjologicznie, jako narzędzie oceny.

Świadomy artysta i krytyk kierują się kryteriami obiektywnymi [...]. [SP 1, 55]

mam pewność, że nieomylnie można określić, co w danym utworze poetyckim jest wartością, a co nią nie jest. Nie na podstawie jedynie intuicji [...], ale na

podstawie analizy struktur językowych, tego, co nazwałem „miedzysłowiem”. [SP 1, 56]

Jak poeta winien reagować na krytykę? Nie obrażać się. „Ja się nie obrażam” — zapewnia Przyboś. Jeśli poeta czuje się urażony przez krytyka, znaczy to, że nie chce „wyrzec się już ukształtowanej duszy poetyckiej [...]” (SP 2, 46).

Ostatnie z przytoczonych zdań jest tak odległe od lingwistycznego modelu krytyki jak „dusza poetycka” od „struktur językowych”. Przywołuje przeciwstawny tamtemu model uprawiania krytyki, model rozwijający konsekwencje zmian, jakie w systemie krytycznym Przybosia dokonały się u progu lat trzydziestych.

Tu dziedziną główną jest pragmatyka — tworzenia i odbioru wiersza. Pierwsza z nich opiera się na wypracowywanej przez lata (choć pozbawionej w istocie terminu, który by przywoływał ją całą w odmiennych kontekstach) koncepcji osobowości twórczej. Następstwem przesunięcia idei rygoru do „wnętrza” poety stała się rehabilitacja uczucia kosztem wysłowienia: i tworzenie, i odbiór ujmuje się jako bezpośrednie reakcje na bodźce emocjonalne.

Sztuka jest jakby stężonym życiem psychicznym [...]. Dzieło powstaje ze wzmoczonego życia psychicznego i wywołuje wzmoczone życie psychiczne u odbiorcy. A spośród wszystkich sztuk — liryka zawiera ładunek życia najszybciej trafiający i wybuchający. [ZBD 7—8]

Cytat ten, kierując naszą uwagę na powiązania pragmatyki wiersza z ujęciem jego odniesień kontekstowych, wyznacza porządek przedstawiania modelu krytyki konkurencyjnej wobec wzorca krytyki lingwistycznej.

Najpierw więc kilka zdań o pragmatyce tworzenia. Rozwija ona do granic ostatecznych Peiperowską metaforę „spożywanie wierszy”. Wiersz jest niemalże somatyczną częścią osobowości poety. Jest donoszony niczym płód³⁸. Generalnie: jeśli w kulturowocentrycznej, peiperowskiej fazie ewolucji krytyki poetyckiej Przybosia kultura była ujmowana jako zwielokrotnienie pośredniości kontaktu z przyrodą, jako nanoszenie ludzkiego ładunku na chaos natury, to w fazie „personalistycznej” osobowość twórcza jest — jakby — rozprzestrzeniającą się bezpośredniością. Choć przesunięta, z nie mniejszą mocą obowiązuje nadal idea rygoru. Pojmuje ją Przyboś jako względnie bądź całkowicie bezpośrednią wobec wrodzonego kośćca osobowości. W tym pierwszym ujęciu powołuje się Przyboś na reizm Kotarbińskiego:

³⁸ Zob. Przyboś: *Narodziny wiersza* (s. 184); *Słowo i byt* (ZBD 178).

Ze wszystkich teorii twórczości poetyckiej najbliższa prawdy wydaje mi się reistyczna definicja T. Kotarbińskiego: poeta też robi rzecz konkretną, a mianowicie: przerabia siebie. [SP 1, 82]

Idea rygoru całkowicie wcielona w osobowość twórczą staje się — i to jest drugie ujęcie — rytmem życia fizjologicznego: „Liryką się żyje, tak jak żyje się biciem serca i oddychaniem” (SP 1, 8). Syntaktyka wiersza w ujęciu tym przystaje najściślej do wrodzonej jednostce „struktury wyobraźni i uczuciowości” (SP 1, 22). Przypadek Czechowicza związek ten dokumentuje: sam pozbawiony „fantazji” — „chciał programowo być fantastą. Rezultat był opłakany” (LG 2, 108).

Pierwsze z powyższych ujęć, „reistyczne”, pojawia się w tekstach krytycznych Przybosia znacznie częściej niż drugie. Pierwsze też, nie drugie, przeważa w kojarzącej oba te ujęcia koncepcji twórczości fizjologicznie ukierunkowanej, nakazującej poecie „żyć poezją, to jest pragnieniem i głodem ostatecznego, doskonałego wiersza [...]” (LG 1, 5). Rozwiązanie to dominuje, gdyż pozwala na „wrodzone” światopoglądowi Przybosia energetyczne ujęcie czasu — we wszystkich jego przekrojach — jako nieustannego wstępowania; „to dopiero rozwijające się nasze dzieło określa naszą osobowość [...]” (LG 2, 184).

„Reistyczna” koncepcja osobowości twórczej określiła w zupełności pozycję Przybosia jako krytyka „turpizmu” Grochowiaka, Różewicza i Białoszewskiego. Skoro każdy wiersz na nowo projektuje całość osobowości poety, żadnemu nie wolno opiewać wyłącznie zła i brzydoty — gdyż bynajmniej nie wyczerpują one treści osobowości ludzkiej: „pisarz nie ma prawa do rozpaczy, choć zapewne wyrwać mu się może okrzyk rozpaczy” (SP 2, 127). Więc —

Naprzeciw życiu, a nie jego struchlałej i szyderczej parodii! Ku radości [...], jaką rozpalamy w naszych słowach, jeśli je zestrzajamy pięknie, nawet wtedy, kiedy nazywamy nasz prywatny smutek! [SP 2, 127]

Skoro zaś znajdują się wytrwali wyznawcy „kultu brzydoty”, to dzieje się tak skutkiem dewiacji konkretnych osobowości twórczych, „wyrażonego zboczenia instynktu” (SP 2, 110). Odcina więc Przyboś jakiegokolwiek społeczne motywacje strony przeciwnej — przypisując je sobie: zakłada, że tylko optymizm zmienia świat.

Dotykamy ważnego wątku myślowego powojennej krytyki poetyckiej Przybosia. Wątku, w którym osobowość twórcza — ta rozprzestrzeniająca się bezpośrednio — „pochłania” społeczeństwo: domenę wszelkiej pośredniości (wyjątek stanowi tu kilka tekstów z połowy lat pięćdziesiątych oraz *Z teorii i praktyki poezji* z r. 1945). Redukcja ta ma dwie fazy. W pierwszej kolejności wszelkie więzi społeczne zostają sprowadzone do ściśle bezpośrednich:

Moja liryka [...] bardzo rzadko sięga w koniugacji poza drugą osobę liczby pojedynczej. [...] Nawet tam, gdzie mówię: on, ona, wy, oni — widzę i czuję jego, ją, was i ich bezpośrednio, tak jakbym miał przed sobą człowieka [...], z którym czuję się na t. y. [ZBD 50; zob. też SP 2, 207]

W drugiej fazie redukcja jest radykalna:

człowiek ceni naprawdę w drugim człowieku tylko to, czego jemu, oceniającemu, brak i czego on sam nie potrafi zrobić. [ZBD 348—349]

Więź z innym człowiekiem jest więc potrzebna jako sposób szukania własnych brakujących części, jako sposób samouzupełnień. Podobnie w szkicu *Potrzeba posiadania przeciwnika* — za najdoskonalszą uważa poeta tę więź, która najmniej krępuje osobowość — więź z przeciwnikiem (SP 2, 85). W ramach opisywanego modelu krytyki Przybosia obowiązuje wewnątrzosobowościowy horyzont wartości: „pisanie wierszy jest — w istocie rzeczy — wznoszeniem ody na własną cześć [...]” (SP 2, 191).

Bezpośredniość osobowości twórczej jeszcze inny ma wymiar, jest bezpośredniością relacji: osobowość — środowisko zewnętrzne. Jak wspomniano, „fantazja” jest w tym modelu podstawową, głęboko zanurzoną w osobowości dyspozycją twórczą. W tym zaś ujęciu wyobrażnia to nic innego jak zmysłowość uwewnętrzniona, jak forma z m y s ł o w e g o — poprzez oczy — kontaktu ze światem. Kontaktowi więc bezpośredniego, somatycznego; a nie zintelektualizowanego. Bezpośredniość dostępna poprzez furtkę pojedynczego zmysłu — to mało jeszcze. Wzrosnie przy pomnożeniu bodźców przez zmysły: „wytężone oko i ucho epika chwytają z [...] czułością zjawiska świata [...]” (LG 2, 87). Marzenia poety sięgają dalej, najdalej:

Zapomnieć o literaturze, o wszystkich sklasyfikowanych już sztuczках [...], stać się na nowo człowiekiem kilkunastu czy kilkudziesięciu jeszcze nie odkrytych zmysłów. Chłonać świat na nowo i odkrywać w zmysłach, w trzewiach, jak on wzrusza i jak chce się w nas i poza nami wyrazić. [SP 2, 198; podobnie LG 2, 42, ZBD 236 i 28].

Poeta jest więc bliższy naturze niż prozaik. Że bliskość ta jest kobiecością — pamiętamy uformowany przez Awangardę wzorzec twórcy jako wstrzemięzliwego mężczyzny — wyraźniej pokazuje notatka *Jeszcze o prozaiku i poecie*:

Prozaik to ekstrawertyk — cały otwarty na zewnątrz. Jak w porowatą gąbkę woda, wsącza się weń zewnętrzność. Poeta to introwertyk, tylko szczeliną rozchyła się światu, ale tą szczeliną wdziera się świat z gwałtownością żyj i o!u. Stąd — spotęgowanie świata w tym jego fragmencie, który wdziera się w przepaść duchową poety. [SP 2, 205]

Rekonstruuąc pragmatykę tworzenia wiersza dotarliśmy do najgłębszego światopoglądowego zaplecza modelu krytyki konkurencyjnego.

wobec krytyki „słowiarskiej”, lingwistycznej; do monizmu spełniającego się w perspektywie osobowości wchłaniającej świat zmysłami — monizmu przez włączenie do sfery tożsamego tego, co różne, nie zaś przez wykluczenie, jak w młodzieńczym światopoglądzie Przybosa-krytyka.

Bezpośredniość twórcy obejmuje odbiorcę.

I stwierdziłem: moje wiersze wydawały się z reguły niezrozumiałe półinteligentom, umysłem tkniętym działaniem szkoły średniej [...]. Chłop [...] zachował tę naturalną wrażliwość na obraz poetycki, którą ztratili mędrkujący szkolarze. [LG 2, 37]

W związku z cytatem tym warto odnotować trzy uwagi. Po pierwsze, fakt, iż wraz z kobietą i dzieckiem, wykluczonymi w awangardowej fazie, zadomowia się w krytyce Przybosa „chłop”; „chamita” zwrotniczian. Po wtóre, „chłop” ów otwiera u Przybosa wątek myślowy adresujący poezję do odbiorcy ze skraju natury i kultury, do „człowieka prostego”, lecz nie prostaka (zob. *O pojęciu „awangardy”*, SP 2), bądź i dziecka, i dorosłego (zob. ZBD 233). Do odbiorcy takiego poezja zbliża się — paradoksalnie — komplikując swe środki artystyczne (być może założenie to jest przejawem nacisku wywieranego przez model krytyki lingwistycznej; zob. SP 2, 26). Po trzecie, „chłop” ów występuje tu jako rzeczownik zbiorowy, reprezentując jedną z dwu klas odbiorców postulowanych w omawianym modelu krytyki: odbiorców jako *pluralia tantum*. Klasa druga to odbiorca jednostkowy. Obaj dzięki temu, że w modelu owym przewiduje się bezpośrednią komunikację liryczną, nabywają tożsamości z osobowością twórczą. W przypadku odbiorcy jednostkowego tożsamość ta jest głębsza, niejako wrodzona, naturalna, zastana. Rzecz by można, iż odbiorca taki jest niczym więcej jak odbiorczym użyciem dyspozycji właściwych osobowości twórczej. Czyta wszystkimi zmysłami, jak tamta angażuje je wszystkie w tworzeniu.

Śluchając toczenia się słów w strofach Słowackiego, wyczuwam nieomylnie uchem i jakimś innym zmysłem, może mięśniowo-ruchowym, że są one tylko jedną falą w rzece [...]. [SP 1, 59]

Cytatów jak ten można by przytoczyć wiele (np. choćby LG 2, 83). Jeden trzeba przywołać koniecznie. Wymienia w nim Przyboś kompetencje lekturowe, lokując wszystkie w sferze emocjonalnego życia jednostki i uzależniając od ich użycia emocjonalną całościowość odbioru:

Kiedy przeżywam w uchu (eufonia), w tak dawniej zwanej „władzy poznania” (sens zdań sformułowanych w tym poemaciku), w wyobraźni (obrazy poetyckie), w tak zwanym sercu (emocje — nazwijmy je — estetyczne), wersję drugą tego utworu, mam pełnię doznania [...]. [SP 1, 118]

Odbiorca jako publiczność nabywa tożsamości z twórcą dzięki agresji tego ostatniego. W ogóle: poeci ujarzmiają. „Taką siłą ujarzmiającą naszą

wyobrażnię posiadają tylko wyjątkowi artyści [...]” — pisze Przybós w związku z Leśmianem (LG 2, 91). Tożsamość odbiorców z poetą zostaje narzucona bądź w sposób zaskakujący ujawniona. Edward Balcerzan wymienia kilka znaczeń Przybosiowskiej kategorii „sytuacji lirycznej”³⁹. Wydaje się, że te z nich, które są umotywowane w zamkniętej strukturze semantycznej krytyki Przybosia (Balcerzan nieco zanadto strukturę tę otwiera na swój własny kontekst tradycji naukowej), obejmuje taka oto formuła rekonstrukcyjna: „sytuacja liryczna” jest terenem tożsamości twórcy i odbiorców traktowanych jako *pluralia tantum*, tożsamości wymuszonej przez twórcę. „Sytuacja liryczna”, inaczej mówiąc, to tyle co pozajęzykowa, osobowościowa innowacyjność wiersza — innowacyjność w trakcie upowszechniania⁴⁰.

Już z powyższego wynika, że zdominowanie pragmatyki wiersza przez kategorię „bezpośredniości” kształtuje również ujęcie kontekstowych odniesień wiersza: relacji wiersz—społeczeństwo i wiersz wobec podziału kultura—natura.

Co do relacji pierwszej, to redukuje się ona do koncepcji funkcji społecznej poezji i poety. Twórca nie jest już, jak dawniej, w awangardowej młodości Przybosia, robotnikiem na równi z wszystkimi innymi producentami. Jego *ethos* nie jest już ethosem pracy. Poeta pełni misję. Jest „osobowościowym” przywódcą społeczeństwa, a raczej — ponieważ mamy dziś poezję uniwersalną, wspólną całemu globowi⁴¹ — ludzkości. Jest na dobrą sprawę romantycznym wieszczem; lecz wieszczem trzymającym się z dala od dylematów polityki. Jest futurologiem uobecniającym utopię mocą przeżycia. Odkrywając coraz to nowe „sytuacje liryczne” niesie w lud najwyższą współcześnie, więc w istocie przyszłą, miarę człowieczeństwa. „Człowieczeństwo” bowiem w artykułach Przybosia zastąpiło „człowieka” z okresu Awangardy; ideał osobowości przyszłej — człowieka jako *pars pro toto* kultury całej i wszystkich jej uczestników. „Każdy istotny wiersz jest czymś więcej niż dziełem sztuki słowa. To próba człowieczeństwa” (SP 1, 113)⁴². Próba podejmowana w imieniu

³⁹ Balcerzan, *Przez znaki*, rozdz. *Sytuacja liryczna*.

⁴⁰ Oto kilka przykładów użycia tej kategorii (czy raczej — konceptu teoretycznego). Najwcześniejsze po wojnie: „dobry wiersz liryczny to definicja nie zaznanego dotychczas przeżycia” (LG 1, 85); „prawdziwy wiersz [...] odkrywa i pocie, i wszystkim jego czytelnikom nie znaną dotychczas sytuację moralną” (LG 2, 162; tam też definicja: „poeta, a więc nowość”, LG 2, 164). „Słowa [...] i zdania stają się formułami nowych doznań powszechnych, dotychczas nie znanych” (LG 2, 188). „Dobry wiersz jest odkryciem nie znanego jeszcze powszechnie zachowania się uczuciowego, czyli nowej sytuacji lirycznej, odpowiadającej zmienionej sytuacji obyczajowej” (ZBD 10).

⁴¹ Zob. uwagi o „*universum poeticum*” — SP 2, 41.

⁴² Zob. też: SP 1, 82; SP 2, 205; SP 2, 117; SP 2, 43; SP 2, 165.

wszystkich i dla wszystkich, dla całej ludzkości. Indywidualistyczny eudajmonizm poety jest przybliżeniem szczęścia powszechnego. „Liryzm to poryw ku wszechludzkiemu szczęściu utrwalony w słowie” (CM 170). „Prawdziwy liryk wyraża dyspozycje moralne nowe, dopiero rodzące się w najświadomszych i najwrażliwszych jednostkach” (LG 1, 334). Tym samym „poeta jest jednostką uspołecznioną nawet wtedy, czy właśnie wtedy, kiedy [...] zajmuje się tylko swoim wnętrzem” (SP 2, 205).

Co do relacji wiersz—kultura, to jak wynika z powyższych uwag, praca twórcza poety nie może — i nie powinna utrzymać się w autonomicznym szeregu kultury. W myśl wskazań omawianego modelu krytyki twórczość poetycka winna przywracać ludziom bezpośredniość. A więc naturę. Dwie drogi wskazuje Przyboś. Pierwsza to spotkanie z naturą niejako *ex post* wobec kultury. O rozwiązaniu tym wspomniano wyżej: zakłada ono, że maksymalna komplikacja konwencji kultury pozwoli im zetknąć się znowu z pierwotnością czystą ludzi i świata. Drugie zaś wyjście to sięgnięcie do natury *sprzed* kultury, *sprzed* inicjacji: do ludzkiego dzieciństwa — w obu jego znaczeniach, filo- i ontogenetycznym (zob. np. SP 1, 22). I do kobiecości, dodajmy.

W modelu niniejszym język nie pojawia się inaczej niż jako „wyobraźnia językowa”. Więc i syntaktyki wiersza nie sposób opisać inaczej niż jako składnię wyobraźni i uczuć. A i to, na koniec, okazuje się niemożliwe. Osobowość można przeżyć w jej zmienności. Można jej doznać. Nie można jej zrozumieć; nie ma w niej nic ze statyczności abstrakcji. Tajemnica staje się cierpliwą pokusą krytyka.

Wydaje im się [tj. poetom-epigonom], że do tworzenia obrazów można znaleźć prawidło. Pozornie tak: można je nazwać wszystkimi terminami poetyki — a jednak nie doznać tajemnicy ich pierworództwa. Nie ma zasady tworzenia obrazów poetyckich, jest tylko prawda doznania. Ona jest życiem obrazu, ona czyni go jedynym i niepowtarzalnym. [ZBD 24; podobnie SP 1, 24]

Na drodze tej jednak nie posuwa się Przyboś dalej niż do zacytowania — z oznakami dezaprobaty — Rilkego: „Uczony dąży do objaśnienia tajemnicy. Artysta szuka tajemnic i kocha je dla nich samych” (SP 2, 135).

W miejsce interpretacji czytelnik tekstu krytycznego otrzymuje więc instrukcję, a jeszcze lepiej — demonstrację właściwego użycia wiersza jako bodźca maksymalnie skutecznego, maksymalnie poruszającego wyobraźnię. Krytyk (że to krytyk-poeta, nie jest tu bez znaczenia) porzuca poznawczy dystans wobec przedmiotu, by wejść w odbiorczą rolę osobowości twórczej. Wypełnia przeciwstawny krytyce lingwistycznej program krytyki „ostensywnej”. Formułą kluczową dla pragmatyki własnej krytyka (nie zaś dla ujęcia pragmatyki wiersza) staje się: „Trzeba [odczytać] tak jak ja [...]” (SP 1, 95). Pozycję dominującą zdobywa scharak-

teryzowany wyżej styl eksklamacyjny. Pragmatyka własna krytyka dostraja się do pragmatyki orzekanej, pragmatyki wiersza. Łączą się obie w emocjonalny porządek pragmatyki bodźca.

Jak widzieliśmy, dwa modele powojennej krytyki Przybosia, „lingwistyczny” i „ostensywny”, są sobie ostro przeciwstawne. Z jednej strony pragmatyka pośredniości, sztuka zanurzona w kulturze („Wszelki bunt przeciw umowności w sztuce kończy się [...] na ustaleniu nowej konwencji — albo na zamilknięciu”, SP 2, 18), liryka w języku, krytyka literacka w pełni sprawna postulatycznie i poznawczo. Z drugiej — pragmatyka bodźca, osobowość twórcza w centrum optyki światopoglądowej, sztuka wychylona ku naturze, liryka pozajęzykowa, krytyka niewydolna i poznawczo, i postulatycznie.

Jeśli mimo napięć tak ostrych nikt z piszących dotąd o Przybosiu-krytyku nie dostrzegł modelu krytyki ostensywnej, zadowolając się — rozmaicie odtwarzanym i ocenianym — modelem konkurencyjnym, to nie tylko wskutek działania zwykłego prawa recepcji. Nie tylko dlatego, że pierwsza faza systemu krytycznego narzuca współczesnym sposób rekonstruowania faz dalszych. Także dlatego, że modele te wzajemnie na siebie oddziałują, definiują się, przenikają do dziedzin przedmiotowych pozostających w gestii modelu konkurencyjnego. W następstwie tekstowe aktualizacje jednego modelu częstokroć przywołują drugi. Nie dają się czytać dosłownie.

Proces ten możemy obserwować śledząc powracanie awangardowego wątku twórczości świadomej w powojennej krytyce poetyckiej Przybosia. Jak powiedziano wyżej, pragmatyka wiersza była dziedziną obsługiwaną przez krytykę ostensywną. Ta zaś ujmowała tworzenie jako „zdarzenie”, akt spontaniczny. W roku 1955 pisał Przybóś: „prawdziwy wiersz jest zawsze dla poety odświętną niespodzianką” (LG 2, 162). W trzy lata później wady poezji Peipera tłumaczy nadmiarem autorskiej samoświadomości (SP 1, 18—19). Podobnie u Norwida —

nadświadomość nie mogła przystać na swobodną twórczość, na twórczość, która [...] zawsze zakłada serdeczną zgodę [...] na swoje instynktowne ja. [SP 1, 113—114]

Refleksja opóźnia, a więc psuje „utekstowanie” impulsu uczuciowego, stojącego u narodzin wiersza. W *Próbie przybliżenia* (również 1958) wykpiwa Przybóś racjonalizację tworzenia, podkreślając jego zmysłowy charakter:

największa kondensacja formy to nie jest spokojna robota majsterska ani formalistyczne faramuszkę, ale nie kończąca się nigdy przemiana widzenia, ustawiczne Przemienianie oczu. [SP 1, 9]

Powróćmy na chwilę do opinii o Norwidzie. Pobrzmiwia w niej dalekie echo krytyki lingwistycznej, obstałej przy racjonalistycznym uję-

ciu tworzenia. Oto „twórczość [...] zakłada [...] zgodę na swoje instynktowne ja” (SP 1, 114); uprawianie jej wymaga więc świadomej zgody na swą nieświadomość.

Jak pamiętamy, poezję definiowała krytyka lingwistyczna jako nieustający „rewizjonizm językowy”. Formułowane w kręgu wpływów tego modelu krytyki ujęcie twórczości poetyckiej przedstawia tworzenie jako świadomą krytykę języka. Z tego też względu pracę nad wierszem Przyboś ceni wyżej od czynności twórczych prozaika:

Spontaniczna ufność wobec słowa świadczy [...] o zmyśle prozatorskim. Zmysł poetycki ujawnia się w nieufności wobec słowa. Miłość słowa, o której tyle mówią poeci, jest ściśle połączona z jego dogłębną krytyką. Poecie nie wolno przyjąć żadnego zastanego zwrotu słownego bez weryfikacji, żadnemu słowu zaufać — na słowo. [SP 1, 33]

Kontynuujemy myśl cytując inny artykuł Przybosia:

Poeta poddaje rewizji każde słowo, sprawdza wszystkie jego walory, jako to: znaczenie, barwę uczuciową, brzmienie, synestezyjne jego odpowiedniki we wrażeniach zmysłowych, wszystkie jego zrosty z innymi słowami [...]. Dopiero dokonawszy błyskawicznie takiej gruntownej kontroli użytkuje słowo artystycznie. Wprowadza słowo w nie odwiedzane dotychczas towarzystwo słów. [SP 1, 138]

Prekursorem takiej postawy był Norwid (SP 1, 111). Lecz nie tylko wiersz; każde dzieło sztuki —

Jest rezultatem kształtującej uczuciowości i wyobraźnię świadomej woli. [...] Dzieło artystyczne [...] jest wytworem najjaśniejszego światła, najczystszej świadomości siebie samego. [SP 2, 50]

A „poeta, istotny poeta, tak jak każdy twórca [...] dąży do ścisłości” (SP 1, 209).

Żadna dziedzina przedmiotowa systemu krytycznego — ani żaden jej podzakres — nie może zostać ukonstytuowana jako w pełni autonomiczna: system krytyczny zabudowuje swoje przedmiotowe uniwersum w wielu kierunkach równocześnie. Toteż przedstawione wyżej ujęcie twórczości poetyckiej jako krytyki języka powołuje — równocześnie — koncepcję „hipotezy adresata”⁴³ towarzyszącej pracy twórczej. Ów stwarzany wraz z wierszem „czytelnik idealny” porządkuje i kontroluje: racjonalizuje proces twórczy (SP 2, 189). Jest to zarazem rola, którą jak najpełniej winni podjąć rzeczywistości odbiorcy. Rzecz niełatwa. Współczesna „mowa wiązana jest gęsta, wymaga w czytaniu skupienia, uwagi, jaką darzy się lekturę filozoficzną czy naukową” (SP 1, 152). Lecz i w procesie twórczym „Poezji nie osiąga się przez ułatwianie sobie zadania. Gdy coś staje

⁴³ Jest to termin Sławińskiego (*Koncepcja języka poetyckiego Awangardy krakowskiej*, s. 79).

się łatwe, przestaje być sztuką” (SP 2, 104—105). Tym niemniej wzmówieniem złych krytyków jest przeświadczenie, że „poematu nie można, a więc nie trzeba »do końca« zrozumieć, aby go estetycznie przeżyć” (SP 1, 43).

Z drugiej zaś strony powyższe ujęcie twórczości poetyckiej zbliża ją do zatrudnień krytyka literackiego. Ten wątek eseistyki Przybosia, z jego głównym pojęciem „inteligencji poetyckiej” (czy też „krytycznej”), najsilniej doszedł do głosu w artykule *Od samokrytyki do krytyki* (zob. też SP 1, 108). Wątek ów można by scharakteryzować najpełniej parafrazą przywoływanej tu już sentencji Irzykowskiego: poezja jest krytyką w innym stanie skupienia.

Wszystkie przytoczone formuły pojawiały się niejako na „cudzym” polu przedmiotowym; cudzym — bo przypisanym w powojennym dorobku Przybosia konkurencyjnemu modelowi krytyki ostensywnej. Czy okoliczność ta ma jakieś konsekwencje? Oczywiście! W artykule *O metaforze*, z którego pochodzi pierwszy z grupy powyższych cytatów, znajdujemy też taką opinię: „Rzecz poetycka nie da się wyrazić przez dobór słów, nie mieści się w słowie, wykracza poza nie” (SP 1, 42). Lecz przypatrzmy się bliżej samym tym cytatami. Zauważmy, że panuje w nich zasada osobliwej, bo zorientowanej przedmiotowo, bliskiej metaforyzacji, „mowy pozornie zależnej”: ten sam tekst przywołuje dwie przeciwstawne konstrukcje przedmiotowe. Ież w ramach tej ostentacyjnie racjonalistycznej koncepcji tworzenia mówi się o „barwie uczuciowej”, „uczuciowości”, „brzmieniu”, „synestezji”, „wyobraźni”, o słowie jako bodźcu emocjonalnym — wszystko to są elementy z przedmiotowego wyposażenia krytyki ostensywnej. Ta „metaforyzacja” otrzymuje również wykładnik stylistyczny: w hiperbolizujących superlatywach. W formułach najbardziej zdecydowanych, gdzie wpływ konkurencyjnego modelu krytycznego nie jest równie silny, jego obecność wyczuwamy tylko poprzez hiperbole i metaforyzację (już bez cudzysłowu): „utwór w ciągu układania jest jak pewnik matematyczny” (LG 1, 79); wiersz powstaje „w momencie najwyższego rozjaśnienia umysłu [...]” (ZBD 181).

Nawet tam, gdzie wpływ konkurencyjnego modelu krytycznego pozabawiony jest jakichkolwiek wykładników tekstowych — wpływ ten istnieje. Rozwijający się kontekst twórczości krytycznej Przybosia wcześniej czy później przyniesie zdania ujawniające w tych — zdawałoby się — czystych realizacjach krytyki lingwistycznej „przedmiotową mowę pozornie zależną”; zdania biorące realizacje te w nawias kształtującej obecności modelu krytyki ostensywnej. Tak w notatce *Dubitandum et non dubitandum est* (i w wielu innych wypowiedziach) zawiesza Przyboś swoje zalecenia nieufności wobec języka. Krytykując stanowisko Krynickiego i Barańczaka, poucza:

Podjezwawać i sprawdzaa wszytko, co się tyczy jęzjka, ale zweryfikowawszy zaufać zrehabilitowanemu po nadużyciach werbalistów słowu. [ZBD 186; zob. też SP 2, 233]

Lecz dyfuzja konkurencyjnych wzorców uprawiania krytyki jest wzajemna. Również krytyka ostensywna przenika do manifestacji krytyki lingwistycznej. Dla stylu krytycznego Awangardy charakterystyczna jest dialogowa specjalizacja „ja” mówiącego: akcentuje się je tylko w polemicznych okazjach. Formuły pozytywne zaś, poczynając od pierwszej, „Zwrotem ku teraz pragnie być »Zwrotnica«” (T 28), wysławiane są bezosobowo, jako hasła autonomiczne wobec tych, co je głoszą. W orbicie krytyki ostensywnej, pamiętamy, „ja” krytyczne nie czeka na okazje, by wybić się na plan pierwszy. Współobecność tej tendencji sprawia, że również powojenne aktualizacje modelu krytyki lingwistycznej formułowane są w stylu podmiotowym, bogatym w *verba dicendi et sentiendi*. Jeden przykład:

A może — świta mi oto myśl — a może ten coraz ostrzejszy samokrytycyzm budzi coraz większą siłę [...]? [SP 2, 41]

Nacisk konkurencyjnej pragmatyki ostensywnej (pragmatyki realizowanej, własnej) przejawia się również poprzez adaptowanie w realizacjach krytyki lingwistycznej chwytu wskazania, instrukcji dla odbiorcy: „Przyjrzyjcie się kompozycji wiersza typu staffowskiego [...]” — tak zaczyna Przyboś opis tradycyjnych sposobów rozwijania wiersza (SP 1, 188). Nacisk „konkurencji” jest jeszcze wyraźniejszy tam, gdzie dwa modele krytyki podaje się za w pełni ekwiwalentne, a ich wypełnienia — wzajemnie przekładalne. Tak pisząc o Słowackim stwierdza Przyboś:

Żeby wyczerpać opisem doskonale piękno tej strofy, musiałbym napisać osobną rozprawkę. Ale kto ma ucho, słyszy tętent [...] konia [...]. A kto ma oczy, widzi i poznaje [...]. [SP 1, 77; podobnie SP 1, 66]

Dwa modele Przybosiowskiej krytyki poetyckiej najostrej się różnią w najważniejszej kwestii: stosunku liryki do języka. Czy wiersz jest wypowiedzią wśród wypowiedzi? czy też wiązką uczuć wśród uczuć? Przytaknięcie obu tym pytaniom stawia w stan zagrożenia koherencję nadrzędnego systemu krytycznego; ono to sprawia, że miara spójności systemu ustanowiona w pierwszej fazie krytyki Przybosia była tak surowa dla dalszych jej faz. Lecz krytyka ta, mimo wszystko, stanowiła całość zamkniętą. System krytyczny sam leczył swoje rany.

Odpowiedzi twierdzące na oba powyższe pytania składają się w nieprzezwyyczajną antynomię — ale tylko przy określonym, posaussurowskim rozumieniu języka. Przybosiowi udało się je pogodzić przez nawiązanie do tradycji językoznawstwa przedfonologicznego: do tradycji młodogramatycznej szkoły Sieversa. Tej samej, której tyle polemicznego

trudu poświęciło środowisko Opojazu (przypomnijmy, że „obrazowość” zbliża Przybosia do innej negatywnej tradycji „szkoły formalnej” — do idei Potiebni).

Prócz dwóch modeli, krytyki lingwistycznej i ostensywnej, w systemie krytycznym Przybosia utajony jest bowiem jeszcze i trzeci. Pozbawiając tamte ich jaskrawości, czyni z nich — przy preferencjach dla modelu ostensywnego — dwa skrzydła tego samego układu, zmierzającego do spójności. Nazwijmy model ten, od jego centralnej konstrukcji myślowej, koncepcją „słowa żywego” (SP 1, 122).

Koncepcja ta jest tak ściśle związana z omówionymi już tendencjami krytyki Przybosia, że nie sposób wskazać granicy między tym, co ją w systemie krytyka poprzedzało i przygotowywało, a nią samą. Obecna jest — nie wiadomo: w zapowiedziach dopiero czy w spełnieniach — już w pierwszych powojennych artykułach Przybosia, od „*Widzę i opisuję*” z 1946 r. poczynając.

Wspomniano wyżej o powracaniu motywu dziecka w dojrzałej fazie krytyki Przybosia. Poezja autentyczna uprawiana przez dziecko jest niedoścignionym ideałem krytyki ostensywnej. Poezja taka osiągałaby bowiem bezpośredniość na osi twórca—wiersz. Byłaby, szansą najciaśniej zwartej osobowości twórczej: osobowości, w której obrębie autor i dzieło są j e d n y m.

[Dziecko] bezpośrednio wyraża swoje wzruszenia. Nie wyraża ich jednak słowem, lecz płaczem, śmiechem, krzykiem [...]. [SP 1, 19]

Aby osiągnąć „liryzm” — jest to zarazem recepta na przewycięzenie krytyki lingwistycznej — trzeba konwencjonalne słowo

tak przeistoczyć, ażeby nie przypominało siebie samego, jako znaku i nazwy, lecz żeby się utożsamiało ze stanem psychicznym, który pragniemy wyrazić bezpośrednio, jak w dzieciństwie wyrażaliśmy go krzykiem i płaczem [...]. [SP 1, 20]

Jeśli słowo poetyckie ma ściśle, nie do odróżnienia przylegać do osobowości twórcy rozumianej reistycznie, jako konkretna jedność fizjologii i intelektu, samo musi wyzbyć się abstrakcyjności. Im bliżej też utwór ideału „liryzmu”, tym konkretniejszą, zmysłowo-cieleśną ma formę:

Zachwycała mnie w Łące ścisła przyległość słów do rzeczy, gęstość języka. Nareszcie znalazłem w mowie polskiej to, o co starałem się w swoich wierszach daremnie: słowa Leśmiana były widzialne i dotykalne jak rzeczy, miały ciężar, smak i zapach. [SP 1, 145]

Zauważmy — nawiasem — jak bezpośredniość w perspektywie pragmatyki tworzenia narzuca wierszowi również s e m a n t y k ę bezpośredniości. A w notatce *Własny wiersz*:

forma wiersza wydaje mi się czymś cielesnym, najbezpośredniej związanym z krążeniem krwi, [...] z funkcjonowaniem wszystkich zmysłów. [ZBD 229]⁴⁴

Zdania są [...] fizycznie widoczne [...]. [CM 133]

Tak, lecz to są metafory, poezja w krytyce — mógłby ktoś zauważyć. Owszem. Z tym jednak, że formuły te otrzymują również wersje bliższe dyskursywności. Podstawowego chwytu ostensywnej pragmatyki krytycznej, instrukcji dla odbiorcy, używa Przyboś niemal zawsze dla zalecenia głośniejszej lektury wiersza (gdy Peiper uważał, że wiersz współczesny wymaga raczej lektury cichej). Nawet o *Nocach i dniach* Dąbrowskiej pisze jako o tekście wygłaszanym (SP 1, 132). Albowiem „słowo żywe”, cielesnie dostępne — to słowo wygłaszane:

Słowo przecież powstaje, jak wiadomo, już w przeponie i mobilizuje nie tylko organy mowy, ale cały organizm człowieka. [SP 1, 87]

za słowem, frazą, rytmem, zdaniem człowieka piszącego (tj. potencjalnie wygłaszającego) stoi nie tylko jego dusza, ale i ciało. [SP 1, 129; zob. też SP 1, 133]

Słowo-znak z chwilą, gdy jest mówione, jest zarazem płatem aktualizowanej psychiki mówiącego [...]. [SP 1, 36]

Właśnie dzięki dźwiękowej konkretności słowa staje się ono narzędziem autentycznie zmysłowego kontaktu poety ze światem. Swój własny wiersz wymawia się „całym sobą, głową, najjaśniejszą jej myślą, wnętrzościami, siedliskiem uczuć, i skórą, siedliskiem zmysłów” (SP 2, 50; zob. też ZBD 137—138).

Jak widać, w perspektywie „słowa wewnętrznego” (SP 1, 133) pragmatyka tworzenia utożsamia się bez reszty z semantyką wiersza: wypowiedanie siebie jest rozprzestrzenianiem się na świat. Koncepcja „słowa żywego” kształtuje również kontekstowe odniesienia liryki. Ściślej — jej stosunek do innych sztuk, zwłaszcza do prozy. Słowa, jakie czytamy w wierszu, są dźwiękami właśnie wypowiedzianymi przez poetę. Angażuje się w nie cała rzeczywistość osobowości twórczej: nie ma w liryce, domenie „słowa wewnętrznego”, żadnego „na niby”. Słowo liryki wskutek swej bezpośredniości obnaża twórcę, czy raczej jest poetą odsłoniętym.

Powieściopisarz, dramaturg, malarz, nawet muzyk mogą się skryć za własne dzieło, liryk staje w obliczu bliźnich nagi, bez-wstydnym jak prawda. [CM 168; zob. też ZBD 137—138]

Tak pojawia się po raz pierwszy przeciwstawienie wielokrotnie potem powracające w artykułach Przybosia. Rozwinał je najpełniej w szkicu *Ułuda a istotność* — gwałtownym ataku na „fikcję powieściową”:

Jest jakiś niezdrowy narkotyk w tym ordynarnym nadużyciu wyobraźni, jakim jest tzw. fikcja powieściowa [...]. Oszustwo uczuć i wystrychnięcie na

⁴⁴ Podobnie w *Teorii wiersza* („Nowa Kultura” 1962, nr 29).

dudka poczucia rzeczywistości u czytelnika jest zbyt widoczne, żeby je można przyjąć bez niesmaku, [SP 1, 55]

Powieść wciąga odbiorcę w „pijaństwo uludy”. Świat przedstawiony prozy dostarcza wyobraźni czytelnika już gotowych form, uśredniając przez to jego kontakt ze światem. A także — z samym sobą. Fikcja powieściowa, ta spetryfikowana abstrakcja wyobraźni oderwana od życia, zwalnia odbiorcę spod bezustannego napięcia kształtowania siebie — oto powody ataku Przybosia. „Wydarzenia i postaci powieściowe zaciągają szczelną zasłonę między naszym życiem a naszą wyobraźnią”, wprowadzają w „świat urojony, na który przystaliśmy z leniwą lubością [...]” (SP 1, 55). Tymczasem „Prawdziwy wiersz raz prawdziwie przeżyty — żyje w nas nie przesłaniając rzeczywistości (SP 1, 56).

Z tym wszystkim liryka prawdziwa jest dla poetów ostatecznym celem, najwyższym sprawdzianem wartości ich pracy. Nie jest łatwą codziennością poety. Jedni zbliżają się do niej bardziej, inni mniej. Do tych ostatnich Przybós włącza Leśmiana, zarzucając mu nadmierną sugestywność wyobraźni, powołującą w wierszach niemalże samoistny świat fikcji (LG 2, 94). Ma też za złe Leśmianowi, że ten fikcyjność świata swych ballad bierze za wyróżnik poetyckości (SP 1, 156).

W szkicu *Jak grać „Improwizację”* wskazuje Przybós, jak można by przywrócić dramat żywemu słowu. Trzeba mianowicie wykluczyć wszystko, co mogłoby powołać na scenie fikcyjny świat, odrębny od „wewnętrznego słowa” mówiącego poety. Trzeba grać niejako bez sceny i bez aktora: po ciemku. Sam głos niech przywoła utajoną w tekście cielesność mówionego słowa (CM 144).

Niezupełnie jasny jest sposób odbierania „słowa żywego”; to pewna, że Przybós odrzuca Ingardenowską ideę konkretyzacji. W odbiorze pojawia się wprawdzie „wyobrażona (fikcyjna) przestrzeń” (ZBD 383), jednakże powstaje ona nie w wyniku dopełniania sugestii zawartych w tekście, lecz jako wywołwana przez oscylację obrazów przestrzeni intencjonalnie tożsama z autorskim przeżyciem przestrzeni w chwili tworzenia. Podobnie czas lektury jest ponowieniem „błyskawicznego” (bo identycznego z czasem impulsu uczuciowego) czasu tworzenia (SP 1, 189).

Jak widać, coraz więcej zagadek; coraz słabsze napotykamy ślady młodzieńczego racjonalizmu Przybosia. Pojednanie dwóch modeli krytyki w trzecim, o tyle, o ile jest w ogóle możliwe, dokonuje się na gruncie modelu ostensywnego. Koncepcję „żywego słowa” można wręcz uznać za poszerzoną wersję owego modelu. Poszerzoną o to wszystko, co — po modyfikacjach — dało się zaadaptować z konkurencyjnego układu norm. Koncepcja ta, wypracowana w toku współdziałania przeciwstawnych wątków myślowych, jest więc logicznie ostateczną konsekwencją omówionych wyżej dwu zmian, jakie dokonały się w systemie krytycznym Przybosia w latach 1931 i 1934. Lecz terazniejszość systemu krytycznego

nie zawsze liczy się z głęboką logiką jego ewolucji. W powojennej krytyce poetyckiej Przybosia trzy modele działalności krytycznej trwają w napiętym współdziałaniu. Nie zastępują się wzajemnie, lecz współograniczają — w zmieniających się proporcjach sił. Najistotniejsza forma relatywizacji zmiany wobec trwania systemu krytycznego polega bowiem na tym, że w każdym momencie ewolucji pamięć systemu obejmuje jego całość: nic, co kiedykolwiek weszło do systemu, nie wypada z niego ostatecznie.

Zabrakło już miejsca na odtworzenie przemian terminologii krytycznej Przybosia. A rekonstrukcja taka rozświetliłaby systemowy aspekt odejścia krytyka od postawy racjonalistycznej. Pokazałaby, jak w pierwszej fazie Przybosioskiego systemu krytycznego terminy wyspecjalizowane są w obsługiwaniu poszczególnych dziedzin przedmiotowych: „technika”, „forma”, „uczuciowość” (więc charakterystyka psychologiczna podmiotu wpisanego w wiersz), „język”. I jak stopniowo zastępują je terminy pracujące na płynnym pograniczu dziedzin semantycznych: „poezja” oznacza zarówno „to, co najbardziej człowiecze w człowieku” (SP 2, 165), jak i „to Wszystko, którego jeszcze nie osiągnęliśmy, które musimy osiągnąć” (SP 2, 210); „wersyfikacja” posłuszna niepowtarzalnym rytmom „wzruszeń lirycznych”⁴⁵; „poeta” przerabiający siebie w swym tekście, „wyobraźnia językowa”... Rekonstrukcja taka pokazałaby, jak z latami rośnie znaczenie terminów „z dywizem”, wiążących dwie dziedziny, dwa odmienne konteksty znaczeniowe — a przy tym nieustabilizowanych, fakultatywnych, niemalże redukowalnych do swych stylistycznych funkcji: „wiersz-poezja”, „wiersz-wizja”, „wiersz-sen”, „metafora-wizja”, „obrazy-wzruszenia”, „wiersz-decyzja”, „mowa-natura”. Ale też „Słowacki-wieszcz”, „świat-światło”, „miasto-światło”, „profesor-impresjonista”...

Lecz rekonstrukcja taka uwyraźniłaby tylko to, co i tak z powyższej narracji wynika. System krytyczny Przybosia przeszedł ewolucję od semantyki o taksonomii ostrej, zdecydowanie wydzielającej odrębne dziedziny przedmiotowych zainteresowań krytyka — do semantyki o taksonomii płynnej, przynoszącej oscylację utożsamień i rozróżnień, ciężącej tyleż ku dyskretności co ku pokonującej ją ciągłości. W ten sposób w morfologii systemu krytycznego odbiła się ewolucja światopoglądu Przybosia; przejście od kulturoznawczej perspektywy jasnych dystynkcji, przejrzystych następstw, do optyki personalistycznej, gdzie jasność dystynkcji ustąpiła miejsca intensywności przeżycia osobowości, jej samostwarzania i rozprzestrzeniania się na świat.

⁴⁵ *Ibidem*.