

Edward Balcerzan

Pamiętajcie o obrazach

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (63), 85-91

2000

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Roztrząsania i rozbiory

Pamiętajcie o obrazach

Gdy w 1992 r. ukazały się drukiem *Literackie „teorie widzenia” w prozie dwudziestolecia międzywojennego* Barbary Sienkiewicz, miałem cichą nadzieję, że ta niewielka książka (mojej Uczennicy) odegra rolę podobną do tej, jaka stała się udziałem – ogłoszonego dziesięć lat wcześniej, a przed czterema laty wznowionego – *Poetyckiego modelu prozy w dwudziestoleciu międzywojennym* Włodzimierza Boleckiego. Dla nowatorskich kształtów polskiej sztuki narracyjnej Bolecki szukał wyjaśnień w cytatach struktur poetyckich; to jedno z ostatnich świadectw przemożnego wpływu dwudziestowiecznych teorii języka poetyckiego na postrzeganie „literackości” (utożsamianej z „poetyckością”) całej literatury, wraz z rozległymi obszarami „niepoezji”¹. Sienkiewicz zaproponowała inną perspektywę: zajęła się korespondencją sztuk wizualnych i werbalnych, czyli poetyką unaocznienia – podporządkowaną aktywnym „izmom” malarskim. Na przykładzie trzech dzieł: *Generała Barcza* Juliusza Kadena-Bandrowskiego, *Przygody w nieznanym kraju* Anieli Gruszeckiej i eksperymentalnej prozy Debory Vogel pt. *Akacje kwitną* ukazała strukturalne podobieństwa między malarskimi „widzeniami” rzeczy, pejzażu, człowieka, a obrazowaniem powieściowym. Jej zdaniem, zarówno w malarstwie końca XIX i początków XX wieku, jak i w prozie międzywojennej

można wyróżnić co najmniej kilka podstawowych sposobów widzenia (i związanych z nimi „kątów załamania”), podporządkowujących sobie świadomość poszczególnych artystów, grup i kierunków artystycznych; można mówić wręcz o konstytuowaniu się swego rodzaju konwencji widzeniowych, dominujących w różnych latach i w różnym stopniu. Wśród nich należałoby wymienić niewątpliwie ekspresjonistyczną, konstruktywistyczną i nadrealistyczną, a także – ciągle zaznaczającą swą obecność [...] – impresjonistyczną [...].²

^{1/} Ta opozycja: „poezja” – „niepoezja” – eksponowana w tytule zbioru szkiców Zbigniewa Bieńkowskiego z 1967 r. – także należy do epoki gasnącego dziś „panpoetyzmu”.

^{2/} B. Sienkiewicz *Literackie „teorie widzenia” w prozie dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1993, s. 31.

Roztrząsania i rozbiory

Program badań, naszkicowany w *Literackich „teoriach widzenia”* Barbary Sienkiewicz, przerastał możliwości najbardziej ofiarnego proletariusza literaturoznawstwa. Był w istocie planem zajęć dla całej „szkoły” (która się nie ukonstytuowała). Gdyby tezy zawarte w tej książce zainspirowały innych znawców (na co liczyłem), odsłoniłaby się faktyczna moc malarskich wpływów i zależności w ewolucjach prozy fabularnej, a zapewne także w eseju, liryce, dramacie.

Dlaczego tak się nie stało? Przeszkodził Duch Czasu.

Oto najbardziej wpływowe czy modne nurty metodologiczne lat dziewięćdziesiątych, najgorętsze aury intelektualne minionej dekady, nie sprzyjały myśleniu o literaturze w kategoriach obrazu i obrazowości. Rekonstrukcje przestrzeni i czasoprzestrzeni literackich (więc i wypełniających je obrazów), tak istotne w dniach triumfu myśli strukturalno-semiotycznej, odczuwano jako zajęcia już anachroniczne. Z kolei wierne chwili łowy na sylwy, cytaty, pastisze, słowem: na manifestacje więzi międzytekstowych – kazały faworyzować werbalne, dyskursywne, krasomówcze (nieobrazowe) jakości utworu³.

Lecz Barbara Sienkiewicz (kto ją zna, ten wie) jest nieustępliwa. W swej drugiej, świeżo wydanej książce⁴, powtarza dawne pytania. Wznawiany wielokrotnie w XX stuleciu spór między „nowatorami” a „archaistami” o uniezwyklenie, czyli „rewelację”, i o więź z przeszłością, czyli „repetycję”, przedstawia jako spór o charakter literackiego obrazu, w którym odzywają się (tym razem w esejach i wierszach) malarskie modele, paralele, analogie. Można sądzić, iż podejmując tę kwestię, automatycznie przywołując na myśl troski OPOJAZ-u z początków stulecia, badacz skazuje się na sąsiedztwo krępujące, gdyż podręcznikowa wiedza na temat rosyjskiego formalizmu głosi, iż był to kierunek niepokodzony z koncepcją sztuki jako „myślenia obrazami”. Tymczasem zarówno z młodzieńczych, jak i z późniejszych prac Wiktora Szklowskiego autorka wyprowadza trafną obserwację, iż formalistyczna teza o „uniezwykieniu” jako celu naczelnym twórczości pisarskiej odnosi się nie tyle do sposobu wysłowienia, ile – w ostatecznej konsekwencji – do obrazu właśnie. Cóż mianowicie – pyta Szklowski – uniezwykła się w prawdziwie nowatorskiej sztuce słowa? Forma, owszem, ale nie w imię formy, lecz po to, by zmieniło się widzenie życia.

Siłą omawianej książki jest logika wynikania problemów i tez, a także jasny (hierarchiczny) układ podstawowych opozycji. Opozycję pierwszą, uniwersalną, wielokrotnie komentowaną w historii myśli estetycznej nazwijmy – zgodnie z lekturowymi preferencjami Barbary Sienkiewicz – Lessingowską; jest nią opozycja malarskości i literackości, określana poprzez „naturalność” oraz „sztuczność” znaków – zdeterminowanych przez typ tworzywa. Druga – odnosi się do wydarzeń

3/ Zastanawiać może fakt, iż (z podobnych powodów) nie trafiła w spłot żywych koniunktur – przetłumaczona kilka lat temu z rosyjskiego na polski przez Piotra Fasta – Borysa Uspienskiego *Poetyka kompozycji*, dzieło imponująco interdyscyplinarne, ukazujące zbieżność, a nawet niekiedy tożsamość malarskich i literackich „punktów widzenia”.

4/ B. Sienkiewicz *Między rewelacją a repetycją. Od Przybosa do Herberta*, Poznań 1999, s. 252.

Balcerzan Pamiętajcie o obrazach

w sztuce XX wieku (awangarda *contra* postawangarda). Wreszcie trzecia – pozwala w nagromadzeniu faktów dwudziestowiecznej kultury wyróżnić poezję – opisywaną „dwubiegunowo”, a zarazem ewolucyjnie, zgodnie z podtytułem: od Przybosa – do Herberta.

Opozycje te są potrzebne dla utrzymania ładu w świecie postrzeganym w tylu różnych ujęciach, epokach i kolorytach, gdzie Hieronim Bosch spotyka się z Salwadorem Dali, św. Augustyn przechadza się ze Stanisławem Barańczakiem, *Psalterz Dawida* Jakuba Lubelczyka jest czytany uważnie obok dzieł Cypriana Norwida oraz rozpraw i manifestów Wiktora Szklowskiego i Karola Irzykowskiego, a rozeznanie w pismach Platona czy Lessinga okazuje się tak samo nieodzowne jak egzegeza myśli estetycznej Kazimierza Malewicza i Władysława Strzemińskiego. Równie tłumnie uobecnia się w tej książce świat poetów dwóch pokoleń. Tytuł daje – spełnioną mistrzowsko! – obietnicę prezentacji poezji oraz „kręgów estetyki” Juliana Przybosa i Zbigniewa Herberta. Lecz w formule „od – do” mieści się wielu innych twórców, portretowanych w książce z różną dokładnością na podstawie wybranych wierszy (niekiedy fragmentów) i eksklamacji programowych: Adam Ważyk, Jerzy Zagórski, Czesław Miłosz, Konstanty Ildefons Gałczyński, Krzysztof Kamil Baczyński, Miron Białoszewski, Tadeusz Różewicz.

Analityczne, skrzętne „drobnowidztwo”, jak to z pewną nieśmiałością nazywa autorka za Irzykowskim (jej akrybia zasługiwałaby raczej na Przybosiowe „ostrowidztwo”), nie uchyla pytań o syntezę, przeciwnie, od spojrzenia z lotu ptaka – już nie tylko na dwudziestolecie, ale na wiek XX (bez Młodej Polski) – zaczyna się ta rozprawa. Tym razem Barbara Sienkiewicz wybiera taktykę zręczniejszą, celniej wymierzoną w aktualność środowiskowych emocji. Nim przedstawi własną typologię historycznoliteracką, sięga do tego, co znane. W rozdziale *Zamiast wstępu* zabiera głos w sporze na tematy tak dziś „gorące”, jak modernizm, postmodernizm (intertekstualizm), awangarda, neawangarda, postawangarda... Akceptuje pojęcia nieimportowane, bliższe tradycji rodzimej, głębiej zakorzenione w świadectwach epoki. Jej główna teza historycznoliteracka dałaby się przedstawić tak: o dynamice form poetyckich decydowały w XX wieku dwie wizje kultury:

1. awangardowa (nastawiona na postęp i skierowana ku rewelacji);
2. wyrastająca z awangardy, nosząca jej ślady, a jednocześnie odrzucająca jej kanony i utopie, więc: postawangardowa, czyli: broniąca ciągłości kultury, faworyzująca zatem repetycję, kiedy to, jak chciał Herbert, „z okruszków dawnych budowli wznosi się nowe” (s. 28, 207), a zarazem kwestionująca przeciwstawienie „repetycji” – „rewelacji”.

W tak wyznaczonej przestrzeni biegunowo odmiennymi okazują się dwie biografie pisarskie: Juliana Przybosa i Zbigniewa Herberta. Myślenie w kategoriach „dwubiegunowości” autorka przejęła świadomie i jawnie (acz nie bezkrytycznie) od Jana Błońskiego: z jego koncepcji pozostał „biegun Przybosa”⁵, natomiast Czesława Miłosza – jako ostoję antyprzybosizmu – „zastąpił Herbert” (s. 26). Nie

^{5/} Zob. J. Błoński *Bieguny poezji*, w zbiorze: *Odmarsz*, Kraków 1978, s. 197-210.

Roztrząsania i rozbiory

jest to wszak, na szczęście, jedyna innowacja wprowadzona do tej metody porządkowania doświadczeń pisarskich.

Nie byłem entuzjastą idei Błońskiego⁶, gdyż narzucanie funkcji genotypu – fenotypom, czyli przenoszenie tego, co jednostkowe, kapryśne, zmienne – na poziom systemów ogólnych, konwencji historycznoliterackich – rodzi więcej kłopotów niż pożytków, jeżeli nie mamy dodatkowego, nadrzędnego systemu kontrolnego⁷. Przyjmując jako „bieguny” twórczość np. Przybosia i Miłosza – nie wiemy, na jakiej podstawie mielibyśmy dokonywać wyboru tekstów konstytuujących tę opozycję i eliminować teksty przygodne, niesystemowe? Otóż na takie pytanie, pominięte w eseju Błońskiego, Sienkiewicz odpowiada przekonująco: nadrzędnym systemem kontrolnym, podstawą wyboru tekstów oraz cech czy aspektów poetyki twórców, którzy zostali ukazani w kosmosie poezji XX wieku „jak dwa na słońcach swych przeciwnych...”, są w omawianej dysertacji inne – ogólniejsze, bardziej abstrakcyjne – opozycje, o których tu już była mowa, a przede wszystkim opozycja druga, czyli spór postawangardy (Herbert) z awangardą (Przyboś).

Akceptuję jej wybór dlatego, iż, na co zwracałem uwagę w polemice z Błońskim, Miłosz jako przeciwnik Przybosia, zaciekle w próbach wymazania pamięci o swoim rywalu z historii literatury polskiej⁸, jest jako twórca zbyt niekonsekwentny, błędzący, zmieniający przekonania i języki (zbyt „chodasiewiczowski”, rzecz by można). Inaczej autor *Martwej natury z wędzidłem*. Nie atakował Przybosia wprost, wyrażał się o nim z szacunkiem (pytałem go o to), a przecież upór Herberta, krystaliczna konsekwencja w obronie fundamentalnych (dla niego) wartości ma w istocie wiele wspólnego z niezłomnym (choć ewoluującym) awangardyzmem Przybosia.

Kosa i kamień.

Przyjmuję tę opozycję jako jeden z wielu wariantów opozycji historycznoliterackiej, ponadjednostkowej. Rozumiem to tak, że w kierunku zainicjowanym przez badaczkę poznańską mogłyby zdążyć porównania innych „par”, analizy innych ewolucji „od do”, ukazujące inną biegunowość estetyki, na przykład Baczyńskiego i Białoszewskiego, Karpowicza i Szymborskiej, Wirpisy i Grochowiaka itd.

Wróćmy do *Literackich „teorii widzenia”*. Wspominałem tu o trzech – analizowanych w pierwszej książce Sienkiewicz – powieściach (Kadena, Gruszeckiej

^{6/} Zob. moje *Polaryzacje sztuki poetyckiej*, przedrukowane w *Odmarszu*, s. 212-227.

^{7/} Nie jest rzeczą przypadku, iż pierwsza próba, z połowy lat sześćdziesiątych, „porządkowania doświadczeń” Janusza Sławińskiego, wyłaniająca kategorie „poezji lingwistycznej”, „wyobraźni wyzwolonej” itd., ilustrowana twórczością wybranych poetów, ale i umożliwiająca poszerzenie o nowe dorobki, okazała się bardziej produktywna niż próba późniejsza, z połowy lat osiemdziesiątych, w której zabrakło porządków ponadjednostkowych.

^{8/} Jeszcze w wywiadzie udzielonym Aleksandrowi Fiutowi Miłosz wspomina o Przybosiu jako poecie, którego „nie ceni”, choć uznaje jako „część rozwoju polskiej poetyki, wersyfikacji” (*Czesława Miłosza autoportret przekorny*. Rozmowy przeprowadził Aleksander Fiut, Kraków 1994, s. 405-406). Ale już w 1999 r., w listopadowej gawędzie telewizyjnej, Noblista – wymieniając bardzo wielu ludzi pióra – Przybosia pominał.

Balcerzan Pamiętajcie o obrazach

i Vogel), tekstach – z punktu widzenia norm ikonosfery malarskiej lat międzywojennych – nienagannie „modelowych”. Lecz autorka poświęciła osobny rozdział jeszcze jednej, czwartej powieści: *Pożegnaniu jesieni* Stanisława Ignacego Witkiewicza. Otóż utwór ten, pisany piórem filozofa, który bywał i malarzem, i artystą-fotografikiem, stał się dla niej przykładem negatywnym. W *Pożegnaniu jesieni* nie ma, jak wynika z krytycznej lektury Barbary Sienkiewicz, spójnego kontekstu w postaci jednej konwencji plastycznej. Witkacy bezceremonialnie korzysta z różnych malarskich schematów wyglądu: jakby chciał, kontynuując swój uparty spór z Leonem Chwistkiem, po raz kolejny zakwestionować „wielość rzeczywistości” – w imię prawa do łączenia kubizmu z impresjonizmem, tak jak łączył w dramatach mowę nizin społecznych z filozoficznym żargonem czy parodią młodopolskiej grafomanii elegijnej. Nie dość na tym: Witkacy-prozaik nierzadko rezygnuje z jakichkolwiek instrukcji czy sugestii wizualizacyjnych.

Dlaczego – wyręczając przyszłych adwersarzy – autorka *Literackich „teorii widzenia”* ujawnia ograniczenia własnej koncepcji? Ponieważ uczciwie chce powiedzieć, a zarazem pokazać „na konkretnym tekście”, iż paradygmat „widzeniowy” – podstawowy dla jej myślenia o literaturze – pozwala uporządkować tylko jakąś część literackiego świata.

Czy również w książce *Między rewelacją a repetycją* jest świadoma takich samych ograniczeń w odniesieniu do linii podziału na poezję awangardy i postawangardy? Jest świadoma komplikacji. W omawianej rozprawie dychotomie wyjściowe nie są statycznymi schematami („liczmanami” czy „tworzydłami”, by odwołać się do leksykonu bliskiego Barbarze Sienkiewicz). Ulegają dynamicznym transformacjom. Żadna nie pozostaje bezalternatywną antynomią: różnice rodzą podobieństwa, z podobieństw konstituujących się na jednym poziomie – na poziomie innym wylaniają się nowe różnice. Rzec by można, że konstrukcji pojęć towarzyszą ich – łagodne – dekonstrukcje; „łagodne” dlatego, że upominając się o to, co peryferyjne, nawiasowe, sporadyczne – badaczka nie dąży do efektu „nierozstrzygalności”: chce sprawiedliwości badawczej, która nie pozwala eliminować niewygodnych faktów czy (cóż, że męczących?) komplikacji. Powoływane tu antynomie tracą ciężar rozróżnień „ortodoksyjnych” (s. 27), stają się heraklityjsko dialektyczne. Autorka obserwuje zwalczające się konwencje zarówno w stanach agresji, jak i w dialogu, gdy okazuje się, iż w poetyce rewelacji (np. u Przybosa) pojawiają się akty repetycyjne, a repetycja (np. w poezji Herberta – por. s. 183) miewa raz po raz charakter jawnie rewelatorski, co potęguje wewnętrzne rozdarcia postawangardy, przemawiającej raz w imieniu repetycji, czyli ponowienia dawnego (s. 28 – tu przydałoby się przypomnienie manifestu Jarosława Marka Rymkiewicza), a kiedy indziej usiłuje przekreślić ważność przeciwstawni „rewelacja-repetycja”, która budzi opory postawangardzistów, gdyż ma rodowód awangardowy (s. 21, 206-207).

Mimo to wyróżniona w tytule książki opozycja zostaje utrzymana w mocy. Wyjątki umacniają regułę, poszczególne cechy opisywanych konwencji i postaw układają się w nich hierarchicznie: ostateczny sens pojęć głównych określają ich dominanty. Oto autorka rozważa trafność uwag Barańczaka o „lingwistycznych”

Roztrząsania i rozbiory

próbach w poezji Herberta, przyznaje Barańczakowi rację (zwłaszcza w odniesieniu do wczesnych wierszy, gdy autor *Struny światła* korzystał z lekcji awangardy), ale w odniesieniu do centralnej linii w twórczości Herberta zachowuje niezachwianą pewność: utrzymuje tezę o nieawangardowej, zarazem „nielingwistycznej” metodzie korzystania z frazeologii potocznej, z zakrzepłych w niej mitów i wiar, których Herbert wcale nie zamierza demaskować, bowiem jego intencją „jest raczej odsłonięcie stereotypowego postrzegania świata, utrwalonego tak w myśleniu potocznym, jak i mitycznym” (s. 199). Ten sam rytm rozłączeń i połączeń autorka pracy o rewelacji i repetycji odnajduje wewnątrz obu podstawowych członów opozycji. Np. awangarda nie jest dla niej (i słusznie) formacją jednolitą, przeciwnie, rozwija się wskutek wewnętrznych rozłamów na nurt konstruktywistyczny, z jednej, i asocjacyjny, surrealistyczny, z drugiej strony; ważne jest i to, że obydwa dążenia w pewnym momencie się rozchodzą (Brzękowski *contra* Peiper), jak i to, że kiedy indziej się spotykają (s. 102). I tutaj również osłabienie antynomii nie prowadzi do jej unieważnienia.

Gdy po wędrowce poprzez dwuznaczności, znaki zapytania, paradoksy, natłoki przeciwstawni i przesądów, odchylenia od tendencji głównej (systemowe i przypadkowe) Sienkiewicz dociera wreszcie do ostatecznej, dobitnie sformułowanej (wyróżnionej spacją) konkluzji (zob. końcowe akapity rozdziałów o poezji z „freudowskiego pnia” – s. 104-105, czy o estetyce Herberta, s. 207), czuje się w tym nieklamana satysfakcją badacza, szczerą radość (którą podzielam) z powodu spełnienia powinności pojmowanej nie dekonstrukcjonistycznie czy „chaologicznie”, lecz (re)konstruktywistycznie.

Wielbicielka Herberta – mistrza mówienia „cudzymi głosami”, żywiącego szacunek dla prawdy „rodzącej się na przecięciu cudzych spojrzeń” (s. 119) – żarliwie korzysta z możliwości wielokrotnego oglądu utworu: nie tylko oczami innych badaczy czy samego autora, ale także „oczami epoki” (Szkłowski i Irzykowski o Lessingu), i nawet – osób tyleż rzeczywistych, co i fikcyjnych, odzywających się w świecie literatury, jak np. bohaterowie apokryfów Herberta: *Jaskini filozofów* (Platon, Sokrates, s. 158-159) i *Martwej natury z wędzidłem* (Vermeer, s. 162-165).

Ci, którzy poznanie literatury rozumieją jako jej porządkowanie („są tacy”, rzekłby Miron Białoszewski), poszukują w niej paradygmatów ukrytych – gromadząc i analizując czyste realizacje danej normy, usiłują wydobyc „reprezentację” tekstową – z bezmiarów dzieł coraz bardziej niejasnych i problematycznych, sytuujących się w coraz większej odległości od normy. Nawet tak ogólne kategorie, jak „awangarda” i „postawangarda” czy „modernizm” i „postmodernizm”, nie są w stanie ogarnąć całości, która cóż by miała znaczyć: wszystkie utwory polskie, europejskie, światowe? Nie da się bowiem pokonać sprzeczności między historią a ideą; nie unieważni się – coraz potężniejszej w czasach nowożytnych – nietożsamości „okresu” i „prądu”; prąd (paradygmat, konwencja, formacja) może w danym okresie historycznoliterackim walczyć o dominację, uniewrażliwiać na „ciała obce”, ale nie jest w stanie bezwyjątkowo podporządkować sobie wszystkich inicjatyw i talentów literackich. Warto jednak ponawiać próby wyłaniania paradygmatów,

Balcerzan Pamiętajcie o obrazach

które w grze o dominację miały w jakimś momencie szans największej. „Awangarda” i „postawangarda” bez wątpienia do takich systemów – do niedawna zwycięskich – należą.

Autorytet ich ofert estetycznych, powiada Barbara Sienkiewicz, wynikał z tego, że spierając się o kształt literatury – spierały się o obraz.

Że pamiętały o obrazach.

Czy dziś, gdy podlegamy inwazji cywilizacji obrazkowej, literatura wycofuje się z obrazowania, by ukonstytuować własną autonomię w konstrukcjach, które nie projektują żadnego „widzenia”? Z całą pewnością także i najnowszy paradygmat (postmodernistyczny) nie jest wszechwładny: i on także stanowi zaledwie fragment zawitej, o wiele „większej całości”.

Edward BALCERZAN