

Andrzej K. Waśkiewicz

Nadrealizm polski?

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3, 179-184

1972

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.

rzucić rojenia o jakiegokolwiek bezpośredniości komunikacji. Jeszcze poecie — owszem — przystoi opiewać:

(...) nasze tęsknoty do bezpośredniości żeby:
linijkę myśli cieńszą niżli wnętrze igły
i jeszcze:
cieńszą niż lekarstwo drażące jej glebę
a nawet:
niż poszarpany jak drzewo iglaste seledyn
tego lekarstwa
bardziej włoskowatą
przewlec przez myśli wasze bez pośrednictwa
metal — strzykawkę — transportu

Krytyk w odpowiedzi wskazuje na tekst:

(...) i oto nasze poniechanie marzeń o
bezpośredniości
nasze transportery
iskrzące przekaźniki orkiestracji tropy¹

Oprócz głosu znosi antynomię bezpośredniości: proponuje obojętnie słowa ze wszystkich stron świata słów, świat — ze wszystkich stron słowa.

Krzysztof Zaleski

Nadrealizm polski?

H. Dubowik: *Nadrealizm w polskiej literaturze współczesnej*. Poznań-Bydgoszcz 1971, ss. 153, 1 nlb. Bydgoskie Towarzystwo Naukowe — Prace Wydziału Nauk Humanistycznych. Seria B, nr 5.

Za umowną, orientacyjną datę pojawienia się nadrealizmu uznać można — pisze Krystyna Janicka — rok 1919, tj. rok ukazania się pierwszego tekstu automatycznego *Les champs magnétiques* lub — co wydaje się nam bardziej uzasadnione — rok 1924, tj. datę ukazania się *Pierwszego manifestu surrealizmu*¹. Gdyby odnieść to zjawisko do sytuacji polskiej, dacie pierwszej odpowiadałyby pierwsze manifestacje futurystyczne, drugiej — rozprzestrzenianie się wpływów „Zwrotnicy” (w październiku 1923 r. została zamknięta pierwsza seria). W momencie wystąpienia futurystów ich manifesty odczytywane były przez zestawienie z twórczością modernistów. Ekspresjonizm „Zdroju” odwoływał się tyleż do ekspresjonizmu niemieckiego, co do pierwszej fazy (spod

¹ E. Balcerzan: *Bezpośredniość*. W: *Granica na moment*. Poznań 1969 Wydawnictwo Poznańskie, s. 70.

¹ K. Janicka: *Światopogląd nadrealizmu*. Warszawa 1969, s. 5—6 (przypis).

znaku krakowskiego „Życia”) modernizmu. Jeszcze w 1927 r. Julian Przyboś pisząc swoje głośne *Chamuły poezji* („Zwrotnica” nr 7) i pamflet *Demaskować!* („Zwrotnica” nr 11) musiał opowiedzieć się wobec dokonań młodopolskich. Breton w *Manifeście nadrealizmu* mógł się powoływać na Baudelaire’a i symbolistów, nie była to bowiem tradycja, która — przez swą bliskość — domagała się przewyżnienia. Została już przewyżniona, mogła więc być — rewindykowana. Dla poety polskiego twórczość spóźnionych uczniów autora *Kwiatów zła* była lekturą młodości; nie mógł buntować się przeciw twórczości zrationalizowanej, ponieważ miał dobrze w pamięci „irracjonalizmy” młodopolskie. Gdybyśmy tę sytuację chcieli opisać przy pomocy sinusoidy Krzyżanowskiego, to fazie „klasycznej” we Francji odpowiadałaby faza „romantyczna” w Polsce. Awangarda krakowska pełniłaby tu analogiczną rolę co grupa Bretona, tyle że jej przewartościowania szły w diametralnie przeciwnym kierunku.

Nie są to sprawy nieznanne, przeciwnie — były wielokrotnie opisywane; jeśli je przywołuję, to dlatego, by wskazać na pewną konsekwencję tej sytuacji. Z faktu „bliskości” tradycji modernistycznej wynika nie tylko ta konsekwencja, że jej program (i realizacje) były gwałtownie negowane i przewyżniane, ale także i to, że przynajmniej niektóre elementy ulegały asymilacji w twórczości polskich nowatorów. Przykład pierwszy z brzegu: wiersz Juliana Przybosia *Purpurowy csiol* jest wierszem tyleż „ekspresjonistycznym” co „modernistycznym”; przy lekturze — jakże nowatorskich — powieści S. I. Witkiewicza przypominają się powieści Micińskiego i Przybyszewskiego. Na historyka literatury, który chce analizować „dorobek polskich nadrealistów”, czyhają więc nie lada jakie zasadzki. Automatyczne porównanie dokonań równoległych może zaprowadzić go na manowce, musi bowiem analizować zbieżności, które — oderwane od swej genezy — są jedynie przypadkowe. Z innych bowiem wyrosły źródła, odmiennego światopoglądu były wyrazem.

To po pierwsze. Po drugie: jeśli — co zyskało już aprobatę Jerzego Kwiatkowskiego² — nadrealizm traktować będziemy nie jako „pewną doktrynę i związaną z nią działalność artystyczną”, ale jako „nurt ponadczasowy”, którego doktryna Bretona jest pewnym szczególnym przypadkiem, to trud ten będzie w pewnym stopniu daremny; „nadrealizm” i „romantyzm” staną się pojęciami wymiennymi. Nic nie stanie na przeszkodzie, abyśmy — raz jeszcze — przystąpili do pisania pracy *Słowacki i nowa sztuka*.

Książka Henryka Dubowika — wbrew temu, co chciał w niej zobaczyć J. Kwiatkowski — prezentuje raczej — z pewnymi zastrzeżeniami — to pierwsze stanowisko; poszczególne realizacje rozpatruje jako antycypacje bądź konsekwencje doktryny Bretona. Zastosowana przez niego metoda jest tyleż efektywna, co niebez-

² J. Kwiatkowski: *Z poetyckich lektur*. „Twórczość” 1971 nr 11, s. 115.

pieczna. Najogólniej polega ona na traktowaniu tekstów jako zbioru motywów. Punktem wyjścia jest katalog podstawowych motywów poezji nadrealistycznej. Do nich odnosi Dubowik analogiczne motywy poezji polskiej. Perspektywa idealnej synchronii pozwala uniknąć pytań tyleż oczywistych, co niebezpiecznych: pytań o genezę i funkcję motywów. Rozdział drugi zatytułowany „Kompozycja i język” zajmuje się kolejno: „obrazowością”, „zapisem automatycznym”, „parodią i groteską”, „poszukiwaniami językowymi”. Rozdział czwarty próbuje analizować problem z perspektywy diachronii, poświęcony jest mianowicie „rozwojowi nadrealizmu w literaturze polskiej” (od „Zdroju” do roku 1964).

Gdy Dubowik pisze: „Słynny wiersz Peipera *Noga* zawiera także skojarzenia przypominające nadrealistyczne obrazy”, stwierdza jedynie podobieństwo, nie interesuje go, czy podobieństwo to jest czysto zewnętrzne, czy też sygnalizuje istotniejsze pokrewieństwa. To samo podobieństwo dostrzega — i ogranicza się do jego skwitowania — w zdaniu z erotyku Jana Brzękowskiego: „połykam // twe oczy // 2 szare ostrzygi”. Dla Dubowika oba te obrazy są równie „nadrealistyczne”. Tymczasem dopiero bardziej szczegółowa analiza mogłaby wykazać, że obrazowanie w wierszu Peipera jest w gruncie rzeczy efektem wtórnym, natomiast obraz Brzękowskiego jest obrazem nadrealistycznym (oparty jest bowiem na symbolice seksualnej, na analogii muszla — pochwa, czynność jeżdżenia — akt seksualny). Dla Dubowika obrazowanie, zespół motywów są wartościami autonomicznymi, nie łączą się ze światopoglądem. Po prostu są. Stwierdziwszy, że obraz *x* jest podobny do obrazu *y*, Dubowik nie wyciąga dalszych konsekwencji. Analizując fragment *Prawa Newtona* Brzękowskiego na dowód, że obraz ten jest obrazem onirycznym, cytuje fragment autointerpretacji „we śnie prawa przyrody ulegają zmianom: człowiek istotnie może opadać w górę, a nawet w niebo”, nie bacząc, że jest to typowa interpretacja cząstkowa, że obraz ten znaczy w istocie o wiele więcej i — jeśli przyjmiemy freudowską interpretację symbolu lotu — może cdesłać Brzękowskiego w sferę inspiracji surrealistycznej.

Jeśli przyjmiemy za dobrą monetę interpretację Dubowika, to okaże się, że w literaturze polskiej mamy niemal wyłącznie „nadrealistów”. Nadrealistą jest bowiem i Brzękowski, i Peiper, Białoszewski i Harasymowicz, Grochowiak i Herbert, nie mówiąc już o tak ewidentnych nadrealistach jak Schulz, Truchanowski i Gałczyński. Metoda tej aneksji jest zaskakująco prosta. U Białoszewskiego większość nowotworów to — używając terminologii Klemensiewicza — „przejęzyczenia kontaminacyjne”. Podobne „przejęzyczenia” były także praktykowane przez surrealistów. Analogia jest oczywista tylko do pewnego momentu, mianowicie do chwili, gdy uświadomimy sobie, że u nadrealistów takie „przejęzyczenia” były szczególną formą freudowskich „czynności pomyłkowych”. W tym

momencie konstrukcja oparta na tej analogii okazuje się prostym nadużyciem interpretacyjnym.

Przy tej metodzie analizy rzeczy istotne mieszają się z przypadkowymi zbieżnościami. Na gruncie poetyki sformułowanej jedyną właściwie w dwudziestoleciu międzywojennym próbą asymilacji i przewyciężenia nadrealizmu była teoria poetycka Jana Brzękowskiego („metarealizm”). Także jego twórczość dostarczyć by mogła wielu argumentów na rzecz istnienia w literaturze polskiej nurtu nadrealistycznego. Tymczasem Dubowik poprzestaje jedynie na zreferowaniu — i to dość wrywkowym (s. 117—118) — kilku twierdzeń autora *Poezji integralnej*. Pomiedzy „nadrealistą” Brzękowskim a „nadrealistą” Białoszewskim nie ma dla niego większych różnic! W przywoływanej recenzji Jerzy Kwiatkowski pisze o „naukowej rzetelności, sumienności”. Bardzo wysoka to ocena! Co jednak powiedzieć o badaczu, który większość prac — i to podstawowych — cytuje z drugiej ręki (np. manifesty futurystyczne za *Poezją wyzwoloną* Sterna, źródłem — jeśli chodzi o ściśłość przedruku — dość zawodnym)? Referując stanowisko Peipera w sprawie nadrealizmu i „tworzenia automatycznego”, Dubowik pomija tak ważną wypowiedź jak *Komizm, dowcip, metafora*, która pozwalała to stanowisko zobaczyć w zupełnie innym świetle, zadowala się stwierdzeniem podobieństwa, rezygnując z analizy i interpretacji...

Podstawowe pytanie, które stawia Dubowik, można by sformułować następująco: „czy element x wyjęty z dzieła a podobny jest do elementu y wyjętego z dzieła b ”? Punktem odniesienia jest tu praktyka nadrealistów francuskich, materiał analizowany pochodzi z literatury polskiej. Skoro „nadrealiści” — powołując się tak na Freuda, jak i markiza de Sade’a — interesowali się wszelkimi anomaliami erotycznymi, podobne realizacje polskie pochodzące z tego samego czasu będą pochodnymi realizacji nadrealistycznych. Tymczasem całkiem niezgorszy rejestr tych perwersji znajdziemy np. w powieściach Przybyszewskiego; interpretacja „psychicznych fenomenów” bywa w jego powieściach niedaleka już od freudyzmu. Aby odpowiedzieć na pytanie, na ile erotyka np. Witkiewicza i Schulza jest „nadrealistyczna”, należałoby ich dzieła rozpatrywać w tym podwójnym kontekście. Dubowik tego jednak nie robi, zadowala się stwierdzeniem podobieństwa do rozwiązań nadrealistów. Wtedy to, co w praktyce grupy „Zdroju” stanowiło wyraz zależności od modernizmu, okazuje się być antycypacją nadrealizmu. Dadaistyczne elementy w praktyce futurystów i formistów wskazują także na ich związki z nadrealizmem. „Nadrealizm” w tym ujęciu staje się pojęciem wszechogarniającym. Definiując wszystko, przestaje definiować cokolwiek. Skoro nadrealistą jest i Witold Hulewicz, i Gałczyński, i Piętak, to kto z nich jest nadrealistą naprawdę? Nietrudno zauważyć, że to, co w poezji Czyżewskiego zbliżało go do nadrealizmu, wynikało jedynie z klimatu epoki, przy wszystkich — zewnętrznych — zbieżnościach pełniło jednak od-

mienne funkcje. Natomiast te same elementy występujące w wierszach — powiedzmy — Brzękowskiego, Gałczyńskiego czy Piętaka były rzeczywiście nadrealistyczne, warunkowane były bowiem światopoglądem zbieżnym — przynajmniej w niektórych elementach — z nadrealistycznym. Jest bowiem do udowodnienia teza, że mimo braku „programu nadrealistycznego” (wyłączam tu „meta-realizm” Brzękowskiego) nurt nadrealistyczny w poezji polskiej zarówno przedwojennej, jak i powojennej był nurtem wprawdzie nie dominującym, ale ważnym.

Tak, można udowodnić tę tezę. Tylko wtedy jednak, gdy postawimy pytanie inaczej sformułowane: czy element x wyjęty z dzieła a , będący podobny do elementu y wyjątego z dzieła b , pełni w obu dziełach tę samą funkcję, czy — w obu dziełach — wyraża się zbieżny — choćby tylko w niektórych elementach — światopogląd. Przy takim postawieniu kwestii niemożliwy byłby rozdział perspektywy diachronicznej i synchronicznej, także — sfery wygładów i sfery światopoglądu. Miast chaotycznego katalogu otrzymalibyśmy obraz *procesu*. Dubowik rezygnuje jednak z takiego postępowania. Na postawione przez siebie pytanie otrzymuje odpowiedź, którą można by sformułować następująco: niektóre rozwiązania współczesnej poezji polskiej są podobne do rozwiązań nadrealistów francuskich. Od stwierdzenia podobieństwa daleko jednak do potwierdzenia tożsamości.

A jednak — i tu ma rację Kwiatkowski — jest to książka ważna. Nie dzięki ustaleniom badacza, ale dzięki postawieniu problemu. Dla wielu nurtów polskiej poezji pytanie o związek ze „światopoglądem surrealistów” jest pytaniem kluczowym. Pisze Dubowik: „Problem nie polega (...) na wykorzystaniu znanego motywu, lecz na talencie pisarza, który przy pomocy tych samych klocków potrafi powiedzieć coś nowego”. Oczywiście, rzecz tylko w tym, że „klocek” wyjęty z konstrukcji, którą współtworzył, zostaje pozbawiony znaczenia, staje się atrapą. Zbiór atrapy jest tylko zbiorem, nie strukturą. A przecież można było wykazać, że wychodząc z odmiennych przesłanek — polscy nowatorzy doszli do stanowiska (myślę tu przede wszystkim o Brzękowskim i nurcie katastroficznym II Awangardy) zbieżnego w niektórych elementach z nadrealizmem (pokazuję ten problem na przykładzie poezji Brzękowskiego w szkicach *Rygory wyobraźni wyzwolonej* (w druku) i *Mity kolektywne i świadomość mityczna* („Ruch Literacki” 1971 nr 2). Zbieżności te, dodajmy, nie wyczerpywały się jedynie w podobnej rekwizytorni i repertuarze „chwytów”.

W okresie międzywojennym został więc stworzony swoisty, polski, model „nadrealizmu”. Do niego to nawiążą z jednej strony poeci pokolenia wojennego, z drugiej debiutanci lat po 1956. Wydaje się jednak, że „nadrealizm”, np. Harasymowicza (któremu Dubowik poświęca odrębny podrozdział), jest uproszczony, naskórkowy, o wiele istotniejsze są tu rozwiązania (stanowczo niedoceniane) Stanisława Czycza.

Zasługa Dubowika polega więc na zasygnalizowaniu problemu, nazkicowaniu obszaru badań; historia „polskiego nadrealizmu” wciąż pozostaje do napisania.

Andrzej K. Waśkiewicz

Nieporozumienia z Brzozowskim

Nieporozumienie pierwsze: Brzozowski i profesor Jakubowski

Poza przypadkowym rymem nic tych nazwisk nie łączy. Stanisław Brzozowski był samoukiem i samodzielnym myślicielem, profesor Jan Zygmunt Jakubowski jest historykiem literatury. Metodą pisarską Brzozowskiego było chwywanie myśli w samym procesie jej narodzin, nie tyle formułowanie logicznych rezultatów pracy umysłowej, ile odzwierciedlanie skomplikowanej drogi prowadzącej do nieprzewidzianych wyników. Ulubioną metodą pisarską profesora Jakubowskiego jest nawet nie streszczanie cudzych myśli, ale ich obfite przytaczanie i przepisywanie, „Przepisałem te zdania i westchnąłem...” lub: „Cytowałem — znów obficie — zdania Brzozowskiego. (Bo jakże «streścić» ten płomienisty apel...)”. Takie rozbijające autorefleksje często spotykamy w pismach profesora Jakubowskiego. Natomiast Brzozowskiego interesowały myśli zupełnie innego pokroju, może pożyczone — od Nietzschego, od neokantystów, od Labrioli i Sorela, od Bergsona — lecz zawsze skierowane przeciw samemu sobie i przeciw dotychczasowym formom własnego świata duchowego — „myśli rodzące się i pojawiające jak pokusa”, przyrównywane do wroga, „który mać spokój” i każe się rozstawać „z drogimi widnokęgami”. Pisarstwo Brzozowskiego, społeczno-polityczne, filozoficzne i krytycznoliterackie, zastanawia i niepokoi czytelnika. Profesor Jakubowski co najwyżej czytelnika (krytycznego) niecierpliwi swoimi wypisami takich czy innych sentencji i swoją dziwną pewnością, że ów sztambuch westchnień strzelistych i cytatów otwiera mu drogę na intelektualne szczyty („wesliśmy razem z Brzozowskim na najwyższe szczyty działalności krytycznej” — pisze). Głównymi zasadami całej filozofii Brzozowskiego były: aktywizm i kreacjonizm; we wszystkich fazach swego dojrzałego rozwoju myślowego głosił on trudne, awangardowe, nowoczesne idee: tworzenia tego, co nieznanego, odpowiedzialności za rzeczy nowe, ukazywał wizję narodzin świata wartości ze zwątpienia, z bolesnej rozterki, z wychylenia się poza tradycję; „wola ku nowemu” to najistotniejszy składnik programu i postawy duchowej Brzozowskiego. Profesor Jakubowski pozostaje w całkowitej sprzeczności z tą postawą, chociaż ją głośno uwielbia.