

# Ewa Kraskowska

---

## "The Poetic Avant-Garde in Poland 1918-1939", Bogdana Carpenter, Seattle and Washington 1983 : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 79/1, 376-384

---

1988

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

dzącym od Jellenty, s. 578: *Postęp, szczęście i przewroty społeczne*), Sienkiewiczowskiej recenzji książki Chmielowskiego (3 błędy w *Spisie treści* na s. 650, mimo podania poprawnego tytułu na s. 237), niewłaściwą lokalizację artykułu *Epidemia rozpacz* („Prawda” 1887, nry 3, 5), błędnie podany na s. 563 numer stosownego tomu *Dzieł Sienkiewicza* (t. 45) oraz błędną pisownię wyrazu „Europejczyk” w cytacie na s. CXV, mimo przyjętej koncepcji unowocześnienia ortografii.

## 6

Dla przeciętnego czytelnika omawiana antologia stanowi dostępne źródło historyczne, przydatne w poznawaniu świadomości literackiej polskiego pozytywizmu, którą dotychczas mógł pośrednio rekonstruować głównie na podstawie tekstów literackich. Z biegiem bowiem lat bardziej dostępne stały się opracowania czy teksty poszczególnych koryfeuszy krytyki literackiej okresu postyczeniowego aniżeli ich ujęcie syntetyczne w tomie 3 *Polskiej krytyki literackiej (1800—1918)* wydanym przed ćwierćwieczem w 3200 egzemplarzach. Obecna publikacja tekstów krytycznych sprzed stulecia poszerza wydatnie poprzednią antologię, zwłaszcza w prezentacji trudno dostępnych artykułów z lat siedemdziesiątych. Funkcją zaś popularyzacyjną książki zwiększyłyby notki informujące o kontekście bibliograficznym danego artykułu oraz — niezależnie od załączonej bibliografii — wykaz pominiętych artykułów krytycznoliterackich i ich opracowań naukowych. Dużą pomocą w szybkim zlokalizowaniu przez czytelników danego tekstu na mapie ideowych i literackich orientacji pozytywizmu stałaby się tablica chronologiczna programowych i polemicznych wystąpień czołowych krytyków tej epoki.

Zbigniew Przybyła

Bogdana Carpenter, *THE POETIC AVANT-GARDE IN POLAND, 1918—1939*. „Publications on Russia and Eastern Europe of the School of International Studies University of Washington”. Vol. 11. Seattle and Washington 1983. University of Washington Press, ss. XVIII, 236.

Bogdana Carpenter, utalentowana tłumaczka literatury polskiej na angielski, autorka — wraz z mężem, amerykańskim poetą Johnem Carpenterem — przekładów wierszy wielu współczesnych poetów polskich, w tym Białoszewskiego, Herberta i Różewicza, podjęła ambitne zadanie napisania książki, która w polskojęzycznej literaturze przedmiotu nie ma odpowiednika. Chcąc bowiem poznać „dziwną historię awangardy” polskiej dwudziestolecia międzywojennego czytelnik zmuszony jest najpierw zgromadzić okazałą biblioteczkę podręczną, w której obok szczegółowych opracowań poświęconych twórczości pojedynczych autorów znajdują się monografie grup literackich i prądów artystycznych, antologie i publikacje materiałów źródłowych, wspomnienia twórców i teksty krytycznoliterackie, kolejne edycje utworów, studia teoretyczne, analizy i interpretacje. Taki stan rzeczy — godzien osobnego komentarza — może być niewątpliwie źródłem satysfakcji i inspiracji dla badacza, ale już np. w dydaktyce uniwersyteckiej staje się przyczyną rozterek: mając do dyspozycji taką ilość wartościowych lektur trudno zdecydować, które z nich umieścić poza obowiązkowym kanonem. Daje się odczuć brak całościowego ujęcia materiału, takiego chociażby, jakie dla poezji polskiej lat 1939—1965 zaproponował Edward Balcerzan<sup>1</sup>. Praca Bogdany Carpenter przetłumaczona na język polski mogłaby ten niedobór uzupełnić. Posiada ona wszelkie zalety kompendium, na tyle popularnego i przystępnego napisanego, że sięgałby po nie z ochotą czytelnik

<sup>1</sup> E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939—1965*. Cz. 1. Warszawa 1982.

nieprofesjonalny, a wolna jest od wad często spotykanych w podręcznikach: anonimowości i schematyczności prezentowanych sądów i ocen. To najwyraźniej książka autorska, nosząca piętno osobowości badaczki, jej własnego „słuchu” poetyckiego, udokumentowanego wszak wybitnymi osiągnięciami translatorskimi, oraz indywidualnych upodobań artystycznych i preferencji aksjologicznych.

We wstępie, traktującym — jak należało się spodziewać — o genezie współczesnego awangardyzmu, o jego najbardziej oczywistych zaletach i słabościach, o periodyzacji składających się nań zjawisk, wyłożona zostaje naczelna teza książki i zarazem wyjaśniony powód, dla którego praca ta powstała. Otóż zdaniem Bogdany Carpenter polska poezja awangardowa lat 1918—1939 stanowi niezmiernie istotną i oryginalną część dorobku XX-wiecznej myśli poetyckiej, pozostając jednocześnie prawie nie znana poza Polską; ambicją autorki jest tę lukę wypełnić. Zalety polskiej awangardy to przede wszystkim intelektualizm, przeciwstawiony antyintelektualizmowi kierunków zachodnich, i konstruktywizm, przeciwstawiony postulatowi rozluźniania struktur formalnych oraz kultowi czystego eksperymentatorstwa, które zdominowały estetyki *dada*, futuryzmu i nadrealizmu. Badaczka nie ukrywa swoich idiosynkrazji: pismo automatyczne, słowa na wolności i *zaum* nazywa „nieproduktywnymi eksperymentami” i, nie mając w zasadzie nic przeciwko nowatorstwu formalnemu, opowiada się wyłącznie za takim dziełem, w którym — mówiąc słowami formisty Czyżewskiego — „bezmyśl formy nie zbruka” (z wiersza *Dla sztuki i życia*; aż dziw, że nie został on w książce zacytowany). Przemysłany formalizm to jeden z głównych walorów omawianych przez nią zjawisk poetyckich.

Książka składa się z 4 zasadniczych rozdziałów. Pierwszy poświęcony jest polskiemu futuryzmowi, drugi Awangardzie krakowskiej, trzeci, zatytułowany *Different solutions* — twórczości Adama Ważyka i Józefa Czechowicza, wreszcie w czwartym skomentowano w dużym skrócie programy autentystów i żagarystów oraz polemiki Irzykowskiego i Czuchnowskiego z Awangardą krakowską, a także, w kilku dosłownie zdaniach, powojenne dziedzictwo awangardy dwudziestolecia. Uznawszy intelektualną dyscyplinę za największą zaletę interesującej ją poezji, Bogdana Carpenter sama pisze pracę rygorystycznie skomponowaną i precyzyjną myślowo. Historia awangardy jest tutaj pokazana jako stopniowe nasycanie się formalizmu w różnych jego postaciach metafizycznością, przy czym punktem zwrotnym tego procesu jest poezja Czechowicza, punktem dojścia zaś — twórczość żagarystów. Sposób prezentowania dorobku poszczególnych poetów można zdekonspirować jako taktykę poszerzania kręgów: każdy kolejny przypadek wzbogaca kontekst, w odniesieniu do którego omawiany jest przypadek następny, przy czym zasadą porównania może być (czyżby z metodologicznej inspiracji Jakobsonowskiej?) podobieństwo, kontrast lub przyległość. I tak np. Jasińskiego poznajemy na tle — kontrastowym — Czyżewskiego, Młodożeńca zestawia się tu z Jasińskim i Czyżewskim, z tą trójką z kolei Sterna, a ze Sternem — Wata, itd. Porównanie takie zawiera się w jednym, wprowadzającym lub podsumowującym zdaniu bądź akapicie, a bywa i tak, że stanowi ono główny wątek całego rozdziału, ale zasada — czy nie przypominająca Peiperowskiego układu rozkwitania? — stosowana jest konsekwentnie od początku do końca pracy i choć nie zabezpiecza przed pewnymi uproszczeniami, poparta w dużej mierze chronologią, posiada widoczne zalety, oczywiste zwłaszcza dla dydaktyków.

Do futuryzmu polskiego odnosi się autorka z jawną sympatią. Podkreśla (za Miłoszem i Watem) związki ruchu z dadaizmem raczej aniżeli z estetyką i ideologią Marinettiego, przyznając jednocześnie dużą rolę w kształtowaniu jego oblicza futurystom rosyjskim, zwłaszcza Majakowskiemu i Chlebnikowowi. Polska mutacja jednego z najbardziej hałaśliwych i kontrowersyjnych kierunków artystycznych międzywojennego dwudziestolecia jawi się w omawianej książce jako zjawisko nieodparcie atrakcyjne, swego rodzaju „futuryzm o ludzkim obliczu”, w którym

na pierwszy plan wysuwają się takie wartości, jak poczucie humoru w miejsce klasycznie futurystycznej powagi obrazoburczych stwierdzeń, radosny prymitywizm w miejsce odhumanizowanego kultu nowoczesnej technologii, pacyfizm zamiast militarystyki oraz ironia i autoironia zamiast egzaltacji. Bardzo sprawną we wszelkich analizach języka poetyckiego autorka zwraca także uwagę na fakt, że oryginalną właściwością polskiej poezji futurystycznej (z wyjątkiem może Czyżewskiego) jest swoiste poszanowanie reguł składni: „nawet jeżeli słowa ześlizgują się w nonsens, składnia pozostaje jedynym elementem konstruktywnym” (s. 8).

Ze zrozumiałą i oczywistą dziś ostrością postawiona zostaje tu sprawa niebezpiecznych związków polskiego futurystyki z komunizmem, przy czym życiorysy Jasińskiego i Wata służą za egzemplifikację. Najwidoczniej w dużej mierze przewodnikiem po krętych ścieżkach naszej myśli futurystycznej był Bogdanie Carpenter mówiony pamiętnik Wata, do którego to źródła odnosi się ona jednak ze stosownym dystansem. Przytaczając np. na s. 16 sceptyczną opinię pisarza na temat stopnia zaawansowania jego własnej i jego towarzyszy świadomości społecznej oraz znaczenia ich twórczości („Ten ruch społecznie miał małe znaczenie [...]. My byliśmy społecznie i politycznie cyniczni [...]”<sup>2</sup>) i zestawiając ją z krańcowo odmiennym sądem Sterna, przekonanego o pełnym i świadomym zaangażowaniu futurystów w rewolucję społeczną, stara się badaczka wyważyć swoje własne zdanie, wskazując, że poezja Sterna nie potwierdza jego wersji z jednej strony, z drugiej zaś — późniejsze doświadczenia Wata pozwalają co najmniej zastanawiać się nad jego obiektywizmem w odniesieniu do sprawy komunizmu. W ujęciu Carpenter futurystyka polska miała swoją fazę adolescencji i swoją fazę dojrzałą; w tej ostatniej świadomie optował w kierunku ideologii komunistycznej jako przeciwwagi dla nasilających się w kraju tendencji militarystycznych oraz dla statycznego modelu kultury burżuazyjnej: „W świetle stwierdzenia Wata wydaje się słuszniejsze uznać prokomunistyczne sympatie futurystów nie za rezultat politycznej dalekowzroczności, ale raczej za rezultat ograniczonych możliwości wyboru” (s. 17).

Omawiając twórczość poszczególnych poetów Bogdana Carpenter opiera się na własnych, efektownych i niepyłkich zresztą, analizach i interpretacjach, ale uzupełnia je także sądami innych krytyków: Jana Józefa Lipskiego i Kazimierza Wyki o Tytusie Czyżewskim, Janusza Sławińskiego i Tomasza Burka o Stanisławie Młodożeńcu, Edwarda Balcerzana o Brunonie Jasińskim. Oszczędna i neutralna w wartościowaniu cudzych tekstów krytycznoliterackich, tego ostatniego wstęp do *Utworów poetyckich, manifestów i szkiców* Jasińskiego nazywa jednak (w przypisie) „znakomitym [excellent]”; po raz drugi i ostatni ów pochlebny epitet pojawi się w tej książce dopiero, gdy mowa będzie o studium Sławińskiego poświęconym twórczości Jana Brzękowskiego oraz o pracy tegoż autora na temat Awangardy krakowskiej.

Najciekawsze w tej części książki wydały mi się fragmenty zawierające interpretację Watowskiego *Mopsożelaznego piecyka*. Do tego utworu sam autor przywiązywał dość dużą wagę, jak wynika z licznych wzmianek w *Moim wieku* i w podanym ostatnio do druku przez wdowę po pisarzu *Dzienniku bez samogłosek*. Tutaj w zapisie z 7 VI 1964 (Berkeley) czytamy np.: „Lekceważące skwitowanie przez Czesława [Miłosza] w *Piecyku* secesji. Muszę mu to wyjaśnić — utożsamia ją z Młodą Polską, gdy ona jest zjawiskiem szerszym i głębszym, nie tylko geograficznie. Na dobrą sprawę były dwie drogi wyjścia z komplikacji konwencjonalizujących się w przyśpieszonym tempie i konwencjonalizowania nadmiaru wszystkiego:

<sup>2</sup> Cyt. z: A. Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*. Przedmowa Cz. Miłosza. Do druku przygotowała L. Ciołkoszowa. Wyd. 2, poprawione. Cz. 1. Londyn 1981, s. 26.

słów, idei, ludzi itd. Z grubsza i w krańcowych przejawach: jedna uczynienia siebie dziwnym, dziwacznością siebie, a poprzez siebie i świata, a druga — prostackiej redukcji, socrealizmu. Wszystko jest między secesją a socrealizmem i tylko sporadycznie można wyjść poza ten zakres”<sup>3</sup>.

Powyższy komentarz Wata rzuca ciekawe światło na problem dziedzictwa moderny w dwudziestoleciu międzywojennym. Bogdana Carpenter potraktowała tę kwestię dość stereotypowo, stwierdzając we wstępie książki, iż Młoda Polska była kontynuacją romantyzmu, zwłaszcza jeżeli chodzi o mesjanistyczne skłonności literatury, stanowiła natomiast znaczący przełom filozoficzny. Propozycje artystyczne polskiego modernizmu nie zostały przez Carpenter ocenione zbyt wysoko, a za jedyne wybitnych przedstawicieli naszego symbolizmu zechciała ona uznać Juliusza Słowackiego i Bolesława Leśmiana. Dopiero w rozdziale poświęconym Awangardzie krakowskiej i Tadeuszowi Peiperowi powraca — dosłownie w jednym akapicie — ten problem, gdy mowa jest o ekwiwalentyzacji uczuć jako przedłużeniu praktyk symbolistycznych, ale i tutaj źródeł koncepcji szuka badaczka (idąc chyba za wskazówkami Ważyka) u Mallarmégo i hiszpańskich ultraistów, a nie w tradycji rodzimej. Nie twierdzę, że to niesłuszne; wszyscy wiemy, jaki był stosunek Peipera do młodopolskiej poezji. Ale wydaje mi się, że można było całe zagadnienie trochę wycieniować. Dzisiaj bowiem bardziej płodne myślowo jest poszukiwanie tego, co łączy modernizm ze sztuką w. XX, aniżeli tego, co go od niej oddziela. Dotyczy to nie tylko treści światopoglądowych (w tym względzie prekursorską rolę moderny dostrzeżono stosunkowo szybko), ale także koncepcji estetycznych atakujących kanon artystyczny ustanowiony przez realizm. W najnowszym polskim literaturoznawstwie tę postawę wobec zapoznanej do niedawna epoki reprezentują np. prace Marii Podraza-Kwiatkowskiej, Włodzimierza Boleckiego i Ryszarda Nycza<sup>4</sup>. I choć Wat wyraźnie podkreśla, że chce rozumieć secesję szerzej niż tylko jako synonim modernizmu, to jednak myśl jego wyraźnie podąża w tym samym kierunku co poglądy wymienionych badaczy.

Centralną postacią drugiego rozdziału książki o polskiej awangardzie poetyckiej lat 1918—1939 jest Tadeusz Peiper. Mając oparcie w tak poważnych opracowaniach, jak Sławińskiego *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy krakowskiej* i Stanisława Jaworskiego *U podstaw Awangardy. Tadeusz Peiper — pisarz i teoretyk* Carpenter ukazuje koncepcje estetyczne autora *Nowych ust* jako szczytowe osiągnięcie awangardowego konstruktywizmu (abstrahując od artystycznej jakości dokonań literackich), jako system, którego przejrzysta struktura spowodowała, że mógł się on stać punktem odniesienia dla twórczości poetów pozostających w kręgu „Zwrotnicy” i „Linii”, dla poetów Drugiej Awangardy, a w końcu bywał nim także dla niektórych poetów powojennych. Nie miejsce tu na streszczanie dobrze znanego programu Peipera; powiem tylko, że szczególnie trafne wydały mi się uwagi Carpenter na temat pozytywistycznych źródeł Peiperowskiego kultu cywilizacji, na temat polemiki Peipera z futuryzmem w kwestii rozumienia rewolucyjności sztuki oraz stosunku artysty do polityki, a informacyjnie wartościowe — obszernie wzmianki o współpracy poetów i artystów plastyków w ramach grupy „a.r.” lub o dość mało w Polsce znanej, bo wydawanej przez krótki okres w Paryżu pod redakcją

<sup>3</sup> A. Wat, *Dziennik bez samogłosek*. Opracował K. Rutkowski. Londyn 1986, s. 117. *Pisma wybrane*. T. 2.

<sup>4</sup> Chodzi mi tu m.in. o następujące prace: M. Podraza-Kwiatkowska, *Przełomowe znaczenie Młodej Polski*. W: *Somnambulicy — dekadenci — herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*. Kraków 1985. — W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*. Wrocław 1982. — R. Nycz, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*. Wrocław 1984.

Brzękowskiego dwujęzycznej „Sztuce Współczesnej — l'Art contemporain” (3 numery). Komentując w osobnym podrozdziale twórczość poetycką Peipera interpretatorka zwraca uwagę zwłaszcza na osobliwości metafory, całkowicie wypierającej obraz poetycki. Kończy zaś tak: „Wraz z Peiperem teoria konstrukcji osiągnęła i przekroczyła swoje granice. Kładąc nacisk na antyrealizm ramy odniesienia [frame of reference] poematu, afirmując konieczność nieposiadania przezeń jakiegokolwiek bazy czy analogii w rozpoznawalnym świecie i wypychając go poza granice ludzkiej psychologii, podciął on swoją teorię u korzeni. Był ekstremistą, może fanatykiem, ale ucierpiała na tym najwięcej jego własna poezja. Teorie, spójne i interesujące, pozostały głównym osiągnięciem Peipera. Inni mieli możliwość uczynienia z nich owocnego użytku i najlepsze utwory poetyckie zostały napisane przez innych członków grupy” (s. 110).

W kolejnych podrozdziałach, poświęconych twórczości Juliana Przybosia, Jana Brzękowskiego i Jalu Kurka, pokazuje Bogdana Carpenter, jak rozluźniają się stopniowo rygory Peiperowskiego konstruktywizmu. Najlepszy w tej części pracy i bodaj najlepszy w całej książce jest szkic o poezji Przybosia, częściowo opublikowany wcześniej jako artykuł w „The Polish Review” (vol. 26, nr 2, 1981). Praktyka poetycka Przybosia to balansowanie między dwoma biegunami: z jednej strony będą to odziedziczone po Peiperze idee rygoru, dyscypliny i przejrzystej struktury, z drugiej zaś — akceptacja asocjacionizmu i silna potrzeba wizualności w wierszu, z której wynikało przywrócenie właściwego statusu obrazowi poetyckiemu. Carpenter podkreśla specyficzny stosunek autora *Śrub* do miasta i osiągnąć współczesnej cywilizacji. Na pozór jest to ta sama tematyka co u Peipera, ale Przybosiove miasto jest pokazywane w tonacji heroicznej, jego robotnicy są „tytaniczni”, technologia zaś „przesadnie wszechmocna” (s. 113). Píše Carpenter: „Egzaltowany stosunek poety do miasta zdradza outsidera: tylko ktoś urodzony i wychowany na wsi, ktoś, dla kogo miasto jest całkowitą nowością, może reagować na nie w ten sposób” (s. 115—116). Zastanawiając się nad istotą metafor Przybosia badaczka polemizuje z koncepcjami polskich krytyków, Sławińskiego i Prokopa, wedle których metafory te posiadały czysto semantyczny charakter. Najciekawsza część rozdziału poświęcona jest udowodnieniu tezy przeciwnej, że mianowicie jedną z najbardziej uderzających i najmocniej oddziałujących właściwości tych metafor jest ich silny związek z rzeczywistością wizualną.

„Wizualność metafor Przybosia jest specyficzna. Choć są one umotywowane doświadczeniem wzrokowym, ich efekt jest nierealistyczny i graniczy z fantastycznością. Przyboś opiera się na czymś w rodzaju „złudzenia optycznego”, tym bardziej że nigdy nie postrzega on przedmiotów jako nieruchome, ale jako będące w ruchu, często w ruchu gwałtownym. Odnosi się to szczególnie do najwcześniejszych utworów Przybosia, które odzwierciedlają jego dynamiczną koncepcję świata w ciągłym ruchu i zmianie. Ta właśnie koncepcja jest źródłem elementu fantastycznego w jego wyobraźni: »Okna wyskoczyły z murów / w wyciągnięte ramiona par«, [...], »Plac miejski padnie w objęcia jak powalony dąb« [...]. Często dźwięk łączy się z impresją wizualną w formę »synestetycznej« iluzji optycznej: »Powiew gałęzie liśćmi szeptanymi szerzył« [...]. Lub: »Stukot zbija szybko słupy w gęsty parkan« [...]. Iluzja optyczna może być także wywołana efektem świetlnym: »lampy jak wielkie dmuchawce odłączyły się od słupów światłem«” (s. 123).

Wykorzystywanie kreacyjnej mocy złudzenia optycznego, przewaga metonimicznego postrzegania świata, silnie odczuwana „obecność poety” w wierszu jako pochodna kreacjonistycznego stosunku do twórczości — oto niektóre z cech charakterystycznych poezji Przybosia, dostrzeżonych i wnikliwie skomentowanych przez Bogdanę Carpenter. Sporo miejsca poświęca ona omówieniu zbieżności, jakie zachodzą między tą poezją a Władysława Strzemińskiego teorią widzenia. Inną manifestacją Przybosiowego wizjonerstwa (obok złudzenia optycznego i pochodnych

odeń figur metonimicznych) jest „podwójny obraz [*double image*]”. Termin ten, zapożyczony przez Carpenter ze słownika sztuk wizualnych, oznacza technikę nakładania na siebie obrazów, wzajemnego przenikania się dwóch (czasem więcej) obrazów w obrębie jednej kompozycji, stosowaną często przez malarzy średniowiecznych, a współcześnie znaną z płócien nadrealistów.

Interpretatorka na znakomicie wybranych przykładach pokazuje, jak w utworach Przybosia dwa (niekiedy więcej) obrazy różnego pochodzenia nakładają się na siebie, „opalizują” w obrębie jednej metafory, zdania lub całego wiersza (*Kraj-obraz, Skrzypek, ruch jego ręki*). Podwójny lub zwielokrotniony („*multiple*”) obraz znany z wizji sennych to ta właściwość Przybosiowej poetyki, która łączy się bezpośrednio z teorią unistycznego widzenia, podobnie jak „powidoki [*aftersights*]”: u Strzezińskiego odciski, jakie postrzegane wcześniej przedmioty pozostawiają na siatkówce zamkniętego już oka, w metaforze Przybosia zaś — finalne wizje, które są kombinacją nakładających się na siebie wcześniejszych obrazów. Poeta zafascynowany jest zjawiskami towarzyszącymi budzeniu się — spostrzega Carpenter i ta obserwacja staje się swojego rodzaju kluczem interpretacyjnym, za którego pomocą objaśnia ona stosunek Przybosia do nadrealizmu. Niektóre jego wiersze to jakby rejestracje omamów hipnopompicznych: „Świat / trafiony głosem matki, zbliżył się, rozłupał, / u okna, na gałęzi, na chwili, zawisnął — / i pod ciało się chłopca jak gniazdo podłożył [...]” (*Ścięcie jaworu: przelot jawy*). Moment przechodzenia od snu do jawy to moment, „w którym tożsamość słowa czy obrazu jest nieuchwytna, w którym słowo i obraz jednocześnie są i nie są sobą” (s. 136). W utworze poetyckim tę nieuchwytność oddaje międzysłowie, owo napięcie semantyczne, które rodzi się w wyniku zestawienia dwóch wyrazów lub wizji (metafora i jukstapozycja).

„Podwójny obraz”, „powidoki” i „międzysłowia” to główne wyznaczniki Przybosiowego asocjacionizmu. Nie jest to jednak asocjacionizm, jaki znamy z poezji nadrealistów, dla których gra wolnych skojarzeń czy technika podwójnych obrazów były atrakcyjne jako sposoby docierania do podświadomości artysty; względy psychologiczne przeważały tu nad estetycznymi. Stosunek Przybosia do tego rodzaju zabiegów jest diametralnie różny, pisze Carpenter, i zasada się na pracy intelektu. W tym pozostał autor *Śrub* i *Oburącz* wiernym uczniem Peipera, z tą różnicą, że ów wysiłek myślowy owocował u niego nie retorycznością pięknych zdań, ale wizualnością niezwykłych obrazów poetyckich. Autorka przeciwstawia Przybosiową fascynację omamami przebudzeniowymi predylekcjom nadrealistów, których bardziej interesowało przechodzenie od jawy do snu, ponieważ uwaga ich odwracała się od rzeczywistości w stronę świata marzeń sennych. U Przybosia ruch myśli odbywa się w kierunku przeciwnym, od nocy do dnia; jego poezja „proponuje nową wizję rzeczywistości i nawet jeżeli wizja ta jest wysoce osobista i indywidualna, jej przedmiotem jest rzeczywistość, która, raz rozpoznana w swym metaforycznym zniekształceniu, okazuje się znana i bliska” (s. 140).

Słownictwo związane ze sferą doznań onirycznych, które w szkicu o poezji Przybosia pojawiało się tylko jako element języka interpretacyjnego, w rozdziale poświęconym Janowi Brzękowskiemu zajmuje więcej miejsca. Wyrazy z pola znaczeniowego opatrzonego hasłem „sen” funkcjonują w wierszach tego poety na mocy słów-kluczy. Stosując konsekwentnie taktykę poszerzania kręgów Carpenter pokazuje, jak na tle Przybosiowej „poezji wypracowanej” twórczość Brzękowskiego jawi się jako dzieło, można rzec, lżejszego kalibru. „Podczas gdy w wierszach Brzękowskiego jest lekkość i żartobliwość, u Przybosia tekstura słowna jest tak gęsta, że czytelnik musi przedzierać się przez nią jak przez gąszcz” (s. 140). Szczególnie wyraziście przedstawiony został tu stosunek Brzękowskiego do romantyzmu, odróżniający tego poetę od Przybosia i Peipera, a przejawiający się chociażby w symbolice niektórych obrazów (np. często występuje w jego wierszach statek, będący

stereotypowym rekwizytem wyobraźni romantycznej) oraz w swobodnym posługiwaniu się ironią. Autor *Wyobraźni wyzwolonej* to także nadrealista w sposobie tworzenia wizji poetyckich; o ile metafory Peipera były subiektywnie motywowane anegdotą albo zdarzeniem, metafory zaś Przybosia posiadały motywację semantyczną lub wizualną, o tyle motywacji dla metafor Brzękowskiego często trzeba szukać w snach.

Dwa pojęcia odzwierciedlają ambiwalentność programu Brzękowskiego: poezja integralna i metarealizm. Integralizm oznacza poezję maksymalnej kondensacji, napięcia, aluzyjności, zwartych obrazów i metafor — przeciwieństwo poezji refleksyjnej i nastrojowej. Metarealizm natomiast wyraża taki stosunek do twórczości poetyckiej, który w pewnych punktach jest wręcz sprzeczny z doktryną Awangardy krakowskiej. W naturalny sposób kojarzy się on z nadrealizmem, wszelako tym się od niego różni, że uwzględnia potrzebę tworzenia poezji kontrolowanej. Integralna poezja metarealna — oto samodzielny wkład Brzękowskiego w rozwój polskiej awangardy poetyckiej i poważny krok naprzód w nasycaniu tejże metafizycznością.

Inaczej Jalu Kurek. Wagę jego dokonań twórczych widzi Carpenter przede wszystkim w skierowaniu poetyckiej myśli awangardowej w stronę problematyki społecznej. Wiersze Kurka różnią się od utworów Peipera, Przybosia czy Brzękowskiego większym ładunkiem bezpośredniego emocjonalizmu, „jego świat jest zasadniczo egocentryczny” — stwierdzi badaczka przy okazji omawiania *Ziemi* (s. 157). I choć ta właściwość najbardziej oddala go od „retoryzmu” Peipera, to, o dziwo, w sposobie konstruowania obrazów metaforycznych Kurek jest Peipera najwierniejszym uczniem. Widać to szczególnie w wierszach ze zbioru *Mohigangas* (1934). Dla niego, podobnie jak dla autora *Nowych ust*, metafora nie powinna mieć odniesienia w realnym świecie, poezja powinna być przede wszystkim aktem wyobraźni, także wyobraźni lingwistycznej (może lepiej byłoby używać w tym kontekście słowa „pomysłowość” czy „inwencja” językowa?). W jego rozumieniu aktu twórczego doświadczenie nie odgrywa żadnej roli; koło się zamyka:

„Na początku Kurek wydawał się najdalszy od poetyki Peipera, ale w końcu to on właśnie, ze wszystkich poetów Awangardy, stał się tym, który do praktyki poetyckiej Peipera zbliżył się najbardziej. [...] Wylewność Kurka, jego „niekontrolowany liryzm” krytykowany przez grupę Peipera [...] mógł być, paradoksalnie, najistotniejszą przyczyną zainteresowania się przezeń Peiperowską teorią metafory. Koncepcja Peipera pozwalała na interioryzację, subiektywizację procesu poetyckiego, a to najzupełniej odpowiadało poetyckiej naturze Kurka, pozwalało mu podtrzymywać naturalną skłonność do wylewności i pisać poezję, która łączyła w sobie impuls emocjonalny z wysoce intelektualną [cerebral] manipulacją językiem” — psychologizuje Carpenter (s. 165), doprowadzając tym samym historię awangardy do tego punktu, w którym idea konstruktywizmu zostaje co najmniej zrównoważona tradycyjnymi *differentiae specificae* poezji: subiektywizmem i emocjonalizmem.

Twórczość Adama Ważyka i Józefa Czechowicza została omówiona w oddzielnym, trzecim z kolei rozdziale książki, gdyż, jak pisze autorka, obaj ci poeci „nie mogą być sklasyfikowani z żadną z grup omawianych wcześniej [...] Ważyk i Czechowicz znaleźli swoje własne rozwiązania i wykreowali swoje własne modele poezji awangardowej” (s. 167). To, że ujęto ich w jednym rozdziale, nie oznacza bynajmniej, że ich wiersze są w czymkolwiek podobne. Przeciwnie — wiele ich różni; „Ważyk pisał w latach dwudziestych, Czechowicz w trzydziestych. Ważyk był intelektualistą, Czechowicz poetą intuicji. Poezja Ważyka była urbanistyczna, realistyczna i antytranscendentna, podczas gdy poezja Czechowicza była pastoralna, symboliczna i metafizyczna. Co ich łączyło, to ta sama postawa ogólna, za pomocą



której można zdefiniować cały ruch awangardowy: antytradycjonalizm i poszukiwanie nowych środków poetyckiego wyrazu” (s. 167).

Pisząc o Ważyku największej uwagi Bogdana Carpenter poświęca jego technice poetyckiej, której założenia znacznie wykraczają poza repertuar chwytów wypracowanych przez futurizm i Awangardę krakowską. Subiektywny realizm, kubizm, jukstapozycja i analogie do technik filmowych — oto hasła wywoławcze tego szkicu. Realizm subiektywny to realizm przepuszczony przez filtry percepcji podmiotu postrzegającego: „Ważyk zrywa z iluzjonizmem; jego poezja jest prezentacją, a nie reprezentacją rzeczywistości” (s. 170) — proponuje celną formułę autorka. Indywidualne mechanizmy percepcji zaś każą poecie widzieć rzeczy nie zjawiskowo, powierzchniowo i jednoplanowo, ale w całej ich wewnętrznej wielośćności. Dąży on do spenterowania wnętrza przedmiotu, uchwycenia jego istoty, istoty jego wewnętrzznego życia, a temu właśnie służy skutecznie jukstapozycja, symultanim czasowo-przestrzenny i nakładanie na siebie różnych planów. W praktyce poetyckiej autora *Semaforów* widać wyraźnie wpływy poetów francuskich, zwłaszcza Apollinaire’a i Cendrarsa, ale Carpenter przestrzega przed pochopnym przyklejaniem mu etykiety nadrealisty podkreślając, że nigdy nie porzucał zasad artystycznej konstrukcji na rzecz odkrywania tajemnic podświadomości i w tym pozostał wierny duchowi polskiej awangardy.

W szkicu o twórczości Józefa Czechowicza, zdradzającym wyraźne urzeczenie badaczki wierszami poety z Lublina, dzieje awangardy widziane jej oczyma osiągają swoje apogeum. Uwalniając formę awangardową od wszelkiego doktrynerstwa doprowadził jednocześnie Czechowicz swój język poetycki do doskonałości, a zaprezenowana przezeń wizja świata, pozostająca w całkowitej sprzeczności z utopistycznym optymizmem klasyków i prawodawców awangardy, właśnie dzięki oceniającemu ją pesymizmowi, dzięki dualizmowi składających się na nią arkadyjsko-katastroficznych obrazów, jest dopiero prawdziwie ludzka i przejmująca. To właśnie Czechowiczowi udało się przywrócić poezji jej najważniejsze, metafizyczne funkcje wyrażania tego, co najtrudniej wyrażalne: tragiczności i urody istnienia. To jemu także udało się na dobre powstrzymać proces sprowadzania twórczości poetyckiej do stale doskonałego rzemiosła. Lecz aby mogło się to dokonać, musiała poezja polska przejść najpierw przez konstruktywistyczną *katharsis* szkoły Peiperowskiej.

„Przekonanie Czechowicza, że poezja jest poszukiwaniem metafizyczności, pociągało za sobą także postawę etyczną. Jego koncepcja »czystej poezji« miała raczej charakter etyczny niż estetyczny; [...] uważając poezję za posłannictwo Czechowicz żądał, aby prezentowała ona wizję świata, a nie *ego* poety. [...] Ponieważ »*Weltanschauung*« poety zależał od jego indywidualności, Czechowicz cenił wielkość duchową, potężną osobowość i heroizm. Odwoływał się także do osobistej moralnej odpowiedzialności poety. [...] Poezja Czechowicza była pierwszym znakiem, że polska poezja wkracza w nową fazę, bardziej filozoficzną niż estetyczną” (s. 188—189).

Dalej Bogdana Carpenter ma już niewiele do powiedzenia. W telegraficznym skrócie omawia krytyczny stosunek Irzykowskiego, Czuchnowskiego i autentystów do Awangardy, często powracając do przełomowej roli, jaką w myśleniu o poezji odegrał Czechowicz. Dłużej zatrzymuje się przy Żagarach, tytułując znamienne rozdział: *From formism to moralism*, jedyny wiersz w tej części książki poddany interpretacji to Miłosza *O książce*. W konkluzjach wymienia autorka kilka nazwisk poetów powojennych, których uważa za spadkobierców awangardy dwudziestolecia: Różewicz, Herbert, Białoszewski, Grochowiak, Karpowicz, Waśkiewicz i Krynicki. To pośpieszenie i ogólnikowo potraktowane zakończenie sprawia, że czytelnik, który zdążył się już przyzwyczaić do regularnego tempa, w jakim rozwijała się książka, do swoistej fabuły interpretacyjnej, jaka została w niej zaprezentowana, odczuwa

owo rozstanie z tekstem nieco boleśnie, jakby urywał się on zniecka i nie spełniał do końca oczekiwań.

Na ostatek zostawiłam informację, która dzieło Bogdany Carpenter pozwala urzeć w jeszcze innym świetle. Otóż wszystkie interpretowane utwory, a jest ich tu ponad 70, cytowane w całości lub we fragmentach w dwóch wersjach językowych, zostały przetłumaczone przez oboje Carpenterów, a zdecydowana większość tych tłumaczeń pojawiła się w druku po raz pierwszy w tej właśnie książce. Tego wkładu w popularyzowanie literatury polskiej za granicą nie sposób przecenić, tym bardziej że wśród przełożonych tekstów znalazły się tak ważne dla historii naszej XX-wiecznej poezji, jak *Młodożeńca XX wiek* (z którego neologizmami tłumacze świetnie sobie poradzili), jak wspomniany *Ja z jednej strony i ja z drugiej strony mego mopożelaznego piecyka* Wata, jak Peiperowski *Chorał nad miastem*, *Dachy Przybosia*, *Nuta na dzwony* Czechowicza i szereg innych, na których wyliczenie nie ma miejsca. Wprawdzie przekłady te w większości nastawione są na oddanie literalnego sensu oryginału, co sprawia, że na ogół ginie jego organizacja rytmiczna, gra spółbrzmień i słów (najwięcej utraciły na tym wiersze Jasińskiego i Czechowicza), jednak tłumacze świadomie skupili swoje wysiłki na oddaniu metaforyki (bodaj najlepiej udały się przekłady Przybosia), za pomocą której najłatwiej można zrekonstruować zawartą w danym utworze wizję świata. A właśnie o prezentację różnych wizji świata Bogdanie Carpenter chodziło przede wszystkim.

Ewa Kraskowska

Marek Zaleski, *PRZYGODA DRUGIEJ AWANGARDY*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1984. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 312. „Problemy Kultury Literackiej”. Tom II. Redaktor naukowy serii: Stefan Żółkiewski. Polska Akademia Nauk. Instytut Badań Literackich.

Książka Marka Zaleskiego jest pracą bardzo bogatą, zarówno w materiały źródłowe, jak i w pomysły interpretacyjne. Autor wkracza w wiele dziedzin wiedzy: o kulturze literackiej, o realiach społecznych epoki, o historii idei literackich i o teorii poezji awangardowej. Podjął on zadanie najtrudniejsze w zakresie problematyki awangardyzmu: konfrontację świadomości awangardystów z faktyczną rolą odgrywaną przez nich w społeczeństwie.

Rozwiązanie tego zadania w pełnym wymiarze byłoby zapewne niewykonalne. I dlatego autor wybrał — i wybrał trafnie — rozwiązanie metonimiczne, przykładowe. Zarysował najpierw sytuację awangardyzmu w latach dwudziestych w naszym kraju. Następnie — retrospektywnie odtworzył zapowiedzi świadomości awangardowej w myśli modernizmu. Wykazał, że ich pojawienie się uwarunkowane było progiem „długiej rewolucji” demokratyzacyjnej, doprowadzającej stopniowo do wzrostu, różnicowania się i wariantowości grup publiczności czytającej. Zapowiedzi te i związane z nimi projekty uformowania sobie odbiorców idealnych przez poetów spełniających misję przeobrażenia społeczeństwa za sprawą sztuki — zapowiedzi w retoryce „Chimery” — zestawiał, na pozór zaskakująco, a w istocie potrzebnie i odkrywczo, z utopią komunikacji doskonałej zawartą w programach futurystów. W ten sposób stworzył sobie drogę ku analizie kolejnych stadiów awangardowej utopii ustanawiania przez pisarzy własnowolnych relacji z odbiorcami. Ten klucz do demystyfikacji złudzeń kilku pokoleń awangardowych otrzymujemy od autora już u progu jego wielostronnej i precyzyjnej pracy. Oczywiście: