

# Anna Sobieska

---

"Między rewelacją a repetycją : od Przybosa do Herberta", Barbara Sienkiewicz, indeks nazwisk oprac. Michał Srebro, Poznań 1999 : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 92/1, 239-245

---

2001

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.

mość w poszczególnych epokach w różnym stopniu pozwala na „unaocznienie” lub prowokuje do uaktywnienia tego trzeciego czynnika. M.in. dlatego Herberta nie można nazwać poetą postawangardowym. Jeżeli postawa awangardowa jest równoznaczna z odkrywczością i zadziwieniem, poezja Herberta zaś tworzy przestrzeń artystyczną między repetycją a rewelacją, to poezja ta stanowi konsekwencję inspiracji o tyle awangardowych, o ile osadzona jest w twórczości dawnych mistrzów. Jeżeli natomiast awangardę rozumieć historycznie, to Herbert jest niewątpliwie poetą postawangardowym. Szkoda więc, że autorka nie pokusiła się o określenie regulujące rozumienie pojęcia awangardowości w kontekście rewelacji i postaw estetycznych, bo w takim kontekście go używa.

Książka *Między rewelacją a repetycją* jest nierozzerwalnie związana z wcześniejszymi publikacjami Barbary Sienkiewicz, a szczególnie z książką *Literackie „teorie widzenia” w prozie Dwudziestolecia międzywojennego*. Kontynuując literackie „teorie widzenia”, ma bezsporne zasługi w rozszerzeniu zarysowanej wcześniej problematyki o obszar poezji z wyeksponowaniem specyfiki ekspresji, w której przejawiają się dominujące sposoby widzenia świata. Niewątpliwie będzie inspirowała do wielu dyskusji na temat kształtu XX-wiecznej poezji w kontekście sztuk plastycznych, a także innych tekstów kultury.

Bożena Tokarz

Barbara Sienkiewicz, MIĘDZY REWELACJĄ A REPETYCJĄ. OD PRZYBOSIA DO HERBERTA. [Zapis bibliograficzny jak na s. 236].

Książka Barbary Sienkiewicz jest zbiorem szkiców publikowanych już wcześniej w czasopiśmie i tomach zbiorowych, oczywiście w obecnym wydaniu dość znacznie zmienionych, poprawionych i uzupełnionych.

Swego rodzaju wstępem, a właściwie jego „zastępstwem” (tytuł brzmi: *Zamiast wstępu. Irzykowski – krytyk Lessinga*), wprowadzone zostały rozważania nad zmieniającymi się na przełomie stuleci i w początku w. XX koncepcjami, teoriami estetycznymi związanymi z podziałem sztuk plastycznych i poetyckich, z ich strukturalną odmiernością. Inicjatorem analizowanych przeformułowań i zmian w rozważaniach nad korespondencją sztuk był w Polsce Karol Irzykowski, który podważając i modyfikując dotychczasowe ustalenia Lessingowskie – otworzył tym samym i przygotował teren dla rodzących się polskich nurtów awangardowych. Wątek ten przedstawiła Barbara Sienkiewicz na szerokim wielojęzycznym tle, referując bowiem konkluzje i tezy Irzykowskiego, wskazała także na ich powiązania, pokrewieństwa z refleksjami Wiktora Szklowskiego oraz zbieżnymi wątkami u Thomasa E. Hulme’a.

Najobszerniej i najgruntowniej omówione zostały w tym wstępnym szkicu sposoby widzenia fizykalnych rzeczy, sprawy związków między widzeniem a poznaniem, idee łączące się z problematyką procesów percepcji, z lękiem przed jej automatyzacją, skostnieniem. One to bowiem stanowią według badaczki oś i swoisty motor rozwoju nowych tendencji w literaturze i sztuce, gdyż skłaniają do wykraczania poza obręb dotychczasowych ustaleń i skonwencjonalizowanych sposobów poznawania, a więc i widzenia świata.

Po mistrzowsku autorka wprowadza czytelnika w ten dość skomplikowany i abstrakcyjny świat rozważań teoretyków i historyków literatury i sztuki. W swej mini-syntezie, ukryta jak gdyby za parawanem, za kurtyną – w sposób ciekawy i artystycznie wyrafinowany „manipuluje” różnymi głosami odtwarzanego wieloaspektowego dyskursu nad specyfiką sztuk werbalnych i wizualnych. Fragmentami cytowanych rozważań nad korespondencją sztuk, poszczególnymi wypowiedziami posługuje się jednocześnie jako komentarem do „poczyną i enuncjacji programowych Awangardy” (s. 12). Przedstawiane koncepcje nawiązują często do rozstrzygnięć dokonanych przez współczesnych uznanych badaczy, takich jak Ryszard Nycz, Edward Możejko, Seweryna Wysłouch.

Barbara Sienkiewicz świadomie odsuwa się także od zajęcia wyrazistego stanowiska m.in. w sporach dotyczących rozumienia pojęcia modernizmu czy postmodernizmu, uważając je za zbyt odległe od kierunku swych zainteresowań, skupionych wokół formacji awangardowych i postawangardowych. Ponadto, jak sama stwierdza, zdołała dzięki temu uniknąć „wikłania się w spory terminologiczne” (s. 20), co nie wydaje się jednak najlepszym i godnym pochwały rozwiązaniem. Cały balast zawikłań i znaków zapytania składa więc na barki Możejki, którego obrała sobie za przewodnika w sprawach specyfiki polskiego modernizmu, ewentualnie na Nycza, gdy chodzi o sprawy dotyczące przyczyn powstawania nowych wątków myślenia awangardowego, „punktów ogniskowych” modernistycznej formacji.

Jednakże dystans ten i swoista niepewność znikają, gdy badaczka zbliża się do odwołania własnych założeń metodologicznych. Kilkustronicowy szkic wstępny okazuje się więc tym razem także subtelną, choć dość zawołowaną dokumentacją zasadności przywołania sprawy korespondencji sztuk w odniesieniu do awangardowych teorii Przybosa, jego rozważań nad swoistością słowa poetyckiego, poetyckiego widzenia, którym to zagadnieniom poświęcone są następne szkice.

Ponadto zarysowanie panoramy myśli estetycznej początku XX w. czyni jaśniejszymi intencje i motywy posłużenia się przez Sienkiewicz pojęciami rewelacji i repetycji w odniesieniu do rodzących się XX-wiecznych nurtów awangardowych. Pojęcia te stają się wyznacznikami nowego podziału 50-letniego wycinka literatury polskiej (od lat dwudziestych do siedemdziesiątych), a także rozwiązaniem dyskusyjnych kwestii łączących się z odpowiednim umieszczeniem wśród dotychczasowych podziałów takich „spornych postaci”, jak np. Jerzy Zagórski czy Czesław Miłosz. Owym wyznacznikiem miałyby więc być przede wszystkim „inny stosunek do kwestii odkrycia w sztuce, w efekcie także kwestii bezpośredniości i pośredniości przekazu doświadczenia”<sup>1</sup>, „stosunek do rewelacji [poznawczej i artystycznej] oraz rozumienie i ocena repetycji” (s. 20). Wyróżnienie takich właśnie elementów odpowiada charakterystycznemu dla literatury początku w. XX „związaniu zadania sztuki z funkcją »permanentnej wynalazczości form „rozszerzających treści” artystycznego poznania« [cyt. z Nycza]” (s. 18). Wyłonione postawy poetyckie rewelacji i repetycji, poprzez które autorka ocenia i klasyfikuje poszczególne nurty i kierunki artystyczne, modyfikują zarazem dotychczasowe rozumienie podziałów literackich, wiążą się bowiem z określonymi na nowo pojęciami awangardy i postawangardy (ten ostatni termin badaczka wprowadza w miejsce neoawangardy, określenia używanego do tej pory głównie przez Nycza w jego analizach poezji Białoszewskiego, a poza tym odnoszonego tylko do sztuk plastycznych i twórczości teatralnej, zwłaszcza lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych). Niestety, i tutaj zabrakło bardziej pogłębionej prezentacji zawikłań i „sporów terminologicznych”, które łączą się z tak ujętym zagadnieniem dwubiegowości polskiej poezji badanego 50-lecia oraz z dyskusją nad rozumieniem tradycji i „nowości”.

Pierwsza zaprezentowana przez Sienkiewicz tendencja, a zarazem postawa artystyczna dominująca w literaturze i sztuce Dwudziestolecia międzywojennego – to postawa rewelacji. Jej egzemplifikacjami są dwa specyficzne kierunki: postawę rewelacji reprezentuje zarówno grupa Awangardy Krakowskiej, skupiona wokół Przybosa i Peipera (także, analogiczne do ich eksperymentatorskich dążeń, nurty w malarstwie i architekturze związane z konstruktywizmem i funkcjonalizmem – Strzeмиński, Stażewski, Malewicz), jak i grupa awangardy o orientacji nadrealistycznej, twórczo czerpiąca z myśli Freuda i doświadczeń surrealistów francuskich. Charakterystyczne, odmienne oblicza i wymiary tych kierunków stały się w książce przedmiotem części I, złożonej z trzech studiów: „*Prawda widzenia*” *Strzeмиńskiego w poezji i szkicach Przybosa*; *Strzeмиński, Przyboś i konstruk-*

<sup>1</sup> W tym i w dalszych cytatach pomijam podkreślenia, gdyż nie spełniałyby tutaj takiej roli, jaką przeznaczono im w tekście książki.

tywizm; *Poezja z „freudowskiego pnia” – w orbicie sporu o polski surrealizm*. Dwa pierwsze z wymienionych tekstów dotyczą głównie recepcji teorii „prawdy widzenia” Władysława Strzemińskiego w szkicach i w poezji Przybosa, a także szerzej rozumianych i rozpatrywanych również na polu sztuk wizualnych – zagadnień konstruktywizmu.

W studium o „prawdzie widzenia” badaczka drobiazgowo i bardzo subtelnie analizuje rewolucyjną teorię Strzemińskiego oraz stara się dokumentować jej wpływ na koncepcje poetyckiego widzenia Przybosa, na jego awangardową koncepcję metafory. Jest to więc swoiste dokumentowanie fascynacji rewelacją. Przede wszystkim jednak dokumentowanie tego, że była to fascynacja w pełni świadoma, nie tylko intuicyjna – jak stwierdzał ponad 20 lat temu analizujący te same problemy percepcji u obu artystów Zdzisław Łapiński – oraz fascynacja, w której Strzemińskiemu przypadł znaczący udział jako teoretykowi unizmu i twórcy realizującemu w praktyce swe założenia artystyczne, a nie tylko jako jednemu z wielu pośredniczących w docieraniu do prawdy „powidokowego” widzenia, choćby wśród poprzedników był nawet artysta tej miary co Cezanne. Inspirujące wpływy koncepcji Strzemińskiego badaczka ukazała na materiale szkiców Przybosa zawierających sądy o istocie sztuki, o jej stosunku do rzeczywistości, o sztuce jako sposobie prawdziwego poznawania świata. Pod tym kątem zanalizowała również – choć w znacznie mniejszym stopniu, a szkoda! – jego twórczość poetycką, zwłaszcza utwory zdające sprawę z tzw. widzenia powidokowego. Całkowicie zauroczony koncepcją Strzemińskiego, Przybós pisał: „szaleńcze marzenie malarzy uczynił rozumnym. Malował nie widok słońca, lecz jego powidok, dał kolor wnętrza oka, które spojrzęło w słońce” (cyt. na s. 43). Ta fascynacja Przybosa teoriami Strzemińskiego zaowocowała przede wszystkim przyswojeniem zasady teorii widzenia praktyce poetyckiej wybitnego awangardysty, tkwi we wpisanej w jego poezję swoistości procesów percepcyjnych.

Drugi z omawianych szkiców poświęcony został ujawnionemu przez autorkę paradoksowi w myśleniu Przybosa o sztuce, paradoksowi zaistniałemu także za sprawą Strzemińskiego. Precyzyjnie dopełnia więc dotychczasowe analizy i uwagi o istocie związku obu artystów. Obszerny ten szkic obejmuje kilka części: *Jabłko Cezanne’a, czyli malarstwo sztuką widzenia; Poezja sztuką poznania lirycznego; „Entre-deux” i modernizm; Owca i stado, czyli konstruktywistyczne pryncypia*.

Analiza poszczególnych założeń *Teorii widzenia* Strzemińskiego – ostatecznie nie wydrukowanej w latach dwudziestych, lecz funkcjonującej w obiegu jako zbiór przemysłów dotyczących teorii widzenia malarskiego (publikowane były w „Zwrotnicy” z r. 1926, nr 11, oraz w broszurze z 1928 r.) – skupiona jest przede wszystkim wokół elementów, które kształtowały świadomość artystyczną Przybosa, stały się podstawą jego twórczości poetyckiej. Badaczka prezentuje poszczególne tezy włączające Strzemińskiego w krąg awangardowego kracjonizmu, w nurt konstruktywizmu, a więc dla przykładu: założenie, że sztuka tworzy, nie odtwarza; podkreślenie znaczącej roli myśli w kreowaniu, także w korygowaniu widzenia i rozumienia świata; samo odróżnienie „widzenia” „uzależnionego od biologicznej ewolucji człowieka i pozostającego niezmiennym w ciągu długiego czasu” od zmiennej, zależnej od rozwoju historii – „świadomości wzrokowej” (s. 48) oraz „związanie sztuki z zadaniem rewelacji prawdy percepcyjnej i przedstawieniowej” (s. 52), zatem swoisty postulat nowego widzenia, odrzucenia dotychczasowych konwencji, złączenie odkrycia z zasadą percepcji, bezpośredniość przekazu doświadczenia, jawiące się jako podstawa twórczości.

Następny podrozdział przynosi szczegółowe analizy wywodów Przybosa na temat nowego rozumienia sztuki, tzw. teorii poznania lirycznego jako „warunku stworzenia sztuki istotnie wartościowej, sztuki bowiem prawdziwej” (s. 53). Zdawkowo potraktowane zostały tutaj aspekty metafizyczne, mistyczne poezji Przybosa, jego związek z „metafizykowaniem” – utożsamieniem poezji z istnieniem, bytem (brakuje zwłaszcza ustosunkowania się do teorii Marii Delaperrière, zajmującej się tą problematyką); wprowadzony zostaje

natomiast wątek polemiki Przybosia z Peiperowskim rozumieniem istoty poezji, poetyckiego procesu poznawczego, Peiperowskim pseudonimowaniem. Godna podziwu erudycja Barbary Sienkiewicz, zwłaszcza znajomość historii i teorii sztuki, pozwoliła jej na przedstawienie analizowanych koncepcji na tle nie tylko wielokrotnie wspomnianej teorii widzenia unistycznego Strzeмиńskiego, ale i związku Awangardy Krakowskiej, zwłaszcza Przybosia, z twórcami suprematyzmu i neoplastycyzmu: Malewiczem i Mondrianem, czy z rosyjskimi teoretykami nowego stylu, jak np. Szklowski.

Analizy końcowe skupiają się wokół awangardowej teorii metafory, metaforycznej natury widzenia jako pozwalającej inaczej postrzegać nowe właściwości, rewelującej wyglądy, relacje, doznania, prawa percepcji. Doprowadzają do ważkiego stwierdzenia, które dotyczy centralnych zagadnień myślenia awangardowego, i dzięki temu wnoszą w te drobiazgowo analizy cień syntetyzującej myśli. Według przedstawionej przez badaczkę koncepcji sposób rozwiązywania, zarysowanego w analizach porównawczych, ewidentnego dualizmu podmiotu i przedmiotu (jako aspektu procesu poznania, percepcji wizualnej) stanowi właśnie o różnicach między nurtami awangardowymi Dwudziestolecia, staje się specyfikującą je kategorią.

Podrozdziały trzeci i czwarty to skrótowo przedstawione diagnozy Yves-Alaina Bois na temat ewoluującej teorii Strzeмиńskiego, prób rozwiązania coraz wyraźniej dostrzeganej sprzeczności między autonomią sztuki, sztuką jako wartością samoistną, a jej społecznymi funkcjami, jej utylityzmem. Powołując się na teorie i wyniki badań Bois, autorka wskazuje, jak owa „dialektyczna” opozycja sztuki i życia, sądy o względności perspektywy zbieżnej, o prawdziwości widzenia ruchomego – doprowadziły Strzeмиńskiego do odejścia od unizmu, a Przybosia uwikłały w sprzeczności związane ze „wzruszeniem lirycznym”, w dążność do przekroczenia dualistycznego aspektu widzenia: dualizmu podmiotu i przedmiotu.

W szkicu tym nie zabrakło oczywiście także analiz Peiperowskiej koncepcji konstruktywistycznej – jako uwolnionej już od sprzeczności tkwiących w przedstawianych refleksjach Przybosia i Strzeмиńskiego. Jej ważną częścią składową jest analizowany szczegółowo wątek towarzyszącego temu rodzajowi postawy poetyckiej: utopijnego myślenia, wiary, iż postęp w sztuce kształtuje postęp w życiu społecznym. Teoria Peipera, za cel poezji przyjmująca ład i porządkowanie rzeczywistości, obiera sobie bowiem za wzór tego ładu organizm społeczny, choć samo dzieło sztuki pełnić ma jednocześnie funkcję modelującą wobec rzeczywistości. Autorka omawia tę teorię na tle polemik z futurystami, wskazując jednocześnie na wiele punktów wspólnych z „funkcjonalizmem” architektonicznych projektów Strzeмиńskiego, a także na wiele braków, na pewną jej niewystarczalność, która doprowadziła do odłączenia się od Awangardy Krakowskiej takich twórców, jak Ważyk i Brzękowski. Odmienny od koncepcji Przybosia czy Strzeмиńskiego konstruktywistyczny program Peipera z jego zasadą poznania artystycznego jako odkrywania i budowania, konstruktywistycznego zrozumienia funkcji artysty jako kreatora nowej rzeczywistości, Sienkiewicz zestawia (z niezwykłą łatwością poruszając się po polu badaczy historii sztuki) z teoriami estetycznymi Stażewskiego.

Kolejny szkic to również polemika, tym razem z koncepcją polskiego surrealizmu wyeksplikowaną w książce Małgorzaty Baranowskiej *Surrealna wyobraźnia i poezja* (1984). Polemika ta dotyczy głównie źródeł surrealizmu, jego przedstawicieli, warunków i kierunków rozwoju. Według Barbary Sienkiewicz niesłusznie wysunięto w tej pracy na plan pierwszy – jako reprezentację polskiego wariantu surrealizmu – poezję Wata, powstającą w znacznej mierze pod naciskiem młodopolskich rozrachunków, które w latach dwudziestych stanowiły centrum świadomości i działań awangardowych. Powołując się na antologię dołączoną do *Dziwnej historii awangardy* Adama Ważyka badaczka analizuje dla przykładu jeden z wierszy Jerzego Zagórskiego z jego tomiku *Ostrze mostu* powstałego w r. 1933, wykazując, jak bardzo bliski jest on wyobraźni typu surrealistycznego. W ten sposób nie

tylko stara się dowieść, za Ważykiem, powinowactw poetyckich i filozoficznych Zagórskiego z surrealizmem, ale w ogóle bardzo silnie podkreśla niezależność tendencji surrealistycznych w poezji polskiej od surrealizmu francuskiego. Znacznie częściej więc napomina o wspólnych źródłach awangardy, a nie wspomina prawie o wpływach surrealizmu francuskiego. Źródeł inspiracji dla polskiego surrealizmu – abstrahując już od tego, że za Ważykiem i Brzękowskim uważa je za następstwo, wynik wewnętrznych praw rozwoju polskiej poezji (zob. s. 104) – autorka szuka nie w manifestach Bretona, ale we *Wstępie do psychoanalizy* Freuda. Nieoczekiwanie też, w ślad za Ważykiem, wprowadza jako nieświadomego prekursora surrealizmu – samego Peipera. Jego koncepcja śmiałej metafory, odrzucającej „związki nawykowe”, konstrukcja wiersza oparta na jukstapozycji czy koncepcja sztuki jako sfery prawdziwej rewelacji wyobraźni (związana z wpływem hiszpańskich ultraistów tłumaczonych przez Peipera), zakorzeniona w programowym postulatcie autonomii poezji w stosunku do rzeczywistości – stają się źródłem rozwiązań, propozycji i eksperymentalorskiej kontynuacji, które niewiele już wspólnego miały z pierwotnymi przedstawieniami założeń programowych Peipera.

Analizowane w kontekście surrealizmu wiersze Zagórskiego i Brzękowskiego doprowadzają do wielu ciekawych wniosków i konkluzji. Tym ciekawszych, że jak sądzi wielu badaczy, surrealizmu jako wykrystalizowanego kierunku w sztuce polskiej nie było, pojawił się dopiero po 1956 r. jako nurt „wyobraźni wyzwolonej” (J. Sławiński). Tymczasem sama antologia Ważyka, jego *Dziwna historia awangardy* z utworami zwrotniczan, byłych futurystów, autentystów, żagarystów, jest – jak wykazuje autorka – w pełni nadrealistyczna z ducha. Szkice i poezje Ważyka, Brzękowskiego czy Zagórskiego z lat trzydziestych, poezja „wizji apokalipsy” wojny to według Sienkiewicz ogniwa łączące awangardę Dwudziestolecia z poezją wyobraźni w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych.

Pytanie o polski surrealizm związane z pytaniem o periodyzację literatury, a zwłaszcza z pytaniem o jego zależność, o jego pokrewieństwo z surrealizmem francuskim czy też uznanie go za niezależny wynik wewnętrznej ewolucji poezji polskiej, pozostają jednak nie do końca rozwiązane. Badaczka w ostatniej bowiem chwili waha się i twierdzi, iż jednak o to „kopii kruszyć nie warto” (s. 104). Poprzestaje więc tylko na konstatacji o „swoistej ponadnarodowości awangardy, a zarazem wielopostaciowości awangardy, sprawiającej, że te same czy podobne tendencje w poszczególnych krajach zyskiwały nieco odmienne oblicza. [...] Tak we Francji, jak i w Polsce” (s. 105), surrealistyczne zaś oblicze awangardy polskiej, wydobywające się na powierzchnię w latach trzydziestych, swą wyrazistość i ważkość straciło w związku z dominującą w tym okresie problematyką społeczną i etyczną.

Obszerna część II tej książki poświęcona jest natomiast wyrastającej z doświadczenia awangardy, a zarazem ją przekraczającej twórczości Herberta – jego poezji, jak i szkicom o sztuce. Znalazły się tu dwa teksty: *Czy piękno (nie) ocala. W kręgu estetyki Zbigniewa Herberta oraz Poezja „kształtów oczywistych”*.

Pierwszy z nich jest mistrzowskim, bardzo precyzyjnym zestawieniem różnych gatunkowo tekstów Herberta, na których podstawie autorka lekko i erudycyjnie pokazała ewolucję jego koncepcji estetycznych, zwłaszcza poglądów na sztukę jako formę poznania (koncepcje to o niewątpliwym rodowodzie platońskim, choć nie w sensie dążności do poznania „idealnego bytu”, lecz ujęcia sztuki jako formy poznania, wyrażania prawdy o rzeczy jednostkowej), jego niejednoznaczny, niejednorodny, zmieniający się stosunek do różnych wytworów sztuki, zwłaszcza malarstwa i rzeźby. Formułowane konkluzje dotyczą jednak również tworców poezji. Szkic ten stanowi swoistą mozaikę albo może raczej gobelin spleciony z dialogu między różnymi tekstami, jak i różnymi ich interpretacjami. Barbara Sienkiewicz prowadzi bowiem dyskusję nie tylko z bohaterami Herbertowskich szkiców, ale i z wieloma ich interpretatorami – autorytetami takimi, jak Stanisław Barańczak, Julian Kornhauser, Jan Błoński, Jerzy Kwiatkowski, Ryszard Przybylski, Andrzej Kaliszewski, Zbigniew Budny czy Edward Balcerzan.

Wnioski wyprowadzalne z omawianego studium, bardzo obszernego, obfitującego w doskonałe, odkrywcze w wielu szczegółach, analizy fragmentów prozy poetyckiej czy szkiców krytycznoliterackich Herberta, zasadniczo można byłoby – jak czyni to sama badaczka – przedstawić jako ewolucję sztuki: od oskarżenia jej o fałszowanie życia po rehabilitację, nobilitację, powrót do utopii sztuki jako sprzymierzonej i sprzymierzającej się z życiem. Oskarżenia formułowane przez Herberta we wczesnej fazie jego twórczości do *Napisu* włącznie – ujmowały sztukę jako poznanie ułomne, gubiące niepowtarzalną prawdę jednostkową, jako mumifikowanie oderwanego od życia i historii przedmiotu, upraszczanie, zatrzymywanie się na powierzchni zjawisk, choć także jako obdarowywanie pięknem iluzorycznym, pozornym, ale pięknem. Kończy ten szkic ciekawie sformułowana konkluzja. Badaczka znamioną dla poezji Herberta, szczególną „umiejętność (i wolę) patrzenia cudzymi oczami” przyjmuje za zasadę i jakby „konsekwencję [jego] przeświadczenia o poznawczej istocie – i zadaniu – sztuki, także poezji” (s. 177).

Szkic kolejny nawiązuje do tak sformułowanego wniosku i za pochodną opisanej zasady uznaje charakterystyczną dla Herberta „metodę mówienia o rzeczywistości nie wprost, ale za pośrednictwem znanych motywów, symboli, przedstawień” (s. 179). Na marginesie rozważań o klasycyzmie Herberta, które stanowią zresztą bardzo już rozbudowany wątek w krytyce, autorka pragnie zwrócić uwagę na jeszcze inną, odmienną cechę poezji Herberta, mianowicie posługiwanie się gotowymi wyobrażeniami, pewnymi schematami, ujęciami, sądami, a nie „wyobraźnią subiektywną”, „osobistą ekspresją”. Wykorzystywanie „skamielin”, grę banałem, skonwencjonalizowanie i samego wyrażania, i związanego z nim wyobrażenia łączy badaczka z Herbertowską ideą: „nie anihilacja któregoś z tak opisanych sposobów poznania [poznania jednostkowego bądź »sądów ogólnych«] – [...] ale ich koincydencja” (s. 195–196). Idea, która świadoma nieprzystawalności słowa do rzeczy – zgadza się również i na to, że właśnie często banał i stereotyp umożliwiają dialog, ułatwiają porozumienie, że dzięki nim „dokonuje się istotna część komunikacji” (s. 191).

Podsumowując swe rozważania nad poezją Herberta uznaje ją Barbara Sienkiewicz za swoiste egzemplum postawangardowości. Pojęcie to, wprowadzone i uzasadnione już w drugiej części szkicu wstępnego, rozumiane jest głównie jako postawa artystyczna, która nie neguje, lecz często „wymija” to, co związane z awangardą, eksponuje głównie podobieństwa, a nade wszystko „unieważnia awangardową opozycję rewelacji i repetycji” (s. 206).

Do twórców nurtu postawangardowego badaczka zalicza także Tadeusza Różewicza, Wisławę Szymborską, Stanisława Grochowiaka, Mirona Białoszewskiego. Wnioski jednak formułuje jakby na wyrost, bez pokrycia, zbyt upraszczająco i w sposób szkolny autorytatywnie, nie uzasadnia ich analizą tekstów czy przedstawieniem wyników badań, jak zrobiła – znakomicie – w przypadku samego Herberta.

Postawangardowość estetyki wymienionego grona twórców, ich koncepcji poezji połączona jest w książce także ze szczególną wizją i rozumieniem kultury jako „wiecznej wędrówki kamieni”, swoistego kumulowania i nawarstwiania się „kulturowych »powszechników«”, budowania nowego z ułamków gotowego, już przedstawionego i zinterpretowanego; swoistego zakorzenienia w tradycji, która „jest także formą wyrażenia samowiedzy człowieka w kulturze” (s. 207).

W części II niespodziewanie znalazł się także tekst drukowany w 1997 r. w „Pamiętniku Literackim”: *O wielorybie. Szkic filozoficzny*. Jest to rodzaj zadziwiającego śledztwa w sprawie wielorybich śladów w literaturze polskiej i obcej. Nie tylko zresztą w literaturze, ale i w grafice, malarstwie, sztukach użytkowych, dekoracyjnych itd. Jest to zapis różnorodnych przedstawień i znaczeń oraz symboli, jakie wiązano na przestrzeni wieków z obrazem „wielkiej ryby”. Zaprezentowane rozważania są zarazem świadectwem niezwyklej pomysłowości, intuicji i odczytania autorki, jak też jej zdolności do analizy i odkrywania czegoś nowego w najbardziej zbanalizowanych i skonwencjonalizowanych „drobiazgach

literackich”. Jednak trzeba zdać sobie sprawę z tego, iż ta fascynująca podróż po wielorybich śladach nijak nie wiąże się z całością, jaką powinna stanowić wydana książka. Usprawiedliwieniem nie może być przecież jedynie obszerniejsze zaprezentowanie interpretacji dwóch „wielorybich” wierszy samego Herberta, o którym w tym tomie wspomina się najczęściej.

I to jest właściwie bardzo istotny mankament książki. Przedstawiane w niej szkice nie łączą się w spójną całość. Autorka jak gdyby uległa zaprezentowanej w jednym z nich koncepcji „prawdziwego widzenia” Strzeмиńskiego i Przybosiowej jego interpretacji: „Ruch oka musi wspierać nasza wyobraźnia przestrzenna. [...] Od jednego kształtu do drugiego oko robi nie drobny krok, lecz skok” (cyt. na s. 35). Tak dzieje się z czytelnikami, odbiorcami tej książki. Zebrane szkice same w sobie, w swym połączeniu nie stanowią całości. Dopiero pełna wiedza o analizowanym 50-leciu literatury polskiej umożliwi sensowne włączenie ich w spójną syntezę.

Przedstawione pojęcia postawy rewelacji i repetycji jako nowego spojrzenia na owo półwiecze literatury i sztuk pięknych nie mają wystarczającej siły wyrazu, by stać się propozycjami rzeczywiście w sposób pewny dzielącymi na nowo dorobek wybitnych artystów.

Autorce brakuje odwagi syntezyzowania, unika momentów, w których należałoby stanąć oko w oko nie z samym tekstem, ale z wyabstrahowanym już problemem; często mówi, że nie chce wikłać się w „spory terminologiczne”, ufa wyłącznie samym tekstom, materiałowi, który jest w stanie objąć jednorazowym spojrzeniem. Ów lęk przed wyraźnym wyeksplikowaniem zamysłonego ładu, choć szkodzi całości, właściwie nie razi, a dodaje specyficznego uroku. Z drugiej strony bowiem budzi zaufanie sama rzetelność w opracowywaniu materiału, niezwykła spostrzegawczość i precyzja ujęć analitycznych, mistrzowskie, bardzo bogate i rozbudowane interpretacje poszczególnych tekstów. Właściwie tam tylko głos autorki nabiera tonów bardziej stanowczych i większej pewności. Cecha to chyba charakterystyczna dla pisarstwa Barbary Sienkiewicz, wytykana już przez kilku recenzentów jej poprzedniej książki (*Literackie teorie widzenia*), cecha, z której ona sama doskonale zdaje sobie sprawę. Pisze bowiem przekornie i kokietyryjnie: „raz po raz autorka daje się ponieść pasji, wedle określenia Irzykowskiego, »drobnowidztwa literackiego« – zawiera szczegółowi na niekorzyść budowania syntezy” (s. 28).

Anna Sobieska

Arent van Nieukerken, IRONICZNY KONCEPTYZM. NOWOCZESNA POLSKA POEZJA METAFIZYCZNA W KONTEKŚCIE ANGLOSASKIEGO MODERNIZMU. (Redaktor naukowy Ryszard Nycz). Kraków (1998). Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 422, 2 nlb. „Horyzonty Nowoczesności: Teoria – Literatura – Kultura”. Komitet redakcyjny: Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz (przewodniczący), Małgorzata Sugiera. [T.] 2.

Książka Arenta van Nieukerken dokumentuje niecodzienne przedsięwzięcie komparatystyczne. W tytule wyróżniona została polska poezja nowoczesna, jednak w rzeczywistości autor tej publikacji, holenderski sławista, uwzględnił w niej znacznie rozleglejszą całość literacką, obejmującą ponad trzy stulecia i odwołującą się do kilku literatur narodowych.

Pojęcie tytułowe – „ironiczny konceptyzm” – to zmutowana formuła przejęta od Stanisława Barańczaka. W artykule poświęconym Norwidowi posłużył się on dwukrotnie terminem „ironiczny moralizm”: po raz pierwszy w odniesieniu do Norwida, po raz drugi – dla określenia tego nurtu poezji polskiej po r. 1956, którego przedstawiciele pozostawali,