

Marta Karpińska

Spadkobierca awangardy - o poezji Józefa Bujnowskiego

Archiwum Emigracji : studia, szkice, dokumenty 1-2 (7-8), 86-99

2006

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.

SPADKOBIERCA AWANGARDY — O POEZJI JÓZEFA BUJNOWSKIEGO

Marta KARPIŃSKA (Toruń)

We wczesnych latach powojennych literatura miała dla środowisk emigracyjnych moc terapeutyczną. Nie tylko bowiem zachowywała dla życia to, co minione, ale i pozwalała opanować emocjonalnie sytuację wygnania, oczyścić ją z niepokojących pierwiastków akcydentalności. Jeśli spojrzeć całościowo na ówczesne dokonania poetyckie, okaże się, że ich kształt artystyczny zdominowany został przez tradycję skamandrycką. Dotyczy to przede wszystkim autorów z kręgu londyńskich „Wiadomości”, wychylnych ku temu dziedzictwu poniekąd programowo. Nawiązania do dorobku Skamandra, którego poetycki autorytet utrwalali przebywający na emigracji Wierzyński, Lechoń czy Baliński, są charakterystycznym rysem tej literatury. Refleksyjna, pozbawiona gwałtownych dysonansów ekspresja pozwalała — choćby w wymiarze artystycznym — złagodzić niepokoje egzystencji, oswoić emocjonalnie przeszłość i teraźniejszość. Późniejszą konsekwencją takiej postawy twórczej było silne zaksjologizowanie literackiego świata emigrantów. Nieustanna potrzeba konfrontowania dwóch nietożsamyh rzeczywistości — minionej i współczesnej — wiodła bowiem ku ich wyraźnej polaryzacji.

Dorobek poetycki Józefa Bujnowskiego wymyka się metodom opisu, którym poddawano i poddaje się tzw. literaturę emigracyjną. Utrwalona w badaniach kwestia dwubiegunowości wyobraźni poetyckiej i jej wpływu na kreację czasu, przestrzeni czy wreszcie samą koncepcję tożsamości autorskiej wiedzie — mniej lub bardziej prostą drogą — ku myśleniu ukierunkowanemu polonocentrycznie. Twórczość Józefa Bujnowskiego trudno uporządkować wedle tych wskazań. Na tle czerpiącego ze skamandryckiej tradycji środowiska „Wiadomości” jawił się jako twórca osobny. Uprawiał inny model literatury — przewyciężający narodowy partykularyzm, oferujący szerszą niż tylko emigracyjną wykładnię sensu bycia człowieka w świecie. Poeta z rozmysłem niwelował w swojej twórczości znaczenie kategorii „emigracyjności”, wąpił bowiem w jej kulturową istotność. Autor *Po-ranków i studiów* dążył do przeniesienia wewnętrznego dramatu wychodzący z obszaru znanych przeciwieństw (ojczyzna – obczyzna, wtedy – teraz) w sferę rozpoznania natury ogólnej. W swym analitycznym nastawieniu wychylał się ku temu, co ponadjednostkowe,

a nie indywidualne. Usiłował przekładać trawiący go niepokój na język uniwersalnych pojęć, poddawać konceptualizacji. Znajduje to odzwierciedlenie zarówno w tematyce wierszy, jak i w ich strukturze. Nie tylko jednak akt twórczy był dla autora *Krawędzi* źródłem artystycznych uświadomień. Na jego doświadczeniach poetyckich ciążyła refleksja teoretyka literatury. Zainteresowania badawcze Józefa Bujnowskiego, zogniskowane wokół teorii awangardy, poezji konkretnej i ówczesnych antytradycjonalistycznych nurtów polskiej liryki, stanowiły punkt wyjścia jego poszukiwań artystycznych. Świadomość teoretyka problematyzowała zagadnienia, z którymi musiał zmierzyć się poeta.

W postawie wobec londyńskich „Wiadomości” Józef Bujnowski dał się poznać jako twórca bezkompromisowy¹. Deklarując szacunek dla wielkich zdolności organizacyjnych Mieczysława Grydzewskiego, nie obawiał się występować przeciw kształtowanemu przez niego profilowi pisma. Wątpliwości autora *Powrotów* dotyczyły nie tylko utrwalania skamandryckiej poetyki, lecz także propagowania przez tygodnik określonych strategii zachowań twórczych:

Śmiertelnym wrogiem naturalnego rozwoju twórczości artystycznej [...] jest dezinformacja, jaka na przestrzeni dłuższego czasu gnębiła twórczość poetycką na emigracji. Dezinformacja nie zawsze jest świadomie stosowanym złem, bardzo często wypływa po prostu z ignorancji i jednostronności w upodobaniach. Staje się obiektywnym złem, jeśli jest świadomie zorganizowana².

Bujnowski zgłaszał sprzeciw wobec spetryfikowanych rytuałów emigracyjnego życia literackiego, których niesłabnące oddziaływanie na kulturę wychodźczą widział przede wszystkim w powołaniu do życia tzw. Akademii Grydzewskiego. Zarzucał temu kolegium bezproduktywność. Formułę jego działalności uważał za niefunkcjonalną, nie odpowiadającą kulturowym potrzebom czasu. Pietystyczne podtrzymywanie tradycji Akademii było w przekonaniu Bujnowskiego świadectwem zamierzonego wyizolowania się jej inicjatorów z rzeczywistości literackiej. Ta zaś ulegała przeobrażeniom. Wszak już na początku lat sześćdziesiątych ponownie zyskały na sile progresywne zjawiska artystyczne — ideowo dalekie zadaniom, jakie przed twórcami stawiało dziesięciolecie powojenne. Koncepcja elitarnego salonu, kształtującego gusta czytelniczej publiczności, w dobie neoawangardowego wrzenia we Francji czy Stanach Zjednoczonych wydawała się kulturowym anachronizmem.

Nie sposób mówić o wierszach Bujnowskiego bez świadomości artystycznego rodowodu poety. Autor *Krawędzi* tworzył na emigracji już jako dojrzały człowiek, którego wrażliwość estetyczna została ukształtowana w dobie Dwudziestolecia międzywojennego. Należał do formacji pokoleniowej, której obce miały być niepokoje historii i dramatyczne zmagania ojców; był o rok młodszy od Mariana Czuchnowskiego, o trzy lata od Jerzego Zagórskiego i Teodora Bujnickiego, o rok starszy zaś od Czesława Miłosza. Poeta wyrósł z tradycji awangardowej — pojętej jednak bardzo indywidualnie. Bujnowski dystansował się od poczynań szeroko rozumianego środowiska wileńskiego. Jak zauważył Wojciech Lięża:

Poetę wyróżniają programotwórcza niechęć oraz znikome zaangażowanie w ówczesne spory polityczne, intelektualizm postawy twórczej oraz stosunkowo niewielka rola katastroficznej wizyjności [...]³.

¹ O swoich relacjach z redaktorem Mieczysławem Grydzewskim pisał Bujnowski w szkicu *Wzajemny uśmiech świadczył o wzajemnej życzliwości*, [w:] „Wiadomości” i okolice. Szkice i wspomnienia, t. II, red. M. A. Supruniuk. Toruń 1996 s. 279–282.

² J. Bujnowski, *Przemiany w polskiej poezji poza granicami kraju*, [w:] *Prace Kongresu Kultury Polskiej*, t. 5: *Literatura polska na obczyźnie*, red. J. Bujnowski. Londyn 1988 s. 60–61.

³ W. Lięża, *Wczesna twórczość Józefa Bujnowskiego*, [w:] *Poezja i poeci w Wilnie lat 1920–1940. Studia*, red. T. Bujnicki i K. Biedrzycki. Kraków 2003 s. 243.

Istotnie, Bujnowski już jako początkujący twórca identyfikował się z intelektualnym, nie zaś wizyjno-wyobraźniowym nurtem awangardy. Intelektualizacja sztuki zakłada wyjątkowy stopień świadomości artysty. Teoretyczna przenikliwość poety kształtowała się podczas studiów polonistycznych na Uniwersytecie Stefana Batorego pod kierunkiem Manfreda Kridla, o którego wpływie na własną wrażliwość literacką Bujnowski nie obawiał się mówić nawet jako doświadczony pedagog. Awangardyzm i intelektualizm to zatem ważne klucze interpretacyjne, pomagające zrozumieć całość powojennych doświadczeń twórczych autora *Poranków i studiów*.

O ile przedromantyczny intelektualizm był wyrazem wiary w możliwość przywrócenia estetyce obiektywnego ładu, o tyle ten zrodzony po I wojnie światowej wyrastał ze zwątpienia w urzeczywistnienie tej perspektywy⁴. Objawił się jako zintensyfikowana świadomość artystyczna — ukierunkowana krytycznie, wybierająca czujność, a nie ufność. Spadkobiercy tradycji intelektualistycznej opowiadali się w swych poszukiwaniach poetyckich za interakcją z rzeczywistością. Postulaty konstrukcji i analizy były więc artystycznym przeciwieństwem kreacyjistycznego tworzenia *ex nihilo*. Bujnowski deklarował szacunek dla racjonalistycznego dziedzictwa sztuki nowoczesnej, wywodził z niego własną genealogię poetycką. Spośród polskich kontynuatorów nurtu intelektualistycznego cenił najwyżej twórców Awangardy Krakowskiej i ich dokonania na polu odnawiania struktur poetyckich. Oddziaływanie założeń grupy można odnaleźć w dążeniu Bujnowskiego do racjonalizacji pracy artysty oraz tworzeniu nowej wartości liryzmu, którego istotą nie jest intymistyczna penetracja własnego wnętrza, lecz światło zorganizowane w materii poetyckiej. Wiersz staje się propozycją nowego porządku poznawczego. Wyrastając ze starcia z rzeczywistością, przeciwstawia jej własną, doskonalszą logikę, której wewnętrzna celowość czyni go światem autonomicznym. Bujnowski najznakomitszą realizację postulatów Awangardy Krakowskiej (wynikającą z twórczych przekształceń doktryny Peipera) widział w powojennej poezji Juliana Przybosa. W opinii autora *Poranków i studiów* kwintesencją nowatorskich dokonań zwrotniczanina był tytuł jednego z tomów jego wierszy:

Każdy niemal jego utwór jest metaforą wyższego rzędu, chociaż opiera się o metaforę szczegółowe, pozostające jeszcze w kontakcie ze sferą znaczeń właściwych. [...] Poezja ta staje się rzeczywiście „narzędziem ze światła”⁵.

Ta finezyjna formuła określa kierunek artystycznych dążeń Józefa Bujnowskiego. Jest wcieleniem jego wyobrażenia o idealnym modelu poezji, który warsztatową precyzję łączy z umiejętnością prześwietlania zaciemnionego obrazu rzeczywistości.

Bujnowski był w swych londyńskich początkach twórcą osobnym. Oferowany przez niego typ liryki jawnie kolidował z oczekiwaniami odbiorczyimi. Jednak również spadkobiercom Skamandra dziedzictwo awangardy wydawało się kulturowo niefunkcjonalne. Postawę antytradycjonalistyczną często bowiem kojarzono z tendencjami upraszczającymi i destruktywnymi, kwestionowano jej związek z rzeczywistością — dziejowym „tu i teraz”.

⁴ Pojęciem sztuki intelektualnej objąć można szeroki zakres dwudziestowiecznych zjawisk artystycznych. W jego obszarze znajdują się przecież nie tylko doświadczenia awangardzistów (wymieńmy choćby Pieta Mondriana, Władysława Strzemińskiego czy poetów Awangardy Krakowskiej), lecz także dokonania neoklasyków. Wedle Zbigniewa Jarosińskiego te filiacje posunąć można o krok dalej; kojarzy on bowiem „korelat przedmiotowy” T. S. Eliota z Peiperowską teorią ekwiwalentu (zob. *Postacie poezji*. Warszawa 1985 s. 127). Są to oczywiście dwa skrajne bieguny intelektualizmu. Możliwość ich wyznaczenia świadczy jednak o wielowymiarowości prezentowanego zagadnienia, unaoczniając jednocześnie fenomen ciągłości kultury.

⁵ J. Bujnowski, *Przemiany we współczesnej poezji polskiej. Trzy wykłady*, Zeszyty Naukowe PUNO (Londyn) 1968 t. 5 s. 40.

Tymczasem wszelki awangardyzm rodzi się jako następstwo dostrzeżenia zmiany historycznej i analogicznej zmiany w kulturze. Uwikłanie w terażniejszość jest jednym z jego najważniejszych założeń. Awangardyzm zyskuje w tym znaczeniu wartość pozaliteracką. Jawi się jako aktywna postawa wobec życia, niosąca nadzieję pokonania kryzysu wielkim wysiłkiem twórczym. Stanowi zaprzeczenie pasywności, stając się jednocześnie manifestacją woli głębokiego doświadczenia tego, co składa się na treść życia.

Twórczość Józefa Bujnowskiego stanowi zapis zmagania poety-awangardysty z fenomenem literatury. Poszukiwania te prowadzą pisarza nie tylko do wykazania niewystarczalności konwencjonalnych metod poetyckiego mówienia, lecz także do zmanifestowania autonomiczności literatury, jej samoistności i autoteliczności. Obrosłe rozmaitymi konotacjami przemyślenia Bujnowskiego są świadectwem odpowiedzialności artysty, który pragnie uzasadnić swoją wolę przemawiania w języku sztuki. Znamienne, że jednym z najczęściej podejmowanych wątków w twórczości autora *Krawędzi* jest problematyka pisarstwa analizowana zarówno w porządku ogólnokulturowym, jak i z perspektywy indywidualnych doświadczeń. Podjęcie tych zagadnień wiąże się z wprowadzeniem do utworów kwestii związanych z kategorią autora. Włączenie tej tematyki w obszar rozważań literackich nastąpiło w końcu XVIII wieku. Mít poety oraz idea geniuszu poetyckiego, kształtujące duchowość romantyczną, były wszak istotnym elementem ówczesnego dyskursu zarówno artystycznego, jak i filozoficznego. Późniejszy rozwój umysłowości europejskiej sprawił jednak, że wizerunek człowieka natchnionego stracił swą problemową istotność.

Czernienie pustej kartki papieru to akt, odwołujący się do archetypicznych przedstawień pisarza, który zaopatrywany był nierzadko w symboliczne identyfikatory, takie jak lutnia, harfa, gęśle, pióro czy kałamarz. W literaturze dawnej były one nieodłącznie powiązane z określoną wizją twórcy — pieśniarza, proroka, kapłana, mędrca. Najstarsze motywy poezji autotematycznej scentralizowane są wokół unifikacji poety i określającego go rekwizytu. Świadomość współczesna poddaje ten związek analizie, czyniąc przedmiotem krytycznej refleksji.

Co cię obchodzi sprawa
sprawa: którą nazywam
dzisiaj:
otwarta w ciemność.
Nie dotykaj.
Zostawiłem na drugim brzegu:
nie przyzywam.
Pójdzie tą drogą
tylko słowo
i jego
cień.
A potem tylko cień.
A potem nic: bo to tylko znak
zaszyfrowany w poemat.
Papier.

(*Papier, Poranki i studia*, Londyn 1964, s. 42)

Symboliczne zespolenie twórcy z jednym z atrybutywnych znaków jego tożsamości artystycznej traci swoją oczywistość. W wierszu dochodzi do demystyfikacji obrazu poety pochylonego w skupieniu nad pustą kartką. Stan upojnego oczekiwania na natchnienie zastąpiony zostaje pozbawionym nadnaturalnych odniesień aktem zapisywania słów. Deklarowana w utworze potrzeba separacji daleka jest idei zaszczytnego samotnictwa wieszczów. Stronica, na której utrwalono poemat to papier, a nie świadectwo przemawiania w twórczym zachwyceniu. Mamy zatem do czynienia z interesującą modyfikacją

archetypu poety oraz przypisanego mu tradycyjnie wyróżnika — białej kartki papieru. Temu atrybutowi nie nadaje się bowiem wagi symbolu ugruntowanego w kodzie kultury. Przeciwnie. Akcentowana jest jego materialna konkretność, przedmiotowość. Porzucenie emblematycznej interpretacji na rzecz udobitnienia użytkowości papieru prowadzi w konsekwencji do rezygnacji z metafizycznego aspektu aktu pisania. Trudno nie przywołać w tym miejscu słów Tadeusza Peipera:

Ja nie piszę krwią, krew nie jest posłuszna a żyły są kręte,
ja piszę atramentem⁶.

Józef Bujnowski mógłby bez wątpienia tę deklarację zwrotniczanaína uznać za własną. Zbieżność zapatrywań dwóch poetów-teoretyków ujawnia się w kolejnym fragmencie poetyckim:

nie mam dla ciebie nic
prócz paru słów
na kartce. [...]
Bo tylko tyle chciałem zapisać
w tym wierszu

(Notatka, *Poranki i studia*, s. 46)

Uwydatnianie wartości pisma jest jedną z najbardziej znamiennych cech współczesnej refleksji autotematycznej. Dzięki pismu poezja może zyskać status bytu autonomicznego. To ono uniwersalizuje ludzką myśl, uwalniając ją tym samym od określonej sytuacji przekazu obciążonej zawsze historyczną doraźnością. Utrwalenie dzieła w języku zapewnia mu właściwe istnienie. Pismo jako fundament bytowy literatury czyni ją intersubiektywną, wprowadza w sferę dialogu kultury. Tylko tych „parę słów na kartce” tworzy prawdziwie suwerenną, niezmienną rzeczywistość. Wszystko inne (epoki, prądy, szkoły, instytucje literackie) naznaczone jest niepokojącą tymczasowością. Teza o liryce jako językowej ekspresji autora, którą przed II wojną upowszechniali w Polsce awangardziści z kręgu Tadeusza Peipera, znajduje swą kontynuację w twórczości Józefa Bujnowskiego. Wyjaskrawianie operacyjnej funkcji tradycyjnych identyfikatorów pisarza dodatkowo tę orientację uwyrażnia.

Autor *Odsyłacza w bezsens* dokonuje interpretacji archetypu poety również w odniesieniu do przedstawień, wywodzących się z awangardowego dziedzictwa Dwudziestolecia międzywojennego:

Są którzy gwizdki fabryczne
dzwonki tramwajów, brzęk drutów
harmonizują w koncert.
[...] Znam kramarzy: co biegną wzdłuż
w poprzek ulicy
wykrzykując
nazwy
z patosem.
Ten obraz
rysuję czarną kreską na chodniku
po którym chodzisz codziennie.
To tylko studium:
Przykryj je swoim cieniem, Przechodniu.

(*Są, którzy...*, *Poranki i studia*, s. 49)

⁶ T. Peiper, *Dancing*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski. Wrocław 1979 s. 330. Poemat pochodzi ze zbioru *Raz* (1929).

Mimo że poeta usytuowany jest w pejzażu urbanistycznym, zdaje się być wobec niego zewnątrzny. Nie ulega wątpliwości, iż przynależy on do przestrzeni miasta. Posiada jednak właściwą przybyszowi zdolność rzeczowej obserwacji. Wydaje się, że obszar miejski jest w wierszu transpozycją tradycji polskiej awangardy przelomu lat dwudziestych i trzydziestych. Fascynacja krajobrazem fabrycznym przywodzi na myśl prowokacyjną postawę środowiska Zwrotnicy. Ukryte odwołanie do pionierskiego *Tramu w poprzek ulicy* Jerzego Jankowskiego przypomina zaś o początkach polskiego futuryzmu. Poeta znajduje się zatem w przestrzeni kultury. Poczucie wspólnoty doświadczeń artystycznych nie wyklucza akcentowania przez niego własnej odrębności poetyckiej. Współczesność domaga się od twórcy wcielenia w życie nowych norm estetycznych, które byłyby świadectwem przemian ewoluującej nieustannie świadomości społecznej. Podjęcie tego zadania oznacza dla Bujnowskiego rezygnację z obrazoburczych gestów na rzecz pełnej skupienia pracy artystycznej. Efektem porzucenia likwidatorskich ideałów futuryzmu, jak i znanej z wystąpień zwrotniczian retoryki manifestu, jest koncentracja na samej esencji toku twórczego. Poetycka figura spisywania wiersza na chodniku znamionuje chęć włączenia literatury w miarowy rytm codzienności. Co jednak ważniejsze, staje się ona wyrazem woli poszerzenia własnego doświadczenia poprzez kontakt z innymi ludźmi. Samopoznanie dokonuje się w akcie interakcji z realnie istniejącym światem zewnętrznym. Docieranie do prawdy o sobie jako artyście nie może bowiem ograniczać się do introspekcyjnej kontemplacji, jako że swój istotowy sens poeta odnajduje również i poza sobą.

Dziedzictwo awangardy nie jest zatem dla Bujnowskiego okrzeplym monolitem, lecz intelektualną inspiracją do rozważań na temat poezji. Autor *Poranków i studiów* wpisuje własne doświadczenie twórcze w porządek kultury, konfrontując swoje rozumienie powinności poety z rolą przypisywaną artyście przez szermierzy polskiej awangardy. Z zestawienia dwóch racji Bujnowski nie czyni jednak pretekstu do wydawania ocen. Choć dokonania krakowskich awangardzistów są w sensie estetycznym bliskie Józefowi Bujnowskiemu, to jednak droga jego twórczości przebiega autonomicznie. Podobieństwo nie wyklucza wszak różnic. Te zaś — jak już zostało powiedziane — dotyczą przede wszystkim strategii zachowań twórczych. Rozbieżność tę wytłumaczymy odmiennością momentów historycznych, stawiającą autorów wobec niejednakowych wyzwań.

Szczególnie ważnym aspektem dociekań autotematycznych jest określenie przez poetę swego miejsca w porządku zjawisk współczesnej mu literatury. Wydaje się, że mówi o tym Bujnowski w wierszu *Relief*:

Co krok:
Co imię:
tylko podnieść
spod nóg
i klękać.
A oni:
kamienne giganty
na niebo.
Jak tedy nie bić w talerze
z miedzi?
(*Fanfary*)
Mój psalm: elipsa zastygła w piasku.
Nieczytelny relief.
Co krok.

(*Relief, Poranki i studia*, s. 36)

Poeta modyfikuje z właściwym sobie dystansem sens powracającego w kulturze sporu, którego umownymi stronami są „my” i „oni”. Pozbawiona aluzji pokoleniowych refleksja dotyczy wyłącznie kwestii literackich. Daleki od emocjonalnej zapalczowości tok wiersza czyni poetę bardziej obserwatorem niż adwersarzem. Bujnowski konfrontuje dwa jakże odmienne gesty artystyczne. Pozbawiony afektacji zwrot ku temu, co pod stopami współwystępuje z hieratycznym dążeniem ku niebu. Powszedniość pierwszej z wymienionych postaw marginalizowana jest przez okazłość, towarzyszącą wystąpieniu „gigantów”. Tę iluzję łatwo jednak poddać deszyfracji. Świadectwem ironicznej rezerwy poety wobec artystycznej ceremonialności jest didaskaliowe wezwanie fanfar. Wydaje się, że Bujnowski wykpiwa w ten sposób relikty wieszczego myślenia o poezji. Akcentuje ich bezproduktywność wobec aktualnych przemian kultury. Jednocześnie jednak dostrzega niepokojącą skłonność do wtórnego wyzyskiwania tak ważnego dla polskiej tradycji archetypu. Ideały artystyczne, które scalaly substancje kulturową przed ponad stu laty, po przeniesieniu we współczesne realia stają się czczym rekwizytem. Wskutek uproszczeń i nieadekwatności w stosunku do wymagań momentu historycznego jawią się jako tragicznie groteskowe. Ich intronizacji towarzyszą sceniczne fanfary i brzęk talerzy orkiestry dętej. Teatralizacja poezji, którą piętnowali niegdyś w estetyce Skamandra awangardiści z kręgu Tadeusza Peipera, nie jest zatem zaniechaną dążnością literacką. Wedle poetyckiej diagnozy Bujnowskiego siła jej oddziaływania pozostaje nadal głównym czynnikiem kształtującym upodobania artystyczne. Autor *Krawędzi*, nazywając swą twórczość „nieczytelnym reliefem”, opowiada się po stronie niezależności nawet za cenę niezrozumienia. Wydaje się jednak, że kwestia, której dotyka jest o wiele bolesniejsza. Proponowana przez Bujnowskiego wizja poezji, owa „elipsa zastygła w piasku”, nie zyskuje powszechnej aprobaty, gdyż zgoda na nią musiałaby oznaczać akceptację czasu historycznego. Rezygnacja ze sprawdzonych, obłaskawionych kulturowo wzorców byłaby przecież równoznaczna z koniecznością wyzbycia się gorliwie pielęgnowanych złudzeń. Obronny mechanizm odmowy czyni jednak porozumienie niemożliwym. Bujnowski zaś nie chce być stroną w dialogu skażonym zachowawczością:

Będę się strzegł pokusy:
[...] krzyk trybunów na forum
jazgot przekupek na rynku
mógłby zagłuszyć rytm
mego wiersza
który jest.
Wolałbym już
kasztele wznosić na żart
zwodzony most
za murami
mojej
ekskluzywnej
estetyki.

(*Miasto po latach, Spod Gwiazdozbioru Wielkiego Psa*,
Warszawa 1987, s. 8)

W zgiełku (również i emigracyjnego) życia kulturalnego, wśród dekoratywnych, bo obliczonych na wywołanie efektu gestów, łatwo ulec pokusie wieszczego przywództwa. Stanowcze *votum separatum*, które zgłasza Bujnowski wobec podobnych aspiracji, jest konsekwencją nie tylko wcielanych w życie przekonań społecznych, lecz także założeń aksjologicznych powiązanych ze sferą działalności twórczej. Poeta po raz kolejny występuje w obronie autonomiczności literatury. Tym razem jednak sygnalizuje konieczność

uwolnienia jej od wszelkiego serwilizmu. W 1842 r. Cyprian Kamil Norwid, zmierzając ku krystalizacji swej koncepcji poezji, napisał:

O, pióro! [...] Do żadnej czapki kłamrą nie przykuj się złotą⁷.

Stroniąc od interpretacyjnych nadużyć, stwierdzimy, że zagrożenia dla samej istoty literatury pozostają niezmiennie. Deklaratywne wystąpienia twórcze, gotowość schlebienia chwilowym gustom czy chęć ferowania wyroków spychają poezję w obszar jarmarcznego gwaru i pozbawiają istotności. Odpowiednikiem Norwidowskiego maksymalizmu czyni Bujnowski swą jakże cierpką ironię. Hermetyzm własnej liryki przyrównuje bowiem do warownego grodu. Tylko ufortyfikowane mury są w stanie odgradzić od wrzawy czynionej przez kupców, deklamatorów i polityków.

Stosunek Józefa Bujnowskiego do zakorzenionych w tradycji archetypów poety, ich współczesnych przedstawień i współkonstituujących je atrybutów znamionuje wolę porzucenia kostniejących schematów literackich na rzecz nielatwego poszukiwania nowych powinności artysty. Wykazanie bolesnej niewystarczalności kontynuowanych wtórnie wzorców stanowi dla poety potwierdzenie słuszności wyboru odrębnej drogi twórczej. Modyfikacje dokonywane przez Bujnowskiego w obrębie skonwencjonalizowanych sygnatur uświadamiają, że współczesność czyni pozycję twórcy dramatycznie niejednoznaczna. Autor *Odsyłacza w bezsens* usiłował znaleźć sankcję, która uprawniałaby go do odpowiedzialnego przemawiania w języku sztuki. Daleki od kierowania się aktualnymi tendencjami literackimi, szukał formuły, która określiłaby go jako twórcę najpełniej.

Szczególnie ważnym wątkiem poetyckich rozważań Józefa Bujnowskiego jest dociekanie istoty relacji człowiek – słowo – świat. Zasygnalizowana kwestia to jedno z najważniejszych i jednocześnie najbardziej skomplikowanych zagadnień nowoczesnej liryki. Nie dotyczy ono bowiem wyłącznie materii poezji. Wykracza poza nią, dotykając ontologii literatury, filozofii i semiologii. Zasadnicze pytania centralizują się wokół materialnego pośrednika w relacji między człowiekiem a światem — języka poetyckiego. Wielość jego koncepcji, która narosła w ciągu wieków rozwoju świadomości literackiej, przekonuje, że jest to problem tyleż podstawowy, co trudny.

Emancypacja języka poetyckiego, która dokonywała się w Europie od początków XIX wieku, zmierzała do uwolnienia go od konwencjonalnych powinności komunikacyjnych. Dokonania twórcze francuskich symbolistów uświadomiły, że słowa w poezji nie są prostym środkiem umożliwiającym porozumienie, lecz przedmiotem-medium, wskazującym na właściwości świata. Stopniowe odchodzenie od koncepcji słowa jako symbolu wiązało się z przemianami, jakie nastąpiły w życiu społecznym około roku 1910, jak i z narastającymi po I wojnie światowej wpływami językoznawstwa. Poeci awangardowi (przede wszystkim futuryści i dadaści) postulowali w swych demaskatorskich wystąpieniach uderzenie w dotychczasowe sposoby komunikacji literackiej. Ów policzek wymierzony powszechnemu smakowi był reakcją antysymbolistyczną. Symbolizm, obwołany przez Adama Ważyka szkołą niekonkretności⁸, mierzył awangardzistów abstrakcyjnością poetyckich przedstawień oraz skłonnością do eksplorowania epifanicznej funkcji języka. Dojmująca potrzeba realności, która warunkowała kształt artystycznych poszukiwań twórców początku XX wieku, była zewnętrznym wyrazem wiary w to, że świat jest całością identyfikowalną. Poszukiwanie konkretności, ciągle nienasycone rzeczywistością nie pozostało bez wpływu na formułowane wówczas koncepcje języka poetyckiego. Rozwój

⁷ C. K. Norwid, *Pióro*, [w:] *Pamiętnik artysty*, wybór i oprac. M. Jastrun. Warszawa 1959 s. 115.

⁸ A. Ważyk, *Dziwna historia awangardy*. Warszawa 1976 s. 8.

językoznawstwa — jednej z najintensywniej przeobrażających się w latach dwudziestych gałęzi humanistyki — przyczynił się do odnowienia dyskusji o randze słowa oraz sposobie jego istnienia w poezji. Pojęcia znaku i systemowości, spopularyzowane przez lingwistów z tzw. szkoły praskiej, nadały tym rozważaniom nowy kierunek. Zagadnienie metafizycznych kompetencji poezji porzucono na rzecz dociekań z zakresu teorii tekstu. Klarowność koncepcji języka-systemu i słowa-znaku nie uwolniła jednak artystów od wątpliwości, dotyczących statusu mowy poetyckiej w pośrednictwie między człowiekiem a światem.

Józef Bujnowski poddaje tę kwestię pogłębionej refleksji w poemacie-studium *Aglaja*. Trzynastoczęściowy utwór to zapis zmagania się poety z dojrzewającym w nim dziełem. Problem odwzorowania świata w języku jest tu myślową osią, wokół której twórca centralizuje najważniejsze dla siebie pytania. Klarowna struktura kompozycyjna studium znamionuje wolę opanowania siły emocji i desubiektywnego odczytania własnych wątpliwości. Poeta z rozmysłem rezygnuje z eksponowania indywidualnych przeżyć, towarzyszących procesowi tworzenia. Zwraca się ku ogólnym zagadnieniom twórczości, dotykając w swych analizach kwestii najbardziej podstawowych. Od początku towarzyszy mu przekonanie, że:

[...] nie ma
i nigdy nie było nazwy
na przedmioty niecodziennego użytku
rozpływające się w geście
akrobatycznej dialektyki

(*Aglaja, Poranki i studia*, s. 53)

W przytoczonych słowach poeta orzeka o właściwościach rzeczywistości. Dostrzega, że przeobraża się ona niezależnie od okalającej ją siatki konwencjonalnych znaczeń językowych. Władysław Stróżewski wyraził niegdyś przekonanie, że twórczość to odpowiedź artysty na możliwości, jakie daje mu byt:

Twórczość możliwa jest tylko wtedy, gdy sama rzeczywistość pozawala na pojawienie się w niej czegoś nowego lub dopuszcza wydarzenie się „bycia inaczej”, a twórca potrafi dostrzec w niej nie tylko niepokojącą metafizyka groźbę nieistnienia, ale i szansę wystąpienia w jej bycie czegoś, czego aktualnie w nim nie ma⁹.

Rzeczywistość nie jest całością ostatecznie zidentyfikowaną. O jej istocie decyduje ustawiczna wymiennosc składających się na nią elementów. Dynamizm to zatem podstawowa zasada bytu, którego niewyczerpalność przeciwstawia swą wracającą energię idei skończoności form i znaczeń. Ciągłe stawanie się rzeczy budzi w artyście wolę twórczych poszukiwań. Bujnowski podejmuje je w nadziei dotarcia do istoty poetyckich generalistów:

Chwytasz słowo
a to jest tylko tren
seledynu
odpływającego w kroku pośpiesznym
w górę
po schodach.

(*Aglaja*, s. 53)

Niedopelnienia stymulują tkankę rzeczywistości, czyniąc ją zdolną do dalszego rozwoju. Zasadnicze pytanie dialektyki twórczości brzmi wobec tego: Dlaczego nie istnieje

⁹ W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*. Kraków 1983 s. 182.

coś, co mogłoby istnieć?¹⁰ Ono właśnie leży u podstaw wszelkiej działalności artystycznej. Poeta, odpowiadając na nie swoją twórczością, wprowadza w ciąg dokonujących się nieustannie przemian element stałości. Materializuje w wierszu potencjalność, którą był zaofiarował mu do twórczego wypełnienia. Wymaga to jednak wyjścia poza schematy ustanowione przez konwencjonalność znaków językowych:

Stanąłem na pierwszym schodku
niewolnik kształtu i trwania
nogą
na asfaltowej trwałości
ziemi odartej z abstrakcji

(*Aglaja*, s. 54)

Założenie niezmienności świata, poddanie się Parmenidesowemu żywiołowi jednorodności sprawia, że twórczość staje się niemożliwa. Niemożliwa, bo niepotrzebna. Bez względu na zawierzenie stabilizującej mocy systemu języka oznaczać musi zgodę na świat bezpiecznie definiowalny i *odarty z abstrakcji*, o którego prawdziwie orzeka zgodność znaku i znaczenia. Bujnowski podejmuje próbę wyzwolenia się z oswojonych w języku kształtów:

A ja właśnie chcę:
chcę pójść tymi schodami
aż gdzie ostatni dźwięk
kroku
zgasł
nagle
sztywniejąc
w ciszę
i pustkę.
[...] chcę: przelewające się przez palce
złoto
zapamiętać w apostrofie
nieumarłej.
W słowie tak samo idącym w górę
jak nieumarłe życie
na ostatni szczebel
schodów
bez *tertium*
comparationis

(*Aglaja*, s. 56–57)

Dotykamy kwestii kluczowej dla całej koncepcji poezji Józefa Bujnowskiego. Idealem, do którego zdąża autor *Krawędzi*, jest wejście w świat znaczeń czysto przenośnych, niemożliwych do weryfikacji w odniesieniu do języka użytkowego. Stąd pragnienie omięcia *tertium comparationis*. Termin wzięty z antycznej teorii metafory¹¹ oznacza element skojarzenia, sankcjonujący porównanie dwóch obiektów. Wedle klasycznych formuł tego zestawienia można dokonać tylko pod warunkiem znalezienia cechy wspólnej obu jego członów. *Tertium comparationis* stawia więc przenośnię w rzędzie sprawdzalnych faktów semantycznych, kodyfikuje ją na sposób konwencjonalny. Metafora zyskuje status ugruntowanego w systemie języka idiomu. Posiada przypisane sobie znaczenie, które

¹⁰ Tamże, s. 181–182.

¹¹ Mowa tu o porównaniowej teorii metafory, wywodzącej się z tradycji Arystotelesowskiej.

łatwo zrationalizować. Jednostkowość komunikowanych przez nią sensów nie wykracza poza zjawiska dostępne ludzkiemu poznaniu. Ma ona bowiem przedmiotowe uzasadnienie — bezpieczne oparcie w konkretności zjawisk pozajęzykowych.

Bujnowski zwraca się przeciw modelowi przenośni, będącej wykładnikiem relacji znajdujących odpowiednik w rzeczywistości. Wysłowodzić przedmiot z niewoli definicji można jedynie poprzez ominięcie tłamszących go racjonalnych uzasadnień i wprowadzenie w nieznaną mu dotąd kontekst:

[...] dzisiaj właśnie odkryłem
uśmiech
do wszystkiego bez kształtu i nazwy.
Po asfalcie przeszły kwiaty
bez definicji
wrosłe bez powietrza wody i słońca
poza zielnikiem
obrócone tyłem do Pliniusza Starszego

(*Aglaja*, s. 57)

Przezwycięzenie dyktatu *tertium comparationis* czyni metaforę niezależną od zobowiązań pozajęzykowych. Położenie słowa w systemie leksykalnym traci więc swoją oczywistość. Metafora wytrąca je poza przypisany mu krąg semantyczny. Wprowadza w interakcję z innym — dalekim mu lub obcym. Z międzysłownych napięć rodzi się antyrealistyczny obraz poetycki. Rzeczywistość powstająca na styku spiętrzonych znaczeń jest całością nie mającą równoważnego wzorca w świecie przedmiotów realnych. Pochód osobliwości nieskodyfikowanych w księgach botaników to transpozycja autonomizującej mocy języka poetyckiego, który przeobraża wiersz w samodzielny byt, ustanowiony przez interferencję znaczeń. Koncepcja Józefa Bujnowskiego pokrewna jest założeniom głoszonym przez Tadeusza Peipera. Wedle teorii zwrotniczana:

Metafora [...] jest samowolnym spokrewnieniem pojęć; jest tworzeniem związków pojęciowych, którym w świecie realnym nic nie odpowiada. Nie jest więc środkiem realistycznego odtwarzania świata. Nie jest niewolniczym inwentarowaniem rzeczywistości. Nie jest opisem. Przenosząc zjawiska w dzielnice, do których one metrykalnie nie należą, metafora przekształca rzeczywistość doznań i przetwarza ją na nową rzeczywistość, rzeczywistość czysto poetycką¹².

Intelektualny projekt Peipera inspirował poetów nie tylko w latach dwudziestych i trzydziestych. Idea lingwistycznej motywacji metafory wdrażała do myślenia o poezji jako o posiadającym moc stanowienia fakcie intelektu. Józef Bujnowski, fundując na tej podstawie swoje zapatrywania artystyczne, dokonywał jednak twórczych przekształceń głoszonej przez autora *Żywych linii* teorii metafory. Podkreślając wagę unieważnienia *tertium comparationis*, stwierdził:

Poeci Awangardy [Krakowskiej — M. K.] nie skorzystali z tej możliwości. Słowo ich, aczkolwiek istotnie inne od słowa prozy i „powszechnych form języka”, najczęściej zawieszono w układzie przenośni i pozbawiono odniesienia do znaczenia „właściwego”, zachowuje jednak składniowy rygor, choćby to był tylko rygor pozorny (gramatyczny)¹³.

Kanoniczny rygorizm Peipera, objawiający się przede wszystkim w szczególnym kulcie zdania, był wedle Bujnowskiego obostrzeniem redukującym siłę oddziaływania przenośni. Autor *Poranków i studiów* uważał metaforę za najszlachetniejszy rodzaj elip-

¹² T. Peiper, *Metafora terażniejszości*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, s. 36.

¹³ J. Bujnowski, *Przemiany we współczesnej poezji*, s. 10.

sy. Wywołanie za pomocą intelektualnego skrótu erupcji zagęszczonych sensów było w jego przekonaniu urzeczywistnieniem poetyckiego ideału. Ekonomia frazy, będąca wyrazem oporu wobec „barokowej” obfitości Peiperowskiego zdania, miała służyć dodatkowej kompilacji znaczeń, ich mocnemu i wyrazistemu związaniu. Wydaje się, że tym zapatrywaniom artystycznym patronuje myśl Juliana Przybosia o poezji jako jedności wizji skondensowanej w maksimum aluzji wyobrazeniowych i minimum słów¹⁴. Bujnowski, odwołując się do muzycznej analogii, napisał wszak:

Pedal jest najważniejszą częścią
poematu
jeśli jest.

(*Aglaja*, s. 55)

Pianista chcąc nadać dźwiękom głębię, wydłuża je lub skraca, czyni niewyraźnymi lub wyostrza. Podobnie poeta. On przestraja znaczenia słów, tok frazy. Dochodzi w ten sposób do wytworzenia układu napięć, z którego wyłaniają się nowe jakości liryczne i poznawcze.

Widzenie poetyckie prześwieśla zjawiskową stronę rzeczywistości. Ujawnia nieznaną dotąd perspektywę oglądu, ingerując w świat skategoryzowanych form egzystencji. Oto kelnerka z londyńskiej ciastkarni staje się boginką z orszaku Afrodyty — Aglają. Jest córą wdzięku, obdarzającą ludzi urodą i pięknem. Rysunek liryczny zmienia proste czynności dziewczyny w zachwycający obrządek. Aglaja z Hampstead, sprawując pieczę nad wdzięcznym ceremoniałem biesiady, napelnia serca kojącą błogością. W jej dłoniach kawa to płynne złoto, mieniające się barwą elizejskich promieni. Obecność Jaśniejącej przemienia małą cukiernię na obrzeżach Londynu w mityczne Wyspy Błogosławionych i Szczęśliwych. Ta poetycka projekcja naznaczona jest jednak niepokojącą ulotnością. Opór, jaki wobec poznawczych zamierzeń artysty stawia język, okazuje się bowiem trudny do przezwyciężenia:

[...] Popatrz, popatrz: to okno
tylko dla ciebie
całe królestwo nie moje
wszystkie wiosny
którym można pokiwać kapeluszem
na dobranoc.
Tylko poeta nigdy nie umie
powiedzieć.

(*Aglaja*, s. 59)

Wyostrzona świadomość poety sprawia, że jego rozumienie rzeczywistości odznacza się wyjątkową przenikliwością, która dramatycznie uwieloznacznia celowy w powszechnym odczuciu porządek. Poeta dobrowolnie wyrzeka się go. Nie jest to już jego królestwo. Sam obwołuje się banitą, uznając tym samym trudy wychodźstwa. Wobec niemożności pełnego wyeksplikowania własnej wizji resztę poematu przenosi w sferę potencjalności, szkicując niemożliwe do twórczego zrealizowania posłowie. Dzięki temu jego doświadczenie artystyczne wolne jest od fałszu i mistyfikacji. Ujawniając dialektyczne napięcia towarzyszące procesowi pisania, Bujnowski daje wstęp do literatury również poczuciu bolesnej niemocy. Dotknięcie trudnej strony zależności między językiem a światem nie przekreśla kulturotwórczego znaczenia poezji. Nadaje mu ono nowy sens. Bujnowski, mocując się z ograniczeniami, jakie narzuca język, formułuje myśl:

¹⁴ J. Przyboś, *Linia i gwar*, [w:] tegoż, *Sens poetycki*. Kraków 1963 s. 37.

Zamknięta męka w klatkę słów
tłucze się w twardych prętach ścian
i krwawych czasem kilka plam
rozrzuci na złocistym piasku
od skaleczonych łap o drut —
[...] — ostatni oczu blask
męki zamkniętej w mowy klatkę —
zobaczy przenajcięższą z łask
zakutą w twardy chłód kamienia —
zobaczy matkę łask — milczenie.

(*Matka łask, Powroty*, Hanower 1947, s. 37)

Ten drastyczny obraz poetycki uzmysławia całą tragiczność zespolenia rzeczywistości życia wewnętrznego ze słowem, mającym nadać jej kształt zewnętrzny. Poeta znajduje się w sytuacji uwięzienia. Bolesna nieadekwatność mowy poetyckiej, objawiająca się w konfrontacji z intensywnością treści psychicznych, jest źródłem trudnej do wysłowienia udręki. Bujnowski zdobywa wolność oddziałując przez medium doskonalsze, choć trudniejsze — milczenie. Zgoda na ciszę to wyraz przyjęcia konieczności okupionej twórczym udręczeniem. Poeta dobitnie akceptuje gorzką nieuchronność prawa milczenia, uświadamiając jednocześnie, że jego bezwzględność ma w sobie wielki potencjał komunikacyjny. Przejmująca siła ciszy jest najszlachetniejszą formą uczestnictwa ludzi w języku. To, czego słowo wyrazić nie może, co jest zbyt subtelne lub — przeciwnie — zbyt gwałtowne, milczenie może wyrazić lepiej.

Kształt artystycznych i naukowych zapatrywań Józefa Bujnowskiego sytuuje go w rzędzie niezwykle interesujących, choć wciąż mało znanych postaci polskiej kultury emigracyjnej. Autor *Odsyłacza w bezsens* był awangardzistą z przekonania, rozpoczynającym drogę twórczą w niespokojnej atmosferze międzywojennego Wilna. Był literaturoznawcą i nauczycielem, popularyzującym wśród emigracyjnej młodzieży nowe jakości teorii literatury. Był wreszcie poetą, nie obawiającym się swej artystycznej odrębności, występującym przeciw niepokojącym objawom izolacjonizmu emigracyjnych środowisk twórczych i ich zamykaniu się na skomplikowany, acz fascynujący prąd zjawisk, oferowanych przez kulturę powojennej Europy.

Józef Bujnowski, ur. 18 III 1910 w majątku Okolica-Rudawa pod Brasławiem, zm. 15 II 2001 w Londynie; poeta, teoretyk literatury, nauczyciel akademicki.

Studiował polonistykę na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie pod kierunkiem Manfreda Kridla. Przed wojną wydał swoje dwa pierwsze tomiki poetyckie. W czasie okupacji sowieckiej działał w ZWZ — był adiutantem Komendanta Miasta Wilna. Prowadził tajne kursy języka polskiego i literatury polskiej w Liceum im. Śniadeckich. Był dwukrotnie więziony przez NKWD (1939, 1941–1942) i tyleż razy udało mu się zbiec z łagru. Wraz z Armią Andersa przeszedł szlak ze Środkowego Wschodu do Włoch. Uczestniczył we wszystkich najważniejszych bitwach tzw. kampanii włoskiej. Czynn timer współtworzył pismo „Sitwa” — organ wydawniczy 5. Kresowej Brygady Wileńskiej. Bujnowskiego odznaczono m.in. Krzyżem Walecznych, Krzyżem Monte Cassino, Krzyżem Oficerskim i Kawalerskim Polonia Restituta oraz Gwiazdą Italii.

Po przybyciu z 2. Korpusem do Wielkiej Brytanii (wrzesień 1946) podjął pracę nauczyciela w ufundowanym z upoważnienia angielskiego ministerstwa oświaty Liceum im. Mikołaja Kopernika — szkoła działała na terenie Suffolk. We wrześniu 1952 rozpoczął

działalność pedagogiczną w Polskim Uniwersytecie na Obczyźnie. Był dwukrotnie dziekanem tamtejszego Wydziału Humanistycznego (1967–1971, 1978–1985), kierownikiem Katedry Literatury Polskiej (1964–1970), a po latach doktorem *honoris causa* tej uczelni. Obowiązki wykładowcy pełnił również na Uniwersytecie Londyńskim w School of Slavonic and East European Studies (1979–1980). Współpracował z renomowanymi szkołami wyższymi poza Wielką Brytanią. W latach 1970–1978 był związany z Uniwersytetem w Amsterdamie. Walnie przyczynił się tam do rozwoju badań slawistycznych, a zawiązanie amsterdamskiej filologii polskiej poczytywać można za jego osobistą zasługę. Kursy polonistyczne prowadził również na Uniwersytecie w Heidelbergu (1972).

Był założycielem Polskiego Towarzystwa Literackiego (1952), którego głównym celem stała się aktywność wydawnicza. Nakładem PTL ukazały się m.in. tomiki Floriana Śmieji, Wojciecha Gniatczyńskiego i Jerzego Pietrkiewicza. Bujnowski aktywnie upowszechniał twórczość najmłodszych poetów również jako opiekun naukowy Koła Polonistów działającego od 1952 przy PUNO.

W 1956 został członkiem zarządu Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie. W 1987 ZPPnO uhonorował go nagrodą za całokształt twórczości.

Józef Bujnowski jest autorem dziesięciu tomów poetyckich, mikropowieści *Koła w mgławicach* oraz wielu szkiców o tematyce historyczno- i teoretycznoliterackiej.