

Elżbieta Wróblewska

Awangarda i Leśmian

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 30, 97-118

1974

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.

ELŻBIETA WRÓBLEWSKA

AWANGARDA I LEŚMIAN

Powstawanie różnych wersji tego samego fragmentu przeszłości literackiej to zjawisko dobrze znane historykom literatury. Nagłe „ożywianie” jakiejś tradycji jest skutkiem odmiennego od dawnych wyborów, jakiego dokonuje z dzieła lub grupy dzieł podlegająca przemianom świadomość estetyczna odbiorców. Odbiór sensów zaszyfrowanych w dziele zależy od kodu, jakim się aktualnie posługujemy. Klasyfikujemy przecież i wartościujemy dzieło sztuki zgodnie z kryteriami naszego czasu i regułami naszej grupy kulturowej, a także wiedzą o regułach, których nosicielami są dzieła¹. Powstałe w ten sposób wersje dzieł lub ich grup wchodzi w krwiobieg naszej kultury. Wchodzenie to odbywa się na różnych płaszczyznach — badań literackich, krytyki, twórczości. Skutkiem zmiany świadomości estetycznej było przecież „odkrycie” Norwida, z tej samej przyczyny barok z negatywnego bohatera historii literatury stał się ośrodkiem pozytywnego zainteresowania, to sprawiło, że w ostatnich czasach tak wzrosła popularność Leśmiana, którego twórczości coraz częściej przypisuje się przełomowe znaczenie dla dalszego rozwoju poezji polskiej. Nic więc dziwnego, że rodzi się pokusa, aby rozpatrywać twórczość niektórych poetów właśnie w stosunku do Leśmiana jako układu odniesienia. Rzecz jasna, tworzy się w ten sposób jeszcze jeden więcej „mit krytyczny”, ale czyż najważniejszą funkcją krytyki nie jest właśnie jej funkcja mitotwórcza? Uświadomiamy to sobie wtedy, gdy powstają warunki do demitologizacji. Staje się wówczas oczywiste, że w przeszłości walczono zawsze z pewną wersją tradycji², z pewnym jej mitem — tak na przykład

¹ Sprawa reguł interpretacji kulturowej została omówiona w pracy J. Kmity i L. Nowaka, *Studia nad teoretycznymi podstawami humanistyki*, Poznań 1968, w rozdziale V, *System kulturowy, czynność kulturowa, preformatywy*.

² Problem tradycji ma bardzo bogatą bibliografię. Wymienię tu dwie pozycje: J. Szacki, *Tradycja. Przegląd problematyki*, Warszawa 1971; M. Głowiński, *Tradycja literacka (Próba zarysowania problematyki)*, [w:] *Problemy teorii literatury*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1967, s. 343—359.

w dwudziestoleciu borykano się z mitem moderny lub baroku³. Wybór Leśmiana jako układu odniesienia dla tzw. awangardy krakowskiej⁴ to jeszcze jedna próba interpretacji twórczości tej grupy poetyckiej, jedna z wielu możliwych propozycji⁵ — można wszak rozpatrywać twórczość poetów awangardy w kontekście np. futuryzmu, nadrealizmu, „Skamandra” itd. Dopiero zestawienie tych różnych wersji mogłoby dać złudzenie pełności obrazu.

Związywanie awangardy z Leśmianem to zabieg dokonywany raczej wbrew oficjalnym deklaracjom programowym jej przedstawicieli. Obok wielu innych wątpliwości może nasunąć się jeszcze i ta, że sięganie po Leśmiana można by połączyć z zestawieniem awangardy z całym poprzednim okresem literackim, tzn. z modernizmem. Taka wersja także jest możliwa, sprawę komplikuje jednak właśnie istnienie Leśmiana. Tkwiąc w modernizmie i zarazem przełamując go, rzucając pomost prowadzący do nowej poezji, stoi on na drodze między nią i modernizmem. Nie wykazano jeszcze w dostateczny sposób związków i rozbieżności Leśmiana z tym okresem literackim i to stanowi główną przeszkodę dla powiązania awangardy z moderną. Współcześni badacze wiążąc Leśmiana z modernizmem jednocześnie go z niego wyodrębniają. M. Podraza-Kwiatkowska⁶ starając się wykazać, że polski symbolizm nie był regresem w stosunku do romantyzmu, lecz od-

³ Zwrócił na to m. in. uwagę J. Trznadel w pracy *Twórczość Leśmiana*, Warszawa 1964, w rozdziale *Leśmian wobec mitu moderny*.

⁴ Dzieje pojęcia „awangarda” wymagają osobnej rozprawy. Zagadnieniem tym zresztą niejednokrotnie już się zajmowano. Rozważali ten problem m. in. A. Lam (*Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917—1923*, t. I, *Instykt i ład*, Kraków 1969), M. Bakoś (*O pojme umeleckej avantgardy*, [w:] *Problemy literarnej avantgardy — Konferencja Slovenskej Akademie Vied w Smoleniciach, 25—27 oktobra 1965*, Bratislava 1968), J. Mukařowski (*Zakladni principy avantgardy*, *ibid.*, s. 21—30), R. Vincer (*Avantgarda w polskiej poezji*, *ibid.*, s. 219—241), J. Sławiński (*Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1965). Nazwą „awangarda” określałam w tym artykule grupę poetów skupionych wokół „Zwrotnicy”, uważając za jej najwybitniejszych przedstawicieli Peipera, Przybosia i Brzękowskiego. Wpływ twórczości tej grupy na późniejszą poezję wymaga oddzielnych rozważań. Odrębną sprawą jest problem tzw. awangardy lubelskiej. Oczywiście przyjmując istnienie poetyki awangardowej dokonuję zabiegu upraszczającego, rezygnując z podkreślenia różnic między poezją poszczególnych przedstawicieli awangardy na rzecz zaakcentowania cech wspólnych. Faktem jest jednak istnienie w świadomości dużej grupy krytyków pojęcia „poezji awangardowej” (co nie pozostało bez wpływu na dalszy rozwój poezji), pozostającej w opozycji do innych kierunków poetyckich. Z tego wniosek, że indywidualne różnice muszą ulec zatarciu, jeśli kreśli się mapę poetycką dwudziestolecia.

⁵ Sprawę wielości poetyk w utworze literackim rozważam w artykule *Problemy poetyki immanentnej i sformułowanej*, [w:] *Poetyka i stylistyka słowiańska*, Wrocław 1973, s. 215—220.

⁶ M. Podraza-Kwiatkowska, *Leśmianowy „czyn”*, „Ruch Literacki” 1964, nr 5—6.

rębnym stylem i wskazując jednocześnie na te jego elementy, które można by łączyć z poezją następnego okresu, cytuje dla poparcia swoich też liczne teksty i wśród nich nie ma ani jednego wiersza Leśmiana. Jest to charakterystyczne. Istnieje wśród większości badaczy Leśmiana tendencja do wyodrębniania go z całości epoki. Przyczyną jest zapewne to, że jak to zwykle bywa z twórcami wysokiej rangi, nastąpiło tu połączenie ogromnych połaci tradycji pochodzących z różnych epok i nawet różnych obszarów. Ten kulturowy synkretyzm Leśmiana, zjawisko w tej skali u nas rzadkie, stanowi o jego wyjątkowości. W tej sytuacji istnieją słuszne opory przed umieszczeniem tego poety w szufladzie z etykietą „modernizm”. Leśmian stanowi zjawisko wyjątkowe z innego jeszcze powodu. Otóż, choć polski modernizm z pewnością ma wiele cech wspólnych z symbolizmem zachodnio-europejskim, z wielu przyczyn nie posunął się tak daleko jak np. symbolizm francuski w eksponowaniu zaskakujących skojarzeń słownych — wyznaczników śmiałości wyobraźni. Teoretycy modernizmu powoływali się wprawdzie na te cechy, ale w praktyce były one dużo słabiej realizowane niż we Francji. W czasie, kiedy poezja polskiej moderny przeżywała swój rozkwit, Rimbaud był bardzo mało znany. Większym zainteresowaniem cieszył się przed I wojną światową, a maksymalnym — dopiero po roku 1918⁷. Do wzrostu zainteresowania tą poezją przyczyniła się dopiero poezja i krytyka dwudziestolecia. Leśmian natomiast (doceniony dopiero w latach trzydziestych), przynosił te właśnie wartości, które były w słabym stopniu zawarte w polskim modernizmie, a które cechowały symbolizm⁸.

Programy awangardowe stanowiły w dużym stopniu podsumowanie osiągnięć symbolizmu, głosiły jako nowość to, co symbolizm już dawno sformułował. Przykładem może być choćby opozycja języka poetyckiego do języka prozy, dobrze znana symbolistom francuskim, a sformułowana przez Paula Valéry'ego i Bremonda. Wszystkie te fakty świadczą o istnieniu w polskiej świadomości estetycznej luki w stosunku do Zachodu. Próba jej wypełnienia była właśnie działalność programowa grupy „Zwrotnicy”, będąca w historii literatury jeszcze jednym przykładem spóźnionego dojrzewania świadomości estetycznej.

Przy badaniu konwencji i jej przełamywania ważne jest zwrócenie uwagi na recepcję. Pomaga to uchwycić proces kształ-

⁷ S. Bańcer, *Materiały do bibliografii recepcji Rimbauda w Polsce*, „Przegląd Humanistyczny” 1959, R. III, nr 2(11), s. 148—175; tenże, *Uzupełnienie*, „Przegląd Humanistyczny” 1961, R. V, nr 2(23), s. 135—140.

⁸ Chodzi tutaj tylko o śmiałość kojarzeń odległych znaczeń, której Leśmian był bliższy niż jakikolwiek inny poeta Młodej Polski. Nie rozważam natomiast sprawy stosunku Leśmiana do całokształtu symbolizmu francuskiego ani rosyjskiego.

towania się nowych norm. Charakterystyczne było w okresie dwudziestolecia odczucie przez krytykę związków między poezją Leśmiana i awangardy. Stosunek krytyków do Leśmiana na ogół łączył się z ich stosunkiem do awangardy. Przeciwnicy Leśmiana przeważnie byli przeciwnikami „nowej poezji” i odwrotnie. Do przeciwników należeli m. in. K. W. Zawodziński i K. Troczyński. Zawodziński pisał: „Te zaokrąglone, wypełnione, wypracowane wiersze przewyższają czasami o wiele niezrozumiałstwem najśmielej eliptyczne i poszarpane twory awangardzistów”. Krytyk wspomina też o „rzeczywistości zdeformowanej poetycko” w wierszach Leśmiana⁹. Drugi przeciwnik, Troczyński, stwierdzał: „Kult tego arystokratycznego poety mało znanego szerszemu ogółowi, do niedawna był powszechny w grupkach snobizujących się poezją młodych literatów”. Sąd Troczyńskiego o Łące: „miałem oto wrażenie, że piję w źródle natchnień naszej wielkiej, coraz większej we własnych oczach, poetycznej awangardy. W jej opinii został on jednym z przywódców nowatorstwa poetyckiego”¹⁰.

Do zwolenników Leśmiana należeli L. Fryde i H. Michalski. Krytycy ci zwracali przede wszystkim uwagę na odrębność języka Leśmiana. Fryde m. in. stwierdzał, że poeta ten „tworzy na swój własny użytek nowy język, odrębny od dzisiejszej polszczyzny, który odczuwamy często jako manierę”. Według niego poezja Leśmiana nie ma precedensu. „Stanowi ona jakąś niezależną wyspę o zagadkowej, egzotycznej roślinności. Poezja ta tkwi w symbolizmie, ale *Napój cienisty* to zarazem jednak ruiny symbolizmu. Znajdziemy w nim burzenie marzeń, baśni, stylów, pomysłów poetyckich. Dopiero obecne młode pokolenie poetów, dla którego mowa stała się na powrót narzędziem artystycznym, mogło ocenić należycie wysiłek twórczy Leśmiana”¹¹. Michalski, wysoko oceniając twórczość Leśmiana, zauważył, że dla poetów „Skamandra” jego mowa poetycka była anachronizmem, ponieważ wprowadzali do swojej poezji język potoczny. Natomiast właśnie dzięki takiej, odrębnej roli słowa poetyckiego, cechy twórczości Leśmiana zbiegają się z kierunkami awangardowymi. Michalski ocenia znaczenie Leśmiana dla rozwoju poezji na równi ze znaczeniem Apollinaire’a¹².

Adam Szczerbowski nie wiąże go wprawdzie wyraźnie z żadnym określonym kierunkiem w poezji, ale stwierdza, że widać u niego przejawy nowego stylu mimo niewątpliwych wpływów młodopolskich, dominujących zwłaszcza w *Sadzie rozstajnym*.

⁹ K. Zawodziński, *Liryka i epika wierszem*, „Rocznik Literacki” 1936, s. 29.

¹⁰ „Dziennik Poznański” 1937, nr 165.

¹¹ Z. Fryde, *Klasyk i dwaj romantycy*, *Staff-Leśmian-Tuwim*, „Tygodnik Ilustrowany” 1937, nr 12.

¹² H. Michalski, *Wizerunek poety*, „Pion” 1938, nr 28.

Oceny krytyków dwudziestolecia wskazują wyraźnie na ścieranie się w tym czasie dwóch konwencji. Część odbiorców wyraźnie nie rozumie powodów i źródeł deformacji rzeczywistości i odrębności Leśmianowskiego języka, i w związku z niemożnością zaklasyfikowania oskarża poetę o niezrozumiałstwo. Inna część natomiast wyraźnie odczuwa wyjątkowość i ważność poezji Leśmiana, jego inność zarówno w stosunku do modernizmu jak i „Skamandra”.

Wśród krytyków piszących o Leśmianie po wojnie zarysowały się dwie tendencje: do wiązania go raczej z liryką młodopolską i do silnego podkreślania prekursorstwa w stosunku do różnych kierunków poezji międzywojennej, co jest połączone z wyodrębnianiem Leśmiana z okresu modernizmu. Wskazywanie na tradycję Leśmianowską awangardy dokonywane było zawsze na marginesie innych prac, ale nigdzie to zagadnienie nie zostało szerzej omówione. Związki Leśmiana z awangardą najsilniej podkreślał M. Głowiński¹³. Zwrócił uwagę na to zagadnienie na marginesie swych prac J. Trznadel¹⁴. Wszystkie zbieżności można ująć w następujących punktach:

- a) Krecjonizm;
- b) Dynamiczność „przedmiotu” — nie tylko podmiot określa swój stosunek do przedmiotu, ale i odwrotnie;
- c) Przywrócenie równowagi między sferą wyglądown i deklaracją liryczną.

Sam Przyboś także niejednokrotnie wyrażał swoje sądy o twórczości Leśmiana. Fascynacja twórczością autora *Łąki* jest u niego wyraźna. Stwierdza, że Leśmian jest poetą oryginalnym i niepowtarzalnym, najznakomitszym od czasu Norwida. Chyba tylko Słonimski i Ważyk okazali się niewrażliwymi na Leśmiana¹⁵.

W 1938 roku Przyboś napisał: „Kraż wczorajszej poezji polskiej dawno już zawęził mi się i skupił w dzieło poetyckie Leśmiana”¹⁶. Znaczenie tego poety porównuje ze znaczeniem Baudelaire’a, Rimbauda, Poego, Rilkego, Supervielle’a, a na gruncie polskim — Mickiewicza, Słowackiego i Norwida. Przyboś we właściwych proporcjach widzi te wypowiedzi Leśmiana, które można traktować jako atak na awangardę. Outsider nie lubił szkół, ale doceniał mimo to nowatorstwo. Dla Przybosia Leśmian był poetą przełomu. „Stanowił wprawdzie sumę i szczyt modernizmu

¹³ M. Głowiński, *Szkic o Leśmianie*, „Twórczość” 1956, nr 10, s. 72—87 i tenże *Tużim a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962, s. 83—85.

¹⁴ J. Trznadel, *Leśmian, którego nie znamy*, „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 18.

¹⁵ J. Przyboś, *Leśmian po latach*, [w:] *Linia i gwar*, t. II, Kraków 1959, s. 91.

¹⁶ J. Przyboś, *Czytając Supervielle’a*, [w:] *Sens poetycki*, t. II, s. 143—146 (pierwodruk w „Ateneum”, 1938).

polskiego, ale Bolesław Leśmian to nie tylko szczyt — on jedyny spośród twórców Młodej Polski stanowi także przełęcz, przez którą wiedzie droga poezji polskiej od symbolizmu do antysymbolistycznej poezji współczesnej¹⁷. Przyboś wyraża pogląd, że być może dla kształtowania się poetyki Leśmiana nie była bez znaczenia twórczość poetów awangardy. „Można by przypuszczać, że Leśmian, który dobrze był obeznany z teorią i praktyką «zwrotniczian» realizował na swój sposób hasło: «Każde zdanie w wierszu powinno mieć wartość poiny»¹⁸.

Za największe osiągnięcie Leśmiana uważa Przyboś „dorzeczość słowa”, którą można porównać z dorzeczością słowa Mickiewicza (kładąc tym samym nacisk na antysymbolistyczną tendencję tej poezji), „kreacjonistyczny realizm”, „pochwytność niepochwytnego w słowie”, podobną do mistrzostwa Słowackiego, „gęstość” poezji, a więc ograniczenie epitetów, typowych dla Młodej Polski. Zdaniem Przybosia Leśmian znaczył bardzo wiele dla rozwoju środków poetyckich. Dostrzega jednak u autora *Łąki* nie odpowiadające nowej poezji elementy, które ocenia jako anachroniczne, więc jego filozofię, staroświecką „śpiewność”, programową niechęć do wiersza wolnego, przejawiające się w doborze słownictwa wpływy poetyki młodopolskiej.

Pierwszy swój znaczący wiersz napisał Przyboś, jak sam stwierdza, pod wpływem *Łąki*, którą przeczytał, gdy miał 19 lat. Była to druga po Rimbaudzie jego przygoda poetycka¹⁹. W ocenach Przybosia uderza to, że odrzuca on „filozofię” Leśmiana jako anachroniczną. Akceptuje natomiast wszystkie cechy tej poezji, które mu się wydają antymodernistyczne. Charakterystyczne, że nie wydobyl zasadniczej zbieżności między programem poetyckim Leśmiana i programem „Zwrotnicy” (zbieżność ta właśnie była dziedzictwem symbolizmu), a mianowicie opozycji języka poezji do mowy potocznej. Leśmian pisał o podwójnym życiu słowa, słowa w poezji i mowie potocznej, gdzie występuje jako utarte pojęcie. „Język prozy znikliwy, powinien dawać pierwszeństwo treści. Wiersz jest nie tylko myślą — obrazem — treścią. Jest on ponadto jeszcze sam oddzielnym tworem słownym, który się z magii słów narodził i tę magię nadal uprawia. Twórczość językowa jest nierozzerwalnie związana z twórczością poetycką²⁰.

Nie konkretyzował też Przyboś rodzaju wpływów Leśmiana na swoją twórczość. Nic zresztą dziwnego, skoro podstawą teorii poetyckiej awangardy była absolutna oryginalność, „tradycja ko-

¹⁷ J. Przyboś, *Słowo o Leśmianie (przemówienie na Wiośnie Poetyckiej w Kłodzku, 1967 r.)*, „Poezja” 1967, nr 12, s. 11.

¹⁸ J. Przyboś, *Niepowtarzalność Leśmiana*, [w:] *Sens poetycki*, t. I, s. 150—157.

¹⁹ Przyboś, *Słowo o Leśmianie...*

²⁰ J. Przyboś, *Mój Leśmian*, [w:] *Sens poetycki*, t. I, s. 145—147.

pernikańska". A przecież ów „pierwszy znaczący wiersz” — *Cieśle* — jest uderzająco Leśmianowski. Znany jest dobrze w poezji Leśmiana motyw regresu²¹, powrót lub próba powrotu do stanu pierwotnego, kiedy byt nie był jeszcze zróżnicowany na naturę i człowieka. Podmiot liryczny patrzy jednak na ten stan pierwotny z dystansu obecnej chwili i wskutek tego naturę tę uczłowiecza. Wydaje mu się, że wszystkie procesy w niej zachodzące są drogą, prowadzącą do wyższych stopni bytu. Kiedyś człowiek stanął częścią natury. Z niej się wywodzi — jest to Natura-Matka, a jednocześnie widzi, jak w chwili mu współczesnej natura jak przed wiekami, dramatycznie wydziera się z własnych granic, jest to Natura-Siostra²². Wiedza o niej i o skutku tych przemian sprawia, że człowiek czuje się z nią głęboko związany i zarazem od niej oderwany.

Zrealizowany powrót do natury zawarty jest w *Topielcu zieleni*. Utwór ten można zinterpretować w kontekście tradycji romantycznej i neoromantycznej²³, a także wytłumaczyć go sięgając do mitów i psychoanalizy²⁴. Jest to powrót zrealizowany, ale *Topielec* zostaje w nim odczłowieczony. Częstym motywem jednak w twórczości Leśmiana jest próba powrotu, powrót niezrealizowany i wynikające stąd niespełnione pragnienie. Jest tak np. w *Zielonej godzinie*, *Asoce*, *Wiśni*, *Otchłani*. Skutkiem tego motywu jest psychizacja elementów natury, która znajduje wyraz nie tylko w warstwie tematycznej, „fabularnej”, ale i „semantycznej” wierszy Leśmiana. Wydaje się, jakby jedna z drugiej wynikała i na tym między innymi polega spójność Leśmianowskiego modelu świata. Klasycznym tego przykładem może być choćby *Otchłań*, gdzie skutkiem sytuacji — postawienia człowieka twarzą w twarz z otchłanią, jest przypisanie jej cech psychicznych i typowego dla poezji Leśmiana — dramatycznego pięcia się na wyższe szczeble bytu.

Otchłań „skomli”, „miota się”, „kona z męki”, „tęskni nie wiadomo za czym”, „cierpi”. Wszelkie otchłanie, lasy, drzewa Leśmianowskie trzeba traktować jako reprezentantów całej na-

²¹ Zagadnieniem tym zajmował się J. Prokop w pracy *Niepochwycień złoty. Motyw regresu w poezji Leśmiana*, [w:] *Studia o Leśmianie*, Warszawa 1971, s. 53—61.

²² Obraz Natury-Matki właściwy był modernizmowi, natomiast Natury-Siostry i Natury-Kochanki — romantyzmowi.

²³ Tak interpretuje *Topielca zieleni* J. M. Rymkiewicz w pracy *Odczłowieczając duszę. „Topielec” Bolesława Leśmiana na tle porównawczym*, [w:] *Studia o Leśmianie*, s. 201—229.

²⁴ Można łączyć np. regres z instynktownym dążeniem do samozniszczenia-śmierci, o którym pisał Freud: „Istnieje w każdej istocie żyjącej i zmierza do tego, by ją zniweczyć, by sprowadzić życie do stanu materii nieożywionej”, S. Freud, *List o wojnie*, cyt. wg R. Caillois, *Odpowiedzialność i styl*, przekład K. Dolatowskiej, Warszawa 1967, s. 148.

tury. Symbolika drzew wynika zresztą z wzorów tradycji literackiej i podań ludowych.

W *Cieślach* Przybosa także mamy do czynienia z symboliką drzewa; jest to poetycka wizja pracujących dębów. Wyrażenie „dębowe Ojce” wskazuje na to, że podobnie jak u Leśmiana występuje tu motyw regresu, powrotu do stanu, w którym natura próbowała ukształtować formę swego przyszłego bytu. I podobnie jak u autora *Otchłani* następuje jej ucłowieczenie.

Prężą się w zworze sękatej
niezdarne dłoni kwadraty,
klekocą zwarte przeguby,
wiercą się wściekle kadłuby.

(*Cieśle*)²⁵

Nie ma tu jednak charakterystycznej dla Leśmiana, nasyczonej dramatyzmem sytuacji podmiotu, który chce się zjednoczyć z naturą i musi cofnąć się z powrotem w swoją odrębność. Podmiot nie bierze udziału w pracy dębów — jest narratorem. Próba metamorfozy dębów nie ma posmaku metamorfozy niedokonanej lub dokonanej nie do końca, jak to najczęściej bywa u Leśmiana. Siłą napędową metamorfozy jest praca, która ciągle posuwa się naprzód. Leśmianowski motyw regresu, a także niedokonanej metamorfozy pojawia się jednak nieraz w poezji awangardowej, najczęściej zresztą u Przybosa. Oto przykłady:

Gdzieś tai się staw, głęboko uwikłany w trzcinie
śniącej, jak swoje odbicie do jawy natężyć
i las, wyszumiały z zadumy, drzewami podchodzi
do wody...

(*Krajobraz*)

Jakie pole ciałem swoim ucieleśnić?
Z jaką łąką swoją wolę łączyć?

(*Echo*)

Gdzież jest zasłonięte horyzontem, najdalsze, zakopane koło Ziemi,
Głucha mogiła narodzin,
z którego wytrysło me ciało?

(*Droga*)

Peiper:

Gdzieś róża drze się w niebogłosy
Dwa w uścisku stawy

(*Ogród miejski*)²⁶

²⁵ Wszystkie cytaty pochodzące z wierszy Przybosa zostały podane według J. Przybosa, *Poezje zebrane*, Warszawa 1959.

²⁶ Wszystkie cytaty z wierszy Peipera zostały podane według T. Peiper, *Poematy* (zbiór), Warszawa 1936.

Z tego Leśmianowskiego motywu regresu wywieść można sposób budowania świata przedstawionego w poezji awangardy. Motyw regresu nie jest wprawdzie wynalazkiem Leśmiana, ale u modernistów zjednoczenie się z naturą było środkiem połączenia się z elementem duchowym, który jest poza nią²⁷. Dopiero u Leśmiana środek staje się celem. Poeci awangardy przejmowali najczęściej „semantyczne skutki” tego motywu. Znika w ich wierszach „fabularność” regresu wraz z sytuacyjnym uzasadnieniem semantycznych zmian. Semantyczne skutki natomiast zostają i ogarniają całą prawie płaszczyznę awangardowej twórczości. Świat otaczający podmiot podlega psychizacji, jego elementy zyskują walor emocjonalny²⁸. W efekcie — zaciera się granice między odrębnością poszczególnych elementów świata, który jest zbudowany z jednorodnego tworzywa — nie ma przeciwieństwa między materią i psychiką²⁹. Przy okazji warto zauważyć, że przeciwstawienie Peipera, poety miasta — Przybosio- wi, poecie pejzażu wiejskiego grzeszy powierzchownością³⁰, ponieważ u Peipera miasto pełni taką samą rolę, jak natura u Przybosia — tzn. podlega psychizacji i dynamizacji. Dokonuje się tam „przekład” elementów świata przedstawionego na części składowe ciała ludzkiego, na fizjologię zamiast psychiki.

z mięśni mury...
z czarnych jelit ziemi
wydobędziemy pałac ze złota
bólami, które nie bolą
(Z *Górnego Śląska*)

Leśmian:

Noc oddycha naszą krwią,
Krew podziemną płynie miedzą
(*Wiersz księżycowy*)³¹

Peiper:

Niebo przemawia krwią
(*Czyli*)

²⁷ Por. Rymkiewicz, *op. cit.*

²⁸ Zwracali na to uwagę niemal wszyscy interpretatorzy, nie szukając jednak źródeł literackich tej cechy poezji awangardowej.

²⁹ Zwrócił na to uwagę Sławiński: „Metafora zaciera więc granicę oddzielającą świat zewnętrzny podmiotu od jego świata wewnętrznego” (*op. cit.*, s. 160).

³⁰ To przeciwstawienie wyraźne jest w pracy S. Jaworskiego, *U podstaw awangardy. T. Peiper. Pisarz i teoretyk*, Kraków 1968, s. 132.

³¹ Wszystkie cytaty z wierszy Leśmiana podane zostały według B. Leśmiana, *Poezje*, opr. J. Trznadel, Warszawa 1965.

Bałtyk ziewa, potem nagle się płoni
(*Powojenne wezwanie*)

Miasto wśrubowało się w ziemię
pięściami walczącego marzenia
(*Miasto*)

Przyboś:

Patrzą na mnie wywrócone białka ziemi
(*Oczy zabitych*)

Już rozkłada ramiona ten obszar ogromny —
Nie większy od lęku o ciebie
(*Nie większy od lęku*)

Dzień stoczył się jak ła
(*Deszcz*)

Brzękowski:

Księżyc zawieszony nad Olchawą, nad wsią i nad rzeką,
rozmawiał z drogą rzuconą na łąki
(*Księżyc nad Olchawą*)³²

idziesz bezzębnymi ulicami
(*Brew*)

Krwawa żyła ulicy przewala się tryska czerwonością reklam
(*Murzyn z załogi Narcyza na pokładzie „Paris-Soir”*)

Podobne przykłady można by mnożyć. Zarówno psychizacja jak i fizjologizacja elementów świata przedstawionego występuje u poetów awangardy łącznie, w różnym jednak nasileniu ilościowym. Szczególnie silna fizjologizacja ma miejsce w poezji Peipera, a psychizacja — w poezji Przybosia. Te różne środki wyrazu służą jednak temu samemu — uzyskaniu jednorodności świata przedstawionego. Oczywiście, można by wywieść ich rodowód z symbolizmu i symbolistycznej synestezji. Chodzi jednak w tym wypadku o co innego — o ukazanie ich uzasadnienia, związku z tym, co nazywamy „poetyckim modelem świata” — takiego uzasadnienia można by przecież szukać także w poezji symbolizmu. Świadomość istnienia prapoczątków bytu i ciągłego jego dążenia do metamorfozy wyzwoliła w poezji Leśmiana to silne wrażenie upływu czasu, o którym tyle w związku z jego poezją na-

³² Cytaty z wierszy Brzękowskiego podane zostały według J. Brzękowskiego, *Wybór poezji*, Warszawa 1966.

pisano³³. Wskazuje na to analiza Leśmianowskiego słowotwórstwa. Można z niego wydzielić dużą grupę czasowników z formantem *-eć*, np. bezdomnieć, błękitnieć, daleczyć. E. Olkuśnik, analizując pod tym kątem słownictwo Leśmiana, wyraziła słuszny pogląd, że jest to wynik nastawienia na stawianie się świata³⁴.

Wszelkie stawanie się, przemiana musi odbywać się w czasie. Dlatego jednym ze środków chwytania przebiegu czasu poetyckim słowem jest motyw metamorfozy (np. *Akteon, Przemiany*). Skutkiem dokonania się tej metamorfozy jest nierzadko tęsknota za powrotem do poprzedniego wcielenia — Akteon jest jeleniem, ale jelen chce być Akteonem. Czas jest także tematem wielu wierszy (np. *Dżananda*), przy czym Leśmian wyraźnie odróżnia czas subiektywny od czasu „obiektywnego”. Bardzo często przedstawienie jakiegoś stanu aktualnego łączy się z zaznaczeniem innej „perspektywy” czasowej. Teraźniejszość dla przeszłości bywa przyszłością.

Spał te zwłoki na kwiatach, gdzie zesłaś się ze mną
Gdym cię jeszcze przyszłością miłował daremną³⁵

Nie jest moim celem ułożenie sprawy czasu w poetyckim świecie Leśmiana w zwarty system filozoficzny, choć wskażę potem na koncepcję czasu, z którą się jego doświadczenia poetyckie kojarzą. Będzie to świadczyć jednak raczej o zbieżności niż genezie. Interesują mnie te przejawy interpretacji czasu u Leśmiana, które można wyczytać z jego poezji.

W wierszach poetów awangardy ciągle zachodzi metamorfoza. Ale jest to metamorfoza w planie semantycznym, a rzadziej tematycznym³⁶. Konkret zamienia się w abstrakt i odwrotnie,

³³ T. Karpowicz pisze w artykule *Poezja niemożliwa*: „Kiedy otwieram jakąkolwiek stronę poezji Bolesława Leśmiana, wchodzę do rzeki Heraklita... Nie znam w poezji polskiej twórczości, która w formie mitu poetyckiego stałaby się tak doskonałym przedstawieniem wszystkich zjawisk in statu nascendi jak poezja Leśmiana. Być może, w pewnym stopniu dorównuje mu w tym względzie Julian Przyboś” („Poezja” 1967, nr 12, s. 14).

³⁴ E. Olkuśnik, *Słowotwórstwo na usługach filozofii*, [w:] *Studia o Leśmianie*, s. 151—183.

³⁵ B. Leśmian, *Dżananda*. Na zmianę dystansów „oddzielających moment mówienia od przedstawionej sytuacji” w poezji Przybosia zwrócił uwagę Sławiński, (*op. cit.*, s. 133), nie wiążąc jednak tego zjawiska z tradycją Leśmianowską. Jest ono zresztą właściwe nie tylko Przybosiovi, jak to wynika z dalszych rozważań, lecz także Peiperowi i Brzękowskiemu.

³⁶ O metamorfozie w planie tematycznym można mówić w odniesieniu do niektórych wierszy Peipera. Przykładem może być wiersz *Football*. Sławiński, interpretując ten wiersz, pisał że w sposób ortodoksyjny jest w nim zrealizowana zasada ekwiwalentyzacji. Rzeczywistością wyjściową dla obrazu jest lot „piłki dzielnie kopniętej”. Ekwiwalent dla tego

kategorii psychiczne — w stan rzeczy. Wrażenie dynamizacji stwarza dobór czasowników. Większość z nich to czasowniki określające ruch. W kategoriach ruchu trzeba przede wszystkim ujmować nasyconie czasem wierszy awangardy, nie mniejsze niż w poezji Leśmiana.

Brzękowski:

Wiórami upału odwijał się sierpień
(*Razowy epos*)

Brzękowski, jak wszyscy poeci awangardy, unika przymiotników, ponieważ są one statyczne. Odwijające się wióry upału mają zastąpić przymiotnik „upałny” i jednocześnie oddać stawanie się odcinka czasu.

Gdy zmierzch jak suknia opadnie
(*Murzyn z załogi Narcyza...*)

Przyboś:

Dnia ubywa jak sukni do kolan
(*Ścieżka*)

Bardzo często u Przybosia, podobnie jak w poezji Leśmiana, aktualnemu wrażeniu towarzyszy poczucie czasu, który minął, np.

Te same gwiazdy
wyszeptaly wieczór jak zwierzenie
(*Wieczór*)

Słowa „te same” wskazują na obecność w teraźniejszości czasu minionego.

Brzękowski:

Daleko szumią noce wysokopienne lasy marzeń
(*Razowy epos*)

Bardzo ciekawy ze względu na konstrukcyjną rolę czasu jest wiersz Peipera *Dzieło wina*. Akcja podmiotu zaczyna się w czasie teraźniejszym. Potem następuje projekcja w przyszłość — z jej perspektywy obecna chwila będzie wspomnieniem, a następnie akcja podmiotu zostaje umieszczona w owej przeszłości

zjawiska stanowi lot ptaka. Ten zaś z kolei podlega dalszej ekwiwalentyzacji. Odpowiada mu cała seria przywoływanych kolejno równoważników: „ciekła latarnia”, „latająca spiżarnia”, „światło latające”, „zdanie z wiśni”, „czerwony rozkaz radości”, „gniewna kreska” etc. Obraz rozwija się poprzez wymianę tych równoważników. Ich następstwo wyznacza przebieg fabuły utworu (op. cit., s. 125).

i podmiot mówi o terażniejszości jako o wspomnieniu. Tę zmianę „punktu widzenia czasowego” spotyka się także w wierszach Leśmiana. U Peipera bardzo często występuje „projekcja w przyszłość” — podmiot prezentuje stawanie się czasu przyszłego, np.

Chwila, brzask opadnie, srebro
dnia przepłynie miastem
(*Rano*)

lub przebieg czasu zaznaczony jest przez rozwijanie się akcji lirycznej (*Latarnia*).

Czas jest jednak nie tylko relatywizowany do sytuacji podmiotu, ale także wpływa na jego dezintegrację. Z tym właśnie wiąże się Rimbaudowski motyw „ja to ktoś inny”. Stawanie się obejmuje nie tylko świat przedmiotów, ale także osobowość. Spojrzenie na tę osobowość z dystansu czasu daje właśnie wrażenie obcości i odmienności.

Leśmian:

Widzę siebie — tamtego, co w łzach się nie zmieścił
I w nicość wywędrował, wołany daremnie!
Wszakże pieszcze cię dotąd tak, jak tamten pieścił...
A ty wstecz się doń garniesz, choć widmem jest we mnie;
Ale jego widmowość nie całkiem jest pusta —
On się jeszcze odradza na zgliszcach i w dymie.
I gdy mnie — dzisiejszego — całujesz, śniąc, w usta —
Tamten we mgłę się budzi — i szepce twe imię.
(*Tamten*)

Sławiński zauważył, że adresat niektórych liryków Brzękowskiego z tomu *W drugiej osobie*, to „alter ego” poety³⁷. Podobne jednak cechy, choć w innej zawarte formie można dostrzec także w poezji Przybosa i Peipera. Podobne, ponieważ mają wspólne źródło i pełnią analogiczną funkcję — chodzi o widzenie siebie jako kogoś innego, obcego.

Zjawisko to jest zróżnicowane także w poezji Leśmiana. Występuje w niej dualizm osobowości pochodzenia romantycznego — podział na duszę i ciało, jak np. w *Don Juanie* lub *Różach*. Dualizm taki może także wywołać cudze spojrzenie, uświadomienie sobie tego, że dwojako istnieję — dla siebie i dla innych; tym „kimś” jest najczęściej u Leśmiana przyroda. Jako przykład można tu przytoczyć *Otchłań*, ale takich przykładów jest więcej.

Czuję rozpacz jej naga, czuję chłód jej bosa,
Jej bezdomność, gałęzi owianą szelestem,
I oczy, które we mnie przez mętne szkła rosy
Widzą kogoś innego niż ten, który jestem
(*Otchłań*)

³⁷ Sławiński, *op. cit.*, s. 170.

To odczucie cudzego, kreującego osobowość spojrzenia łączy się często z lękiem przed nim, a jeśli — jak w wierszu *Tamten* przyczyną dwoistości jest upływ czasu — pojawia się lęk przed przemijaniem.

Zdarza się podmiotowi zwracać do siebie w drugiej osobie, np.

I przychodzą modlitwy o większą tęsknotę,
 źli bogowie, złe wiosny i mgła zagrobową,
 Bzy bez jutra, bez wczoraj, ćmy czarne, ćmy złote
 I ty, co tak się smucisz, gdy piszesz te słowa.
 (Ćmy)

Tutaj także mamy do czynienia z „alter ego” poety. Występuje rozdzielenie — z jednej strony podmiot mówiący i „przeżywający”, z drugiej — ten sam podmiot, ale widziany z dystansu, na prawach drugiej osoby, „ktoś inny”.

Poeci awangardy, a szczególnie Przyboś i Brzękowski, kontynuują tę dwoistość, choć w mniej zróżnicowany sposób. U Przybosia wiąże się ona najczęściej z upływem czasu. W wierszach dotyczących dzieciństwa, tam, gdzie możemy się domyślać, że wspomnienia są wspomnieniami podmiotu, często zamiast pierwszej osoby jest trzecia, a nawet pierwsza zamienia się w trzecią. Jest tak np. w wierszu *Sen*, gdzie najpierw podmiot zapowiada opis swojego dzieciństwa, a następnie pojawia się forma 3 osoby czasownika.

Słyszysz:
 ...Szafa — sapnęła odetchnąwszy swe głębiny.

Podobnie do siebie mówi podmiot w wierszu *Droga powrotna*: „Chłopcze, zwycięski w roku osiemnastym”. Brzękowski inaczej trochę wyraża swoje „alter ego”, nie uzależniając jego istnienia od przemijania:

Pod nienasyconymi dniami o kolorze morwy
 Idziesz drogą, drogą życia tylu innych
 (W drugiej osobie)

Zachodzi tu pewne przesunięcie w stosunku do poezji Leśmiana. Jeśli widzącym i kreującym osobowość jest ktoś inny, wynika z tego niemożność przeniknięcia tego drugiego, a więc i jego wersji własnej osobowości, a w konsekwencji dramatyczność sytuacji lirycznej. Jeśli natomiast „obserwatorem” jest sam podmiot, stwarza to dystans w stosunku do wyrażanych przeżyć i taki dystans cechuje często wiersze awangardowe. Jest to zresztą tylko jeden ze sposobów wytwarzania dystansu. Inny to „postawa retoryczna”. Zwykle przypisuje się ją Peiperowi. Nie jest ona jednak jego wyłączną własnością.

Nawet w najbardziej intymnych erotykach Przybosia postawa

retoryczna nie znika. Przyczyną tego jest z jednej strony bardzo dokładny opis sytuacji, z drugiej — jej schematyczność emocjonalna. Sytuacje pochodzące z erotyków zawartych w zbiorze *W głąb lasu* Przybosa, w wierszach tego typu Peipera i Brzękowskiego są psychologicznie nieskomplikowane. Jest to *Spotkanie*, *Odjazd*, *Odejście*, *Wspomnienie* itp. Jeśli te uproszczenia potraktować jako regres, to będą one regresem — w stosunku do Leśmiana — w stronę dużej ilości (choć nie wszystkich) poetów Młodej Polski. To jest właśnie inaczej wypowiedziana wrażeniowość, owe wyklęte i potępione przez awangardę „tęsknice”, „dale”, i „żale”, cechujące się jednak mniejszym zaangażowaniem podmiotu. Temu uproszczeniu sytuacji pomaga jeszcze mała konkretyzacja osobowości samego podmiotu, który przez ów słynny przekład na kategorii świata zewnętrznego dezintegruje się, rozpada na wrażenia. Czy oznacza to przesunięcie się poezji awangardowej w stronę narracyjności? Jeśli przyjmiemy, że za podmiot mówiący uważamy kogoś, kto mówi (niezależnie od osoby, w jakiej to czyni), warto się zastanowić raz jeszcze, od czego zależy nasza opinia o podmiocie lirycznym, przy czym dokonać trzeba nie tylko analizy lecz autoanalizy. Nastawienie „liryczne” czy „epickie”³⁸ odbiorców jest wynikiem pewnego nawyku. Na ogół w wierszach przypominających zewnętrzną formą liryki szukamy podmiotu lirycznego, tzn. mamy skłonność do odnoszenia wszystkich wypowiedzi do osoby podmiotu lirycznego. Odbierając czyjaś wypowiedź, możemy potraktować ją dwójako: albo skoncentrować się na samej wypowiedzi, albo wypowiedź tę potraktować tylko jako środek prowadzący do celu, którym jest stworzenie na własny użytek obrazu nadawcy i jego przeżyć. Przywykliśmy do kategorii podmiotu lirycznego i dlatego zwykle jako odbiorcy liryki na nim się koncentrujemy. Jeśli wzór emocjonalny nadawcy nam nie odpowiada, to albo go odrzucamy wraz z wypowiedzią, albo koncentrujemy się na samej tylko wypowiedzi. Mówimy wtedy o świecie przedstawionym. Podział na podmiot i świat przedstawiony nie jest przecież cięciem poprzez utwór, jest tylko punktem widzenia, zmianą naszego stosunku do niego. Ponieważ sytuacje i „przeżycia” podmiotu awangardowego, a więc jego wzór emocjonalny przesiąknięty jest znanymi stereotypami i nie przynosi nowych informacji, nasza uwaga koncentruje się na świecie przedstawionym, którego obraz takie informacje przynosi.

Ten świat przedstawiony jednak zawarty jest w takich wypowiedziach, jakich na co dzień nie używamy; nadawcy potrzebne są więc specjalne uprawnienia, abyśmy mogli odebrać to, co mó-

³⁸ Por. spostrzeżenia S. Skwarczyńskiej, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. III, s. 120.

wi na innych prawach, niż wtedy, kiedy sami jesteśmy nadawcami.

Kategoria podmiotu lirycznego służy między innymi właśnie temu nadaniu specjalnych uprawnień osobie mówiącego. Kiedyś — kiedy nie używano jeszcze określenia „podmiot liryczny”, rolę tę spełniał wzorzec poety; poety-proroka, wieszczka, błazna itp. Zrozumienie i przeniknięcie do świadomości estetycznej specjalnych uprawnień podmiotu właściwych jakiemuś okresowi literackiemu jest podstawą zaakceptowania wypowiedzi tego podmiotu. W wypadku awangardy wyrobieniu takich uprawnień służyła poetyka sformułowana — stąd poeta-rzemieślnik, poeta-słowiarsz, a brutalnie rzecz upraszczając — ktoś, kto umie pięknie mówić, a więc — retor. U Leśmiana uzasadnienie jego słotwórczych zabiegów kryło się w warstwie „filozoficznej” wierszy — model świata uzasadniał poetycką semantykę, poetycka semantyka umożliwiała istnienie tego świata. Podmiot walczył o swoje prawa wewnątrz utworów. Poezja awangardy przyjmuje i rozwija tylko semantykę, nie tylko nie przejmuje, ale i cofa się wstecz jeśli chodzi o jej uzasadnienie sytuacyjne i psychologiczne. Stąd, a nie z „pseudonimowania” uczuć bierze się ta liryka dystansu, narracji, retoryki. Dlatego króluje w programach poeta-rzemieślnik, podmiot, który ma zawód zamiast osobowości.

Waga świata przedstawionego w poezji awangardy skłania, aby poświęcić mu nieco uwagi. Mówi się zwykle, że jest to świat porządku i ładu, świat konkretny w przeciwieństwie do świata symbolów. Ciekawe, że niektóre uwagi dotyczące Leśmiana można odnieść także do awangardy. E. Olkuśnik³⁹, interpretując słotwórstwo Leśmiana stwierdziła, że jego neologizmy rozszerzają model świata o zjawiska pozornie nie istniejące, bo językowo nie wyodrębnione. Jest to rewizja dotychczasowego sposobu ujmowania świata, przeświadczenie, że „niepochwytny” ma także swój własny sposób istnienia. U poetów awangardy rzadsze są neologizmy, częstsza natomiast metafora. Metafora, która jednak pełni podobną funkcję, ponieważ poszerza zastany krąg znaczeń i przez kojarzenie pojęć w potocznych wypowiedziach odległych i nie mających ze sobą pozornie związku stwarza im inne podstawy egzystencji. Stąd też w programach awangardowych pragnienie, aby wyrazić niewyraźne i podkreślanie antyrealizmu metafory. Przecież neologizm, podobnie jak metafora, nie jest kreowaniem z niczego — obydwie te środki poetyckie muszą liczyć się z regułami języka, których nośnikami są potoczne wypowiedzi. Oczywiście zestawianie odległych znaczeń pociąga za sobą większą swobodę kojarzeń, którą tak awangardiści zwal-

³⁹ Olkuśnik, *op. cit.*

czali u surrealistów⁴⁰. Zdarza się też, np. u Przybosa, wchodzenie w konflikt z normami składni. Nie świadczy to chyba o akceptowaniu porządku świata. J. Prokop twierdzi, że „Lekceważenie hierarchii gramatycznej świadczy o zakwestionowaniu jej w rzeczywistości pozajęzykowej”⁴¹. Podobnym burzeniem ładu świata są zabiegi metaforyczne. W świecie tym zostaje zachwiana ustalona hierarchia ważności i jak już poprzednio stwierdzono, jego tradycyjne rozróżnienie na pierwiastek materialny i duchowy. Stąd częste kojarzenie w metaforze abstraktu z konkretem. J. Trznadel pisał, że u Leśmiana występuje dwojaka tendencja — do przemiany symbolu w konkret i konkretem w symbol.

Jedną z nich wiąże z symbolizmem, drugą — z materializmem poetyckim⁴². Można by mówić o dwóch typach „poznania” poetyckiego. Jeden — to używanie pośrednictwa przedmiotu do wyjścia poza niego w świat idei, drugie — skierowanie od pojęcia do przedmiotu, nastawione na rozbijanie pojęć (w ich utartym znaczeniu) — wyrazem tego jest zamiana nazywanych przez poprzedników poetyckich uczuć na ciągi wrażeń, powstających przez zetknięcie z przedmiotem⁴³, ucieczka przed jednoznacznym określeniem cech, przed statycznością. Ucieczkę do „konkretności”, metaforę, która ilościowo się rozrasta stając się sposobem mówienia poetyckiego można potraktować jako przejawy kryzysu epistemologicznego.

Ucieczka do konkretności w wydaniu Leśmiana odbywa się, jak to zwykle u tego poety bywa, w dwóch planach; semantycznym i tematycznym. Przykładem tego ostatniego może być *Topielec zieleni, Łąka, Zielona godzina, czy Otchłani*. Ta ucieczka ma charakter dramatyczny. W *Topielcu* dramat polega na niemożności zjednoczenia się z konkretem bez utraty człowieczeństwa, w *Zielonej godzinie* i *Otchłani* na niemożności wyjścia poza granice swojego bytu. Tylko *Łąka* jest wielkim objawieniem, świętem konkretności. W kontekście rozważań o konkretności można by zinterpretować *Topielca* jako próbę ucieczki od świata pojęć w świat rzeczy.

Pragnienie konkretności i związany z tym motyw regresu znany był dobrze sztuce dwudziestolecia. Przejawem tego jest choćby

⁴⁰ Z dystansu czasu Brzękowski dziwił się, dlaczego poetów grupy „Zwrotnicy” nie nazwano nadrealistami. J. Brzękowski, *Wyobraźnia wyzwolona*, Warszawa 1960, artykuł *Poezja integralna, r. 1933*, s. 49.

⁴¹ J. Prokop, *Wokół Przybosa. Marginalia interpretacyjne*, „Twórczość” 1958, nr 9, s. 95—100.

⁴² Trznadel, *op. cit.*, s. 30—61.

⁴³ Zwrócił na to uwagę M. Głowiński w artykule *Liryka Światowida*, „Twórczość” 1959, nr 12, s. 125—132.

zwrot futurystów do prymitywu, zainteresowanie sztuką afrykańską.

W poezji awangardy niknie motyw powrotu do konkretnego planie tematycznym. Triumfuje natomiast w planie semantycznym, w ukonkretnianiu pojęć.

Jeżeli Przyboś pisze: „poranek frunął z gałęzi” to ten poranek nabiera cech ptaka. A oto garść innych przykładów:

Ciepło stało kopicami na murawie
(*Na nowiu*)

Peiper:

Niebo: karta tytułowa zaginionej książki
(*Miasto*)

rannych świateł szare blachy
rozwiesza dzień na pierwszych swych godzinach
(*Rano*)

Brzękowski:

myśl zabiegliwa i słodka jak banan
(*Niedojrzały uśmiech*)

Oczywiście metafora tego typu nie jest wynalazkiem awangardy. Występuje jednak w dużym nasileniu ilościowym — trzeba ją także rozumieć w kontekście tradycji poprzedniej epoki, chętnie posługującej się symbolem. W kontekście tej tradycji awangardowy sposób poetyckiego mówienia jest aktem nieufności w stosunku do języka, który przenosi w świat pojęć. Drugą stroną tej nieufności, stroną pokazywaną odbiorcom w awangardowych programach, jest wiara w kreacyjną moc słowa. Wiara ta jednak — trzeba to sobie wyraźnie uświadomić — ma być antidotum na świadomość niemożliwości wyrażenia świata, rekompensatą ukrytego kompleksu. Nie mogę wyrazić świata, więc powiem, że go słowem tworzę — tak wygląda w skrócie świadomość i podświadomość awangardowego stosunku do języka poetyckiego.

Bardzo wiele w związku z Leśmianem i awangardą pisano o „kreacyjności” poezji. Ze względu jednak na wieloznaczność tego określenia lepiej chyba mówić o częstym „motywie kreacyjnym” w poezji Leśmiana i awangardy, który polega na podkreślaniu momentu kreacji — Leśmian „kreuje” w różny sposób, ale dużą rolę odgrywa u niego widzenie. Kreowanie innymi metodami nie jest jednak obce Leśmianowi — kreowanie przez wiarę, marzenie, domysł, nazwanie (*Łąka*), sen.

U poetów awangardy kreacja za pomocą eksponowania „widzę” i „piszę wiersz” jest najczęstsza. Spotyka się jednak i inne rodzaje kreacji, np.:

Peiper:

W szczyt komina fabrycznego, najwyższego
wmyśliłem gniazdo

(Oczy nad miastem)

Przyboś:

Zadyszany za wołami
głuchy pastuch wyhukał rozdół

(Echo)

aż zagubiony księżyc w stawie się wyśnił

(Na nowiu)

Praktyki Leśmiana i awangardy rozszerzają znacznie kreacyjne możliwości czasowników. Ktoś obeznany z tą poezją nie zdziwi się już, że można np. coś wystukać, wyśpiewać, wyrąbać itd.

Apoteoza wzroku, wyrażana często używanym „widzę”, prowadzi do wydzielenia go jako odrębnej wartości z całości doznań.

Leśmianowska „spojrzystość” przybiera np. taką formę:

Oczy, na zwiady wysłane w głąb oćmy
Nocnego nieba, wspomóżcie się wzajem.

(Oczy w niebiosach)

U Peipera natomiast:

Wyrrywam oczy;
ze szkła ciekawości wycinam skrzydła
i przypinam im do boku;
biorę w dłoń,
rzucam w powietrze;
i oczy moje,
latające zwierciadła,
krążą ponad miastem

(Oczy nad miastem)

Czynność wysyłania oczu na zwiady jest nieporównanie dłuższa i dokładniej opisana u Peipera, niż u Leśmiana. I kto tu reprezentuje wielosłowie, a kto awangardowe „maksimum treści w minimum słów?”

Widzenie i pisanie wiersza jako motywy kreacyjne mają tę właściwość, że stwarzają uczucie dystansu w stosunku do przeżyć podmiotu. On nie przeżywa, tylko widzi, on tylko pisze wiersz — nic dziwnego, widzenie nie jest uzależnione od prag-

nień, przysługuje każdemu, a dramatyczne miotanie się nad kartką papieru może zrobić wrażenie najwyżej na koledze po fachu i to nie zawsze.

Kreowanie, jak już wspomniano, związane jest z nieufnością do języka jako środka wyrażania świata. Ta nieufność kojarzy się z filozofią Bergsona. Awangardowy model świata, który został tu omówiony, w wielu miejscach dość dokładnie przystaje do modelu świata autora *Ewolucji twórczej*. Wielokrotnie omawiany był wpływ Bergsona na Leśmiana⁴⁴, nie zwrócono natomiast uwagi na związek awangardy z bergsonizmem. Przyczyną było zapewne sugerowanie się poetyką sformułowaną, która odżegnywała się od wszelkiej metafizyki. Czyżby jednak była ona siłą napędową racjonalizmu awangardowego? Stawanie się świata, „ja w trwaniu”, nieufność wobec języka, ucieczka do konkretności, rola czasu w poezji zdają się na to pokrewieństwo wyraźnie wskazywać. Spróbujmy jednak spojrzeć na niektóre stwierdzenia programów awangardowych w kontekście myśli Bergsona.

Wiadomo, że Peiper podczas pobytu w Paryżu słuchał wykładów Bergsona⁴⁵. Oczywiście, fakt ten nie musiał mieć konsekwencji. W świetle jednak zauważonych zbieżności warto go podkreślić. Bergson przeprowadził krytykę języka pojęć, które nie są w stanie wyrazić świata wewnętrznego. Język ten powoduje natomiast powstanie pewnych przyzwyczajęń umysłu, hamujących proces poznania. „Nigdy jeden obraz nie zastąpi intuicji trwania, lecz wiele rozmaitych obrazów zacerpniętych z różnych odległych dziedzin swym skupionym działaniem może skierować na ściśle określony punkt, gdzie można osiągnąć pewną intuicję, wybierając obrazy możliwie odległe, nie pozwolimy żadnemu z nich uzurpować sobie roli intuicji, którą ma wywołać, ponieważ każdy będzie wówczas natychmiast wyparty przez inne obrazy”⁴⁶.

„[...] od przedmiotu ujętego w intuicji w wielu wypadkach przechodzi się bez trudu do dwóch pojęć sprzecznych: ponieważ w ten sposób widzi się naocznie, jak z rzeczywistości wyłania się teza i antyteza, za jednym zamachem pojmuje się, jak teza i antyteza sobie nawzajem się przeciwstawiają i jak się ze sobą godzą”⁴⁷.

Awangardowa teoria metafory mówiła o zestawianiu dwóch

⁴⁴ Osobną pracę poświęcił temu zagadnieniu J. Błoński, *Bergson a program poetycki Leśmiana*, [w:] *Studia o Leśmianie*, s. 62—91.

⁴⁵ S. Jaworski, *U podstaw awangardy...* Autor poprzestał jednak tylko na odnotowaniu tego faktu.

⁴⁶ H. Bergson, *Myśl i ruch. Dusza i ciało*, przekł. P. Beylina i K. Bieszyńskiego, Warszawa 1963, s. 24.

⁴⁷ *Ibid.*, s. 37.

odległych pojęć, przeciwstawiała się „nazywaniu uczuć”. Ta niechęć do „nazywania” jest analogiczna do Bergsonowskiej niechęci do języka pojęciowego. Potwierdza to też opozycja poezja — proza. Aktem nieufności do języka było także „międzysłowie” — inaczej „niepochwytność”, zostawiająca miejsce dla intuicji. Bergson twierdził, że czym innym jest wyrażanie uczucia, a czym innym wywoływanie go u odbiorcy. Otóż orientacja „na odbiorcę” jest cechą charakterystyczną poezji awangardowej. Przyboś pisał: „Co innego uczucie, które liryk chce przekazać słuchaczowi, a co innego uczucie, które wywołuje wiersz jako wiersz”⁴⁸. Poeci awangardy liczyli na aktywność odbiorców, na ich współdziałanie w tworzeniu poezji. Łączy się to wyraźnie z następującą wypowiedzią Bergsona: „Komuś, kto nie byłby zdolny znaleźć w sobie samym intuicji trwania, które jest czymś konstytutywnym dla jego bytu, nie mogłyby jej dać ani pojęcia, ani obrazy. Jedynym zadaniem filozofa powinno być tutaj pobudzenie umysłów do pewnej swoistej pracy, którą u większości ludzi hamują przyzwyczajenia umysłu, korzystniejsze dla życia”.

Wszelka wieloznaczność jest apelem do odbiorcy. Informację trzeba uzupełnić. Ta sytuacja wyklucza bierny odbiór. Według interpretacji awangardowej prawda poetycka nie polega na zgodności z rzeczywistością, poezja nie polega na zgodności z językiem lecz na uchwyceniu „niepochwytnego”.

Awangardowy postulat bezwzględnej oryginalności wynika właśnie z chęci przełamania ustalonych tradycją schematów.

Wreszcie Bergsonowskie „ja w trwaniu” łączy się z tezą, że nie ma uczuć gotowych, że powstają one w zetknięciu się ze światem.

Problematyka czasu nie była obca także programom awangardowym — pisał przecież na ten temat Brzękowski⁴⁹.

Ukazywanie poetyki awangardy „na tle” filozofii Bergsona jest zabiegiem dokonany niejako wbrew niej samej. Głoszono przecież racjonalizm poezji, ale czyż znane pojęcia nie mają zwyczaju ubierać się w nowe kostiumy? Dlaczego nie mogłyby ubrać się w kostium poetyckiej lingwistyki? Ale ta lingwistyka ma „bergsonowski obcas”. Wyrażenie to pochodzi z wiersza Brzękowskiego:

gdzie czai się drapieżna intryga, kędzierzawa owca
płynie przez dżunglę włosów prostowanych wiatrem
gdzie kot radości obuty w bergsonowski obcas
otula się miłości zielonkawym swetrem

(Ogród sentymentów)

⁴⁸ Przyboś, *Sens poetycki*, s. 23.

⁴⁹ J. Brzękowski, *Integralizm w czasie i Czas poetycki*, [w:] *Wyobrażenia wyzwolona*.

Oczywiście tradycje programów awangardowych są różne. Wskazaliśmy tutaj na Bergsona, ponieważ jego model świata łączy się także z modelem Leśmianowskim. Podczas gdy jednak w poezji Leśmiana myśli Bergsona współgrają z poetycką filozofią autora *Łąki*, to z inspiracji Bergsonowskich do awangardy dotarło to, co było jej wynikiem, nastąpiło jakby „odcięcie od źródeł”.