

Polemika Krytycznoliteracka w Polsce
pod redakcją Sylwii Panek

TOM 4

THE POZNAŃ SOCIETY FOR THE ADVANCEMENT
OF THE ARTS AND SCIENCES
PHILOLOGICAL AND PHILOSOPHICAL SECTION
PHILOLOGICAL COMMITTEE



Critical Literary Argument in Poland

edited by Sylwia Panek

volume 4

Agata Stankowska

„Vision against equation”

**About the post-October dispute
over the creative imagination**

The 4th volume of the series *Polemika Krytycznoliteracka w Polsce* („Critical Literary Argument in Poland”) is devoted to the dispute ongoing in Polish cultural life after the October thaw in 1956. The subject-matter was „liberated imagination” treated both as the source and as the effect of the creative process. The argument was opened by the famous essay *Vision against equation. The new struggle of the Romantics with the Classics* by Jerzy Kwiatkowski published in 1958 in „Życie Literackie”. The Adversaries were both critics (Włodzimierz Maciąg, Michał Głowiński, Zbigniew Bieńkowski, Ludwik Flaszen, Kazimierz Wyka), and poets (Jerzy Harasymowicz, Bohdan Drozdowski, Julian Przyboś, Tadeusz Różewicz, Zbigniew Herbert, Stanisław Czycz). The dispute ongoing in the esthetical reflections plane and, at least, in respect of social and political context of the epoch (war and Stalinism) had its equivalent in the discussions concerning the plastic arts, especially the Tachism.

POZNAŃSKIE TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ NAUK
WYDZIAŁ FILOLOGICZNO-FILOZOFICZNY
KOMISJA FILOLOGICZNA



Polemika Krytycznoliteracka w Polsce
pod redakcją Sylwii Panek
tom 4

Agata Stankowska

„Wizja przeciw równaniu”

**Wokół popaździernikowego sporu
o wyobraźnię twórczą**



Poznań 2013

WYDAWNICTWO POZNAŃSKIEGO TOWARZYSTWA PRZYJACIÓŁ NAUK

POZNAŃSKIE TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ NAUK
UNIwersytet IM. ADAMA MICKIEWICZA

Główny Redaktor Wydawnictw PTPN

Paweł Marszałek

Komitet Redakcyjny

Wiesław Malinowski, Antoni Smuszkiewicz,

Tadeusz Witczak

Recenzenci

Bogumiła Kaniewska, Izolda Kiec

Redaktor prowadzący

Anna Augustyniak-Osiewicz

Projekt okładki i opracowanie graficzne serii

Elżbieta Kidacka

Wydano z pomocą finansową ministra Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

oraz Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza

Jerzy Kwiatkowski: *Wizja przeciw równaniu. Nowa walka romantyków z klasykami, Pierwsze potyczki* © by Maria Podraza-Kwiatkowska, Anna Łebkowska, Krzysztof Kwiatkowski; Włodzimierz Maciąg: *Kwiatkowskiego próba teorii, Tadeusz Różewicz* [wywiad] © by Zofia Maciągowa; Julian Przyboś: *Zapiski bez daty, Cierpienie i brzydota, Sprawa wyobraźni poetyckiej, Sztuka abstrakcyjna. Jak z niej wyjść?* © by Danuta Kula-Przyboś; Bohdan Drozdowski: *Mózg i mózdzek, czyli o próbie kreowania piątego wieszca, Julian Przyboś* [wywiad] © by Adam Karol Drozdowski; *Awangarda i mity romantyczne* © by Michał Głowiński; *Dźwięk i obraz w poezji współczesnej, Wyobraźnia kamienna, Obraz, Wizja i równanie* © by Tadeusz Różewicz; *Zjawisko Harasymowicz, Wyobraźnia wyzwolona, O klasycznym i romantycznym widzeniu poezji* © by The Jan Brzękowski Estate; Jerzy Harasymowicz: *Gile, Wieża melancholii* © by Konstancja Harasymowicz, Maria Harasymowicz, Katarzyna Harasymowicz-Borowiak, Sława Harasymowicz-Powell; *Lato, And* © by The Stanisław Czycz Estate; Zbigniew Bieńkowski: *Akt wyobraźni, Wychodzę z kształtu* © by Katarzyna Bieńkowska; Zbigniew Herbert: *Kłopoty małego stwórcy, Kołatka, Pudełko zwane wyobraźnią* © by Katarzyna Herbert, Halina Herbert-Zebrowska; Wiktor Woroszyński: *Stara oszustka wyobraźnia* © by Natalia Woroszyńska; Mieczysław Porębski: *Jak nie wychodzić. (Uwagi polemiczne)* © by Joanna Porębska, Jerzy Porębski; Tadeusz Kantor: *Abstrakcja umarła – niech żyje abstrakcja* © by Dorota Krakowska

ISBN 978-83-7654-226-3

ISSN 2081-5999

Jędrusiowi

SPIS TREŚCI

Nota edytorska	9
----------------------	---

Rozprawa wstępna

Agata Stankowska, „Wizja przeciw równaniu”. Wokół popaździernikowego sporu o wyobraźnię twórczą	11
• Ścisłe i szerokie oblicze sporu	11
• Jerzego Kwiatkowskiego ekspresjonistyczno- -surrealna teoria wizji	30
• Przeciw mitom romantycznym, czyli w obronie I Awangardy	51

Teksty źródłowe

SPÓR WŁAŚCIWY

Jerzy Kwiatkowski, <i>Wizja przeciw równaniu. Nowa walka romantyków z klasykami</i>	71
Włodzimierz Maciąg, <i>Kwiatkowskiego próba teorii</i>	97
Julian Przyboś, <i>Zapiski bez daty. Cierpienie i brzydota</i>	102
Bohdan Drozdowski, <i>Mózg i mózdzek, czyli o próbie kreowania piątego wieszca</i>	107
Michał Głowiński, <i>Awangarda i mity romantyczne</i>	117
Jerzy Kwiatkowski, <i>Pierwsze potyczki</i>	130
Julian Przyboś [rozmawiał Bohdan Drozdowski]	150
Tadeusz Różewicz, <i>Dźwięk i obraz w poezji współczesnej</i>	159
Tadeusz Różewicz [rozmawiał Włodzimierz Maciąg]	162
Jan Brzękowski, <i>Zjawisko Harasymowicz</i>	167
Julian Przyboś, <i>Sprawa wyobraźni poetyckiej</i>	173

POETYCKIE OBLICZA I ECHA SPORU

Jerzy Harasymowicz, <i>Gile</i>	175
Jerzy Harasymowicz, <i>Wieża melancholii</i>	175
Stanisław Czyż, <i>Lato</i>	176
Stanisław Czyż, <i>And</i> (fragm.)	178
Zbigniew Bieńkowski, <i>Akt wyobraźni</i>	180
Zbigniew Bieńkowski, <i>Wychodzę z kształtu</i>	186
Zbigniew Herbert, <i>Kłopoty małego stwórcy</i>	186
Zbigniew Herbert, <i>Kołatka</i>	188
Zbigniew Herbert, <i>Pudełko zwane wyobraźnią</i>	189
Tadeusz Różewicz, <i>Wyobraźnia kamienna</i>	190
Tadeusz Różewicz, <i>Obraz</i>	192
Tadeusz Różewicz, <i>Wizja i równanie</i>	194
Wiktor Woroszyński, <i>Stara oszustka wyobraźnia</i>	195

Konteksty

WYOBRAŹNIA JAKO KATEGORIA TWÓRCZA W TEKSTACH

PROGRAMOWYCH DWUDZIESTOLECIA

Jan Brzękowski, <i>Wyobraźnia wyzwolona</i>	197
Jan Brzękowski, <i>O klasycznym i romantycznym widzeniu poezji</i>	202
Józef Czechowicz, <i>Projekt środy literackiej w Wilnie</i>	208

POLEMKA WOKÓŁ ABSTRAKCJI EKSPRESJONISTYCZNEJ (1957)

Julian Przyboś, <i>Sztuka abstrakcyjna. Jak z niej wyjść?</i>	216
Mieczysław Porębski, <i>Jak nie wychodzić. (Uwagi polemiczne)</i>	226
Tadeusz Kantor, <i>Abstrakcja umarła – niech żyje abstrakcja</i>	236

BIBLIOGRAFIA	242
--------------------	-----

Seria *Polemika Krytycznoliteracka w Polsce* przedstawia najważniejsze polskie polemiki krytycznoliterackie opatrzone obszernym komentarzem naukowym. Każdy tomik obok *Rozprawy wstępnej* zawiera przedruki wchodzących z sobą w polemiczny dialog tekstów krytycznoliterackich, które – dotąd drukowane oddzielnie, niejednokrotnie trudno dostępne i rozproszone w czasopiśmie literackich – ze względu na swój intencjonalnie dialogiczny charakter muszą być czytane razem.

W przygotowaniu:

• Marek Wedemann – „*Polacy i Indianie*”. *Spór o program reedukacji narodu po klęsce powstania 1863 roku (Ludwik Powidaj, Cyprian Norwid i inni)*

• Sylwia Panek – *Spór o „niezrozumialstwo” w Dwudziestym wieku międzywojennym*

• Tadeusz Budrewicz, Tomasz Sobieraj – *W sprawie przełomu pozytywistycznego. Spory krytyczne wokół „Zarysu literatury polskiej ostatnich lat szesnastu” Piotra Chmielowskiego*

„WIZJA PRZECIW RÓWNANIU” WOKÓŁ POPAŹDZIERNIKOWEGO SPORU O WYOBRAŹNIĘ TWÓRCZĄ



Ścisłe i szerokie oblicze sporu

Kiedy zaczyna się popaździernikowy spór o „wizję” i „równanie”? Na pytanie to nie ma – mimo pozorów oczywistości – prostej odpowiedzi.

W sensie ścisłym tę jedną z najważniejszych polemik krytycznoliterackich w powojennej Polsce otwiera szkic Jerzego Kwiatkowskiego opublikowany w styczniu 1958 roku na łamach „Życia Literackiego”. Opatrzony niezwykle nośnym retorycznie tytułem – *Wizja przeciw równaniu. Nowa walka romantyków z klasykami* – tekst krakowskiego krytyka rozpoczyna żywiołową dysputę, skoncentrowaną wokół problemu wyobraźni twórczej i antynomii między poetykami świadomie ograniczającymi liryczny, nieracjonalny żywioł wyobrażeń na rzecz ładu konstrukcji i poznawania pozapodmiotowego świata a dykcjami otwarcie sięgającymi ku temu, co podświadome, nieuleadzone, „wolne” i podmiototwórcze.

W kolejnych miesiącach spór o lirykę „wyobraźni wyzwolonej”¹, o sposób rozumienia imaginacji, o jej formy i funkcje przetoczy się przez następne numery czasopisma – periodyku, na łamach którego, warto przypomnieć, dwa lata wcześniej odbył się symboliczny dla październikowego przełomu „debiut pięciu”: Zbigniewa Herberta, Mirona Białoszewskiego, Jerzego Harasymowicza, Stanisława Czyczka i Bohdana Drozdowskiego². Koincydencja ta jest znacząca.

¹ Termin Jana Brzękowskiego, który nazwał tak jeden ze swych programowych szkiców napisany w 1938 roku. Szkic ten zamieszczam w wyborze tekstów źródłowych, w szeregu kontekstów.

² Zob. J. Kwiatkowski, *Młoda poezja polska (1956–1959)*, w: *idem, Klucze do wyobraźni*, wyd. II poszerzone, Kraków 1973, s. 70.

Spór o „wizję” i „równanie” jest bowiem też pierwszą tak donośnie brzmiącą po okresie socrealizmu próbą uporządkowania i ukierunkowania rozwoju polskiej poezji. Prezentowany dialog służy poszukiwaniu jakości pozwalających najlepiej i najskuteczniej użyźnić i zreaktywować glebę liryki spustynniałą w czasach realizmu socjalistycznego. Wymianę myśli organizuje niewyrażone wprost przez Kwiatkowskiego pytanie o źródło i antropologicznie rozumiane gwarancje wolności sztuki i jej autora, o estetyczne i antropologiczne narzędzia broniące przed uwikłaniem języka, a wraz z nim – człowieka, w śmiertcionośne i ubezwłasnowolniające reguły poetyki normatywnej, zainicjowanej w ZSRR na zjeździe pisarzy w 1934 roku. W najszerszym planie określa ją mniej lub silniej eksponowany sprzeciw wobec ideowego fundamentu socrealizmu, w myśl którego cele zbiorowości są ważniejsze od tego, co kształtuje indywidualną wrażliwość i osobowość – co stanowi tym samym o niepowtarzalności jednostki.

Literacka ideologia „wyobraźni wyzwolonej”³, donośnie afirmująca niepodległą systemowym uogólnieniom prawdę pojedynczego *cogito*, jawi się w tej optyce bardzo wyraźnie jako artystyczny odprysk, by tak rzec, społecznej ideologii „wyzwolonej wolności”, której społeczno-politycznym świadectwem był poznański Czerwiec, a chwilę potem węgierski i polski Październik⁴. Poetyckie formuły tej wolności, przekraczające w oczywisty sposób ramy estetyki, można było rzecz jasna różnie definiować, i w dużej mierze to o nie właśnie toczyła się polemika otwarta szkicem Jerzego Kwiatkowskiego.

Autorami bezpośrednich ripost oraz komentarzy, których celem było poszerzenie i zniuansowanie tez przedstawionych przez autora manifestu, ukazanie wagi innych niż wyobraźnia źródeł liryki oraz podniesienie konkurencyjnych

³ Termin ukuty przez Jana Brzękowskiego, przejęty w latach pięćdziesiątych XX wieku przez krytykę dla opisanego jednego z nurtów poezji popaździernikowej.

⁴ Rolę liryki w tym odwilżowym procesie opisał kompetentnie Janusz Detka, docierając, co ważne, do wielu tekstów rozproszonych w prasie społeczno-kulturalnej i literackiej okresu. Zob. J. Detka, *Wiersze polskiej „odwilży” (1953–1957)*, Kielce 2010.



wobec zaproponowanej przez krytyka formuły wolności, opartej na psychologicznie ujmowanej głębi podmiotu i wyrażonej w żywole płynnych, „surrealizujących” obrazów, będą: Włodzimierz Maciąg (*Kwiatkowskiego próba teorii*, „Życie Literackie” 1958, nr 3; *Poezja rozstrojonego instrumentu*, „Życie Literackie” 1958, nr 5), Julian Przyboś (*Zapiski bez daty. Cierpienie i brzydota*, „Życie Literackie” 1958, nr 5), Bohdan Drozdowski (*Mózg i mózdzek, czyli o próbie kreowania piątego wieszca*, „Życie Literackie” 1958, nr 5) i Michał Głowiński (*Awangarda i mity romantyczne*, „Życie Literackie” 1958, nr 6). Bezpośrednie nawiązania do polemiki przyniosą także publikowane w kolejnych numerach tygodnika *Rozmowy z pisarzami* – Julianem Przybosiem („Życie Literackie” 1958, nr 15) i Tadeuszem Różewiczem („Życie Literackie” 1958, nr 34). Wystąpienie tego ostatniego, przygotowane na II Festiwal Poezji Jugosłowiańskiej w Rijece (kwiecień 1958), zatytułowane *Dźwięk i obraz w poezji współczesnej*, potraktować można niewątpliwie także jako kolejny głos w przedstawianym sporze. Podobnie zresztą jak szkic Zbigniewa Bieńkowskiego – *Propozycje francuskiej poezji*⁵ („Życie Literackie” 1958, nr 15) – przywołujący ważny dla polemiki kontekst francuskiego nadrealizmu. Jerzy Kwiatkowski ponownie zabierze głos w artykule *Pierwsze potyczki* („Życie Literackie” 1958, nr 11), a Kazimierz Wyka skomentuje i podtrzyma programotwórczy zamysł autora *Kluczy do wyobraźni* w szkicu *Łowy na kryteria* („Nowa Kultura” 1958, nr 9), nawiązując także do tekstu Ludwika Flaszena *Dzieci i żywioly* („Przegląd Kulturalny” 1958, nr 9).

Jak już z tego wyliczenia wynika, do krytycznoliterackiej dysputy włączą się nie tylko krytycy, ale też poeci, sponowokowani ocenami wystawionymi przez Kwiatkowskiego

⁵ W szkicu tym Bieńkowski, nie odnosząc się bezpośrednio do sporu o wyobraźnię wyzwoloną, przedstawiał największe jego zdaniem dokonania poezji francuskiej od Rimbauda począwszy. Pytał o to, co współcześnie staje się celem poezji francuskiej, a tym samym stanowi „tendencje współczesnej wyobraźni” i odpowiadał, iż centrum tym jest doświadczenie nadrealizmu. Nadrealizm – pisał – „[w]szedł w krew odczuwania, rozszedł się po całej kulturze, stanowił po prostu element składowy wyobraźni powszechnej”. Zob. Z. Bieńkowski, *Propozycje francuskiej poezji*, „Życie Literackie” 1958, nr 15.

w słynnym szkicu. Dialog wokół problematyki „wizji” i „równania” odbija się donośnym echem zarówno w ich wypowiedziach okołopoetyckich, okolicznościowych recenzjach, wywiadach, jak i w twórczości oryginalnej. W stosunkowo licznych wierszach Zbigniewa Herberta, Tadeusza Różewicza, Mirona Białoszewskiego, Stanisława Czyzycza, Wisławy Szymborskiej, Mariana Grześczaka, Wiktora Woroszyłskiego, Zbigniewa Bieńkowskiego i innych odnaleźć możemy szereg czytelnich aluzji i śladów nierzadko prowokacyjnych gestów poetów, którzy potwierdzając *expressis verbis* swą „małą”⁶, „kamienną”⁷, przypominającą „kawalek deski”⁸ wyobraźnię i zgadzając się pozornie z surową oceną krytyka, upominać się będą w istocie o poszerzenie rozumienia samej kategorii imaginacji jako źródła i narzędzia liryki.

Zwłaszcza w tomach Herberta zgoda na krytyczny werdykt okaże się aktem prowokacji, wezwaniem do odrzucenia prostych dychotomicznych podziałów i zwrócenia uwagi na gnoseologiczny wymiar wyobraźni, będącej narzędziem nie tylko ekspresji podmiotu, ale i kontemplacji świata. Poświęcone imaginacji wiersze Szymborskiej przyniosą twierdzenia o cudowności najprostszych, najzwyczajniejszych zjawisk rzeczywistości, *eo ipso* o możliwości łączenia podmiototwórczej i empatycznej wyobraźni z uwagą i czułością dla zwykłego, pozapodmiotowego świata.

Liryka Białoszewskiego, czytana w powiązaniu z tezami Kwiatkowskiego, sprowokuje natomiast do pytań o możliwe koniunkcje lingwistycznej gry i realistycznej wierności wobec peryferyjnych bytów. Podobnie zresztą jak opublikowany po raz pierwszy tuż po wojnie, a wznowiony z pewnymi rozszerzeniami w bezpośrednim sąsiedztwie krytycznoliterackiej polemiki, tom Zbigniewa Bieńkowskiego – *Sprawa wyobraźni* (1945, przedruk – 1960). Publikacja ta, szczególnie w zderzeniu z ogłoszoną w tym samym czasie następną książką twórcy *Trzech poematów* (1959), uzmysławiała

⁶ T. Różewicz, *Wyobraźnia kamienna*, w: *idem, Poezje zebrane*, Wrocław 1976, s. 58.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Z. Herbert, *Kołatka*, w: *idem, Wiersze zebrane*, Warszawa 1982, s. 64.

wagę lingwistycznego wymiaru poetyckich wyobrażeń, wskazując równocześnie na ich szeroki ideologiczny cel. Projekt Bieńkowskiego ten ostatni sprowadzał bowiem do odtworzenia w języku utraconej przez ekwipujący się byt przedustawnej, holistycznej pełni możliwości, o której pisali niegdyś jońscy filozofowie przyrody. Akt wyobraźni pozwalał powrócić do utraconego *arche* Anaksymandra właśnie – jak przekonywał Bieńkowski – mocą lingwistycznej gry, siłą „bajecznej rozciągliwości słowa”⁹.

Jeszcze inne spojrzenie na problem „wizji” podpowiadała liryka dwu debiutantów z przełomu roku 1956: Stanisława Czycza oraz hołubionego i przedstawianego przez autora *Wizji przeciw równaniu* jako nadzieja rozwoju polskiej poezji – Jerzego Harasymowicza. Lektura ich wierszy nakazywała rozważyć problem rzeczywistego źródła wyzwolonych obrazów. Stawiała kwestię relacji zawiązywanej między wyobraźniowym aktem a podmiotem; przekonywała o celowości sprawdzania autentyzmu wyobrażeń, bądź to poświadczających somatyczną przyległość wizji do podświadomych warstw psychiki i traumatycznych doznań, bądź też kompromitujących się przynajmniej w pewnym stopniu jako świadomy swej atrakcyjności i zaplanowany uprzednio chwyt autokreacji. Oglądane z tej perspektywy wizje Czycza porażały psychicznym realizmem i bezkompromisowo spełniały marzenie o tożsamości dzieła z umysłem, odzégnując się od wszelkiej konwencjonalności i dotykając przy okazji granicy tyleż niezrozumiałego, co niewyraźnego podmiotowego bycia. Zachwycające Kwiatkowskiego fantazje Harasymowicza natomiast dość szybko ujawniać zaczęły swoiste skostnienie, schematyczną powtarzalność i autokreacyjny motyw ich tworzenia.

W spór w uderzająco osobny sposób wpisują się także antywyobraźniowe filipiki Różewicza, który – inaczej niż pozostali uczestnicy dyskusji – horyzontem podejmowanych antywyobraźniowych wezwań czynił w większym stopniu wojnę niż socrealizm. Autor wiersza *Kamienna wyobraźnia* oraz szkicu *Dźwięk i obraz w poezji współczesnej* właśnie

⁹ Z. Bieńkowski, *Esej o początku*, w: *idem, Poezje zebrane*, Warszawa 1993, s. 237.

ze względu na pamięć o doświadczeniu totalitaryzmu zachowywał konsekwentnie postawę prowokacyjnej wstrzemięźliwości, a także niechęci wobec obrazu, który oceniał jako niestosownie odległy od prawdy degradującego podmiot traumatycznego doświadczenia. Warto dodać, że podobnie w pewnej mierze o sztukach plastycznych pisali wtedy Mieczysław Porębski (*Jak nie wychodzić. Uwagi polemiczne*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 46) i Tadeusz Kantor (*Abstrakcja umarła – niech żyje abstrakcja*, „Życie Literackie” 1957, nr 50), spierający się z Julianem Przybosiem (*Sztuka abstrakcyjna. Jak z niej wyjść?*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 45) o tazyzm jako ekwiwalentną wobec traumy ekspresjonistyczną formułę sztuki abstrakcyjnej. W szkicu Kwiatkowskiego odnajdujemy zresztą dość czytelną aluzję do tej wymiany zdań. Wysłyszeć można ją we fragmencie, w którym krakowski krytyk z przekąsem nazywa Przybosia „wielkim matematykiem sztuki” zwalczającym wszystko, „co zostało tchnięte duchem ekspresjonizmu”. To skojarzenie nie jest, jak wiadomo, przypadkowe. Prowadzona w roku 1957 na łamach „Przeglądu Kulturalnego” i „Życia Literackiego” polemika wokół sztuki informelu pod wieloma względami przypomina interesujący nas rozpoczęty parę miesięcy później spór o „wizję” i „równanie”. Sądzę, że można w niej nawet dostrzec swoisty odpowiednik (zapowiedź?) literackiego sporu o poetycką wyobraźnię. W podobny sposób zarysowane zostają bowiem w tej równie gorącej polemice komentatorów II Wystawy Sztuki Nowoczesnej dwie biegunowo różne i konkurencyjne postawy zwolenników „konstrukcjonistycznego” ładu, z jednej, i „ekspresywizująco--surrealizującej” wolności, z drugiej strony. Nie przez przypadek Janusz Sławiński podkreślać będzie po latach, że „tendencje «wyzwolonej wyobraźni» [...] są [...] pod wieloma względami paralelne do [...] tazyzmu w malarstwie”¹⁰.

Zróżnicowanych, ale i przenikających się wzajem zagadnień, jakie wiązać się mogły i wiązały się z problematyką poetyckiej wyobraźni, wymieniać można by jeszcze wiele.

¹⁰ J. Sławiński, *Próba porządkowania doświadczeń*, w: *idem, Teksty i teksty*, Warszawa 1990, s. 93–94.



Każda ze wspomnianych tu szczegółowych, poświadczanych przez popaździernikową lirykę (i sztukę) perspektyw otwierała swoiste pole rozwinięć kategorii kluczowej dla Kwiatkowskiego i innych krytyków szkoły krakowskiej. Każda z nich domaga się też wielowątkowej interpretacji, na którą nie ma we wprowadzającym szkicu z przyczyn oczywistych miejsca¹¹. Jeśli o tych odmiennych (czasem wręcz przeciwstawnych) kierunkach poetyckich odniesień wspominał, to przede wszystkim po to, by uzmysłowić niezwykłą siłę też Kwiatkowskiego, potwierdzoną, powtórzoną, licznymi świadectwami ich odbioru także przez poetów.

Nic dziwnego. Zagadnienia sposobu rozumienia twórczej wyobraźni jako ważnego źródła i jednocześnie efektu twórczego działania znajdowały się niemal zawsze (przynajmniej od „przełomu wyobraźniowego” datowanego na koniec XVIII wieku) w centrum poetologicznych rozważań, projektów i komentarzy twórców oraz krytyków.

Skrywane emocje nieprzypadkowo zatem wybrzmiewać będą w wierszach wspomnianych przed chwilą autorów wcale nie słabiej niż, co oczekiwane i naturalne, w wypowiedziach krytycznoliterackich¹². Zresztą nawet pisane z dystansu teksty rekapitulujące po latach istnienie imaginatywnego nurtu, afirmatywnie wskazywanego przez Kwiatkowskiego w manifestie z roku 1958 jako pożądany horyzont rozwoju polskiej liryki po październikowym przełomie, zdradzać będą żywe zaangażowanie badaczy literatury. Wyrazisty przykład stanowić może tu fragment ważnego artykułu Janusza Sławińskiego – *Próba porządkowania doświadczeń*¹³

¹¹ Zagadnieniom tym starałam się przed laty przyglądać w książce *Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o „wizję” i „równanie”*, Kraków 1998.

¹² Wybór najciekawszych przykładów utworów lirycznych nawiązujących do sporu o „wizję” i „równanie” przedstawiam w oddzielnym korpusie tekstów źródłowych. Wybór ten z przyczyn wydawniczych jest bardzo okrojony i pełni funkcję jedynie synekdochicznego przykładu. Przedstawiam w nim teksty w moim przekonaniu najważniejsze i najbardziej reprezentatywne dla jakości, o jakie upominali się poeci, odnosząc się do ocen wystawionych im przez Kwiatkowskiego w szkicu *Wizja przeciw równaniu* i postulując dość zgodnie poszerzenie sposobu rozumienia wyobraźni.

¹³ Fragment ten zatytułowany był *Poezja „wyzwolonej wyobraźni”*. Zob. J. Sławiński, *Próba porządkowania doświadczeń*, w: *idem, Teksty i teksty*, s. 92–93.

– napisany z perspektywy zwolennika i miłośnika zaatakowanych przez Kwiatkowskiego awangardzistów i lingwistycznych konstruktywistów.

Popaździernikowy spór zakończą – jak referował Edward Balcerzan w pierwszej obszernej próbie opisania interesującej nas krytycznoliterackiej i poetyckiej polemiki (1985)¹⁴ – szkice Andrzeja Lama zamieszczone w znamiennie, bo antynomicznie wobec tekstów Kwiatkowskiego i Brzękowskiego, zatytułowanej książce: *Wyobraźnia ujarzmiona* (1967). Domknąć, a w pewnym sensie znieść, spróbuje go także Julian Przyboś, formułując tezę, iż „[w]yobraźnia poetycka to wyobraźnia językowa”¹⁵. Wydawać by się mogło, że myśl ta pogodzi wreszcie – pisał Balcerzan – wszystkich uczestników sporu.

Warto przypomnieć, że autor *Wizji i równania* zdanie to formułował w czasie zbliżonym do publikacji *Wyobraźni ujarzmionej* Lama, w połowie lat sześćdziesiątych, na kartach *Zapisków bez daty*. We fragmencie tym – co charakterystyczne i prawdopodobnie również celowe – nazwisko Kwiatkowskiego już nie pada. Przyboś, tonując żar popaździernikowej polemiki, pisząc z niemałego przecież dystansu, w istocie po raz kolejny przyznaje rację zwolennikom zorganizowanej wyobraźni, a więc optyce wykształconej jeszcze w dobie dwudziestolecia międzywojennego, szczególnie silnie przez drugie pokolenie awangardzistów. Wśród najważniejszych nazwisk wymienić trzeba tu Jana Brzękowskiego jako autora manifestów *Poezja integralna* (1933), *Integralizm w czasie* (1937), *Wyobraźnia wyzwolona* (1938) czy *Czas poetycki* (1939), a także Józefa Czechowicza, spod pióra którego wyszły ważne dla interesującej nas problematyki teksty, między innymi *Projekt środy literac-*

¹⁴ Zob. *Poezja jako „rzecz wyobraźni”*. Z dziejów pewnej ideologii artystycznej, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 3. Szkic ten z pewnymi skrótami został przedrukowany w książce. Zob. E. Balcerzan, *Przygoda czwarta: wyobraźnia poety*. Z dziejów pewnej ideologii artystycznej, w: idem, *Przygody człowieka książkowego (ogólne i szczególne)*, Warszawa 1990, s. 51–68. Do literatury przedmiotu należy także szkic Krzysztofa Dybciaka *Programoburcy i programotwórcy ostatniego ćwierćwiecza*, w: *Badania nad krytyką literacką. Seria druga*, pod red. M. Głowińskiego i K. Dybciaka, Wrocław 1984.

¹⁵ J. Przyboś, *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970, s. 217.

kiej w Wilnie¹⁶ („Poezja” 1969, nr 9), *Mój wiersz* („Okolice Poetów” 1936, nr 6) i *Wyobraźnia stwarzająca*¹⁷ („Pion” 1937, nr 14). Twórcy ci, choć w sensie ścisłym w popaździernikowym sporze nie uczestniczyli¹⁸, są autorami ukutych w międzywojniu formuł, których echo w opisywanym dialogu myśli słycać było bardzo wyraźnie. Możemy dla przykładu rozważać, jakiego rodzaju korespondencja zapisana została w podtytule manifestu Kwiatkowskiego – *Nowa walka romantyków z klasykami*. Czy mamy tu do czynienia z zapożyczeniem, nawiązaniem, powtórzeniem formuły Brzękowskiego z roku 1938? Autor *Na katodzie* w podobnym do Kwiatkowskiego duchu pisał wówczas *O klasycznym i romantycznym widzeniu poezji*. Czynił to *nota bene* w sposób, jaki wywołałby zapewne mniej kontrowersji niż dość jednoznacznie (w dużej mierze retorycznie) budowana przez krakowskiego krytyka antynomia romantyzmu i klasycyzmu, której uproszczenia wytknęli wkrótce autorowi *Wizji przeciw równaniu* Maciąg (*Kwiatkowskiego próba teorii*), Głowiński (*Awangarda i mity romantyczne*) i Wyka (*Łowy na kryteria*). Nie dziwi zatem, iż patrzący z dużego już dystansu Balcerzan nie zawahał się powiedzieć, że słowa „wyobraźnia” i „wizja” „zostały zawłaszczone przez szkołę krakowską”¹⁹, że wcześniej (zanim Kwiatkowski napisał swój artykuł, a Wyka opublikował *Rzecz wyobraźni* i *Łowy na kryteria*) „[w]yobraźnia wydawała się własnością Awangardy”²⁰. Argumentów na rzecz takiej tezy znaleźć można nie ma. Stąd konieczność przyłączenia do rekonstrukcji interesującej nas polemiki także kontekstów z okresu dwudziestolecia międzywojennego, co czynię, rozpoczynając prezentację sekundarnych źródeł od takich właśnie przypo-

¹⁶ Czechowicz wygłosił ten tekst jako wstęp do wieczoru autorskiego w Wilnie 21 października 1936 roku.

¹⁷ Czechowicz opublikował ten szkic pod pseudonimem Henryk Zasławski.

¹⁸ Brzękowski w roku 1956 pisze jednak, co znamienne, afirmatywny szkic zatytułowany *Zjawisko Harasymowicz*, poświęcony poecie, którego „surrealizujące” wizje staną się jednym z najważniejszych szczegółowych tematów popaździernikowej polemiki.

¹⁹ E. Balcerzan, *Przygoda czwarta: wyobraźnia poety...*, s. 58.

²⁰ *Ibidem*.

mnień wybranych egzemplarycznie szkiców Brzękowskiego i Czechowicza²¹.

Wracam do wspomnianej przed chwilą tezy Przybosia: „[w]yobraźnia poetycka to wyobraźnia językowa”. Powiedziałabym, że nie tyle zamyka ona w latach sześćdziesiątych popaździernikowy spór o wyobraźnię, ile wprowadza go na nowo w przestrzenie, w których toczył się i toczy, wcześniej i później niż rozpoczęła się, a następnie wybrzmiała krytycznoliteracka polemika otwarta szkicem Kwiatkowskiego. Właśnie dlatego w pierwszych zdaniach tego wprowadzenia, pytając, kiedy właściwie zaczął się spór o „wizję” i „równanie”, uchyliłam się od jednoznacznej odpowiedzi. W sensie szerokim dialog ten wydaje się bowiem – jak chciał Kwiatkowski – odpryskiem wieloletniej, ba, wielowiekowej dysputy na temat pożądanego źródła aktu poetyckiego, jego kulturowych i społecznych celów, dysputy wokół pytań o to, czy ważniejszym zadaniem sztuki jest ekspresja, czy poznanie. „Wolność” czy „prawda”? „Klasycyistyczne” wyrównywanie równań czy „romantyczny” żywioł? *Mimesis* czy *creatio*? Podmiot czy świat? *Vita contemplativa* czy *vita activa*?

W momentach wyjątkowo silnych przewartościowań estetycznych, kulturowych, światopoglądowych, cezur tyleż historycznoliterackich, co, jak to zwykle bywa, także społeczno-politycznych, ten wielowiekowy dialog przybierał często – i nadal przybiera – postać gwałtownych sporów. Interesująca nas polemika, której przedmiotem w okolicach 1958 roku uczyniono „wizję” i „równanie”, jest tego przykładem i warto się zastanawiać, w jakiej mierze, a także w jakim sensie jest ona swoistym, historycznie określonym powtórzeniem wcześniejszych dialogów romantyków z klasykami, uczestników dwudziestowiecznego „sporu o niezrozumiałość”, deliberujących nad prawomocnością trudnej, eksperymentalnej formy, w tym autentyczności jej psychologicznie pojmowanego, podświadomościowego źródła. Warto też pytać, jak bardzo popaździernikowy program „wyobraźni wyzwolonej” odnawia napięcie określające dwie spokrewnione, ale odmienne optyki awangardowe – „konstruktywistyczną”

²¹ Także i w tym przypadku wybór jest bardzo ograniczony i jedynie sygnalnie prezentuje w istocie bardzo obszerny korpus tekstów.

i „surrealizującą” – skodyfikowane kolejno w programie „Zwrotnicy” i próbie jej korekty w tekstach publikowanych na łamach „Linii” oraz w wypowiedziach teoretycznych grupy „a.r.”. Warto wreszcie zastanawiać się nad przetworzeniem problematyki rekonstruowanego sporu w późniejszych o kilkanaście lat programowych tekstach nowofalowców. Bez wątplenia pobrzmiwa ona tu *à rebours*. Jej odwrócone echa słycać przecież wyraźnie wówczas, gdy autorzy *Świata nie przedstawionego* zarzucać będą pokoleniu „Współczesności”, iż w imię poetyckich feerii obrazów i kulturowych metafor uchybia podstawowemu zadaniu sztuki, jakim jest możliwie jednoznaczne opowiedzenie prawdy o społecznym i politycznym wymiarze rzeczywistości, także językowej, gdy niczym Wiktor Woroszyński w *Niezgodzie na ukłon* dostrzegać będą w wyzwolonych obrazach (także w poezji „apelu do tradycji”²²) świadectwo eskapizmu, a w twórczej wyobraźni (podobnie jak w kulturowej metaforze) – „biedną starą oszustkę”²³.

Można wreszcie powiedzieć, że w planie krytycznoliterackich polemik spór o wyobraźnię zakończy, czy raczej zastąpi, w połowie lat sześćdziesiątych przybierająca na sile dysputa na temat klasycyzmu, otwarta szkicem Ryszarda Przybylskiego *Polska poezja klasyczna po roku 1956* („Pamiętnik Literacki” 1964, z. 4). Artykuł ten przynosi inną, konkurencyjną wobec formuły Kwiatkowskiego, propozycję uporządkowania i modelowania popaździernikowej liryki. Tekst ten – inaczej niż szkic Kwiatkowskiego – niemal od razu spotka się z powszechną aprobatą, a tezy późniejszego autora *To jest klasycyzm* trwać będą w licznych i czasem paradoksalnie wzmocnionych kontynuacjach, w programach Jarosława Marka Rymkiewicza czy Witolda Maja i Bohdana

²² Zob. J. Sławiński, *Próba porządkowania...*, s. 94–96.

²³ W. Woroszyński, *Stara oszustka wyobraźnia*, w: *idem, Niezgoda na ukłon*, Warszawa 1964, s. 8. Trzeba pamiętać, że Woroszyński odrzucał wyobraźniowość z innych powodów niż poeci Nowej Fali. Należał do grona „pryszczałych” – twórców zaangażowanych w przemiany polityczne zachodzące w powojennej Polsce, zwolenników socrealizmu. „Pryszczaci” zakończyli swoją działalność około 1956 roku rozczarowani realiami życia polityczno-społecznego i kulturalnego PRL-u.

Zadury²⁴; paradoksalnie wzmocnionych, bo bynajmniej nie wolnych od ukrytych „romantycznych” przesłanek²⁵.

Choć wnikliwszy ogląd nie tylko wymienianych tu krytycznoliterackich manifestów, operujących opozycją romantyzmu i klasycyzmu, ale także – tym bardziej – promowanych przez nie zjawisk i nurtów poetyckich, podawać będzie w wątpliwość proste, dychotomiczne podziały, to jednak nie sposób nie zauważyć falowania tych dopełniających się ujęć, tak wyraźnie słyszalnych zarówno w krytycznoliterackim dyskursie, jak widocznych w koniunkturach i dekoniunkturach poetyk, a szerzej – postaw poetyckich.

Jak pisał we wspomnianym już tekście z 1938 roku *O klasycznym i romantycznym widzeniu poezji* Brzękowski:

[...] mamy tu [...] do czynienia z prawem akcji i reakcji, przeniesionym z fizyki do historii literatury, na którego zasadzie przerosty jednej postawy poetyckiej powodowały nagle wytworzenie się nowego kierunku, nie tylko przywracającego zachwianą równowagę, ale nawet przesuwanego ją znów na korzyść poprzednio nie docenianych czynników²⁶.

Parafrazując słowa autora *Wyobraźni wyzwolonej*, można powiedzieć, że szeroko rozumiany przełom październikowy uzmysłowił właśnie potrzebę wytworzenia takiego nowego kierunku, zainicjowania kolejnego przesunięcia, a – co z tego wynika – także nowego oblicza starego sporu.

Przytoczony przeze mnie szereg nawiązań i powrotów nie świadczy oczywiście o tym, że popaździernikowy spór o „wizję” i „równanie” nie miał swojej specyfiki. Miał, i to ogromną: zrosła – powtórzę – w oczywisty sposób ze społeczno-kulturową i polityczną atmosferą chwili, w jakiej się toczył. Więcej nawet, na którą odpowiadał językiem nie politycznych postulatów, ale estetycznych konwencji i poetyckich dykcji. „Wiersze te – pisał o Harasymowiczu

²⁴ Na ten temat pisał obszernie Marcin Jaworski. Zob. M. Jaworski, *Rewersy nowoczesności. Klasycyzm i romantyzm w poezji oraz krytyce powojennej*, Poznań 2009, s. 33–79.

²⁵ Zob. J. Błoński, *Czym był, czym mógł być klasycyzm*, w: *idem*, *Od marsz*, Kraków 1978, s. 197–210.

²⁶ J. Brzękowski, *O klasycznym i romantycznym widzeniu poezji*, w: *idem*, *Wyobraźnia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*, Kraków 1976, s. 73.



Kwiatkowski – przez pewien czas spełniały funkcję protestu pośredniego na zasadzie milczącej proklamacji: niezbyt mi się podoba tak zwana rzeczywistość, wobec czego zajmuję się zajawkami²⁷.

Program „wyobraźni wyzwolonej” w swej popaździernikowej odsłonie pozostaje moim zdaniem przede wszystkim – znów podkreślę – częścią, znaczącym odpryskiem społeczno-politycznego ruchu „wyzwolonej wolności”, przybierającego sukcesywnie na sile po śmierci Józefa Stalina w 1953 roku.

Przekonuje o tym pośrednio także zauważalna zmiana, jaka dokonuje się w wartościowaniu intymistycznych (po części także wyobraźniowych) jakości w przedszczęcińskich i popaździernikowych tekstach krytycznoliterackich. Nie trudno ją zauważyć nawet w szkicach Kazimierza Wyki.

W słynnych *Rozrachunkach inteligentkich* (1947) krytyk, diagnozując istnienie rozrachunkowego nurtu w polskiej prozie powojennej, wyraźnie skłaniał się ku negatywnej ocenie tego, co stanowić miało o niezdolności inteligenta do czynu, podawał w wątpliwość eskapistyczną postawę osoby, która skrywa się w wewnętrznym świecie, a realizuje w tyleż narcystowskich, co podmiotowych porządkach wydumanych rozterek i nieprowadzących do niczego kreacjach. To, co podmiotowe, intymistyczne, autokreacyjne, czyni go – jak sugerował Wyka w roku 1947 – niezdolnym do czynu i prowadzi koniec końców do – pisał niewiele później w jednoznaczny sposób już nie Wyka, lecz Jan Kott w szkicu *Zoil albo o powieści współczesnej* (1947) – niesłusznego wyboru polityczno-klasowego.

Podmiotowe życie inteligenta niespełna dwa lata przed proklamacją w Polsce socrealistycznej doktryny na szczecińskim Zjeździe Związku Zawodowego Literatów Polskich (styczeń 1949) jawiło się coraz wyraźniej jako „poezja rozstrojonego instrumentu”. Używam tego określenia celowo, odwołując się (i ryzykując swoisty anachronizm) do tytułu recenzji Włodzimierza Maciąga poświęconej wydanym

²⁷ J. Kwiatkowski, *Trzy razy Harasymowicz*, w: *idem*, *Klucze do wyobraźni*, s. 123. W innym miejscu pisał: „Cały system wartości moralnych socjalizmu pozostawia równie obojętnym autora *Cudów*”. *Ibidem*, s. 121.

w 1957 roku *Wierszom* Aleksandra Wata, opublikowanej w 5 numerze „*Życia Literackiego*” z roku 1958, a więc w samym apogeum interesującego nas sporu. Maciąg, polemicznie komentujący szkic *Wizja przeciw równaniu* (o czym za chwilę szerzej), odnajdywał w liryce autora *Mojego wieku* liczne sygnały „dręczących duszę problemów”²⁸. Odnajdywał je, skrupulatnie przytaczał i... postponował przepełnioną nimi lirykę – za „pseudopoetycki luz wyobraźni”²⁹ i świadectwo niemocy nadania wewnętrznym przeżyciom konstrukcyjnego ładu.

Przy czytaniu tak często jawiącego się tutaj niepohamowanego ciągu zdań – pisał Maciąg o zmienionym przez doświadczenia sowieckich więzień Wacie – pojąć można w całej ostrości boje przedwojennych poetów o dyscyplinę, konstrukcję, o jedność wyrazu. Ten poeta – krytykował dalej Maciąg autora *W okolicach cierpienia* – czuje się od tych najprostszych, elementarnych przepisów na mowę wiązaną uniezależniony, jego słowo leje się szerokim, niezwalczonym nurtem, potokiem, rzeką³⁰.

Autor recenzji miał w swym opisie wiele racji, zapominał jednak dodać, że te krytyczne rozpoznania dotyczą twórcy, w którego dramatycznym losie i liryce wątek „krajobrazu wewnętrznego” zostaje jaskrawo przeciwstawiony wyborom poczynionym w latach lewicowego zaangażowania. Aktywności, która – jak wspominał później wielokrotnie autor *Ciemnego świciadła* – prowadzić musiała, i prowadziła, do poetyckiego milczenia. Powojenne wiersze Wata operowały poetyką obrazowych skojarzeń i zaprzeczeń nie przez przypadek. Nieuporządkowana rzeka przedstawień korespondowała tu z pragnieniem obwarowania wewnętrznej ciemności chroniącej światło podmiotowego życia, nieprzekładalnego wprost na społeczne działania. Była poetyckim ekwiwalentem tyleż traumatycznego, co autentycznego doświadczenia przez podmiot własnej egzystencji, znaczonej cierpieniem i poczuciem winy.

²⁸ W. Maciąg, *Poezja rozstrojonego instrumentu*, „*Życie Literackie*” 1958, nr 5, s. 3.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.



Z perspektywy czasu widać, że w liryce autora *Ciemnego świecidła* (i tej futurystycznej, i tej powojennej) poezja „kraj-obrazu wewnętrznego” pozostaje w sporze z konkurencyjnym wobec niej dążeniem poety do uczestnictwa w porządkach eksterytorialnych, społecznych, w których liczy się zmiana i wysiłek na rzecz ulepszenia świata zewnętrznego³¹. Komunizm w przyjmowanej przez młodego Wata perspektywie zdawał się przynosić szansę uniknięcia dekadenceckiego „gnicia”. Stwarzał okazję uleczenia jednostki w porządkach społecznych. Był czymś w rodzaju – jak nazywał to Wat w *Moim wieku – vita activa*: aktywnym i leczniczym wyjściem dla egzystencji przywykłej do nadmiernego, „młodopolskiego” psychologizowania. Moglibyśmy zapytać: Czy poetycko i ludzko udany? Oczywiście nie! Źródłem prawdziwej poezji, ale też ratunkiem dla człowieka poddanego przez komunizm skrajnej eksterioryzacji³² – rozstrzygał po dramatycznych przeżyciach w sowieckich więzieniach Wat – okazywała się właśnie owa narażona na gnienie wewnętrzna ciemność. To w nią chciał się autor *W okolicach cierpienia* po wojnie wsłuchiwać, nawet kosztem jasności wyrazu.

[M]yślałem – wspominał w *Moim wieku* – że w szczęśliwym społeczeństwie komunistycznym nie będzie literatury, tak jak nie będzie filozofii. Bo jednak czułem, zdawałem sobie sprawę, że literatura jest związana z tym, co w człowieku jest najmniej

³¹ Pisałam na ten temat obszernie w szkicu *Poezja jako doświadczenie wewnętrzne. Aleksander Wat o „epifanii naturalnego”*. Na marginesie „*Mojego wieku*”, „Pamiętnik Literacki” 2013, z. 2.

³² W *Moim wieku* Wat szczegółowo wyjaśniał rozumienie owej eksterioryzacji. Pisał: „[...] zdawałem sobie sprawę [...], że właściwie komunizm to jest sprawa eksterioryzacji. Komunizm jest wrogi interioryzacji, człowiekowi wewnętrznemu. Jeżeli mieliśmy lewicowe sympatie, zapatrzania, fascynacje, zaczarowania komunizmem, to dlatego, że widzieliśmy i zdradliwość, i niebezpieczeństwo interioryzacji. Ale dzisiaj wiemy, do czego dochodzi eksterioryzacja, zabicie wewnętrzne człowieka, co jest istotą stalinizmu. Istota stalinizmu to zabicie w człowieku wewnętrznego człowieka, żeby się zmniejszył, jak te główki robione przez łowców głów, takie zasuszone małe główki, a potem aby to zupełnie – nawet nie zgniło w człowieku, bo komuniści boją się zgnilizny wewnętrznej, ale żeby rozpadło się w proch [...]”. A. Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony, część pierwsza*, rozmowy prowadził i przedmową opatrzył C. Miłosz, oprac. L. Ciołkoszowa, Warszawa 1990, s. 241.

uspołecznione, antyspołeczne i irracjonalne. [...] uważałem, że takie jest jądro literatury³³.

Powrót po wojnie do pisania musiał zatem oznaczać także powrót do odkrywania w poetyckiej dykcji tego, co wewnętrzne, psychiczne, pozbawione racjonalnego ładu, a więc – w konsekwencji – także spójnej i logicznej kompozycji. Maciąg w swojej recenzji jakby tego nie dostrzegał, koncentrując się na ułomnościach konstrukcji i braku jasności wyrazu, zdradzających – przypomnę – „pseudopoetycki luz wyobraźni”.

Tylko z pozoru odbiegam tym nieco anachronicznym zestawieniem tekstów Wyki, Wata i Maciąga od tematu. Czynię to celowo, wpisana bowiem w „poezję rozstrojonego krajobrazu” aporia uzmysławia powód odmiennych ocen wystawianych obrazom wewnętrznym, *eo ipso* także wyobraźni, w połowie lat czterdziestych i w połowie lat pięćdziesiątych XX wieku przez kolejne fale literatury roz-rachunkowej i ob-rachunkowej³⁴. Dyskurs służący opisowi pierwszej eksponował z jednej strony niebezpieczeństwo związane z nadmiernym psychologizowaniem, z drugiej – zmierzał, powolnie i skutecznie, ku racjonalistycznym rygorom i ideologicznym amputacjom, tak charakterystycznym dla poetyki realizmu socjalistycznego. Druga, czyli literatura ob-rachunkowa z lat pięćdziesiątych, rodziła się natomiast ze sprzeciwu wobec wynaturzeń socrealizmu. Wyrastała z przekonania o konieczności odbudowywania tego, co zostało ze sztuki podporządkowanej po roku 1949 ideologicznym teozom wykluczone – usunięte z oczywistą szkodą dla głębi spojrzenia na człowieka. Nic zatem dziwnego, że te same jakości, które promotorzy socrealistycznej doktryny poddali bezwzględnej krytyce, w latach postępującej odwilży

³³ *Ibidem*, s. 150.

³⁴ Odwołuję się tutaj do rozróżnienia, jakim posługuje się Włodzimierz Maciąg w haśle *Obrachunkowa literatura ze Słownika literatury polskiej XX wieku*. Maciąg przedrostek „roz-” skłonny jest zarezerwować tutaj dla szkieł krytycznych Wyki i Kotta z 1947 roku. Pisze: „Rozrachunek zatem, a nie obrachunek – przedrostek „roz” wyraża tutaj [interpretuje krytyk postawę Kotta – A.S.] intencję czy postulat zerwania z jakimś wyborem fałszywym, skompromitowanym przez wydarzenia historyczne l. 1944–1945”. *Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej i inni, Wrocław 1992, s. 747.



zostają zarówno w prozie, jak i w liryce ukazane jako ocalające.

Przywołany wcześniej artykuł Wyki – *Rozrachunki inteligentkie* – szczególnie w swej warstwie aksjologicznej zdradzał już, jak sądzę, systematycznie ideologizujący się punkt widzenia krytyki drugiej połowy lat czterdziestych, a także niewyeksplikowaną jeszcze wprost, a sformułowaną niebawem donośnym głosem „kuźniczan”, apoteozę realizmu. Ta ostatnia – powtórzmy – nakazywała przyjęcie postawy co najmniej wyraźnie zdystansowanej, by nie powiedzieć krytycznej, wobec zdolności stanowiących – jak imaginacja – o niepowtarzalności, niepodobieństwie, jednostkowej odrębności i wadze przeżyć wewnętrznych, choćby najciemniejszych. Teksty zawarte później w *Rzeczy wyobraźni* ten porządek zdecydowanie odwracały.

Nie chcę tezy dotyczącej wypowiedzi Wyki zbyt pręysowywać. Niemniej trudno nie zauważyć, że dokonany przez szkołę krakowską w drugiej połowie lat pięćdziesiątych wybór wyobraźni jako naczelnej kategorii krytycznoliterackiej stanowił (w pewnym stopniu przynajmniej) świadectwo odwołania wcześniejszych, chwilowych jedynie, ocen i rozstrzygnięć podyktowanych duchem czasu. Można zresztą na ten problem spojrzeć także z drugiej strony: powiedzieć, że Wyka i Kwiatkowski z niezwykłym wyczuciem nazywali językiem kategorii krytycznoliterackich istotę zarysowujących się w odwilżowej literaturze nurtów, skoncentrowanych na eksponowaniu podmioto- i osobotwórczej roli sztuki. Liryka „wyobraźni wyzwolonej” stała w ich centrum, nie będąc zresztą jedynym przykładem tych tendencji, które zaobserwować można również w prozie interesującego nas okresu, choćby w opowiadaniach tzw. hłaskoidów, ale nie tylko.

Przykład, a także swego rodzaju symbol, stanowi tu metaforyczne opowiadanie Jerzego Andrzejewskiego *Złoty lis* (1954), omawiane w Domu Literatury na Sekcji Literatury dla Dzieci i Młodzieży w celu osłabienia polemicznego wobec socrealizmu (a szerzej – stalinizmu) wydzwięku³⁵. To-

³⁵ Zob. T. Burek, *Zapomniana literatura polskiego października*, w: *Literatura źle obecna (rekonesans). Materiały z konferencji naukowej Instytutu Badań Literackich PAN 27 X – 30 X 1981*, Kraków 1986, s. 31.

masz Burek pisał, że było ono „przejrzystym obrachunkiem pisarza z epoką zgubnych deformacji i samookaleczeń, psychicznych, moralnych i umysłowych”³⁶. Warto przypomnieć prościutką fabułę tego opowiadania. Przedstawia ona chłopca upominającego się o prawo do własnych wyobrażeń – prawo, którego odmawiają mu nawet jego bliscy: starszy brat, koleżanka z przedszkola, rodzice, pamiętający, że wewnętrzna wolność myśli w świecie za żelazną kurtyną jest jakością wysoce niebezpieczną. Złoty lis, którego wyobraża sobie chłopiec i z którym się zaprzyjaźnia, stanowi – jako projekcja rzeczywistości psychicznej – swoistą formę egzystencji, uwolnioną nie tylko od tego, co nazywamy probierzem rzeczywistości, ale także od praw i obowiązków narzucanych jednostce w peerelowskim świecie kolektywów, dziennych norm pracy, zideologizowanych form życia społecznego. Wyśniony, wyobrażony złoty lis jest dla Łukasza kompensacją niedostatków świata, w którym żyje. „Po ćmaku – zapewnia koleżankę chłopiec – można widzieć wszystko, co się zechce”³⁷. Inaczej mówiąc, można być wolnym. Opowiedziana przez Andrzejewskiego historia kończy się jednak tragicznie: dziecięcy bohater, nękan i wyśmiewany przez otoczenie, wyrzeka się ostatecznie własnych wyobrażeń, przyznaje się do błędu, dokonuje „samokrytyki”, a wówczas wymaginowane zwierzątko znika z jego szafy, by nigdy już nie powrócić. Chłopiec zostaje znów sam, skazany na pustkę racjonalnego, a jednocześnie zideologizowanego świata.

Fabuła tego, zdawałoby się, niewiele znaczącego opowiadania uzmysławia podstawowy cel i sens zmyślenia, jakim jest kreacja przestrzeni mentalnej, niezależnej od sił zewnętrznych wobec podmiotu. To właśnie przekonanie zdawało się przyświecać wszystkim, którzy w okolicach 1956 roku, w atmosferze odwilży, upominali się o prawo człowieka i literatury do wyobrażeń, niepodobieństwa, indywidualnej wrażliwości i niepodporządkowanej niczemu wizji. Jerzy Kwiatkowski nie był ani pierwszym, ani jedynym, który tak

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ J. Andrzejewski, *Złoty lis*, Szczecin 1987, s. 58.

wówczas myślał. Wystarczy przywołać opublikowane wcześniej, bo w 1955 roku, *Dzienniki i wspomnienia* Mieczysława Jastruna³⁸. Krytykując nadmierną, wymuszoną przez socrealizm unifikację literackich fabuł, przedstawień i dykcji, ich autor wychodził z pokrewnych, jeśli nie z tych samych co Kwiatkowski, założeń. Pisał wówczas jakże znamienne:

Byłoby źle, gdybyśmy wszyscy byli podobni do siebie. A tego właśnie życzyła sobie w ciągu ostatnich lat krytyka, dążąca do porównania gór z dolinami. [...] Tymczasem to, co w pisarzu najcenniejsze, czego nabyć ani podrobić nie można, to właśnie jego indywidualność, odrębność wrażliwości i wyobraźni. Tak, wyobraźni. Powtarzam ten niemodny wyraz dlatego, że za jedną z przyczyn obniżenia się wartości poezji polskiej w nowszym czasie uważam wyrugowanie wyobraźni³⁹.

Formułując te zdania, Jastrun trafił w sedno problemu. Zwrot ku wyobraźni wydawał się w okolicach październikowej „zmiany warty”⁴⁰ oczywistym i niejako naturalnym sposobem przewyciężenia socrealistycznego normatywizmu. Także dlatego, że estetyka „wyzwolonej wizji”, jak żadna inna z rozwijających się wówczas równolegle dykcji poetyckich („poetyckiej moralistyki”, „apelu do tradycji”, „poezji lingwistycznej”)⁴¹, stanowić mogła artystyczny ekwiwalent przemian dokonujących się w świadomości społecznej. Eksponowana w liryce wyobraźniowość była synekdochą społecznej wolności.

Cóż jednak dokładnie miał na myśli Kwiatkowski, kiedy w *Wizji przeciw równaniu* przeciwstawiał poetyki romanetyczne poetykom klasycystycznym? Jak rozumiał wizyjność?

³⁸ Jeden z adwersarzy Kwiatkowskiego zarzucał krytykowi pominięcie w opisie współczesnej poezji polskiej Mieczysława Jastruna. Zob. B. Drodzowski, *Mózg i mózdzek, czyli o próbie kreowania piątego wieszca*, „Życie Literackie” 1958, nr 5, s. 9.

³⁹ M. Jastrun, *Dzienniki i wspomnienia*, Warszawa 1955, s. 18–19.

⁴⁰ Nazwa, jaką Jan Błoński opatrzył zbiór swoich szkiców krytycznych z 1961 roku, w tym tytułowy, poświęcony prozie pokolenia „Współczesności”, stała się jednym z określeń październikowego przelomu w literaturze. Zob. J. Błoński, *Zmiana warty*, Warszawa 1961, a także *idem*, *Odmarsz*.

⁴¹ Typologię taką zaproponował Janusz Sławiński w przywoływanym już szkicu *Próba porządkowania doświadczeń*.

Jakie tezy opisowe i normatywne formułował? Z czym wiązał podstawowe doświadczenie współczesności, któremu winna sprostać popaździernikowa poezja?

Jerzego Kwiatkowskiego ekspresjonistyczno-surrealna teoria wizji

W szkicu Kwiatkowskiego przenikają się dwie optyki: opisowa i postulatyczna, przy czym ta ostatnia, jak to zwykle bywa w manifestach, jest dominująca. Krytyk nie ukrywa, iż swoją powinność rozumie jako działanie programotwórcze. „Jego obowiązkiem jest [...] – pisze – uderzyć w panowanie tego, co stare, dostrzec to – co nowe”⁴², przy czym nie chodzi tu jedynie o rewitalizację języka poezji, ale też o uczynienie go bardziej odpornym na wpływy zewnętrznych wobec estetyki idei. Ten ukryty wątek myśli Kwiatkowskiego zrekonstruował precyzyjnie Edward Balcerzan:

[...] pewne poetyki są szczególnie podatne na zniewolenie ideologiczne, skłonne do kompromisu, zdolne do reorientacji etycznej – w zależności od obowiązujących wytycznych. Są to poetyki klasycyzmu. Poetyki „oschłe”, „zimne”, wyrachowane, eksponujące kunszt dyskursu, zdyscyplinowane w szeregach intelektualnych „równań”. [...] Tam, gdzie istota kultury staje się wyrównywanie potencjałów wartości, równanie w dół, tam poetyka „równań” lirycznych zawsze umie się odnaleźć i podporządkować nawet takim energiom, które ją w końcu zniszczą.

[...] ocaleniem poezji nowej powinny być poetyki, które niezależnie od woli twórców, z samej swej istoty w żaden sposób nie były zdolne do współlistnienia z doktryną przedpaździernikową. [...] kontynuacje liryki wizyjnej, mistycznej i „ciemnej” (w stylu Tadeusza Micińskiego), poezji „baśniowej” – filozofującej obrazem (jak u Bolesława Leśmiana), wyrażającej intymność snu, imaginacji, religijności dziecięcej (jaką tworzyli Krzysztof Kamil Baczyński czy Tadeusz Gajcy), stwarzając suwerenne krajobrazy tajemniczej, pięknej nadrzeczywistości (kontynuacje surrealizmu)⁴³.

⁴² J. Kwiatkowski, *Wizja przeciw równaniu. Nowa walka romantyków z klasykami*, „Życie Literackie” 1958, nr 3, s. 8.

⁴³ E. Balcerzan, *Przygoda czwarta: wyobrażenia poety...*, s. 52–53.

Kwiatkowski nie formułował tych postulatów stawianych popaździernikowej sztuce słowa wprost. Określenie „socrealistyczny” nie padło w jego tekście ani razu⁴⁴. Przeciwnie, wpisywał je podskórnie w naturalną dla krytyki literackiej i historii literatury narrację skoncentrowaną wokół problemu współczesnej nośności poetyk, ich estetycznej i poznawczej odkrywczosci, a także odporności na repetycję i stereotypizację. Nade wszystko zaś pytał o stopień przyległości oraz zdolność wyrażenia przez znane z tradycji idiomy i programy tego, co w jego przekonaniu stanowiło fundament ludzkiej kondycji i osobowości. W spojrzeniu autora manifestu zarówno człowiek, jak i sam byt wyłaniają się z tego, co metafizyczne, ciemne, podszyte cierpieniem, bólem i grozą istnienia. Krytyk pisał:

Tragizm metafizyczny – bezmyślne okrucieństwo natury – są problemami, obok których nie przechodzi obojętnie żaden człowiek. [...] groza istnienia jest składnikiem powietrza⁴⁵.

Jest coś przerażającego – czytamy w innym miejscu – w [...] obojętności poety na wszelkie przejawy cierpienia i zła nie będące wynikiem społecznego ustroju. Czy w przyszłej Arkadii ludzie przestaną umierać, tracić swych najbliższych? Kochać nieszczęśliwie? Zastanawiać się nad celem swego istnienia? Wątpić w jego sens i toczyć walkę o odzyskanie w ten sens wiary?⁴⁶

– pytał retorycznie Kwiatkowski.

W tych i podobnych uwagach, których z całego artykułu można by wynotować jeszcze wiele, przejawiała się zasadnicza teza antropologiczna. Znaczyły ją wysokomodernistyczne wyobrażenia jednostki, postrzeganej, z jednej strony, przez pryzmat jej psychicznej wyjątkowości, z drugiej, przedstawianej nie tyle nawet jako uczestnika, ile jako główny podmiot wielkiego metafizycznego spektaklu, jego – by tak rzec – egzystencjalną przestrzeń, znaczoną bólem, stra-

⁴⁴ Podobnie działało się zresztą w tekstach jego adwersarzy, z których znakomita większość posługiwała się w tym względzie czytelnymi eufemizmami.

⁴⁵ J. Kwiatkowski, *Wizja przeciw równaniu...*, s. 6.

⁴⁶ *Ibidem*.

chem, niepewnością i grozą. Tajemnica istnienia, uczucie metafizyczne, *mare tenebrarum* ludzkiej duszy, jaźń – to pojęcia, które w tekście Kwiatkowskiego nie zostają wymienione, ale o których pamięć trwa, jak się wydaje, pośrednio. Przede wszystkim w sposobie, w jaki autor *Wizji przeciw równaniu* przeprowadza krytykę tendencji postrzeganych jako przeciwstawne wobec poezji wizyjnej. Kwiatkowski pisał o nich, że są związane z „duchem powierzchownego optymizmu filozoficznego”⁴⁷, temu zaś obce pozostają „zagadnienia metafizycznego tragizmu i problematyki moralnej”⁴⁸, że owocują estetyzmem, który „ignoruje zło i brzydotę świata”⁴⁹. Estetyzmem – dopowiedzmy myśl krytyka – który bardziej ceni autonomię i autoteliczność sztuki od jej filozoficznych (w dużej mierze idealistycznych) zobowiązań.

Antropologiczne rozpoznanie wiązało się w narracji krytyka, jak widać z tych przytoczeń, bezpośrednio także z tezą natury estetycznej. Kwiatkowski postponował w swoim szkicu wszelkie przejawy „estetyczno-formalizującej koncepcji sztuki”, przedkładającej – pisał – „słowa nad przeżycie”, „skłonność do słownej igraszki, do poezji smaczkowej”⁵⁰, nad lirykę formy transparentnej wobec problematyki filozoficznej i etycznej. Surowo oceniał także rozpowszechniony w poezji nowoczesnej „postulat dyskrecji uczuciowej”, szczególnie gdy przekroczywszy granice „dyskrecji absolutnej”, prowadzi on do pojawienia się sztuki eksponującej już tylko i „natrętnie wiązania formalne”, liryki „rozkoszu[jącej] się na oczach czytelnika swym majsterstwem”⁵¹.

Autor *Wizji przeciw równaniu* ani przez chwilę nie pozostawiał czytelnika w niepewności. Nie ukrywał, kto, jaka szkoła w historii dwudziestowiecznej poezji polskiej, winien

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ *Ibidem.*

⁴⁹ *Ibidem.*

⁵⁰ *Ibidem.*

⁵¹ *Ibidem.* Warto przypomnieć, że jednym z najbardziej znamienitych rysów poezji nowoczesnej jest „ucieczka od osobowości” i depersonalizacja liryki. Zob. R. Nycz, *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności, w: idem, Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 50–51.



jest w jego opinii tych wszystkich niepożądanych redukcji, które koniec końców uczyniły sztukę słowa także nieodporną na wpływy lewicowych ideologii. Krytyk pisał wprost, że to „awangarda – kierunek nietolerancyjny – uderzyła w latach dwudziestych na kontynuatorów modernizmu”⁵². Kwiatkowski miał oczywiście na myśli przedstawicieli I Awangardy. To właśnie ta szkoła – przekonywał – przede wszystkim w osobach Tadeusza Peipera i Juliana Przybosia – tworząc i rozwijając konstruktywistyczny model kreacjonizmu akcentujący autonomiczność i autoteliczność przedstawień, wiążąc sztukę z ideałami społecznego postępu, wpisując się i wzmacniając w charakterystyczny dla wspomnianej tu dekady nastrój optymizmu, eksponując sprawczość kolektywnego podmiotu i deprecjonując wagę intymistycznych przeżyć i metafizycznych rozterek jednostki – zapoznała prawdziwe źródło poezji. „Sztuka jako nowe widzenie, sztuka jako łamanie się z trudnościami, sztuka jako sport – to pozostałość krótkotrwałego optymizmu literatury początku lat dwudziestych”⁵³ – pisał w popaździernikowym manifestcie.

Przypomnijmy, że autor *Wizji przeciw równaniu* formułował ten przerysowany opis (co zauważyli natychmiast jego polemici) i przedstawiał tak radykalną diagnozę mielizny awangardowego optymizmu w sytuacji, gdy po latach socrealistycznej wyrwy w normalnym rozwoju sztuki i literatury pojawiała się wreszcie okazja do ustawienia na nowo głosu polskiej liryki. Krytyk świadomy wagi tego momentu, obserwując żywiołowy powrót do najróżniejszych poetek (Janusz Sławiński określił później ten charakterystyczny rys październikowego przełomu mianem „rewolucji retrospektywnej”⁵⁴),

⁵² J. Kwiatkowski, *Wizja przeciw równaniu...*, s. 6.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Sławiński pisał o różnorodności popaździernikowych propozycji literackich następująco: „[...] cała ta energia ożywiająca zarówno poezję tamtego czasu, jak i w nie mniejszym stopniu jej czytelników, pozostawała w poważnej części na usługach – jeśli tak wolno powiedzieć – rewolucji retrospektywnej. Ruch porzucania socrealistycznej przeszłości był bowiem zarazem ruchem ku literackim przeszłościom wyklętym w latach stalinowskich, ku doświadczeniom pisarskim wtedy przekreślonym, zagłuszonym, uznanym za niebyłe lub wrogie; był ruchem nawiązywania do poetek,

chciał wskazać nurt tradycji, który uznał za najcenniejszy i wart kontynuacji. Szukał idiomu, jaki sprostać mógłby nie tylko artystycznym, ale i społecznym wyzwaniom czasu. Program Awangardy Krakowskiej, a szerzej – poetologiczne projekty jasnego dziesięciolecia międzywojnia – oceniał z tego punktu widzenia jako mało przydatne. „Jednorodna w tonacji: entuzjastyczno-patetycznej, empiryczna i racjonalistyczna w – poetyckiej – teorii poznania, oschła uczuciowo, przeestetyzowana i a-moralistyczna – poetyka awangardy jest zbyt wąta i zbyt wąska, by jej kontynuacje mogły sprostać potrzebom czasu i potrzebom pokolenia”⁵⁵ – pisał. Miał tego – podpowiadał – współczesna liryka polska, powinna nawiązywać do tych znanych z dwudziestolecia poetyk, które w latach trzydziestych XX wieku przyniosły znaczącą korektę pierwszoawangardowych projektów, dokonując tego po części w duchu nawiązań właśnie do wysokiego modernizmu – przede wszystkim symbolizmu i katastrofizmu.

„[N]ie *Tędy* wiedzie droga w przyszłość”⁵⁶, nie szlakiem wyznaczonym przez Peipera – przekonywał Kwiatkowski. Lepiej byłoby, gdyby współcześni polscy lirycy podążyli ścieżką wyznaczoną przez przedstawicieli drugiej, ciemnej dekady dwudziestolecia międzywojennego, wsparci później przez wizjonerskich poetów wojny i okupacji. Warto wsłuchać się w niezwykle żar i retorykę słów Kwiatkowskiego, gdy wymieniał nazwiska kolejnych uzdrowicieli liryki polskiej z nieuprawnionego optymizmu i mitu konstrukcji właściwych I Awangardzie:

Dwukrotnie dotychczas przypuszczano szturm do miasta bunkrów, które opanowali matematycy liryki, trzymający w polu obstrzału każde nowe pokolenie rekrutów. Pierwsza walka wybuchła w latach trzydziestych, w okresie wystąpienia szkół prowincjonalnych z Żagarami: Miłoszem i Zagórskim na czele.

stylów i epok, z którymi więzi zostały brutalnie potargane. Przywrócić czasowi teraźniejszemu przeszłość utraconą – to wydawało się tak poetom, jak krytykom poezji zadaniem naczelnym”. J. Sławiński, *Rzut oka na ewolucję poezji w latach 1956–1980*, w: *idem, Teksty i teksty*, s. 99.

⁵⁵ J. Kwiatkowski, *Wizja przeciw równaniu...*, s. 6.

⁵⁶ *Ibidem*.

Grupa ta, uzbrojona nie tylko w broń poetycką, lecz także – teoretyczną, dokonała poważnych i trwałych wyłomów w systemie awangardowych umocnień. [...] W kryształowe konstrukcje poezji czystej, poezji integralnej⁵⁷, uderzyła wtedy fala katastrofizmu: poezji wizyjnej, ciemnej, symbolicznej⁵⁸.

Kolejnego wyłomu na drodze osłabiania wpływów Awangardy Krakowskiej – pisał dalej Kwiatkowski – dokonało „drugie pokolenie antyawangardowe”, czyli poeci apokalipsy spełnionej – Baczyński i Gajcy. Nawiązując do estetyki romantyzmu, opierali oni swą lirykę na jakościach⁵⁹, które i dzisiaj sprostać mogą – sugerował krytyk – niełatwemu zadaniu przedstawienia doświadczeń „pogrobowców drugiej wojny światowej”. Pozwalają w dojmujący sposób wyrażać traumę, a jednocześnie nie rezygnować z zalet poetyckości jako takiej. W tej drugiej fali antyawangardowej rebelii Kwiatkowski szukał mocnej kontrpropozycji wobec sprozaizowanej i „antypoetyckiej” mowy Różewicza, o którym w późniejszych *Notatkach o poezji i krytyce* pisał, że niesłusznie „ogłasza niemożność poezji”. „Kiedy wreszcie – wzywał retorycznie krytyk – anty-poeci rozumieją, że nie poezja jest niemożliwa, lecz niemożliwe jest życie bez poezji. Niejeden raz miał być już koniec świata. Niejeden raz był już koniec świata. Jak dotychczas – poezja przeskoczyła wszystkie te przepaści”⁶⁰. Także w kontekście październikowej odwilży należy uzbroić ją tylko w odpowiedni idiom i dbać o przyległość wobec tyleż podmioto-, co poezjotwórczych wymiarów istnienia. Te ostatnie w *Wizji przeciw rów-*

⁵⁷ Używając tego terminu, Kwiatkowski odwoływał się krytycznie do programu Brzękowskiego, włączając go tym samym w obręb krytykowanych projektów estetycznych. Kolejne uwagi zamieszone w manifestie sąd ten potwierdzały i rozwijały. Jednak sam fakt tak jednoznacznego zaszeregowania poetologicznego projektu Brzękowskiego może dziwić, ponieważ program poezji integralnej i metarealizmu nie pozostawał bez związku z wyobraźniowymi jakościami, o które upominał się autor *Wizji przeciw równaniu*.

⁵⁸ J. Kwiatkowski, *Wizja przeciw równaniu...*, s. 6.

⁵⁹ Krytyk wymieniał tu: „średniowieczną pasję moralistyczną”, „barokowe bogactwo metaforyki”, „romantyczną wizję” i „romantyczną wiarę w posłannictwo poety”, „miłoszowskie poczucie tragizmu”. *Ibidem*.

⁶⁰ J. Kwiatkowski, *Notatnik. I. Możliwość poezji*, w: *idem, Notatki o poezji i krytyce*, Kraków 1975, s. 45.

naniu wiążą się wyraźnie – jak u surrealistów – z tym, co podświadome.

Ufający bezgranicznie w moc poetyckiego słowa autor *Kluczy do wyobraźni* nie tylko zatem w odległej tradycji szukał stosownych wzorów. Myliliby się ten, kto by sądził, że Kwiatkowski spoglądał wstecz, marząc jedynie o odnowieniu wysokomodernistycznych kanonów sztuki, bliskich ekspresjonizmowi i symbolizmowi. Inspirację czerpał także z szeroko rozumianych dwudziestowiecznych (i nie tylko)⁶¹ poetyk surrealizmu. Można nawet powiedzieć, że to, co nazywał romantycznym duchem współczesnej poezji wizyjnej, było bliskie właśnie nadrealizmowi⁶². Widać to szczególnie we fragmentach, w których krytyk uznawał symbol za podstawową poetycką figurę „wyobraźni wyzwolonej”. Przedstawiane w manifeście definicje symbolu wskazywały bowiem na doskonale uwewnętrznienie tropu, akcentowały jego indywidualny charakter. Miejsce przesłanianych niegdyś przez obraz metafizycznych treści w proponowanym ujęciu zajmowały coraz dobitniej „podświadome warstwy psychiki”⁶³. Zgodnie z definicją krytyka już pierwszy, obrazowy plan symbolu tworzyć miał zamkniętą i autonomiczną rzeczywistość, która ku niczemu nie odsyła, stanowiąc kosmos sam w sobie, uniwersum tożsame z wewnętrznym, psychicznym życiem podmiotu. Kwiatkowski pisał:

Przeciwko lirykom, których poezja powstaje na drodze: świat – poeta, występuje liryk o przeciwstawnej, ekspresjonistycznej zasadzie twórczej; rzutuający swoją psychikę na świat zewnętrzny. Poeta przedmiotowy odkrywa poetyckie elementy istniejące w rzeczywistości. One są, istniałyby i bez niego. **Dla poety subiektywnego poezją jest wszystko. Wszystko bowiem**

⁶¹ Kwiatkowski odnajdywał tu trwającą ponad pokoleniami i ponad epokami wspólnotę twórców, w której uczestniczyli Bosch i Breughel, Słowacki i Miciński, Dali, Magritte i Moor, Chadwick i Ociepka, a także październikowy debiutant Jerzy Harasymowicz. Zob. *ibidem*, s. 8.

⁶² Kwiatkowski zwracał uwagę na ten przeoczony przez jego adwersarzy motyw w kolejnym szkicu. Zob. J. Kwiatkowski, *Pierwsze potyczki*, „Życie Literackie” 1958, nr 11, s. 9. Zob. także *idem*, *Młoda poezja polska*, s. 82–84. O tajemnicach nadrealistycznej wrażliwości estetycznej i jej świadectwach w polskiej poezji współczesnej pisał także w szkicu *Nadrealizacje*, w: *idem*, *Klucze do wyobraźni*, s. 277–288.

⁶³ J. Kwiatkowski, *Wizja przeciw równaniu...*, s. 7.

staje się – nim samym. Jednorodność człowieka i świata jest tu pojęta w sposób przeciwstawny do tej, o której mówi nauka. To nie poeta został zbudowany z tej samej materii co cała rzeczywistość. To rzeczywistość została zbudowana z tej samej materii co poeta [podkr. – A.S.]⁶⁴.

Sens przytoczonych zdań znacznie modyfikował romantyczne widzenie relacji między światem a podmiotem, który w myśl estetyki romantycznej pozostawał przecież jeszcze wyraźnie częścią natury. Był elementem zewnętrznego wobec jaźni świata. Dopiero „[t]otalność wyobraźni u surrealistów funduje się na przekonaniu, że nie wyobraźnia nas otacza jako natura, ale że odkrywamy ją, tworząc przestrzenie całkowicie nowe i całkowicie wewnętrzne”⁶⁵. Doskonale wolne – moglibyśmy dodać. „W tej perspektywie obrazy są wolną, swobodną kreacją najbardziej intymnego «ja». Człowiek nie jest przeszywany przez obrazy, on właśnie jest ich źródłem absolutnym”⁶⁶ – pisał Claude Abastado, jeden z propagatorów surrealizmu. „Przeciwstawiająca się regułom i rygorom poezja wolna – przemawia zawsze tym samym językiem. Inicjatywa należy tu do twórcy: któż przewidzi, jaki świat powstaje w jego wyobraźni?”⁶⁷ – wtórował surrealistom Kwiatkowski. Nie sposób nie zauważyć, iż kreacja łączyła się w jego programie z absolutną niemalże wolnością, a romantyczny postulat doskonałej oryginalności rozumiany był jako wezwanie do maksymalnego uwewnętrznienia poetyckich obrazów.

Autor *Wizji przeciw równaniu* był tych nawiązań świadom. Więcej nawet, wprowadzał w swoim manifestie rozróżnienie między surrealizmem „anarchicznym” – jak go nazywał, surrealizmem, którego naczelnym chwytem był według krytyka *écriture automatique* wraz z wpisaną weń filozofią przypadku – a surrealizmem świadomie operującym figurą symbolu jako chwytem pozwalającym na swo-

⁶⁴ *Ibidem*, s. 8.

⁶⁵ M. Baranowska, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984, s. 12.

⁶⁶ C. Abastado, *Introduction an surrealism*, Paris 1971, s. 133–134. Cyt. za: M. Baranowska, *Surrealna wyobraźnia...*, s. 10.

⁶⁷ J. Kwiatkowski, *Wizja przeciw równaniu...*, s. 7.

icie epifanią manifestację wyobraźniowego źródła ludzkiej podmiotowości, wraz z konstytutywnym dla niej metafizycznym i egzystencjalnym doznaniem grozy.

Jedną z dróg wiodących do zindywidualizowania symbolu, do nadania mu giętkości koniecznej dla interpretacji wielowarstwowej – pisał Kwiatkowski – jest sięgnięcie do podświadomych warstw psychiki. Lecz *écriture automatique* nie może długo ostać się jako zasada poezji. Symbol – więc kształt świadomie artystyczny – dla którego tworzywem jest podświadomość, uzyskuje tu zatem dodatkowy argument dla swego istnienia: zapełnia lukę w rozwoju poezji, która zatrzymała się kiedyś na stopniu surrealizmu anarchicznego; staje się odpowiednikiem świadomie komponowanego surrealistycznego malarstwa. Odpowiednikiem ciekawszym – w tym stopniu, w jakim surrealizm malarski jest prądem literackim⁶⁸.

W innym miejscu, budując kontekst dla przedstawienia lyryki Harasymowicza spełniającej pożądany ideał poezji wizyjnej, przekonywał:

Wywodząc się z podświadomości, korespondując z obrazami Chirico, Chagalla, czy Salvadora Dali – poezja taka musi zawierać w sobie elementy niejasności, tajemnicy, grozy. Elementy te, włączone w poetykę symbolu o żywym, zindywidualizowanym, bliskim autonomizacji znaku – spełniają rolę estetycznego bodźca: to *roman d'aventure*, powieść grozy w świecie fantazji. W ten sposób rodzi się poetyka nowej ballady czy baśni; poetyka wzruszenia głębokiego, lecz przekazanego nie wprost – stąd niewspółmierne spotęgowanie jego skuteczności; poetyka olśniewającej nowością wyobraźni – stąd możliwość oczyszczenia przez piękno⁶⁹.

Jak widać w tych przytoczeniach, krytyk ufał, że zastąpienie *écriture automatique* poetyką zindywidualizowanego symbolu pozwoli połączyć w pewnym sensie konkurujące ze sobą jakości: oddać grozę i wewnętrzną prawdę podmiotowego istnienia, a równocześnie zachować ocalające piękno sztuki. W swych wezwaniach do śmiałej i niezależnej od niczego erupcji tego, co psychiczne i uwewnętrznione, ciemne i nieuporządkowane, oraz jednoczesnego utrzymania kon-

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*.

troli nad rzeką wykreowanych przez „ja” obrazów krytyk zdawał się wikłać w pewnego rodzaju sprzeczność⁷⁰. Czyż bowiem postulat świadomego komponowania poetyckich wizji, a więc zapośredniczenia i organizowania psychicznego żywiołu, nie osłabiał w pewnym sensie siły ozdrowieńczego autentyzmu „ja”, nie wprowadzał w plan przedstawień swego rodzaju ładu? Czyż w dyskurs krytyka, kiedy mówił o „możliwości oczyszczenia przez piękno”, nie wkradała się nuta pokrewnego Przybosiowi i Peiperowi optymizmu? Budowanego wprawdzie w oparciu nie o *ratio* (co Kwiatkowski, jak pamiętamy, zarzucał twórcom Awangardy Krakowskiej), lecz o autentyzm i wolność głębokiego „ja”. Optymizmu powiązanego z wiarą w ocalającą moc sztuki „wyobraźni wyzwolonej”, skutecznej przede wszystkim w stosunku do jednostki, ale i – jak możemy przypuszczać w kontekście październikowego przełomu – pośrednio także wobec rzeczywistości społecznej.

Nasuwa się wniosek, iż ekspresjonistyczno-surrealizująca teoria wizji Kwiatkowskiego miała sprostować równocześnie dwu celom: służyć afirmacji podmiotowego, pełnego niepokoju i metafizycznych rozterek życia jednostki, a równocześnie nie uchybić niczym poetyckiemu pięknu. Podmiotowość i poetyckość wzajem się tu przegłądały i budowały, wzajem tworzyły i potwierdzały. Uzmysławia to, dlaczego Kwiatkowski w jednym tekście z podobnym żarem krytykować mógł pospołu teoretyczne projekty Przybosia i Różewicza, poetów, których przecież w kwestiach poetologicznych więcej dzieli niż łączy. Obu krytykom przyświecał przy tym, jak sądzę, ten sam – modernistyczny – ideał sztuki, metafizycznie głębokiej, pięknej i wzniosłej zarazem.

Kończąc wątek nawiązań autora *Wizji przeciw równaniu* do surrealizmu, warto poruszyć jeszcze krótko trzy kwestie.

Po pierwsze, trzeba podkreślić, iż postulat krytyka trafnie wyrażał tendencję ważną także z historycznoliterackiego punktu widzenia. W istocie scena popaździernikowej liryki była *theatrum* najsilniejszej bodaj w dziejach literatury pol-

⁷⁰ Podobną sprzeczność napotykamy w szkicu *Wyobraźnia wyzwolona* Jana Brzękowskiego, który postulował równocześnie uwolnienie i kontrolowanie wyobraźni.

skiej erupcji poetyk surrealizujących. Uprzednio przez długi czas badacze i twórcy utrzymywali nawet tezę, iż wcześniej liryka polska nie odnotowała wyraźnych śladów nawiązań do programu Bretona. „Czemu nie surrealizm?” – pytał jeszcze w latach siedemdziesiątych Ważyk, wtórując sądom głoszonym choćby przez Marię Janion i Tadeusza Kantora –

Czemu nie surrealizm? Czemu go w Polsce nie było? Słyszałem takie pytania w ostatnich latach od młodych literatów francuskich. Znaczenie surrealizmu we współczesnej kulturze artystycznej z wpływem dziesięcioleci stało się oczywiste. Upoważnia to poniekąd do stawiania takich pytań. Odpowiedź jest dość prosta. Mieliśmy Mickiewicza, a nie Victora Hugo, mieliśmy Słowackiego, a nie Alfreda de Vigny. Surrealistyczna rekompensata nam nie była potrzebna. Zagony surrealizmu nie mogły przeniknąć do krajów, które wydały we właściwym czasie intensywną, bujną poezję romantyczną, ominęły więc Anglię, Niemcy i Polskę. Niezależnie od tej racji historycznej, atmosfera Dwudziestolecia, atmosfera empiryzmu i trzeźwości, udaremniała wszelki kontakt myślowy z utopią surrealistyczną⁷¹.

Czy rzeczywiście? W książce, z której pochodzi powyższy cytat, w *Dziwnej historii awangardy*, Ważyk, podkreślając brak bezpośrednich związków z francuskim programem Bretona, opisuje przecież tendencje wyraźnie mu pokrewne, wyrastające z tego samego „freudowskiego pnia”⁷², a obecne w poezji polskiej już w latach dwudziestych XX wieku. „Czyż nie jest [...] tak, iż nurt surrealistyczny zaczął się rozwijać w poezji polskiej już wtedy, mimo [...] niesprzyjających okoliczności kulturowych, politycznych, przygłuszanych przez «głośne» działania skamandrytów i Awangardy Krakowskiej?”⁷³ – pytała retorycznie Barbara Sienkiewicz. Badaczka problemu zebrała szereg przekonujących przykładów poetyckich potwierdzających taką właśnie tezę. Do najważniejszych należały: *Piecyk Wata*⁷⁴, wiersze Zagórskiego i Mi-

⁷¹ A. Ważyk, *Dziwna historia awangardy*, Warszawa 1976, s. 98.

⁷² Zob. B. Sienkiewicz, *Poezja z „freudowskiego pnia” – w orbicie sporu o polski surrealizm*, w: eadem, *Między rewelacją a repetycją. Od Przybosa do Herberta*, Poznań 1999, s. 81–105.

⁷³ *Ibidem*, s. 104.

⁷⁴ Zob. A. Wat, *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelnego piecyka*, w: idem, *Wybór wierszy*, oprac. A. Dziadek, Wrocław



losza⁷⁵ – o których Sienkiewicz pisała, że ich rozluźniona składnia, ekwiwalentyzująca „wyobraźnię wyzwoloną”, połączona z historyzmem i heroizmem, służy budowaniu wizji katastroficznej⁷⁶ – ale także program poezji integralnej Jana Brzękowskiego. Projekt ten bez wątpienia należał do przedstawianej niegdys przez Stanisława Jaworskiego „nowej formuły awangardyizmu”⁷⁷, konkurencyjnej wobec dominującego konstruktywistycznego nurtu. Warto zapytać, dlaczego Kwiatkowski w *Wizji przeciw równaniu* tak wyraźnie się od projektu Brzękowskiego dystansował. Przecież dość łatwo odnaleźć można było w tekstach autora *Poezji integralnej* tezy pokrewne postulatam formułowanym przez krakowskiego krytyka krótko po Październiku.

W *Wyobraźni wyzwolonej* Brzękowski pisał – przypomnę – że „zasadniczym elementem poezji nie jest forma, nie piękne metafory czy zdania, ale obrazy *in statu nascendi*, sama kuźnia obrazów czy metafor: wyobraźnia”⁷⁸. Wskazywał, że punkt ciężkości musi być przeniesiony w awangardowej poezji na zagadnienia pozaformalne i łączyć się z etycznym (nie zaś tylko estetycznym) uzasadnieniem liryki. Przekonywał wreszcie, że obraz poetycki powinien łączyć „elementy zaczerpnięte ze świata zewnętrznego z elementami nierealnymi, których byt określany jest warunkami istniejącymi tylko w nas samych”⁷⁹, służyć zatem projekcji świata zrodzonego z upsychnicznej wyobraźni. Tę ostatnią poeta dwudziestolecia utożsamiał

2008, s. 3–51. Małgorzata Baranowska udowodniała, że *Piecyk* „zdradza tendencje zgodne z typem wyobraźni surrealistycznej” (M. Baranowska, *Surrealna wyobraźnia...*, s. 192). Podobnie zresztą sądził Ważyk (zob. A. Ważyk, *Dziwna historia...*, s. 52).

⁷⁵ Zob. J. Zagórski, *Pracownia*, w: *idem*, *Ostrze mostu*, Wilno 1933, s. 11. Wiersz ten interpretuje szczegółowo Sienkiewicz w przywołanym powyżej szkicu *Poezja z „freudowskiego pnia”...*

⁷⁶ Zob. B. Sienkiewicz, *Poezja z „freudowskiego pnia”...*, s. 103.

⁷⁷ S. Jaworski, *W poszukiwaniu nowej formuły awangardyizmu*, w: *idem*, *Między awangardą a nadrealizmem. Główne kierunki przemian poezji polskiej w latach trzydziestych na tle europejskim*, Kraków 1976.

⁷⁸ J. Brzękowski, *Wyobraźnia wyzwolona*, w: *idem*, *Wyobraźnia wyzwolona...*, s. 83.

⁷⁹ *Ibidem*, s. 86.

z „próbą wyjścia poza zewnętrzną, otaczającą nas rzeczywistość”⁸⁰.

Kwiatkowski mógłby te zdania włączyć alegatycznie do swojego manifestu. Miast tego aluzyjnie wskazywał, że zawarty w *Poezji integralnej* Brzękowskiego „postulat obrazowania eliptycznego doprowadza do nonsensu kompresji dla kompresji”⁸¹, do nadmiernej autonomizacji języka poetyckiego, służy jedynie „wskrzeszaniu słowa”⁸², a nie dziwności istnienia. Dlaczego tak się działo? Jak wytłumaczyć tę dość zaskakującą i – można by sądzić – nieuzasadnioną niechęć Kwiatkowskiego?

Otóż wydaje się, że autor *Wizji przeciw równaniu* czytał Brzękowskiego przez pryzmat programu Peipera. Czyniąc tak, dostrzegał w programie metarealizmu jedynie kolejne wezwania do odkryć dokonujących się li tylko w materii językowej i pojęciowej. Spełniających się zatem na poziomie „chwytu”, w tym konkretnym przypadku – w „przeroście elipsy”, umotywowanej wskazaniem dotyczącym składni, a nie prawdy i wolności warstw psychicznych podmiotu. Barbara Sienkiewicz, stawiając niegdyś kwestię podobieństw i różnic między Peiperowskim „kładzeniem w wyobraźniach nowych tworów” i Bretonowskim „wyzwoleniem wyobraźni”, źródło dzielących ich odmienności dostrzegła w „kwestii motywacji obrazów (zdań)”⁸³. „Peiper – twierdziła słusznie badaczka – zatrzymuje się na powierzchni, na poziomie «chwytu». Chodzi mu [...] o «udziwnienie»⁸⁴, [...] Bretonowi chodzi o dziwność i dlatego nie waha zapuszczać się w rejony, gdzie władza rozumu już nie sięga”⁸⁵. Sądzę, że

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ J. Kwiatkowski, *Wizja przeciw równaniu...*, s. 6.

⁸² Termin Wiktora Szklowskiego. Zob. W. Szklowski, *Wskrzeszenie słowa*, w: *Rosyjska szkoła stylistyki*, oprac. M.R. Mayenowa i Z. Saloni, Warszawa 1970, s. 55–63.

⁸³ B. Sienkiewicz, *Poezja z „freudowskiego pnia”...*, s. 92.

⁸⁴ Termin Wiktora Szklowskiego. Zob. W. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, w: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, oprac. S. Skwarczyńska, Kraków 1986, s. 10–28.

⁸⁵ B. Sienkiewicz, *Poezja z „freudowskiego pnia”...*, s. 93. Badaczka pisze wcześniej: „Uprawomocnienie wyobraźni u Bretona jest ekstremalne. Wedle Peipera przyznanie praw wyobraźni nie mogło oznaczać zarazem przyznania praw halucynacjom, obłądowi, wariactwom” i cytuje słowa autora *Rozbijania*

Kwiatkowski w podobny sposób oceniał – moim zdaniem nie do końca słusznie – program poezji integralnej⁸⁶. Nie dostrzegał przy tym przesunięć, jakie dokonywały się w myśleniu Brzękowskiego po ukazaniu się *Wyobraźni wyzwolonej*, a przed publikacją *Poezji integralnej*, lub je pomijał. Krakowski krytyk widział w metarealizmie tylko jedną z formuł konstruktywistycznej teorii Peipera, pamiętając być może o słowach autora *O klasycznym i romantycznym widzeniu poezji*: że to właśnie mīt o konstrukcji nie pozwolił im (Brzękowskiemu, Ważykowi, Kurkowi) uważać się za nadrealistów⁸⁷. Nieobcy przecież twórcy *Na katodzie* postulat zorganizowania wyobraźni Kwiatkowski postrzegał zatem właśnie jako źle umotywowany – powiązany w większym stopniu z dbałością o język poetycki niż o podmiot. Podejście to wystarczyło, by program Brzękowskiego w całości odrzucić. Autor *Wizji przeciw równaniu* nie znajdował w nim dostatecznie jasno wyrażonej myśli o wyobraźni jako narzędziu wewnętrznej wolności, a przecież właśnie wokół tego przekonania Kwiatkowski budował swój tyleż estetyczny, co społeczno-kulturowy manifest. Ludzka wyobraźnia i poetycka wizja były dla niego zarówno źródłem, jak i gwarancją jednostkowego prawa do samostanowienia. Autor *Kluczy do wyobraźni* mógłby, jak sądzę, w kontekście stalinowskiego zniewolenia i socrealistycznego normatywizmu zabijającego twórczą indywidualność, powtórzyć za Bretonem, że „[t]ylko słowo wolność potrafi mnie jeszcze porwać. [...] wśród tylu niedoli, jakie nam przypadają w dziedzictwie, pozostała nam przecież największa wolność myśli. [...] Sprowadzić wyobraźnię do stanu niewoli, [...] to znaczy sprzeniewierzyć się poczuciu najwyższej sprawiedliwości, jakiej szukamy w głębi siebie. Tylko wyobraźnia powiadamia mnie o tym, co być może [...]”⁸⁸. Tylko wyobraźnia

tworzydeł, wyraźnie wskazujące na konstruktywistyczny horyzont ograniczeń wolności wyobrażeń. *Ibidem*, s. 92.

⁸⁶ Zob. J. Brzękowski, *Poezja integralna*, w: *idem*, *Wyobraźnia wyzwolona...*, s. 7–51.

⁸⁷ Zob. J. Brzękowski, *O klasycznym i romantycznym...*, s. 75.

⁸⁸ A. Breton, *Manifest surrealizmu*, w: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka*. Antologia, oprac. A. Ważyk, Warszawa 1976, s. 56–57.

pozwała mi być w pełni. „[I]dealizm poetycki – pisał Kwiatkowski – wystarczy, by poetę zapewnić o jego duchowej sile, by umocnić go w prawie do przedstawiania przygód własnej psychiki w wymiarach kosmicznych”⁸⁹.

Pozostaje zwrócić uwagę na ostatnią już kwestię związaną z problemem korespondencji liryki wyobraźni wyzwolonej z szeroko rozumianymi poetykami surrealizmu i ekspresjonizmu. Autor *Wizji przeciw równaniu* dostrzegał ich obecność – o czym była już mowa – także w malarstwie, szczególnie w taszyzmie, nazywanym również abstrakcją ekspresjonistyczną. Podkreślając te paralele, krytyk odnajdował przy okazji kolejny argument na rzecz tezy o pasywności konstruktywistycznych poglądów Przybośia, który mniej więcej wtedy, gdy pojawiła się *Wizja przeciw równaniu*, bardzo niechętnie wypowiadał się na temat malarstwa informelu. Kwiatkowski w swoim manifestie nawiązywał do wspomnianej już polemiki, jaka toczyła się w 1957 roku na łamach „Plastyki” (dodatku do „Przeglądu Kulturalnego”), przede wszystkim wokół taszyzmu.

Rozpoczął ją Przyboś. W szkicu *Sztuka abstrakcyjna. Jak z niej wyjść?* autor *Równania serca* wskazywał konieczność powrotu do obrazowości, której natura byłaby czysto plastyczna, a przy tym związana „ideą rygoru”, owocująca „pięknym zestrojem kolorów i form na płaszczyźnie”⁹⁰. „Tylko takie obrazy się liczą, w których poza pozorami przypadkowości rozlanych czy wystrzelonych plam – znać jednak domyślną zasadę kompozycyjną”⁹¹ – pisał poeta, wytykając taszystem chaotyczność, „chlustanie plamami”, „brak zasad”, szafowanie „emocją”, „irrealnością” i przypadkiem. Prześmiewczo odnosił się także do płócien, czerpiących z poetyk ekspresjonistycznych, owych – jak je nazywał – „kalekich kadłubów mających wstrząsnąć swą ekspresjonistyczną bezforemnością”⁹². Dla autora recenzji z II Wystawy Sztuki Nowoczesnej (1957) najważniejsze nadal było to, co

⁸⁹ J. Kwiatkowski, *Wizja przeciw równaniu...*, s. 8.

⁹⁰ J. Przyboś, *Sztuka abstrakcyjna. Jak z niej wyjść?*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 45, s. 5.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² *Ibidem*.



w akcie twórczym wydarzało się między naturą a okiem malarza. Fascynowała go odkrywczość widzenia i postępująca za nim konstrukcja, ekwiwalentyzująca jednokrotność „sytuacji lirycznej”⁹³. „Jakaś «nieokreślona» zasada kompozycji – upominał z uporem taszystów – musi leżeć u podstaw «zatracenia» się w kontemplacji”⁹⁴, trwać u gruntu przedstawienia nawet tam, gdzie obraz wydaje się z pozoru chaotyczny. Kierunek koniecznego wyjścia z abstrakcji ekspresjonistycznej Przyboś widział w powrocie do sztuki unistycznej spod znaku Strzebińskiego i malarstwa „reintegrującego przedmiot”⁹⁵. Tezy te w gorącej atmosferze październikowego przełomu spotkały się z bardzo charakterystycznym sprzeciwem, zarówno ze strony krytyków, jak i samych twórców.

Argumentacja oponentów Przybosia przypominała – a jest to powód, dla którego zwracam tu na nią uwagę – oceny i postulaty, jakie parę miesięcy później miał sformułować Kwiatkowski w swoim programie poezji wizyjnej. Także tutaj podstawowymi pojęciami, do których odwoływali się adwersarze Przybosia, okazywały się wyobraźnia i twórcza wolność.

Mieczysław Porębski w artykule *Jak nie wychodzić. (Uwagi polemiczne)* zarzucał autorowi *Na znak*, że tkwi w atmosferze konstruktywistycznego eksperymentu międzywojennej awangardy, że nie przerobił lekcji surrealizmu. Wreszcie, że nie rozumie różnicy między sztuką, która pragnie „uogólniać” czy „kondensować” naturę, a twórczością, która usiłuje być wewnętrznie wolna. Autor *Ikonosfery* przekonywał, iż wbrew temu, co sugerował w swojej recenzji Przyboś,

[s]ztuka budowana na zasadzie abstrakcji nie skupia „jak soczewka” „nieogarnionych przestrzeni świata widzialnego”, nie „wysysa ich jak gąbka”. Złożonej rzeczywistości świata przeciwstawia

⁹³ Termin Juliana Przybosia. Zob. J. Przyboś, *Najmniej słów*, Kraków 1955, s. 129, a także *idem*, *Zapiski bez daty*, s. 10. Znaczenie tej ważkiej dla poety kategorii szczegółowo omawia Edward Balcerzan. Zob. E. Balcerzan, *Przez znaki*, Poznań 1972, s. 195–250.

⁹⁴ J. Przyboś, *Sztuka abstrakcyjna...*, s. 5.

⁹⁵ *Ibidem*.

ona realność własną, skromną, stosunkowo nieskomplikowaną, rudymენტarną [...]. To, co na drodze tak rozumianej abstrakcji powstaje, niczego nie tłumaczy ani niczego nie obiecuje. Bo też siła nowoczesnej abstrakcji (abstraho – odrywam, ta czynność nie odbywa się bez gwałtu) polega na czym innym. Będąc w istocie swej wyzwaniem rzuconym naturalnemu porządkowi świata, nowoczesna abstrakcja ustanawia w jego obliczu własny, fragmentaryczny i ograniczony ale istniejący porządek wolności⁹⁶.

Dalej Porębski bronił taszystów, podkreślając, że twórczo rozwinęli rozpoznania surrealistów, i – podobnie jak Kwiatkowski – odwoływał się do pojęcia wyobraźni jako czynnika gwarantującego wolność sztuki. Wzywał także do odrzucenia konstruktywistycznego „równania”. Pisał jakże znajomo:

Różnokierunkowy eksperyment [konstruktywizmu – A.S.] ustępuje wobec wewnętrznej konieczności wypowiedzi. [...] Istotna problematyka taszyzmu: rola i miejsce, jakie w artystycznej kreacji zajmuje przypadek – wywodzi się z pewnych tez postawionych przez surrealizm i stanowi ich rozwinięcie, a zarazem twórcze przezwyciężenie. Surrealizm badał, jak i dlaczego przypadkowi się ulega, taszyzm wskazuje, jak nim można się twórczo posługiwać⁹⁷.

Znany krytyk i historyk sztuki poruszał także nieprzywołany przez Kwiatkowskiego wprost negatywny kontekst socrealizmu. Notował:

Pozostawiona w okresie socrealizmu sama sobie sztuka nowoczesna miała okazję doprowadzić do końca sprawy, których przedtem ledwo ważyła się tykać. W okresie poprzednim dominowało jeszcze nastawienie konstrukcyjno-eksperymentalne, wyniesione z 20-lecia i utrzymujące się w zasadzie w latach okupacji. Towarzysząca okresowi socrealizmu, atmosfera wielorakiego psychicznego uwikłania, przynosi ujawnienie się nie wyzwolonych dotychczas potencjałów treściowych. Różnokierunkowy eksperyment ustępuje wobec wewnętrznej konieczności wypowiedzi, której formy podsuwa m.in. twórczo przeżyta i przemyślana lekcja surrealizmu. [...] Jest to moment, z które-

⁹⁶ M. Porębski, *Jak nie wychodzić. (Uwagi polemiczne)*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 46, s. 6.

⁹⁷ *Ibidem*.



go nie zdaje sobie sprawy Julian Przyboś, tkwiący po dziś dzień w atmosferze konstruktywnego eksperymentu międzywojennej awangardy⁹⁸.

Zgodność patrzenia na problem przez Kwiatkowskiego i Porębskiego jest uderzająca. Podobnie zresztą kwestię umotywowania surrealizujących i ekspresjonizujących poetyk, czy to w malarstwie, czy w literaturze lat pięćdziesiątych, łączenia koniunktury na nie z pragnieniem zaakcentowania podmiototwórczej funkcji sztuki, widział Tadeusz Kantor. W szkicu *Abstrakcja umarła – niech żyje abstrakcja* wyraźnie wskazywał na podmiotowe źródło taszystowskiego obrazu. Scholastycznej i racjonalnej abstrakcji geometrycznej przeciwstawiał autentyzm jej ekspresjonistycznej odmiany. Pisał:

Sztuka jest swego rodzaju pojmowaniem życia. Sztuka abstrakcyjna oparta na geometrii, która wydała już tysiące dzieł, stanowi dziś odpowiednik życia scholastycznego. Zamknięta w rygorach konstrukcji, skończona, mająca swój początek i koniec, obliczona i usztywniona, dawała obraz życia pedantycznie nanizanego na sznurek przyczyn i skutków. Pojęcie życia dzisiejsze jest bardziej skomplikowane.

Sztuka dzisiejsza, jak życie wciągnięta jest w sens, którego nigdy do końca nie znamy. Obserwujemy jego ruch, którym do pewnego stopnia możemy racjonalnie kierować. Ten ruch, działanie, sztuka dzisiejsza stara się – nie oddać, ani nie reprodukować – nie zapisać – stara się być jego wehikułem. Tu już nie ma mowy o jakiegokolwiek imitacji, imitacji przedmiotu czy wyimaginowanej rzeczywistości. Obraz staje się samą twórczością i manifestacją życia, jego przedłużeniem⁹⁹.

Jest, można powiedzieć, czymś więcej niż sztuką. Jest samym życiem – samą podmiotowością.

Sposób, w jaki Kantor bronił informelu, wydaje się w kontekście rozważań o manifeście Kwiatkowskiego niezwykle ważny. Uświadamia bowiem nie po raz pierwszy zasadniczą przestrzeń oporu wobec normatywnych programów (konstruktywizmu) i poetyk (soerealizmu), jaki wyzwolił

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *Ibidem*.

październikowy przełom. Równoległa lektura polemicznych wobec Przybosia szkiców Kwiatkowskiego, Porębskiego i Kantora pozwala przy tym, jak sądzę, postawić tezę, iż krytyka konstruktywizmu była w nich zapośredniczona i umotywowana w dużej mierze reakcją na poszczecińską doktrynę, dewaluującą jak żadna wcześniej rolę jednostki twórczej, jej osobowości i autentycznego życia skrytego we wnętrzu. To właśnie ten nie zawsze ujawniony kontekst socrealizmu (Kwiatkowski, o czym była mowa, wprost go nie przywoływał) sprawił, że oceny ferowane wobec programu Peipera i Przybosia były tak jednoznacznie niechętne i w dużej mierze niesprawiedliwe. Konstruktywistyczny wariant kreacjonizmu był w nich przedstawiany mniej lub bardziej jawnie jako pokrewny, a w każdym razie niesprzeczny z przyszłymi wynaturzeniami socrealizmu.

Warto w tym miejscu dodać, że w pewnym stopniu analogiczną tezę na temat związków awangardy z totalitaryzmem stawiał wielokrotnie w swej twórczości Tadeusz Różewicz¹⁰⁰. Ponieważ w tym szkicu mogę jedynie wątek zasygnalizować i odesłać do literatury przedmiotu¹⁰¹, dodam tylko, że odpowiedź na pytanie o niechęć Różewicza do awangardowego „tańca poezji”¹⁰² pozwala, paradoksalnie, lepiej zrozumieć także motywy kierujące propagatorami liryki „wyobraźni wyzwolonej”, a szerzej – zwolennikami surrealistycznego modelu kreacjonizmu, polemicznie nastawionymi wobec hasel konstruktywistycznego ład. Warto w takim właśnie otwarciu przeczytać przedstawiany w części źródłowej szkic *Dźwięk i obraz w poezji współczesnej*, przygotowany przez

¹⁰⁰ Warto w tym kontekście przeczytać choćby wiersz Różewicza *Nożyk profesora* z tomu o tym samym tytule.

¹⁰¹ Teza ta w nowszych badaniach socjologicznych i literaturoznawczych przybiera na sile. Zob. Z. Bauman, *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5/6. Zob. także P. Czapliński, *Zagłada jako wezwanie do refleksji o literaturze*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5. W odniesieniu do poezji Różewicza i twórczości Kantora problem ten rozważałam w szkicu *Z historii gestu metonimicznego. Tadeusz Różewicz i Tadeusz Kantor między wyjściem a wejściem*. Zob. A. Stankowska, *Poezji nie pisze się bezkarnie. Z teorii i historii tropu poetyckiego*, Poznań 2007, s. 178–264.

¹⁰² Sprzeciw Różewicza ma oczywiście szerszy zasięg. Dotyczy nie tylko awangardy, ale i wcześniejszych (także modernistycznych) świadectw wiary w nośność i skuteczność poetyckiego piękna.

Różewicza na II Festiwal Poezji Jugosłowiańskiej w Rijece (kwiecień 1958). Poeta „wyobraźni kamiennej” wzywa w nim do odrzucenia obrazu „karmiącego się sztuczną, wymyśloną wyobraźnią” w imię „właściwego dramatu rozgrywającego się wewnątrz wiersza”, *eo ipso* człowieka ogarniętego i doświadczonego grozą totalitaryzmu. „Metafora, obraz – napisze Różewicz – nie przyspieszają, ale opóźniają spotkanie między odbiorcą a właściwą, istotną materią utworu poetyckiego. Utwór ten [...] – kontynuuje poeta – powinien biec od twórcy do odbiorcy po prostej, nie powinien zatrzymywać się nawet na najbardziej uroczych i z punktu widzenia estetycznego pięknych przesłankach stylistycznych. To jest zasadnicza różnica – podsumowuje autor *Dźwięku i obrazu w poezji współczesnej* – pomiędzy moimi próbami i moją praktyką poetycką a między tym, co w poezji polskiej zrobili poeci grupy Awangardy”¹⁰³.

Widać wyraźnie, iż Różewicz, podobnie jak Kwiatkowski, chciałby uczynić obraz ekwiwalentnym wobec głębokiej prawdy podmiotu. „Poruszam się w sobie / większym / w tym ciemnym krajobrazie / ukryty jest obraz”¹⁰⁴ – pisał w jednym z wierszy poeta. W innych sygnalizował wielokrotnie tęsknotę za prawdziwą wewnętrzną obrazowością: „nagle ten obraz / podskórny podziemny / ociekający ropą pęknięty”¹⁰⁵, cielesny (nie psychiczny – jak chciałby Kwiatkowski), a przez to przyległy do osoby, która ból odczuwa. Nietrudno zauważyć, że autor *Niepokoju* chciałby posługiwać się obrazem, który nie będzie konwencjonalną fanfaramą na cześć życia, lecz jego – mówiąc słowami Kantora – „manifestacją”, odartą z niestosownego piękna.

Z pewnego punktu widzenia zatem Różewicza więcej może łączyć z autorem *Wizji przeciw równaniu*, niż ten ostatni gotów byłby przyznać. Wydaje się, że swoista zgoda panuje między nimi w kwestii istoty sporu prowadzonego z awangardą, nie zaś, co oczywiste, w odniesieniu do cha-

¹⁰³ T. Różewicz, *Dźwięk i obraz w poezji współczesnej*, w: *idem*, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, Warszawa 1971, s. 99–100.

¹⁰⁴ T. Różewicz, *Prześwietlenia*, w: *idem*, *Poezje zebrane*, Wrocław 1976, s. 544.

¹⁰⁵ T. Różewicz, *W róży*, w: *idem*, *Poezje zebrane*, s. 516.

rakteru poetyckiego idiomu, który mógłby według każdego z nich przekroczyć racjonalno-optimistyczne ograniczenia awangardowych utopii. W jednym i w drugim przypadku podstawowy zarzut sprowadza się przecież w znacznym stopniu do tezy, iż nieuzasadniony optymizm (Kwiatkowski) i skłonność do zachwytu (Różewicz) uniemożliwia poezji awangardowej wyrażenie ciemnej i gorzkiej prawdy metafizycznego (Kwiatkowski) i historycznego (Różewicz) doświadczenia podmiotu. Obaj też – choć autor *Niepokoju* jedynie przez chwilę, epizodycznie¹⁰⁶ – rozważają przydatność poetyk surrealizujących (także przecież awangardowych!) do spełniania tak rozumianego zadania sztuki. Kwiatkowski widzi w tych poetykach narzędzie kreacji podmiotowej wolności, Różewicz – odwróconego, „traumatycznego realizmu”¹⁰⁷. Pierwszy wierzy w ocalające piękno wewnętrznego obrazu. Drugi manifestacyjnie posługuje się antysztuką, by zbliżyć się do wewnętrznej rany człowieka przypadkowo ocalonego i odczuwającego z tego powodu winę. Obaj jednak upominają się o tę samą w gruncie rzeczy prawdę ludzkiej jednostki, widząc w niej zasadniczy i najważniejszy przedmiot zainteresowania niekomercyjnej i niezideologizowanej poezji, spełniającej wymogi okresu tyleż powojennego, co popaździernikowego.

¹⁰⁶ Przykładem takiego epizodycznego nawiązania do poetyk surrealizujących może być utwór *Złowiony* z tomu *Twarz trzecia*, stanowiący przykład quasi-automatycznego zapisu przeżyć bohatera-narratora targanego sprzecznymi emocjami.

¹⁰⁷ Termin ten przejmuję za Piotrem Piotrowskim, który użył go dla określenia istoty taszystowskich obrazów Tadeusza Kantora. „W pewnym sensie – twierdził badacz, powołując się na zainspirowanego Lacanem Hala Fostera – surrealizm jest odwrotnością realizmu. [...] surrealizm jest traumatycznym realizmem”. Piotrowski interpretując wojenne („realistyczne”) przedstawienia teatralne Kantora i jego „surrealizujące” malarstwo z lat czterdziestych, stawia tezę, iż mimo zasadniczej odmienności poetyk oba te etapy twórczości autora *Umarłej klasy* są wyrazem tych samych dążeń do zmierzenia się z traumą zagłady i zaniechania reprezentacji na rzecz prezentacji, czyli znów podmiotowego ponowienia (ucieleśnienia?), a nie stworzenia obrazu. Zob. P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 23.

Przeciw mitom romantycznym, czyli w obronie I Awangardy

Tezy Kwiatkowskiego spotkały się z żywiołową krytyką. Krytyką pełną – dodajmy – nieporozumień, do których przyczynił się niewątpliwie sam autor *Wizji przeciw równaniu*¹⁰⁸. Wydaje się, że manifest cieszyłby się cieplejszym i mniej polemicznym odbiorem, gdyby ta pierwsza próba uporządkowania popaździernikowej liryki polskiej była bardziej otwartym przedstawieniem głębokich motywów sporu z konstruktywistycznym równaniem. Gdyby miast ukazywać awangardzistów jako kryptoklasyków i niepoprawnych, racjonalnych optymistów, krytyk ujawnił prawdziwego wroga powojennej poezji polskiej, którym był socrealistyczny normatywizm.

Słabością tekstu okazała się przede wszystkim retoryczna w dużej mierze formuła, jaką posługiwał się Kwiatkowski, ogłaszając *de nomine* nową odsłonę walki romantyków z klasykami, a *de facto* odnawiając w nowym historycznie i estetycznie kontekście znany z dwudziestolecia międzywojennego spór zwolenników konstruktywistycznego i surrealistycznego wariantu kracjonizmu. Ten ostatni – o czym była wyżej mowa – autor *Kluczy do wyobraźni* postrzegał jako najlepsze antidotum na socrealistyczne redukcje.

W *Wizji przeciw równaniu* krytyk restaurował wyraźnie (nie ujawniając jednak tego wprost) napięcie określające stosunek II Awangardy do Awangardy Krakowskiej. Czynił to – podkreślmy raz jeszcze – mając na uwadze najważniejsze dla opisywanego czasu pytanie: o skuteczność pierwszobądź drugoawangardowych projektów w staraniach o uwolnienie głosu poezji od ideologicznych uwikłań, a nade wszystko przywrócenie sztuce jej podmiototwórczej i etycznej funkcji. Wewnątrzawangardowa polemika przeniesiona w kontekst październikowego przełomu w tym ujęciu została nazwana „nową walką romantyków z klasykami”. Atakując

¹⁰⁸ Kwiatkowski był tego zresztą świadom. Pisał w *Pierwszych potyczkach*: „Winą za [...] sprowadzenie dyskusji na błędne, sygnifikacyjne tory autor artykułu ma obowiązek obciążyć przede wszystkim własne konto”. Zob. *idem, Pierwsze potyczki*, s. 9.

przede wszystkim przedstawiciele I Awangardy (szczególnie Peipera i Przybosia, ale też – mocą swoistego rozpadu – Brzękowskiego) jako klasyków, Kwiatkowski narażał się na słuszne skądinąd reakcje adwersarzy, broniących „romantycznej” głębi programów i poetyk pierwoawangardowych, a także – co było najgłośniej podnoszone – kwestionujących zasadność użycia samej opozycji. Jednym (choć nie jedynym) z głównych tematów polemiki stała się przez to (wbrew intencjom krytyka) sama antynomia klasycyzmu i romantyzmu, przywołana w podtytule manifestu.

Formuła ta niewątpliwie przyczyniła się do sprowadzenia silnie brzmiącej, wymownej polemiki na boczny tor. Krytycznie nastawieni komentatorzy *Wizji przeciw równaniu* skoncentrowali swoje uwagi w planie ogólnym na pytaniach o zasadność stosowanej antynomii romantyzmu i klasycyzmu wobec poezji XX wieku w ogóle, a także upominali się o głębsze rozumienie historycznych izmów, z których opozycja została wyprowadzona. (Autor wyjaśniał potem w *Pierwszych potyczkach*, iż miał na myśli raczej pewnego rodzaju postawy niż ich konkretne osiemnasto- i dziewiętnastowieczne realizacje historyczne). W planie zbliżeń na kwestię klasycystyczności poezji „równań” i romantyczności liryki „wizji” adwersarze Kwiatkowskiego zastanawiali się nad obecnością pierwiastka „romantycznego” w liryce Przybosia. Udowadniali, że jego „optymizm” jest głębszy i nie tak powierzchownie racjonalny, jak zostało to przedstawione w tekście, który wzbudził głosy sprzeciwu. Głowiński, Maciąg, sam Przyboś pokazywali, w jakich przestrzeniach zainteresowanie światem korespondować może w poezji autora *W głąb las* z namysłem nad głębokim bytem. Przekonywali wreszcie, że fenomenologiczne krajobrazy Przybosiowej liryki sięgają daleko poza granicę prostej opisowości i że w związku z tym nie wolno utożsamiać ich z klasycyzmem¹⁰⁹.

Jako dowód autor *Pierwszego słowika* cytował w *Cierpieniu i brzydocie* swoje własne słowa, wskazując na prawdziwie metafizyczne („romantyczne”), a nie racjonalne

¹⁰⁹ Teza taka oczywiście także nie była wolna od zarzucanych Kwiatkowskiemu uproszczeń.

(„klasyczne”) źródła wybieranej przez siebie filozoficznej – mimo iż w rzeczy samej (jak chciał Kwiatkowski) optymistycznej – postawy. Przyboś pisał:

Przejął mnie ów dreszcz porozumienia z rośnięciem i kwitnieniem, który we wczesnej młodości wprawiał mnie w spazm miłosny, owa żądza wdarcia się w rdzeń drzewa, wściekle pragnienie przelania krwi i sekrecji gruczołów w korzenie traw, ową nieustającą wówczas chuć, chęć wnikięcia we Wszystko.

Z tej niezaspokojonej nigdy żądz – pisałem wiersze. Myślałem, że taka jest istota poezji i że tylko tak można ją osiągnąć: gasząc żądzę istnienia – w istnieniu najtajniejszym i powszechnym. Wierzyłem, że tak wcielę i ukoję chuć wszechistnienia. Rozjątrzone zmysły chłonęły materialny ślad słów jak rozorany, pachnący korzeniami ugór. Ziemia nie mieszcząca się w mojej skórze, nigdy ani na chwilę nie równoważąca i nie sycąca mojego szaleństwa zmysłów – zieleniła się i kwitła na stronicach drukowanych wierszy. Niestety, tylko przez krótką chwilę upojenia. Bo książkę znów rozsadały pejzaże widziane, dotykane, wzięte w nozdrza i nigdy do dna nie wyczerpane. Ale o tę chwilę upojenia i nasycenia chodziło, o ulgę i odprężenie. Przeżywałem przy tym chyba jakieś prapierwotne zdumienie: że oto garstka słów skupia i może zawrzeć nieogarniony świat. Niestety, na chwilę tylko, ale na chwilę, którą można było dowolnie przywołać i tak ująć nieugaszonej żądzę posięcia tego WSZYSTKIEGO wokół, co trwa, nigdy do rdzenia nie przeniknięte i rozdzielone, odjęte ode mnie, osobne.

Sila, ostrość i rośna świeżość wrażeń były tak wielkie, że burzyły moją zdolność spokojnego postrzegania i kontemplacji. Równowagę uzyskać mogłem tylko przez poezję, w której każde słowo chciało być kondensatorem wrażeń wszystkich zmysłów (jakiegoś jednego wszechzmysłu) i nie „wyrażać”, lecz być rzeczywistością¹¹⁰.

Kto wie czy te słowa z *Zapisków bez daty* nie były najlepszym polemicznym komentarzem wobec tezy Kwiatkowskiego o „powierzchnowym optymizmie filozoficznym” i obojętności poetów I Awangardy wobec zagadnień metafizycznych. Przyboś odpowiadał w nich cytatem za cytatem, oponując i jednocześnie zmuszając czytelnika do zauważenia większej niż chciał Kwiatkowski komplikacji tez zawartych

¹¹⁰ J. Przyboś, *Zapiski bez daty. Cierpienie i brzydota*, „Życie Literackie” 1958, nr 5, s. 9.

w przytaczanych w manifestie fragmentach Peiperowskich *Nowych ust*, *Punktu wyjścia* i *Metafory terażniejszości*. Za pomocą tego autocytatu autor *Pióra z ognia* nie tyle obalał czy odwoływał postawione wcześniej przez siebie tezy, ile dopowiadał dalszy ciąg do nazbyt racjonalistycznie i lewicująco brzmiących uwag z zamieszczonego w „*Twórczości*” (1957, nr 6) tekstu *Ku poezji powszechnej*, które Kwiatkowski nie bez sarkazmu przywoływał w *Wizji przeciw równaniu*¹¹¹.

Odnosząc się do retorycznej formuły użytej przez Kwiatkowskiego w jego radykalnej i z wielu względów niesprawiedliwej rozprawie z programem I Awangardy¹¹², polemisi rozważali także inne, szczegółowe kwestie estetyki romantycznej. Używali ich, co znamienne, albo dla udowodnienia Kwiatkowskiemu, że niesłusznie upraszcza myśl Peipera i Przybosia, albo – na odwrót – wykazywali anachroniczność romantycznych kategorii (szczególnie takich jak ekspresja) wobec ducha nowoczesności ucieleśnionego w programach awangardowego konstruktywizmu. Co bardzo charakterystyczne i w większości trafne, rozwijając te szczegółowe wątki, tropili przy okazji młodopolskie zapośredniczenia przedstawianego przez Kwiatkowskiego programu „nowego romantyzmu”, odnajdując i wskazując często na modernistyczne horyzonty gustów krytyka. Warto zauważyć, że ich

¹¹¹ Cytat ten brzmiał następująco: „Metafizyczne pojmowanie losu człowieka jako jedynego «zwierzęcia, które wie, że umrze», jako też ujmowanie jego losu w kategoriach abstrakcyjnego humanizmu jest zazwyczaj maską zakrywającą ostrość widzenia konfliktów społecznych. Jakikolwiek istniałoby społeczeństwo – dopóki wolność, cel postępu, nie zostanie osiągnięta w takim stopniu, iż nikt nie będzie odczuwał ograniczenia własnych możliwości przez sam fakt istnienia więzi z innymi, lecz każdy znajdować będzie poszerzenie własnych możliwości w każdym innym człowieku – dopóty istnieje poezja. W szczęśliwym ustroju społecznym zamilknie więc poezja? Może będziemy tworzyć piękno bezpośrednio (to jest nie przez słowo i farbę, nie przez poezję i malarstwo), będziemy je robić, może piękno będziemy urzeczywistniać przez rzecz i jej barwę? Może śpiewać będziemy nie śpiew, lecz jak śpiew radośnie i łatwo komponować świat?”. J. Kwiatkowski, *Wizja przeciw równaniu...*, s. 6.

¹¹² Warto przypomnieć, że kilka lat później tym samym chwytem antynomii romantyzmu i klasycyzmu posłużył się Przyboś, pisząc swą słynną *Odę do Turpistów*, w której, przemawiając językiem młodego Mickiewicza, gani skostniałość i stereotypowość przedwcześnie podstarzałych, „klasycystycznych” zwolenników turpizmu.



słowa przypominają niejednokrotnie frazy, w których poeci jasnej dekady okresu międzywojennego zwalczali odrzucaną w latach dwudziestych tradycję młodopolską. Jako przykład przytoczę tu tylko cytat z tekstu Michała Głowińskiego *Awangarda i mity romantyczne*. Ujawnia on wyraźnie wspomnianą wyżej dwoistość polemicznego dyskursu adwersarzy Kwiatkowskiego, widoczną przede wszystkim tam, gdzie koncentrując się na problematyce romantyczności promowanej liryki „wyzwolonej wizji”, wzywali oni jednocześnie do destereotypizacji romantyzmu, a z drugiej strony – deprecjonowali tę tradycję (szczególnie w jej młodopolskiej formule) i podważali jej aktualność¹¹³. Młody wówczas badacz i krytyk pisał nie bez retorycznych wyostrzeń:

Jeden moment wywodu Kwiatkowskiego wydaje mi się szczególnie niefortunny. Dlaczego poezja Awangardy, która zawsze programowo stała frontem do tego, co było osiągnięciem nowoczesnej techniki i cywilizacji, ma być nieaktualna w okresie atomu i sztucznych satelitów? [...] Człowiek, znający perspektywę atomu, nie tylko podlega strachowi, szuka miejsca w świecie, którego losy zaczęły być wyznaczane przez nowe czynniki. Kwiatkowski jest jednak bardzo romantyczny: wobec spraw wielkich uznaje tylko postawę emocjonalną, „logikę” (w poezji oczywiście bardzo swoistą) spycha do starej rupieciarni. Myśli zapewne tak, jak jeden z krytyków młodopolskich: „Świadomości [...] w człowieku przeciwstawia się twórczość, która przynosi ze sobą nowe elementy. Tylko natura martwa jest logiczną. Natura żywa kategoriami myślenia objąć się nie da”¹¹⁴.

A dalej:

Postawa romantyczna wydaje się [...] [dzisiaj – A.S.] całkowicie anachroniczną. Świadczą o tym m.in. losy twórczości tych poetów, którzy w naszym stuleciu romantyzm kontynuowali (szerzej nawet: prądów poetyckich). Romantyzm liryków młodopolskich sprowadzał się do stylizacji psychicznej, ograniczał

¹¹³ Wypada przypomnieć, że znamienym rysem początków dwudziestolecia międzywojennego, szczególnie jego awangardowego (konstruktywistycznego) otwarcia, była właśnie próba zerwania z tradycją romantyczną. Zob. W. Bolecki, *Modernizm w literaturze polskiej XX wieku*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4.

¹¹⁴ M. Głowiński, *Awangarda i mity romantyczne*, „Życie Literackie” 1958, nr 6, s. 10.

się do bezładnej deklaracji uczuciowej jednostki, odciętej od wszelkiej problematyki intelektualnej. [...]

[Romantyzm historyczny – A.S.] [b]ył nowym stosunkiem do świata (w najróżniejszych jego dziedzinach), który ujawnił sprzeczności, nieznane pokoleniom poprzednim, wychowanym na lekturze dzieł myślicieli, tworzących nieskomplikowany jego obraz. Postawa romantyczna nie sprowadzała się więc tylko do subiektywizmu i wyrażania uczuć, miała podbudowę filozoficzną, miała swe źródła w ogólnej sytuacji historycznej. Tego wszystkiego nie stało już w okresie tzw. modernizmu. Przez wiek XIX zaszło tyle zmian, że postawa romantyczna traciła swe uzasadnienie, siłą rzeczy stawała się epigońska. Toteż tzw. poezja modernistyczna ograniczała się tylko do wyrażania uczuć, uczuć niejako zabsolutyzowanych, pozbawionych intelektualnej inspiracji¹¹⁵.

Przywiązanie do tej właśnie uproszczonej – młodopolskiej – recepcji myśli i estetyki romantycznej zarzucał Kwiatkowskiemu nie tylko cytowany przed chwilą autor *Awangardy i mitów romantycznych*, ale także Maciąg i Przyboś, obaj zgodnie przypisujący krytykowi swoistą skłonność do dekadencji, a przede wszystkim chęć promowania młodopolskich liryzmów i poetyzacji. „«Tragizm metafizyczny», «sens śmierci»... Zdawało się, że pogrzebaliśmy w poezji te słowa razem ze Stanisławem Przybyszewskim”¹¹⁶ – kwitował Przyboś. „Nie o poetyckie poznanie mu idzie – pisał o Kwiatkowskim Maciąg – nie o zgłębienie współczesnego świata, lecz o grę wyobraźni, o barwność i plastyczność wizji, o swoście rozumianą poezyjność. Zgoła nie o to walczyli romantycy. Im chodziło o zerwanie z prawami normatywnych poetyk, [...] Kwiatkowski zamienia to na nieopanowaną wizyjność dziecka, które zna przede wszystkim swoje pudło z zabawkami. Walczyć z poezją intelektualną w imię intelektualnego regresu – to wydaje mi się samobójcze”¹¹⁷ – konkludował autor komentarza wprowadzającego *Wizję przeciw równaniu*. „Obrazy poetów Awangardy problematyzują rze-

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ J. Przyboś, *Zapiski bez daty. Cierpienie i brzydota*, s. 9.

¹¹⁷ W. Maciąg, *Kwiatkowskiego próba teorii*, „Życie Literackie” 1958, nr 3, s. 8.

czywistość i przeżycia, obrazy ich przeciwników – tylko ją poetyzują”¹¹⁸ – dopowiadał Głowiński.

Argumenty z obu stron padały nad wyraz wyostrzone i – jak to w polemikach krytycznoliterackich – znacznie stereotypizujące przeciwnika. Można nawet powiedzieć, że przedstawiciele obu stronnictw uczestniczących w polemice – i Kwiatkowski, i jego adwersarze (a szerzej – zwolennicy poetyk konstruktywistycznych oraz poetyk ekspresjonistyczno-surrealistycznych) – nie chcieli ani się zrozumieć, ani z dobrą wolą wysłuchać argumentów oponenta. Nic dziwnego. Przedmiotem sporu były kwestie organizujące od lat dwie konkurencyjne wobec siebie postawy twórcze. Kwiatkowski nazywał je klasyczną i romantyczną. Chodziło mu wszak o różnice między formalistyczno-estetycznym wzorcem poezjowania, przedkładającym słowny eksperyment nad antropologiczne i etyczne zarazem odniesienia lirycznych przedstawień, a sztuką słowa sprofilowaną wobec najważniejszych pytań metafizycznych: o śmierć, ból, życie, istotę *Atropos*, sens bytowania ku śmierci. Krytyk, wzorem poetów lat trzydziestych XX wieku, a wcześniej modernistów, był głęboko przekonany, że poezja pytań granicznych, jeśli można ją tak nazwać, w większym stopniu buduje przestrzeń podmiotowego istnienia niż najciekawszy nawet, najniezwykleszy językowo (i poetycko) płodny zabieg „udziwniania”. Był przekonany, że sztuka godna swego miana musi wyrastać z podmiotowego doświadczenia głębokiego „ja”, stojącego oko w oko z przerastającą je rzeczywistością, i do tego doświadczenia przylegać. Autor *Wizji przeciw równaniu* z pewnością nie do końca słusznie – co udowadniali przekonująco jego adwersarze – wiązał te dwa przeciwstawiane przez siebie wzorce (programowo odmienne, ale przecież w konkretnych idiolektach poetyckich nie raz się przenikające) z dwoma modelami kracjonizmu wykształconymi przez kolejne awangardy dwudziestolecia. Wyostrzając przeciwieństwa, zwracał się ku surrealizmowi jako temu biegunowi poezji, który w sposób pełniejszy niż konstruktywistyczne programy eksponuje poezjotwórczą funkcję podmiotu, a równocześnie podmiototwórczą funkcję

¹¹⁸ M. Głowiński, *Awangarda i mity*, s. 10.

liryki. W samoczynny niejako sposób pozwala zatem przeciwstawić się i pokonać socrealistyczny normatywizm, niszczący nie tylko sztukę słowa, lecz także – w szerszym planie życia społeczno-kulturalnego – człowieka.

Można jednak powiedzieć, że wbrew retoryce swego manifestu, wbrew temu, co autor *Wizji przeciw równaniu* tak silnie eksponował w radykalnej (wyostrzonej, w wielu punktach niesprawiedliwej) krytyce Awangardy Krakowskiej, jego projekt pozostawał paradoksalnie świadectwem bardziej przyswojenia niż odrzucenia awangardowej lekcji języka poetyckiego. Podobnie jak poeci lat trzydziestych XX wieku oraz kolejnych pokoleń – również Kwiatkowski uznawał zdobycze I Awangardy, wzywając jedynie do koniecznych jego zdaniem uzupełnień; upominał się o przywrócenie ważkich od zarania kultury pytań zapomnianych, a raczej jedynie wyciszonych na chwilę w poetyckich programach lat dwudziestych.

Przekonuje o tym, jak sądzę, przede wszystkim pokrewny konstruktywistom (a krytyczny wobec programu Bretona) stosunek Kwiatkowskiego do wyobraźniowości zdanej bez wyjątku na działanie przypadku i bezwład obrazów kłębiących się niczym wyjęte losowo z podświadomości słowa w zapisie automatycznym. Można by przecież sądzić, że spierający się z Peiperem i Przybosiem autor *Kluczy do wyobraźni* odrzuci ważny dla nich, dla Brzękowskiego, postulat organizowania wyobraźni. Tymczasem nic bardziej mylnego. Twórca *Wizji przeciw równaniu*, przeciwstawiając symbol zapisowi automatycznemu, wyrażał pogląd, iż sięgając ku ciemnym warstwom psychiki, należy nad tokiem obrazów jednak panować. Analogicznie niejako sądził, iż stawiając pytania graniczne, sztuka słowa dążyć powinna ku „przełamaniu tragizmu metafizycznego”, starać się „zadać kłam prawom istnienia” – i udowodnić tym samym, że „wszystko [...] jest możliwe”. Ten niezauważony w ogóle przez komentatorów i polemistów wątek myśli Kwiatkowskiego pojawił się już w ostatnich akapitach *Wizji przeciw równaniu*. Krytyk rozwijał go później dobitnie w *Pierwszych potyczkach* – szkicu stanowiącym odpowiedź na zarzuty Maciąga, Drozdowskiego, Głowińskiego. Pisząc o Harasymowiczu, wyjaśniał wówczas:



Jest to [...] poezja, która nie cofa się przed wyrażaniem najistotniejszych spraw ludzkiego istnienia, a która jednocześnie zadaje kłam prawom rzeczywistości – rozładowując poczucie tragizmu metafizycznego. Poezja najbardziej śmiała, gdyż subiektywna i ekspresjonizująca czy ekspresjonistyczna – taka więc, która rzutuje na świat psychikę poety, która świat mieści w sobie – w przeciwieństwie do poezji przedmiotowej i impresjonistycznej, która jest tylko reakcją na świat, choćby przekształcała go w formy – nie do poznania. W swych realizacjach nowoczesnych, zapowiadanych przez realizacje dawne – poezja nie lękająca się sięgać do tych warstw ludzkiej psychiki, które dla każdego z nas są zagadkowe i niejasne, do podświadomości, do marzenia sennego – do warstw, które stanowią skarbnicę urzekających obrazów. Obrazów aluzyjnych i wieloznaczeniowych, stąd: zrozumiałych dla każdego. A przy tym – zawsze – **jest to poezja, która stara się człowieka wzruszać – nie poprzestając na wzruszeniu estetycznym** [podkr. – A.S.]¹¹⁹.

Wizję Kwiatkowskiego od surrealistów francuskich odróżniał właśnie ów wyraźnie słyszalny w przytoczonym fragmencie ton emocjonalny: jakkolwiek jasny i niepozbawiony optymizmu. Podczas gdy nadrealistyczne doświadczenie polegało na obcowaniu z czymś, co nie podlega żadnej artykulacji i wyjaśnieniu, prowadziło zatem do poczucia osaczenia i lęku, autor *Wizji przeciw równaniu* przypisywał zanurzonej w głębokich warstwach psychiki liryce „wyzwolonej wizji” cel w gruncie rzeczy ocalający. Konstatował, odwołując się nieprzypadkowo do słów Miłosza ze wstępu do paryskiego wydania *Światła dziennego*:

Problem tragizmu istnienia tylko w momencie jego odkrycia wywołuje [...] odruchy historyczne. Literatura, najbardziej godna miana ludzkiej – problem ten przyjmuje, przewyciężając lęk i histerię dążąc do postawy heroicznej. Doszedł do niej francuski egzystencjalizm, potrafił ją osiągnąć w swej twórczości najwybitniejszy z polskich katastrofistów, autor słów: „poezja jest dla mnie raczej sprawą dnia niż nocy”. Lecz na to, by wybrać dzień, trzeba o nocy wiedzieć – wszystko. W tej chwili literatura polska jest na początku tej drogi. Nie dziwimy się, że zstępuje do piekiel [podkr. – A.S.]¹²⁰.

¹¹⁹ J. Kwiatkowski, *Pierwsze potyczki*, s. 10.

¹²⁰ *Ibidem*, s. 9.

Wyznaczona droga przebiegać miała zatem – jak u Miłosa właśnie od ciemnego, katastroficznego tonu *Trzech zim* ku jaśniejszej tonacji *Ocalenia* – od penetracji tego, co psychiczne, eksterioryzujące wnętrze, tragiczne, może nawet gnostyckie, ku jakiejś heroicznej, twierdził krytyk, formule liryki budującej horyzont pokonywania jednostkowego lęku. Ku poezji heroicznie otwartej na ból, który człowiek nie tylko może i powinien ujawniać, ale także, przyjąwszy go, chwilę potem wykorzystywać w staraniach o potwierdzenie i pokazywanie światu podmiotowego sensu własnego istnienia. „Gdyby – konstatował Kwiatkowski – [taka] poezja nie istniała – należałoby ją wymyślić”¹²¹.

Autor *Wizji przeciw równaniu* i *Pierwszych potyczek* popaździernikowy przykład i wzór takiej liryki odnajdywał – o czym była już mowa – w twórczości Jerzego Harasymowicza. Z perspektywy czasu wydaje się, że była to największa pomyłka Kwiatkowskiego, a także powód słusznych pretensji (drwin nawet), zgłaszanych przez biorących udział w sporze poetów i krytyków. W najostrzejszym tonie wypowiadał się w tej kwestii Bohdan Drozdowski w szkicu *Mózg i mózdzek, czyli o próbie kreowania piątego wieszca*.

[...] muszę powiedzieć – pisał Drozdowski – że kreowanie tego, że powtórzę za Maciągiem, „intelektualnego embriona”, jakim jest Harasymowicz, na odnowiciela poezji jest po pierwsze żenujące, po drugie przerażające, ponieważ demaskuje także sposób odbierania poezji przez krytyka, pragnącego uchodzić za swego rodzaju autorytet w tych sprawach. Zdumiewające, że Kwiatkowski nie zauważa, iż ten mój rówieśnik bełta ciągle w tym samym kubeczku gilów, sówek, cerkiewek, świętych, królewien i mnichów, diabłów i aniołków – nie umiając ani wyjść poza nie, ani nic ponadto powiedzieć. Nieporadność ta i błyskotliwa ubogość może wzruszyć w trzech, pięciu wierszach, ale przecież on je produkuje seriami! [...] Że Harasymowicz sam pisuje androny – wolno mu. Ale kiedy tworzy szkółkę swego imienia pod wezwaniem „Muszyny” i kiedy prezentuje setce tysięcy czytelników dziennika żałosne, powykręcane utwory, które, jak powiada, w przeciwieństwie do poezji wywodzącej się z „trupa awangardy” nie są lekceważeniem „prostego czytelnika” – to już zaczyna być smutne¹²².

¹²¹ *Ibidem*, s. 10.

¹²² B. Drozdowski, *Mózg i mózdzek...*, s. 9.



Pamiętać musimy, że autorem tych słów jest urażony, bo niedoceniony przez Kwiatkowskiego, inny październikowy debiutant¹²³. Nie znaczy to jednak, że jego oceny były całkiem bezpodstawne. Przeciwnie, wraz z upływem czasu zyskiwały potwierdzenie, o czym świadczy choćby fakt, iż krytycy¹²⁴ witający z entuzjazmem Harasymowicza jako nowego Gałczyńskiego niemal natychmiast sygnalizować zaczęli zaniepokojenie schematycznością i stereotypowością wyobrażeń poety. Jan Błoński przypominał o istnieniu „logiki poetyckiej, która sprawia, że kto za długo mistyfikuje, szybko zostaje «zmistyfikowany»”¹²⁵. Nawet autor *Wizji przeciw równaniu*, czytając kolejne tomy twórcy *Wieży melancholii*, nie krył obawy, że wkrótce „Harasymowicz może nie mieć o czym pisać”¹²⁶. Krytyk przestrzegał, że „[p]owtarzanie się pewnych motywów, nawet metafor, pewna jednoznaczność realiów fantastyki stanowią – mało widoczne w tej chwili – ostrzeżenie”¹²⁷ dla miłośników liryki Harasymowi-

¹²³ Kwiatkowski dostrzegał w Drozdowskim jednego z licznych naśladowców, by nie powiedzieć epigona Różewicza. Pisał bezlitośnie: „Żli naśladowcy Różewicza wymieniali kontrast: krzyk-szept na odpowiednik szept-szept. Drozdowski wymienia ten kontrast na odpowiednik: krzyk-krzyk. Przesuwa konwencję Różewiczowską w kierunku publicystycznego patosu. W pierwszym jego tomie przesunięcie to przyniosło mu – zasłużony – sukces. Poezja tyrtejska jest także potrzebna. Ale Drozdowski – to poeta bez wnętrza, skazany na łaskę przełomów historycznych. Wyraża wtedy dążenia całego narodu. Lecz gdy naród idzie do domu – poeta staje przed ślepym lustrem wyobraźni. Jego drugi tom przeszedł bez echa”. J. Kwiatkowski, *Wizja przeciw równaniu...*, s. 7.

¹²⁴ Do grona entuzjastów obok autora *Kluczy do wyobraźni* należał także Kazimierz Wyka, urzeczony – jak głosił tytuł napisanej przez niego recenzji – wierszami twórcy *Cudów*. Ciekawe, że w cieplejszym tonie o Harasymowiczu wypowiadał się także Jan Brzękowski, wykorzystując tę okazję jednak – co znamienne – do przypomnienia swoich założeń metarealizmu i zacytowania fragmentów własnego manifestu *Wyobraźnia wyzwolona*. Zob. K. Wyka, *Urzeczony*, w: *idem, Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1959, s. 569. Tekst Brzękowskiego, o którym mowa, zatytułowany *Zjawisko Harasymowicz*, zamieszczam wśród tekstów źródłowych.

¹²⁵ J. Błoński, *Dwa rodzaje dziwności*, w: *idem, Zmiana warty*, s. 58.

¹²⁶ J. Kwiatkowski, *Trzy razy Harasymowicz*, s. 130.

¹²⁷ *Ibidem*. Recenzując *Wieżę melancholii*, krytyk zwracał uwagę już nie tylko na monotonną i nużącą obsesyjność motywów, ale – co gorsza – także na „meandryczność wyobraźni”, która owocować może całkiem nieopanowanym, przypadkowym, przypominającym zapis automatyczny ciągiem obrazów. Pisał: „Mechanizmy tej wyobraźni przypominają schemat dorzecza czy

cza, a przede wszystkim dla samego poety. Oczywiście Kwiatkowski, pisząc swój manifest, musiał posłużyć się jakimś wyrazistym przykładem potwierdzającym głoszoną przez niego tezę o narodzinach „nowego romantyzmu”. Wybór Harasymowicza nie był z pewnością ani przekonujący, ani najcelniejszy. Spośród poetów surrealizujących z perspektywy czasu znacznie ciekawszy wydaje się choćby Stanisław Czycz, niewygodny dla przedstawianej przez Kwiatkowskiego koncepcji najprawdopodobniej ze względu na brak owej heroicznej postawy, brak owej optymistycznej nuty¹²⁸. Nie to jednak było najważniejsze. W płaszczyźnie aksjologicznej dużo bardziej niepokojący – podniesiony oczywiście przez polemistów – był fakt swoistego niedoceniańia przez autora manifestu poezji arcydziełnej. I choć Kwiatkowski zaznaczał, że jego krytyczne uwagi nie dotyczą liryki, lecz programu Przybosia, który „jest po prostu wielkim poetą”¹²⁹, choć podkreślał, że chodzi mu raczej o licznych epigonów Różewicza, a nie o samego twórcę *Niepokoju*, choć twierdził, że Herbert jest lirykiem „o nieprzeciętnym intelekcie i erudycji, [...] obdarzony[m] jednocześnie wdziękiem świetnego ironisty”¹³⁰ – poczucie swoistego dysonanisu, fałszywego tonu w odniesieniu do ocen ferowanych w *Wizji przeciw równaniu* było powszechne i nie dawało się usunąć. Uprzejmie i trafnie wypowiadał się w tej kwestii Głowiński:

drzewa genealogicznego o nadzwyczaj bogatych i skomplikowanych rozgałęzieniach. W gąszczu tych owych rozwidleń poeta wyrusza niekiedy – zdając się na przypadek. Wędruje po nim – zmieniając co chwila kierunek – bez myśli o tym, w jaki sposób załamywać się będzie linia wyznaczająca drogę, którą przebył. Bez myśli o formie owej linii. Jest to jak gdyby pierwszy krok w kierunku *écriture automatique*. Meandry były już w *Cudach* – tam jednak udziwniały rzeczywistość. Tu: zdarza się, że gmatwiają – wizję”. *Ibidem*, s. 134.

¹²⁸ W szkicu *Młoda polska poezja (1956–1959)* Kwiatkowski wymieniał Czyczę w gronie poetów nadrealizujących, doceniał jego oryginalność i sposób wiązania obrazów przypominający muzykę. Widział w nim jednak także ucznia Różewicza. Zob. *idem*, *Młoda polska poezja...*, s. 88–89.

¹²⁹ J. Kwiatkowski, *Wizja przeciw równaniu...*, s. 6.

¹³⁰ *Ibidem*, s. 7.



W artykule [...] – pisał – widzę sprzeczność między dobrym i niezawodnym smakiem krytyka a przyjętą koncepcją „nowego romantyzmu”. Chwali bowiem Kwiatkowski poszczególne osiągnięcia poetyckie twórców związanych z Awangardą, gdy odrzuca poetykę, w której są utrzymane. W przypadku drugim lansuje poetykę, brak jednak jej spełnień, których wartość można by przedstawić (twórczość Harasymowicza jako główny moment dowodu wydaje mi się nieporozumieniem). Bo też, sądzę, pierwiastki nowe, które wnosi twórczość młodych poetów, nie wynikają, (i chyba nie wynikną) z przewyżczenia tych wartości, które stworzyła Awangarda, tkwią zaś w ich wzbogaceniu¹³¹.

Ostatnie zdanie prowadzi nas jeszcze raz do problemu tak silnie podejmowanego przez krytyka w manifestie antynomiczności liryki „wyzwolonej wizji” wobec dykcji i lekcji wypracowanych przez I Awangardę. Autor *Kluczy do wyobraźni*, ogłaszając swój manifest i formułując program „nowego romantyzmu”, proponował w istocie swoistą, powiązaną wyraźnie z historycznym kontekstem, kontynuację jednego z nurtów stworzonych przez szeroko rozumianą formację awangardową. Obok poetyk o orientacji konstruktywistycznej wykształciła ona w dwudziestolecie – powtórzę – wyraźnie wyodrębniające się dykcje o orientacji nadrealistycznej¹³². Ten ostatni kierunek wysiłków programotwórczych i poetyckich, przytłumiony – jak pisała Sienkiewicz – „głośnymi” działaniami Awangardy Krakowskiej, szukał „źródeł rewelacji [...] w sferze snu, wyobraźni”¹³³, w nieukrywany związek z recepcją myśli Freuda, a także skrywanymi i problematyzowanymi inspiracjami płynącymi z liryki francuskich surrealistów. Tym z uczestników sporu, który wyraźnie zwracał uwagę na ten rys propozycji Kwiatkowskiego, był Kazimierz Wyka. Badacz potwierdzał w *Łowach na kryteria* słuszność zarówno intuicji, jak i intencji autora *Kluczy do wyobraźni*. Dystansował

¹³¹ M. Głowiński, *Awangarda i mity*, s. 11.

¹³² Szczegółowo o dwóch obliczach polskiej awangardy poetyckiej dwudziestolecia oraz koegzystencji w niej nurtu o orientacji konstruktywistycznej i nurtu o orientacji nadrealistycznej pisała Barbara Sienkiewicz. Zob. B. Sienkiewicz, *Między rewelacją a repetycją...*, s. 20 i n.

¹³³ *Ibidem*, s. 21.

się jedynie od przejmowanej przez Kwiatkowskiego – tak pisał – za Julianem Krzyżanowskim (w istocie za Wölfflinem) tezy o naprzemiennie następujących po sobie w historii literatury prądach z przewagą pierwiastków racjonalno-kla-sycystycznych i o prądach z przewagą pierwiastków roman-tyczno-irracjonalnych. Uważał, odwołując się do tez Karola Irzykowskiego, że literatura rozwija się raczej „po linii spi-ralnej”, a więc, że wszelkie powroty do tradycji dokonują się w niej zawsze z pewną nieusuwalną różnicą: zapośredniczone są i naznaczone pierwiastkami wykształconymi w toku ko-lejnych przełomów, izmów, ideologii artystycznych, które określiły rozwój literatury między okresami wskazywanymi jako pokrewne. Wyka podawał w wątpliwość również wagę tak istotnych dla Kwiatkowskiego pytań o jakości metafizyczne, czyniąc to *nota bene* w sposób przywołujący na myśl styl minionej „epoki”, czyli socrealizmu.

Jednak z punktu widzenia prezentowanej tu dynamiki sporu, a przede wszystkim głębokich intencji Kwiatkowskie-go, najważniejszy jest fakt, że autor szkicu *Łowy na kryte-ria* precyzyjniej niż twórca manifestu odkrywał zapożyczenia kluczowej dla Kwiatkowskiego antynomii w wewnątrzawan-gardowym napięciu między zwolennikami orientacji kon-struktywistycznej i orientacji nadrealistycznej. Ponieważ z powodu ograniczeń wydawniczych nie mogę w części źró-dłowej przedstawić całego obszernego artykułu Wyki, przy-toczę tutaj tylko niezbędny w tym kontekście fragment podsumowującego komentarza. Wyka pisał o horyzontach rozwoju polskiej liryki następująco:

Naprawdę bowiem gwiazdozbiory już się układają. Trzebaż po-móc tym, które są słuszne i nie będą hamowały wyobraźni, nie będą zakładały, że krąg nowych problemów cywilizacyjnych i duszoznawczych, na razie z metafizycznym kółkiem pośro-dku – to złudzenie, to starzyzna.

Obecny ferment należy bowiem tak odczytać, że nowatorstwo poetyckie dwudziestolecia posiadało dwa skrzydła. Posiadało w Polsce i w ogóle w sztuce nowatorskiej europejskiej. Jedno z tych skrzydeł w Polsce – na skutek wielu okoliczności, w jakie nie będziemy obecnie wkraczać – zwyciężyło podówczas i swój program oraz praktykę uznało za wyłącznego nosiciela całego nowatorstwa. Mówiąc najkrócej: awangarda krakowska poprzez



teorię Peipera, z kolei poprzez praktykę Przybosia. Zwycięska oczywiście na planie wysuwanych w przyszłość poezji placówek, a nie kolumn marszowych zajmujących większość szos dwudziestolecia.

Drugie skrzydło, które – znów nie wnikam w okoliczności – rozsypało się, a nawet z biegiem rzeczy skapitulowało przed owym pierwszym nosicielem. Grupa „Nowej Sztuki”, futuryzm polski, terminu tego używając w jego polskiej odmianie znaczeniowej. Krąg nazwisk Czyżewski, Bruno Jasiński z nieżyjących, Stern, Ważyk. Nietrudno dostrzec, kto w obecnej nowej sytuacji poetyckiej dochodzi do głosu. Zarówno poprzez przypomnienie i dalszą ewolucję owych poetów, jak poprzez fakt, że padając daleko od rodzimej jabłoni – nowe owoce padają o wiele bliżej właśnie tej jabłoni.

Jak się rzekło, nowatorstwo europejskie posiadało i posiada dwa skrzydła. Sięga od dadaizmu, nadrealizmu, jako zasad najbardziej instynktownych i najmniej kontrolowanych przez intelekt, po suprematyzm, po konstruktywizm, po nowe kształtowanie rzeczy, a nie płynnej miazgi psychicznej. I jest bezprawna uzurpacją, stojąc tylko na jednym z owych skrzydeł, twierdzić uparcie i młodym do głowy wdeptywać, że drugiego jakoby nie było, że drugie się nie liczy, że składa się z czwartorzędnych manierystów.

O ile skrzydło racjonalistyczne, optymistyczne, konstruktywistyczne daje się tymi przymiotnikami określić, to wcale nie można opisać drugiego skrzydła nowatorskiego odwracając przymiotniki podszewką do góry. To znaczy powiadając, że jest ono – irracjonalne, pesymistyczne, etc. Zawiera bowiem nie mniejszą dozę racjonalizmu i empirycznego drażenia rzeczywistości, ale drażenia nakierowanego na całkiem inne problemy, a wobec tego na inne uogólnienia i inne zasady kształtowania materii poetyckiej. Na problemy skupione przede wszystkim wewnątrz człowieka, w stosunkach międzyludzkich jako kręgu powiązań, który wcale nie układa się racjonalnie i prostolinijnie.

[...] kształtująca się nowa konstelacja nie powtarza zarysu racjonalistycznego, optymistycznego, konstruktywistyczno-rzeczowego, lecz ten zarys wewnętrzny, który kiedyś układał się w skrzydle futurystyczno-nadrealistycznym. Do niego zbliża się po linii spiralnej, nie będąc powtórką. Ośmielenie wyobraźni, nowa problematyka świadomości, i podświadomości, problematyka w każdym swoim wydaniu daleka od optymizmu i naiwnego zachwyty cywilizacyjnego, doświadczenie społeczne pierwszego pokolenia wychowanego całkowicie w Polsce Ludowej – wszystko to jest zasobem spraw i wyobrażeń, które nie idą na magne-

sy wykute w kuźni krakowskiej awangardy. Nie chwytają się ich i nie będą przez nie podniesione¹³⁴.

W istocie. Propozycja Kwiatkowskiego zakładała swoisty renesans orientacji nadrealistycznej. Swoisty – co chciałabym bardzo wyraźnie zaznaczyć – bo dokonywany w optyce bliższej wysokiemu modernizmowi¹³⁵ (i w tym sensie romantyzmowi) oraz w pewnej mierze także powojennej formacji postawangardowej (i w tym sensie klasycyzmowi współczesnemu), nie tyle zaś drugiemu ze skrzydeł I Awangardy. Spojrzeniem niby bardzo od siebie oddalonym, a jednak pokrewnym w sensie postawienia w centrum poetyckiego namysłu tego, co podmiotowe raczej niż językowe, choć nie znaczy to, że rezygnującym z poetyckiej rewelacji¹³⁶. Potrzebę tej niezwyklej koincydencji zrodziła w okolicach roku 1956 – podkreślmy na koniec raz jeszcze – trauma, jakiej sztuka i literatura polska doznały w okresie socrealizmu: ubezwłasnowolniającego język poezji, a przede wszystkim jej twórców i odbiorców. Kwiatkowski był tego doskonale świadom – i dlatego w manifestie napisanym kilkanaście miesięcy po październikowym przełomie podpowiadał jedną z możliwych poetyckich dróg wyzwolenia nie tylko wyobraźni i liryki, ale, może przede wszystkim, człowieka tworzącego wolną, a w każdym razie starającą się o wolność kulturę. W tym właśnie tkwił najgłębszy, choć niezauważony dostatecznie przez polemistów, sens formułowanego w *Wizji przeciw równaniu* programu „nowego romantyzmu”. Polegał on również, co nie mniej ważne, na wznowieniu w dyskursie krytycznoliterackim po latach socrealistycznej

¹³⁴ K. Wyka, *Lowy na kryteria*, „Nowa Kultura” 1958, nr 9, s. 4. Wyka przedrukował ten szkic później z niewielkimi zmianami w swojej książce pod tym samym tytułem, wydanej w 1965 roku w Warszawie.

¹³⁵ Warto przypomnieć, że Adam Ważyk w książce *Dziwna historia awangardy* zbierał dowody na obecność pokrewnych wobec surrealizujących tendencji w polskiej liryce lat dwudziestych XX wieku już w obrębie sztuki młodopolskiej. Obserwacje te przywoływał jako jeden z dowodów na rzecz tezy o braku związku między interesującym go pobocznym nurtem w awangardowej liryce polskiej a podobnymi tendencjami w literaturze francuskiej, szczególnie z programem Bretona. Orientacja nadrealistyczna miałaby zatem swoje antecedencje modernistyczne. Zob. B. Sienkiewicz, *Poezja z „freudowskiego pnia”...*, s. 86 i n.

¹³⁶ Zob. *ibidem*, s. 20–21.

jednomyślności dialogu wokół pytań o pozaideologiczne kryteria oceny liryki oraz jej – by tak rzec – istotowe przymioty i funkcje. „Łowy na kryteria”, jak powtarzał za Jerzym Broszkiewiczem Kazimierz Wyka, zostały dzięki wystąpieniu Kwiatkowskiego ponownie otwarte, a oznaczało to, że krytyka literacka powróciła na właściwe sobie tory estetycznych i ideowych (nie ideologicznych) dialogów i sporów.

TEKSTY ŹRÓDŁOWE

W przedstawionych przedrukach źródeł została zachowana ich oryginalna pisownia i interpunkcja. Ujednolicono jedynie zapis tytułów, wprowadzając kursywę oraz druk rozstrzelony dla wyróżnień zastosowanych przez autorów. Wszelkie odautorskie przypisy zostały także zachowane z adnotacją w nawiasie kwadratowym o ich źródłowym charakterze.



TEKSTY ŹRÓDŁOWE



SPÓR WŁAŚCIWY

- Jerzy Kwiatkowski, *Wizja przeciw równaniu. Nowa walka romantyków z klasykami*, „Życie Literackie” 1958, nr 3.
- Włodzimierz Maciąg, *Kwiatkowskiego próba teorii*, „Życie Literackie” 1958, nr 3.
- Julian Przyboś, *Zapiski bez daty. Cierpienie i brzydota*, „Życie Literackie” 1958, nr 5.
- Bohdan Drozdowski, *Mózg i mózdzek, czyli o próbie kreowania piątego wieszca*, „Życie Literackie” 1958, nr 5.
- Michał Głowiński, *Awangarda i mity romantyczne*, „Życie Literackie” 1958, nr 6.
- Jerzy Kwiatkowski, *Pierwsze potyczki*, „Życie Literackie” 1958, nr 11.
- Julian Przyboś [rozmawiał Bohdan Drozdowski], „Życie Literackie” 1958, nr 15.
- Tadeusz Różewicz, *Dźwięk i obraz w poezji współczesnej* [przygotowane na II Festiwal Poezji Jugosłowiańskiej w Rijece, kwiecień 1958], w: *idem, Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, Warszawa 1971.
- Tadeusz Różewicz [rozmawiał Włodzimierz Maciąg], „Życie Literackie” 1958, nr 34.
- Jan Brzękowski, *Zjawisko Harasymowicz* („Kontynenty-Nowy Merkuriusz” 1959, nr 3), w: *idem, Szkice literackie i artystyczne 1925–1970*, wybór, oprac. i wstęp Andrzej K. Waśkiewicz, Kraków 1978.
- Julian Przyboś, *Sprawa wyobraźni poetyckiej*, w: *idem, Zapiski bez daty*, Warszawa 1970.

POETYCKIE OBLICZA I ECHA SPORU

- Jerzy Harasymowicz, *Wybór wierszy*, Warszawa 1967 (Gile, s. 14; *Wieża melancholii*, s. 51).

- Stanisław Czycz, *Wiersze, proza*, wybór K. Lisowski, Kraków 2001 (*Lato*, s. 14; *And*, s. 10 i 74–75).
- Zbigniew Bieńkowski, *Poezje zebrane*, pod red. G. Łatuszewskiego, Warszawa 1993, (*Akt wyobraźni*, s. 44–51; *Wychodzę z kształtu*, 52–53).
- Zbigniew Herbert, *Wiersze zebrane*, Warszawa 1982 (*Kłopoty małego stwórcy*, s. 37–39; *Kołatka*, s. 63–64; *Pudelko zwane wyobraźnią*, s. 125–126).
- Tadeusz Różewicz, *Poezje zebrane*, Wrocław 1976 (*Wyobraźnia kamienna*, s. 57–58; *Obraz*, s. 196–198; *Wizja i równanie*, s. 420).
- Wiktor Woroszyński, *Niezgoda na ukłon*, Warszawa 1964.

SPÓR WŁAŚCIWY

Jerzy Kwiatkowski

Wizja przeciw równaniu. Nowa walka romantyków z klasykami



1.

Ma się pod koniec starożytnemu światu. Bogi i ludzie szaleją. Tak jest. Każde nowatorstwo staje się kiedyś starożytnością. Porankowe nazwy nabierają wieczornych cieni. Czasy nowożytne zaczynają się w zamierzchłej przeszłości, a Młoda Polska jest epoką naszych dziadków. Nie o to jednak w tej chwili chodzi. Starożytność poetyki, której panowaniu należy w obecnej chwili położyć kres – ma znaczenie inne jeszcze, i ono właśnie jest tu sprawą istotną. Nie odżegnywał się od tego znaczenia *primus parens* poezji awangardowej, Tadeusz Peiper¹³⁷, gdy w *Nowych ustach*¹³⁸ pisał: „Niewątpliwie, postulat budowy, otoczony ideami harmonii, metody i dyscypliny, z którymi stale obcuje, zbliża nas do klasycyzmu”¹³⁹...

Racjonalistyczna ortodoksja, intelektualna koncepcja poezji, nietolerancyjna normatywność, wyrugowanie fantazji i ograniczenie uczucia – oto elementy, które z łatwością pozwalają włączyć w nurt prądów klasycystycznych twórczość

¹³⁷ Tadeusz Peiper (1891–1969) – poeta, teoretyk poezji, krytyk literacki, autor programu poetyckiego i animator Awangardy Krakowskiej. Był założycielem i redaktorem czasopisma „Zwrotnica”, wychodzącego w latach 1922–1923 i 1926–1927. Opublikował między innymi zbiory artykułów teoretycznych: *Tędy* (1930) i *Nowe usta* (1925), tomy poetyckie: *A* (1924), *Żywe linie* (1924), *Raz* (1929), *Na przykład* (1931), *Poematy* (1935), powieść o charakterze autobiograficznym *Ma lat 22* (1936) oraz sztuki teatralne: *Szósta! Szósta!* (1925) i *Skoro go nie ma* (1933).

¹³⁸ Zbiór artykułów teoretycznych Tadeusza Peipera, wydany w 1925 roku.

¹³⁹ Kwiatkowski cytuje tutaj fragment szkicu Peipera *Poezja jako budowa* opublikowanego w tomie *Nowe usta*. Zob. T. Peiper, *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979, s. 218.

trzech znakomitych poetów: Tadeusza Peipera, Juliana Przybosia¹⁴⁰ i Tadeusza Różewicza¹⁴¹, a także twórczość trzech plejad otaczających te nazwiska. Jest to w tej chwili spojrzenie z lotu ptaka: istnieją przecież ogromne różnice, dzielące owych trzech koryfeuszy. Różnice te maleją jednak, gdy ich wiersze stanowiące pewien organiczny szereg ewolucyjny, zestawia się z poezją Lechońa¹⁴² czy Miłosza¹⁴³, Leśmiana¹⁴⁴ czy Gałczyń-

¹⁴⁰ Julian Przyboś (1901–1970) – jeden z najwybitniejszych poetów polskich XX wieku, eseista, tłumacz, współtwórca programu Awangardy Krakowskiej. Teksty programowe publikował w „Zwrotnicy” i w „Linii” oraz w zbiorach esejów i artykułów: *Linia i gwar* (1963), *Sens poetycki* (1967), *Zapiski bez daty* (1970). Między 1930 a 1935 rokiem współpracował z wybitnym artystą awangardowym Władysławem Strzemińskim, a także z łódzką grupą artystów „a.r.” oraz paryskim czasopismem „L’Art Contemporain – Sztuka Współczesna”, redagowanym przez Jana Brzękowskiego. Opublikował wiele tomów poetyckich, między innymi: *Śruby* (1925), *Oburącz* (1926), *Z ponad* (1930), *W głęb las* (1932), *Równanie serca* (1938), *Póki my żyjemy* (1944), *Miejsce na ziemi* (1945), *Najmniej słów* (1955), *Narzędzie ze światła* (1958), *Próba całości* (1961), *Więcej o manifest* (1962), *Na znak* (1965), *Kwiat nieznany* (1968).

¹⁴¹ Tadeusz Różewicz (ur. 1921) – jeden z najwybitniejszych polskich pisarzy współczesnych: poeta, dramaturg, prozaik, scenarzysta. W 1947 roku opublikował głośny tom poetycki *Niepokój*. W tym i w kolejnych zbiorach stawiał pytanie o możliwość uprawiania poezji po Oświęcimiu, dystansując się wobec – jak mówił – niestosowności awangardowego „tańca poezji”.

¹⁴² Jan Lechoń, właśc. Leszek Serafinowicz (1899–1956) – jeden z czołowych poetów grupy Skamander. Był współredaktorem czasopisma „Pro Arte et Studio” oraz współtwórcą kabaretu literackiego Picador.

¹⁴³ Czesław Miłosz (1911–2004) – jeden z najwybitniejszych polskich poetów i myślicieli XX wieku, prozaik, eseista, historyk literatury, tłumacz, współzałożyciel wileńskiej grupy poetyckiej Żagary, laureat Nagrody Nobla. Debiutował *Poematem o czasie zastygłym* (1933), a następnie opublikował ciemny wizyjny, katastroficzny tom *Trzy zimy* (1936). Po wojnie w książce poetyckiej *Ocalenie* (1945) oraz szkicu zatytułowanym *List półprywatny o poezji* (1946) przedstawił program bliski nowoczesnemu klasycyzmowi. Zwolennik poezji dyskursywnej, zdolnej rozważać każdą najbardziej skomplikowaną problematykę, operującej prostą frazą, a jednocześnie liryki ocalającej i – jak mówił – budującej. W okresie, w którym toczył się spór o „wyobraźnię wyzwoloną” przebywał na emigracji. Kwiatkowski w swoim manifestie przypominał Miłosza zarówno jako wizyjnego liryka, przedstawiciela II Awangardy, jak i autora powojennej formuły poezji ocalającej narody i ludzi.

¹⁴⁴ Bolesław Leśmian, właśc. Bolesław Lesman (1877–1937) – wybitny poeta i prozaik XX wieku, tłumacz. Współpracował z modernistycznym czasopismem „Chimera”. Do jego najważniejszych tomów poetyckich należą: debiutancki *Sad rozstajny* (1912), *Ląka* (1920), *Napój cienisty* (1936) i *Dziej-*

skiego¹⁴⁵, Iwaszkiewicza¹⁴⁶ czy Baczyńskiego¹⁴⁷. Uwypuklają się wtedy te momenty, które decydują o zaklasyfikowaniu do jednej kategorii: poetyki awangardy i poetyki różewiczowskiej; jawi się przed oczami historyka i krytyka – w najszerszym tego słowa znaczeniu: szkoła. Wielka koncepcja poezji lirycznej, decydująca o pozytywnym przełomie, który jest już poza nami, wyznaczająca granice, których już w tej chwili nikt z młodych nie ośmieli się przestąpić. Wyznaczająca jednak granice nie tylko te, które powstrzymują najazd przeszłości na poezję. Także te, które odgradzają ją od przyszłości. Także te, które nie pozwalają jej wyrazić dnia dzisiejszego. I oto granice, które trzeba otworzyć; tamy, które należy zburzyć.

Pisząc o podobieństwach łączących ówczesną nową poezję z klasycyzmem, Tadeusz Peiper posłużył się negatywną definicją tego podobieństwa. Brzmiała ona: „Nie ulega wątpliwości, że ci, którzy twórczo przeciwstawiają się romantyzmowi, już t y m s a m y m zbliżają się do pewnych stanowisk klasycyzmu, bo przecież romantyzm przeciwstawił się klasycyzmowi, a między przeciwieństwami jednej i tej samej idei musi istnieć podobieństwo”¹⁴⁸.

W ten sposób zarysowuje się drugi antagonista sporu: romantyzm. Posługując się stworzoną przez Juliana Krzyż-

ba leśna (1938). Był także autorem wielu recenzji, studiów i szkiców filozoficznych.

¹⁴⁵ Konstanty Ildefons Gałczyński (1905–1953) – poeta i satyryk. Związany był z grupą poetycką Kwadryga oraz z pismami satyrycznymi i politycznymi Warszawy. Gałczyński był jedną z najbarwniejszych postaci bohemy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego.

¹⁴⁶ Jarosław Iwaszkiewicz (1894–1980), wybitny polski poeta, prozaik, dramaturg, eseista, tłumacz. Należał do grona młodych poetów skupionych wokół czasopisma „*Pro Arte et Studio*” i kabaretu Pikador, członek grupy Skamander. Wcześniej współredagował „Zdrój” – pismo polskich ekspresjonistów.

¹⁴⁷ Krzysztof Kamil Baczyński, pseud. Jan Bugaj (1921–1944) – przedstawiciel pokolenia Kolumbów. W konspiracyjnych tomach poetyckich (*Wiersze wybrane*, 1942; *Arkusze poetycki*, 1944; *Śpiew z pożogi*, 1947 – pośmiertnie) łączył tradycję romantyczną z katastrofizmem typowym dla II Awangardy.

¹⁴⁸ Kwiatkowski cytuje tutaj fragment szkicu Peipera *Poezja jako budowa* opublikowanego w tomie *Nowe usta*. Zob. T. Peiper, *Pisma wybrane*, s. 219.

nowskiego teorią wymiany prądów literackich¹⁴⁹, przyjmując jego wykres, wyznaczający rozwój literatury przy pomocy dwu sinusoid biegnących naprzemianległe i korelatywnie wznoszących się i opadających – trzeba stwierdzić, że sinusoida kierunku klasycystycznego, w tym wypadku: awangardy i postawangardy – znajduje się w obecnej chwili na tym samym poziomie, na jakim znajdowała się w momencie powstawania antyromantycznego manifestu Peipera. Z tą różnicą, że wtedy był to punkt linii wstępującej, dziś – jest to punkt linii zstępującej. Szczyt – został już osiągnięty.

Wszystko wskazuje na to, że do walki o królestwo liryki powienien wystąpić nowy romantyzm. Czy rodzi się? Czy już jest?

Zanim wolno będzie odpowiedzieć na te pytania, wypada udowodnić naszkicowane tu tezy: ukazać zjawisko przeżywania się poetyk awangardowej i różewiczowskiej; umotywić ich niewspółczesność jako panującego modelu poezji. Wreszcie – stoczyć z nimi walkę o poetycki smak; o koncepcję poezji w ogóle. Sprawa bowiem jest niebagatelna, spór – mocno zadawniony. Patronują mu nie tylko Tołstoj¹⁵⁰ i Przybyszewski¹⁵¹, nie tylko Koźmian¹⁵² i Mickiewicz¹⁵³. Także: Arystoteles¹⁵⁴ i Demokryt¹⁵⁵. Winszuję paranteli – jak mawiał książę Bogusław Radziwiłł¹⁵⁶...

¹⁴⁹ Mowa o artykule Juliana Krzyżanowskiego *Barok na tle prądów romantycznych* („Przegląd Współczesny” 1937, nr 2 i 3), w którym badacz w nawiązaniu do tez Wöflflina ukazuje proces historycznoliteracki jako naprzemienne następstwo prądów romantycznych i klasycznych. Zob. J. Krzyżanowski, *Od średniowiecza do baroku*, Warszawa 1938. Przedruk w: *Problemy teorii literatury w Polsce międzywojennej*, wybór H. Markiewicz, Wrocław 1982.

¹⁵⁰ Lew Tołstoj (1828–1910) – rosyjski pisarz i myśliciel.

¹⁵¹ Stanisław Przybyszewski (1868–1927) – polski prozaik, dramaturg, eseista, jeden z najgłośniejszych pisarzy polskiego modernizmu.

¹⁵² Kajetan Koźmian (1771–1856) – polski poeta, krytyk, publicysta, prozaik. Był zwolennikiem klasycyzmu postanisławowskiego i gorącym przeciwnikiem romantyzmu.

¹⁵³ Adam Mickiewicz (1798–1855) – jeden z najwybitniejszych poetów polskiego romantyzmu.

¹⁵⁴ Arystoteles (384–322 p.n.e.) – filozof grecki, był uczniem Platona.

¹⁵⁵ Demokryt z Abdery, (ok. 460–370 p.n.e.) – filozof grecki, był głównym przedstawicielem starożytnego materializmu.

¹⁵⁶ Bogusław Radziwiłł (1620–1669) – książę polski.

2.

Świadomość zbieżności poezji awangardowej i klasycyzmu dana została twórcy o poetyce najmniej zacieśnionej. Nie tyle trafny jako poeta, jest Peiper śmielszym od Przybosia teoretykiem: więcej w nim temperamentu, większy rozmach intelektualny. Z tym wszystkim dziś – w momencie, w którym nie ukazało się jeszcze, jakże potrzebne, wznowienie jego książek teoretycznych i poetyckich – może budzić zdziwienie polemika z pisarzem mało znanym przez młode pokolenie poetyckie. A o to pokolenie chodzi tu przecież przede wszystkim.

O rząd dusz nad nim toczy jednak walkę Julian Przyboś. Nie można zaś w pełni zrozumieć, na czym polega niewspółczesność postawy teoretycznej Przybosia, nie sięgnąwszy do pism Peipera. Tym bardziej, że – rozpatrując trójcę poetów klasycystycznych – dostrzega się przedział o wiele mniejszy między autorem *Nowych ust* i autorem *Najmniej słów*¹⁵⁷, niż między nimi dwoma a Tadeuszem Różewiczem. Tu można już mówić o różnicach typu: klasycyzm i pseudoklasycyzm. Z tym, że dodatek pseudo przypadałby w udziale raczej starszej generacji. Ale o tych sprawach poniżej.

Tymczasem: przyczyna anachronicznego charakteru uprawianej dziś poetyki awangardowej, przyczyna, dla której poetyka ta nie może liczyć na dalsze panowanie – leży w następujących cytatach z pism Tadeusza Peipera:

„W człowieku dzisiejszym zasnął już dawny lęk przed grozą natury, zgorzał zachwyt dla jej dobrodziejstw, minął cielący wyraz oczu na widok jej bogatych ilości i wielkości, minęło olśnienie jej blaskiem. Człowiek dzisiejszy nie korzy się już przed naturą, lecz odnosi się do niej jak do dojrzałej krowy”¹⁵⁸. „Będzie wojna bez krwi. Fabryka stanie się tankiem pokoju”¹⁵⁹. „Dlaczegoż szczerłość poetycka ma być

¹⁵⁷ Tomik poetycki Juliana Przybosia, opublikowany przed wybuchem sporu o „wizję” i „równanie” (1955).

¹⁵⁸ *Metafora terażniejszości*, „Zwrotnica” 1922 [przyp. – J.K.]. Zob. T. Peiper, *Pisma wybrane*, s. 39.

¹⁵⁹ *Punkt wyjścia*, „Zwrotnica” 1922 [przyp. – J.K.]. Zob. T. Peiper, *Pisma wybrane*, s. 5.

szczerością jedynie wobec jakiegoś uczuciątka życiowego, a nie wobec tych wysokich uczuć, którymi gorączkuje praca poetycka. [...] Najważniejszą szczerością w poezji jest szczerść wobec poezji. Z uczuć zawodowych wywodzi się także rozkoszowanie się trudnością. [...] Sztuka słowa graniczy ze sportem słowa¹⁶⁰.

Teoria i praktyka poetycka Juliana Przybosia w wielu sprawach daleko odbiega, odbiegała już przed wojną od tych cytatów. Lecz w gruncie rzeczy jej duch jest ten sam.

Jest to duch powierzchownego optymizmu filozoficznego, obcość wobec zagadnień metafizycznego tragizmu i problematyki moralnej; ignorujący zło i brzydotę świata estetyzm. Sformułowanie ostatnie nie ma – rzecz jasna – nic wspólnego z obłąkańczymi zarzutami, z jakimi spotykał się Przyboś w tak zwanym minionym okresie. Jego poezja i teoria – jak poezja i teoria całej awangardy – miały zawsze charakter postępowy społecznie. Jego estetyzm obcy jest estetyzmowi typu wilde’owskiego¹⁶¹. Sformułowane powyżej zdanie dotyczy spraw zupełnie innych. Estetyzm Przybosia nie jest aspołeczny. Jest manifestacyjny. Jest po prostu – niewspółczesny.

Obcość tej poezji wobec problematyki filozoficznej i moralnej już niejako automatycznie podwyższa rangę problematyki estetycznej. Piękno, które większość poetów odkrywa jak gdyby mimochodem – dążąc w zasadzie (naprawdę lub pozornie) do innego celu – tu jest celem samo w sobie. Wydawałoby się: cóż piękniejszego w poezji? Lecz jednocześnie: cóż bardziej niebezpiecznego?

I oto pierwszy sygnał: Przyboś zwraca czytelnikowi na swoje piękno uwagę. Jest to poeta patetyczny: jego dyskrekcja jest mitem. Ów patos: nie zawsze szczęśliwe operowanie formą pierwszoosobową, nie zawsze szczęśliwa kadencja zdania i układ graficzny, sugerujące – cóż za paradoks – przewagę słowa nad przeżyciem – oto jeden z powodów, dla których czytelnik zbyt często ogląda nici Przybosiowskich

¹⁶⁰ *Nowe usta*, s. 55–56 [przyp. – J.K.]. Jest to fragment szkicu *Nowe tworzenie*. Zob. T. Peiper, *Pisma wybrane*, s. 241–242.

¹⁶¹ Oscar Wilde (1854–1900) – irlandzki poeta, prozaik i dramatopisarz, był przedstawicielem modernistycznego estetyzmu.

wierszy. Rewelacyjna odkrywczość poetycka sprawia, że są to najczęściej nici – złote. Efekt – zgodny z założeniami estetyki awangardowej. Lecz – czy długo dający się eksploatować? I – czy zgodny z duchem czasu lat czterdziestych i pięćdziesiątych dwudziestego wieku?

Sztuka jako nowe widzenie, sztuka jako łamanie się z trudnościami, sztuka jako sport – to pozostałość krótkotrwałego optymizmu literatury początku lat dwudziestych, literatury, która wydała niefrasobliwą lirykę młodego Wierzyńskiego¹⁶², a poetom lewicowym pozwalała dostrzegać zło jedynie społeczne. Przyboś pozostał w tej literaturze do dzisiejszego dnia. W jego artykule zatytułowanym *Ku poezji powszechnej* a drukowanym w szóstym numerze „Twórczości” z roku 1957 można przeczytać:

„Metafizyczne pojmowanie losu człowieka jako jedyne­go «zwierzęcia, które wie, że umrze», jako też ujmowanie jego losu w kategoriach abstrakcyjnego humanizmu jest zazwyczaj maską zakrywającą ostrość widzenia konfliktów społecznych. Jakikolwiek istniałoby społeczeństwo – dopóki wolność, cel postępu, nie zostanie osiągnięta w takim stopniu, iż nikt nie będzie odczuwał ograniczenia własnych możliwości przez sam fakt istnienia więzi z innymi, lecz każdy znajdować będzie poszerzenie własnych możliwości w każdym innym człowieku – dopóty istnieć będzie poezja. W szczęśliwym ustroju społecznym zamilknie więc poezja? Może będziemy tworzyć piękno bezpośrednio (to jest nie przez słowo i farbę, nie przez poezję i malarstwo), będziemy je robić, może piękno będziemy urzeczywistniać przez rzecz i jej barwę? Może śpiewać będziemy nie śpiew, lecz jak śpiew radośnie i łatwo komponować świat?”¹⁶³

Jest coś przerażającego w tej obojętności poety na wszelkie przejawy cierpienia i zła nie będące wynikiem społecznego ustroju. Czy w owej przyszłej Arkadii¹⁶⁴ ludzie przestaną umierać, tracić swych najbliższych, kochać nieszczęśliwie? Zastanawiać się nad celem swojego istnienia?

¹⁶² Kazimierz Wierzyński, pierwotnie Kazimierz Wirstlein (1894–1969) – poeta, jeden z przedstawicieli grupy Skamander, prozaik, eseista.

¹⁶³ J. Przyboś, *Ku poezji powszechnej*, „Twórczość” 1957, nr 6.

¹⁶⁴ Arkadia – mityczna kraina szczęśliwości.

Wątpić w jego sens i toczyć walkę o odzyskanie w ten sens wiary? Wtedy bowiem dopiero poezja mogłaby poprzestać na roli tapicera obijającego piękne mebelki w pokoikach szczęśliwego bytowania. Lecz i wtedy estetyka Przybosia nie wystarczałaby człowiekowi.

Wróćmy jednak do rozważań nieco bardziej sprawdzalnych.

Tragizm metafizyczny, bezmyślne okrucieństwo natury – są problemami, obok których nie przechodzi obojętnie żaden człowiek. Istnieją przecież okresy, w których ludzie stają się specjalnie uwrażliwieni na te sprawy. Okresy, w których groza istnienia jest składnikiem powietrza.

Wchodzące dziś do literatury pokolenie – to pogrobowcy drugiej wojny światowej. Ich świadome życie psychiczne zrodziło się już po jej zakończeniu; w embrionalnej formie dzieciństwa trwało w czasie jej trwania. Któż z nas, mających w roku 1939 lat dwanaście czy lat czterdzieści, może znać i rozumieć psychikę człowieka, dla którego pierwszym wspomnieniem z dzieciństwa, owym obrazem ni to legendarnym, ni to reinkarnacyjnym – jest nalot nieprzyjacielskich samolotów na rodzinne miasto? Któż z nas może pojąć, w jaki sposób kształtuje się odpowiedź tych ludzi na pytanie o sens istnienia, na pytanie o sens śmierci?

Tyle – dzieciństwo sielskie anielskie¹⁶⁵.

A młodość?

Wchodzące dziś do literatury pokolenie jest pokoleniem epoki atomu. Słowa te mówią same za siebie. Staje się pokoleniem epoki sztucznych satelitów. Niech to zestawienie nikogo nie drażni. Obydwa naukowe przełomy są przede wszystkim – wstrząsem. Wyrwaniem człowieka z jego przyzwyczajień. Dość dawnych. Tak dawnych jak pamięć ludzkości. Żyjemy w czasach, w których wszechświat przestał być fikcją. W czasach, w których człowiek oderwał wzrok od ziemi i spojrzal w noc nieskończoności. Och, zapewne, poczuł się potężny. Ale czy tylko?

¹⁶⁵ Aluzja do jednego z *Liryków lozańskich* Adama Mickiewicza. Julian Przybóś nazywał ten utwór wierszem płaczem.

Kto teraz chce – niech pisze o naturze jako o dojnej krowie. I niech „samym sposobem wiązania słów i zdań wzbudza w czytelniku swoiste uczucie «liryczne»”¹⁶⁶.

Była zaś jeszcze i młodość inna. Ta, która stawiała piętnastolatków wobec problemów moralnych, przed jakimi rzadko stają pokolenia kopiące piłkę na szkolnych boiskach.

Tyle – młodość górna i durna¹⁶⁷.

Jednorodna w tonacji: entuzjastyczno-patetycznej, empiryczna i racjonalistyczna w – poetyckiej – teorii poznania, oschła uczuciowo, przeestetyzowana i a-moralistyczna – poetyka awangardy jest zbyt wątła i zbyt wąska, by jej kontynuacje mogły sprostać potrzebom czasu i potrzebom pokolenia.

Lecz – to jej negatywy. To zaś, co jest tej poetyki istotą: nowe widzenie świata, nowa tego świata konstrukcja, cały kanon estetyczny awangardy?

Nie ma dziś prawie poety, który by nie był dziedzicem awangardowego spadku. Dzieje się tak – począwszy od pokolenia, które weszło do literatury w latach trzydziestych. Spadek ten stał się już dobrem powszechnym. To owa dolna granica, o której była mowa. Jej wytyczenie stanowi trwałą zasługę awangardy. Lecz sam jej kanon estetyczny jest już dziś – jako model panujący – nie do przyjęcia. Przekonują o tym:

1) Skłonność do konwencjonalizacji i skostnienia. Pominając nawet normatywny charakter awangardowej poetyki – o zjawisku tym decyduje jednolitość tonacji stworzonej przez nią poezji: awangarda nie zna ironii, kpiny, spięć liryczno-komicznych – jest śmiertelnie poważna. Jej skłonności konwencjonalizacyjnych dowodzi naocznie poezja Mariana Jachimowicza¹⁶⁸, poety przecież dojrzałego, kryształowo czystego. Lecz jednocześnie: poety, który potrafi przetłumaczyć na swój język treści psychiczne w zakresie

¹⁶⁶ J. Przyboś, *Forma nowej liryki*, „Linia” 1931, nr 3 [przyp. – J.K.]. Mowa o jednej z podstawowych kategorii poetyki Juliana Przybosia.

¹⁶⁷ Zob. przypis 165.

¹⁶⁸ Marian Jachimowicz (1906–1999) – poeta, tłumacz, malarz. W 1957 roku ukazał się jego debiutancki tomik zatytułowany *Ścieżką konieczną*.

nieporównanie mniejszym niż Przyboś: ścieżka konieczna jest bowiem coraz węższa. A idzie się po niej wciąż: w rytm tych samych kadencji zdaniowych, z tą samą maską na twarzy: pozornie dyskretną, w istocie – patetyczną.

2) Skłonność do autonomizacji – służebnych przecież w założeniu – poszczególnych elementów tej poetyki, poszczególnych postulatów estetycznych. I tak: postulat obrazowania eliptycznego doprowadza do nonsensu kompresji dla kompresji. Jeśli idzie o warstwę wyobraźniową – przykładów może tu dostarczyć *Poezja integralna* Jana Brzękowskiego¹⁶⁹. Przykładów tym cenniejszych, że przytoczonych przez jednego z teoretyków grupy jako przykłady wzorcowe. Oto – wyjęty z wiersza autora książki – eliptyczny obraz: „ależ oczy są koloru nieba, nieba zbudowanego z ostryg”¹⁷⁰. Z obrazu tego wypadło, nie pozostawiając najmniejszego śladu w wierszu, następujące ogniwo asocjacyjne: podobieństwo rzęs do brzeżków ciała ostrzygi. Stąd obraz ostrzyg traci kontury, staje się słabo wyobraźniowy, a porównanie – bardzo ciekawe i „nowoczesne” – pozostaje w szufladzie poety. Wydaje się rzeczą zbyteczną dowodzić, jak bardzo traci na tym ekspresja całego wiersza.

Gorzej jeszcze przedstawia się zagadnienie zautonomizowanego postulatu dyskrecji uczuciowej, która ciąży albo ku – nie zamierzonemu – patosowi, albo ku dyskrecji absolutnej: ukazując natrętnie wiązania formalne, rozkoszując się na oczach czytelnika swoim majsterstwem – poeta przecina więź uczuciową, która winna łączyć go z czytelnikiem.

3) Skłonność do antyestetycznej monotonii. W programowych manifestach awangardy występują stale ataki przeciw poincie. Julian Przyboś powtarza je do dziś dnia. Ich argumentacja jest na ogół bardzo wiotka: wywodzi się z kry-

¹⁶⁹ Jan Brzękowski (1903–1983) – poeta i teoretyk Awangardy Krakowskiej. Podczas pobytu w Paryżu, do którego wyjechał w 1928 roku, nawiązał kontakty z surrealistami i innymi twórcami europejskiej awangardy. W latach 1929–1930 wraz z Wandą Chodasiewicz-Grabowską wydawał polsko-francuskie czasopismo „*L'Art Contemporain – Sztuka Współczesna*”, którego współpracownikiem był między innymi Julian Przyboś. *Poezja integralna* (1933) to tytuł jednego z artykułów programowych Brzękowskiego, przedrukowany w tomie *Wyobraźnia wyzwolona* (1966).

¹⁷⁰ Fragment wiersza Jana Brzękowskiego pt. *niedojrzały uśmiech* z tomu *Na katodzie* (1928).

tyki wierszy słabych, tych, które pointa miała ocalić przed poetycką śmiercią. Nieużyteczność broni w ręku dziecka nie oznacza jednak jej nieużyteczności absolutnej. Zróznicowanie siły poszczególnych elementów utworu, zamknięcie go efektem najsilniejszym – to zasady mogące poezję jedynie wzbogacić, zasady, na których wychodziła ona nienajgorzej przez parę tysięcy lat. Swej teorii antypointyzmu poeci awangardy – na szczęście – nie przestrzegali zbyt ortodoksyjnie. Lecz i tak – w połączeniu z przerostem elipsy – owo zubożenie możliwości kompozycyjnych popiołem szarości posypuje wiele z awangardowych wierszy.

4) Skłonność do sztuczności metaforycznej. Jest ona wynikiem rygorów i ograniczeń intelektualno-racjonalistycznych, wiedzie zaś do poetyki katachrez – od Peiperowskich „Łysych sztandarów wołających z koryta”¹⁷¹ (z całą powagą analizował je Brzękowski) po Karpowiczowskie (uczeń nie tylko Różewicza, także – awangardy): „wyszliśmy z czkawką z pękniętej źrenicy”¹⁷². Od kiksów tego rodzaju wolny jest Przyboś. Ale Przyboś to po prostu wielki poeta.

5) Między wieloma innymi, które trudno już tu wymieniać: skłonność do słownej igraszki, do poezji smaczkowej.

Na ostatni zarzut łatwo odpowiedzieć nazwiskiem Mirona Białoszewskiego¹⁷³, jednego z dwóch najwybitniejszych debiutantów roku 1956.

Tak jest. Gdyż atak na poezję awangardową nie będzie w niczym przypominał ataków, jakimi awangarda – kierunek nietolerancyjny – uderzyła w latach dwudziestych na kontynuatorów modernizmu. Odmawiając jej praw do panowania – nikt nie chce jej zwalczać w sposób totalny. Nazwisko Juliana Przybosia, a także nazwisko Mariana Jachimowicza pozwalają wierzyć w dalszy rozwój tego kierunku, czy pozostaniemy przy jego pierwotnej nazwie, czy opatrzymy ją przedrostkiem post.

¹⁷¹ Fragment wiersza Tadeusza Peipera *Odezwa* z tomu *Żywe linie* (1924).

¹⁷² Fragment wiersza Tymoteusza Karpowicza *Rozczarowanie* z tomu *Gorzkie źródła* (1957).

¹⁷³ Miron Białoszewski (1922–1983) – jeden z uczestników „debiutu pięciu” w „Życiu Literackim” w 1955 roku, poeta, dramaturg, prozaik. W 1956 roku opublikował tom *Obroty rzeczy*.

Wiarę tę co prawda podważają sami – spadkobiercy awangardy. Istnieją bowiem związki między Przybosiem a Białoszewskim, czy – mało jeszcze znanym, nie tak oryginalnym – Andrzejem Kuśniewiczem¹⁷⁴. Widać już jednak wyraźnie, jak w ich poezji załamuje się awangardowa poetyka i awangardowa postawa filozoficzna, jak między ich wiersze zakradają się: sen i baśń, poetyka ekspresji, wizja surrealisty, metafizyczny lęk. Zatraca się czystość linii poezji optymistycznych form.

Gdyż nie *Tędy*¹⁷⁵ wiedzie droga w przyszłość.

3.

Drogi tej nie wytycza także druga spośród klasycystycznych szkół poetyckich.

Dwukrotnie dotychczas przypuszczano szturm do gniazda bunkrów, które opanowali matematycy liryki, trzymający w polu obstrzału każde nowe pokolenie poetyckich rekrutów. Pierwsza walka wybuchła w latach trzydziestych, w okresie wystąpienia szkół prowincjonalnych z Żagarami¹⁷⁶: Miłozsem i Zagórskim¹⁷⁷ na czele. Grupa ta, uzbrojona nie tylko w broń poetycką, lecz także – teoretyczną, dokonała poważnych i trwałych wyłomów w systemie awangardowych umocnień. Wyłomów widocznych do dzisiejszego dnia. Miłozsowi przeciw (i Baczyńskiemu) zawdzięcza Zbigniew Herbert¹⁷⁸ dwuskrzydłość, bogactwo swej poetyki.

¹⁷⁴ Andrzej Kuśniewicz (1904–1993) – powieściopisarz i poeta. W roku 1955 wydał tom poetycki *Słowa o nienawiści*.

¹⁷⁵ Tytuł zbioru tekstów programowych, recenzji i artykułów Tadeusza Peipera publikowanych w latach dwudziestych na łamach „Zwrotnicy” i innych czasopism. Tom ukazał się w 1930 roku.

¹⁷⁶ Żagary – grupa poetycka utworzona w Wilnie w 1931 roku, związana z pismem o tym samym tytule, należąca do II Awangardy. Założycielami grupy byli Czesław Miłosz, Jerzy Zagórski, Teodor Bujnicki i Aleksander Rymkiewicz.

¹⁷⁷ Jerzy Zagórski (1907–1984) – poeta grupy Żagary. W 1956 roku ukazał się wybór jego poezji – *Czas Lota*.

¹⁷⁸ Zbigniew Herbert (1924–1998) – jeden z uczestników „debiutu pięciu” w „Życiu Literackim” w grudniu 1955 roku, poeta, dramaturg, prozaik.

W kryształowe konstrukcje poezji czystej, poezji integralnej, uderzyła wtedy fala katastrofizmu: poezji wizyjnej, ciemnej, symbolicznej. Na fali tej wypłynęli Łobodowski¹⁷⁹ i Rymkiewicz¹⁸⁰. Wizjonerski patos poezji tych lat da się wywieść – w kręgu polskich tradycji – jedynie z poezji Juliusza Słowackiego¹⁸¹.

Niemal jednocześnie – nieco wcześniej – wystąpił Gałczyński: pierwszy Cygan polskiej poezji. Bardziej renesansowy niż romantyczny. Lecz przede wszystkim: poeta swobody i melodii. Z pasją łączący przeciwieństwa: liryzm i komizm, wzniosłość i groteskę. Twórca nielogicznego świata urzekających nonsensów. Wyznawca równie nie zaangażowanej liryki jak liryka awangardy – opartej jednak nie na intelekcie, lecz na uczuciu. I dlatego kombatant – on, wychowanek tradycji klasycznych – w wojnie z nowym klasycyzmem dwudziestolecia. Jego poezja odegra niebawem – raz jeszcze – rolę podobną: w latach socrealizmu, kiedy liczą się naprawdę dwaj poeci: on i Różewicz.

Tymczasem jednak przychodzi drugie pokolenie antyawangardowe. Katastrofiści zapowiadali zagładę – Baczyński i Gajcy są poetami Apokalipsy spełnionej. I tak – a rzecz to o ogromnej wadze – w momentach wielkich wstrząsów, przez jakie przechodził naród – głos awangardy bywał zawsze przygłuszany. Fenomenalne talenty obydwu poetów: o średniowiecznej pasji moralistycznej, barokowym bogactwie metaforyki, romantycznej wizji i romantycznej wierze w posłannictwo poety, o miłoszowskim poczuciu tragizmu wreszcie – talenty tych dwu rewelatorów uczucia i wizjonerskiej wyobraźni – przecięła śmierć.

Na placu pozostał Tadeusz Różewicz. Historia dopuściła do głosu jedynie klasycystyczny wariant relacji o wojnie.

W 1956 roku opublikował tom *Struna światła*, a rok później tomik *Hermes, pies i gwiazda*.

¹⁷⁹ Józef Łobodowski (1909–1988) – poeta związany z II Awangardą i z kręgiem pisarzy lewicowych.

¹⁸⁰ Aleksander Rymkiewicz (1913–1983) – poeta z grupy Żagary.

¹⁸¹ Juliusz Słowacki (1809–1849) – jeden z najwybitniejszych twórców polskiego romantyzmu.

Klasykystyczny: Różewicz stanowi bowiem następny etap rozwojowy poezji empirycznej i racjonalistycznej w – poetyckiej – teorii poznania. Jest to poetyka o doprowadzonych do maksimum: dyskrekcji uczuciowej i ascezie wyobraźni. Ascezie, która zbliża ją w pewnych okresach do granic prozy. Powiedzmy po prostu: niekiedy każe jej te granice przekraczać.

Poetyka ta została stworzona (po trosze: przeniesiona) na użytek treści psychicznych, dla których brak słów. Treści, będących wynikiem zjawisk powszechnych, oczywistych, zjawisk, którymi żyło i przez które umierało całe społeczeństwo. Jakież poeta ośmieliłby się płakać w oświęcimskim muzeum? W wierszach Różewicza poezja rodzi się z kontrastu między krzykiem a szeptem. Jest to poetyka ściśniętego gardła. Jej sprozaizowanie, więc: samozaprzeczenie, stanowi rewelacyjny chwyt poetycki. Lecz tego, kto chce kontynuować poetykę ściśniętego gardła – łatwo posądzić o chrypkę. Nie można bowiem bez końca zaprzeczać istocie uprawianego przez siebie gatunku. I oto problem dzisiejszej przydatności poetyki Różewicza.

Psychikę pokolenia zarażonego wojną najłatwiej było wyrazić szeptem: krzyk – każdy miał u siebie w domu. Przeżycia dzisiejszej współczesności są głębsze i bardziej ukryte. Rozgrywają się poza życiem codziennym, są przeżyciami wewnętrznymi. Szept – na nic się tu nie zda. Nie dosłyszycie go zaharowany pracownik dnia dzisiejszego. A przecież – są to przeżycia o wymiarze niezwykłym. Daje się on porównać jedynie z takimi zjawiskami, jak żydowska tęsknota do Mesjasza, jak średniowieczna psychoza millenium. Jest to bowiem wymiar kosmiczny. Cóż może uczynić poetyka ściśniętego gardła wobec perspektyw reakcji łańcuchowej lub – przynajmniej – wobec perspektywy powstania trwałych zmian w ludzkim organizmie? I jak można tej dyskrekcji żądać od pokolenia, któremu historia zadała pierwsze rany na długo przed zaopatrzeniem go w pancerz. Które – niespodziewanie dla ludzi wychowanych w szkole conradowskiego tragizmu czy socjalistycznego optymizmu – okazało się pokoleniem sentymentalnym, żyjącym na pograniczu hysterii?

Poetyka Tadeusza Różewicza znajduje się już w tej chwili poza sednem sprawy współczesnej. Jest ona jednak nie-

porównanie bliższa nastrojowi i konfliktom epoki niż estetyczne kanony Przybosa. Stworzyła ją bowiem poezja moralisty – jak najdalszego od estetyczno-formalizującej koncepcji sztuki. I – jak najdalszego od powierzchownego optymizmu awangardy.

Nie chodzi tu jednak o Tadeusza Różewicza. Znakomity poeta dobrze wie, jak użyć wypracowanych przez siebie narzędzi. Jego poderwanie się do nowych świetnych osiągnięć po okresie pewnego spłylenia poetyckiego – pozwala ze spokojem patrzeć na rozwój tego dojrzałego już klasyka.

Podobnie rzecz się ma z poezją Zbigniewa Herberta, który przyszedł na świat w zbroi podwójnego klasycyzmu: tego – antycznego, i tego – awangardowo-różewiczowskiego. Jest to twórca o nieprzeciętnym intelekcie i erudycji, *poeta doctus*¹⁸² o ambicjach filozoficznych, obdarzony jednocześnie wdziękiem świetnego ironisty. Była powyżej mowa o jego miłoszowsko-baczyńskich filiacjach. Nie dają one jednak z pewnością prawa do kaperowania poety. Herbert jest poetyckim racjonalistą, spokojnym, mądrym sceptykiem.

Zapowiada się na poetę znakomitego. Jest przy tym moralistą; w przeciwieństwie do Białoszewskiego – żyje współczesnością. Młodszy od Różewicza wiekiem, a bardziej jeszcze: pisarską działalnością – mógłby więc stać się poetyckim przywódcą pokolenia, dyktatorem smaku, centralnym poetą generacji? Nie. Gdyż poezja Herberta wiele wartości kontynuuje i udoskonala. Żadnej – nie tworzy i żadnej – nie burzy. Wolno wyzwalająca się spod sugestii licznych patronów, zachowawcza i chłodna – nie dogoni już młodszego o dziesięć lat pokolenia, nie stworzy „nowego dreszczu”.

Lecz problem poetyki Różewicza to ani Różewicz, ani Herbert. To – niebezpieczeństwo szkoły i niebezpieczeństwo publicystyki. O pierwszym z nich pisało się i pisze zbyt wiele, by trzeba tu było sprawę omawiać w sposób zasadniczy. Przyboś-wychowawca ma nielicznych naśladowców, Różewicz-samotnik – ma ich legion. Powierzchownych, niewrażliwych na świetną pointę, na zawodzący ton, na znakomitą ironię mistrza, naiwnych, niepoetyckich, skonwencjonalizo-

¹⁸² *Poeta doctus* (łac.) – ‘poeta uczony’.

wanych. To już pseudoklasycy kliniczni, zasznurowani gorsetami prozaicznej retoryki, zakneblowani dyskrecją – zbyteczną, szepczący – plotki. Ich tomiki rosną z dnia na dzień, gdyż pisać w tej konwencji może każdy. Jedyna pozytywna rola, jaką odgrywają – to przyspieszenie poetyckiej rewolucji poprzez kompromitację panujących konwencji. Obyź ta rewolucja przyniosła i im – poezję. Bo przecież pod niejednym gorsetem i kneblem kołocze się poetycka dusza.

Problem drugi – najpełniej i w sposób najbardziej interesujący artystycznie reprezentują wiersze Bohdana Drozdowskiego¹⁸³. Załamanie się poetyki różewiczowskiej idzie tu w odmiennym kierunku. Żli naśladowcy Różewicza wymieniali kontrast: krzyk-szept na odpowiednik szept-szept. Drozdowski wymienia ten kontrast na odpowiednik: krzyk-krzyk. Przesuwa konwencję Różewiczowską w kierunku publicystycznego patosu. W pierwszym jego tomie przesunięcie to przyniosło mu – zasłużony – sukces. Poezja tyrtejska jest także potrzebna. Ale Drozdowski – to poeta bez wnętrza, skazany na łaskę przełomów historycznych. Wyraża wtedy dążenia całego narodu. Lecz gdy naród idzie do domu – poeta staje przed ślepym lustrem wyobraźni. Jego drugi tom przeszedł bez echa.

Czy takie jest fatum tej poezji?

Sądzę, że nie. Poetyka różewiczowska oddała Drozdowskiemu wielkie usługi. Pomimo wszystko – wydaje się jednak fałszem w jego twórczości. Drozdowski bowiem – to urodzony romantyk, zadzierzysty Polonus, zawadiaka spod znaku Władysława Broniewskiego¹⁸⁴. Zapewne, nie wyobrażania – jednak uczucie jest właściwą dziedziną jego poezji. Toteż autor *Mojej Polski*¹⁸⁵ nie czuje się dobrze w szarym uniformie racjonalistycznego wiersza różewiczowskiego – pragnąłby go zrzucić. Chodził w nim jednak zbyt długo

¹⁸³ Bohdan Drozdowski (ur. 1931) – jeden z uczestników tzw. „debiutu pięciu” w „Życiu Literackim” w 1955 roku, poeta, prozaik, dramaturg, tłumacz. W 1956 roku opublikował tom *Jest takie drzewo*, a w 1957 – tom *Moja Polska*.

¹⁸⁴ Władysław Broniewski (1897–1962) – poeta, czołowy przedstawiciel polskiej poezji rewolucyjnej.

¹⁸⁵ Tytuł tomu Bohdana Drozdowskiego z roku 1957.

– i trudno mu dziś znaleźć odpowiedni kostium w garderobie duchów. Rewolucja poetycka, przyływ nowej fali romantyzmu – mogłyby się stać nowym wyzwoleniem jego poezji, mogłyby uniezależnić ją od historycznych przełomów.

Poetycka przedmiotowość stanowi także przekleństwo *Wołania do Yeti*¹⁸⁶. Jedna z nielicznych, która – wychowanka błędnej teorii estetycznej – ocalała spośród jej kanonów poezję – Szymborska¹⁸⁷ jest poetką wielkiego wstrząsu, jaki przeżyli komuniści w latach 1956–1957. Jest poetką o szerszych od Drozdowskiego możliwościach: widzi swoją epokę nie tylko w kategoriach polityczno-moralnych: potrafi zobaczyć ją w perspektywie Apokalipsy. Jej tom to jedna z ciekawszych realizacji poetyki dyskrekcji i poetyki drwiny. A przecież – także i ta poezja przekonuje o schyłkowym charakterze sprozaizowanych konwencji, stanowi wołanie o rewolucję.

Racjonalistyczno-poetyckie założenia zamykają jej drogę do poetyki symbolu i wizji. Przedmiotowość – do poetyki ekspresji. Jest to poezja pozbawiona praw demiurga. Ograniczona do dwóch wymiarów, do jednej powierzchni.

Możliwości wyczerpują się. Cóż jeszcze można wymyślić? Rozmowę z Yeti, drobne ogłoszenia. Jak Drozdowski w publicystykę, tak Szymborska chroni się w koncept. Coraz trudniej pomieścić się na tym obszarze.

Gdyż nie tylko właściwy wyraz epoki: poetom przedmiotowego racjonalizmu, poetom lirycznej ascezy coraz trudniej odnaleźć piękno. Tak długo odrzucali wszystko, co wydawało im się nie dość godne poety XX wieku, aż pozostała im w rękach sama szypułka tego tajemniczego kwiatu, który umówiliśmy się nazywać poezją. Asceza melodii, asceza uczucia, asceza wyobraźni. Ach, przestańmy być zakonnikami...

¹⁸⁶ Tytuł tomu Wisławy Szymborskiej z roku 1957.

¹⁸⁷ Wisława Szymborska (1923–2012) – wybitna poetka, laureatka Nagrody Nobla. Debiutowała w 1952 roku tomem *Dlatego żyjemy*. Jej powtórny debiut przypada na rok 1957, kiedy ukazał się tom *Wołanie do Yeti*.

4.

„Radzibyście może wiedzieć, co za różnica w tym względzie zachodzi między przepisami dawniejszych sztuk rymotwórczych, a dzisiejszą [...] teorią kunsztu? Dalekie to rzeczy i bardzo nierówne. Pierwej rozumiano, że jest w mocy ludzkiej rządzić natchnieniem, empirycznymi prawidłami smaku i dykcji, i jakoby na baczny postrzeganiu tych prawideł cała tajemnica poezji zasadzała się. Przeciwnie, dzisiejsi estetycy, obserwując poruszenia, sposoby i dzielności umysłu w poezji i sztuce, nie roszczą sobie pretensji do tego, żeby ich pisma myśl i imaginację artystów kępowały i wiązały, nie chcą być ustawodawcami gustu. Sposobią krytyków nie poetów, kształcą miłośników sztuki nie sztukmistrzów, kształcą czytelników nie pisarzy. Uczą, jak szanować, ważyć, rozumieć potrzeba dzieła ludzi, mających prawdziwe talenta, ale na nich samych żadnego nie wkładają przymuszenia”¹⁸⁸.

Mija 128 lat od chwili, w której Maurycy Mochnacki¹⁸⁹ pisał te słowa. Nie utraciły one jednak swojej aktualności. Przeciwnostawiająca się regułom i rygorom poezja wolna – przemawia zawsze tym samym językiem. Inicjatywa należy tu do twórcy: któż przewidzi, jaki świat powstanie w jego wyobraźni? Dlatego walka z panowaniem starych zasad nie wiedzie za sobą konieczności kształtowania zasad nowych. Jej konsekwencją jest jedynie – wskazanie kierunku.

Wśród możliwych realizacji tego typu poezji, który ma w obecnej chwili szanse stania się nową awangardą – zarysowują się już jednak idee pewnych poetyk, których cechy strukturalne da się przewidzieć z dużą dozą prawdopodobieństwa. Podstawą rozumowania jest tu zasada zmienności prądów literackich, zakładająca istnienie w rozwoju sztuki dialektycznego prawa tezy i antytezy. Zastosowanie tej zasady prowadzi do następującego przeglądu przeciwieństw:

Jaki rodzaj liryki może wejść na miejsce poezji intelektualnej? Poezja emocjonalna. Poezji przedmiotowej? Poezja

¹⁸⁸ Cytat z *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* Maurycyego Mochnackiego.

¹⁸⁹ Maurycy Mochnacki (1804–1834) – krytyk literacki, publicysta, działacz polityczny doby romantyzmu. Autor rozprawy *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* (1930).

ekspresjonistyczna. Poezji jednoznacznej? Symbol. Poezji sprozaizowanej? Baśń. Poezji o rytmie wewnętrznym? Poezja melodyjna.

Emocja i ekspresja. Wytyczona przez awangardę dolna granica ekonomii środków wyrazu, granica trwała – nie pozwalała na bezpośrednie eksponowanie wzruszenia, na ekspresjonistyczny krzyk. Nic z romantycznego patosu, nic z młodopolskiego szlochu, nic z gadaniny zdrojowców.

Wzruszenie, ekspresja – winny dotrzeć do psychiki czytelnika drogą pośrednią. W ten sposób zostaje sprawdzona potrzeba symbolu.

Rozwój tej metody twórczej, obserwowany od czasów średniowiecza, zdradza dwie tendencje: 1) oddalanie się od jednoznaczności, wzrost luzu interpretacyjnego; 2) rosnąca przewaga znaku nad znaczeniem: dążenie do autonomizacji symbolu. Tendencje te reprezentują najdobitniej dwa nazwiska: w prozie – Kafki¹⁹⁰, w poezji – Leśmiana.

Jedną z dróg wiodących do zindywidualizowania symbolu, do nadania mu giętkości koniecznej dla interpretacji wielowarstwowej – jest sięgnięcie do podświadomych warstw psychiki. Lecz *écriture automatique*¹⁹¹ nie może długo ostać się jako zasada poezji. Symbol – więc kształt świadomie artystyczny – dla którego tworzywem jest podświadomość, uzyskuje tu zatem dodatkowy argument dla swego istnienia: zapełnia lukę w rozwoju poezji, która zatrzymała się kiedyś na stopniu surrealizmu anarchicznego; staje się odpowiednikiem świadomie komponowanego surrealistycznego malarstwa. Odpowiednikiem ciekawszym – w tym stopniu, w jakim surrealizm malarski jest prądem literackim. Wywodząc się z podświadomości, korespondując z obrazami Chirico¹⁹²,

¹⁹⁰ Franz Kafka (1883–1924) – wybitny prozaik europejski XX wieku.

¹⁹¹ *Écriture automatique* (franc.) – ‘zapis automatyczny’ – technika poetycka charakterystyczna dla twórczości surrealistów, wprowadzona przez André Bretona. Oznacza taki rodzaj wysłowienia, który jest maksymalnie ekwiwalentny wobec strumienia przedstawięń i asocjacji podmiotu poetyckiego. Powstały w ten sposób monolog wyrażać powinien dokładnie bieg mowy wewnętrznej.

¹⁹² Giorgio de Chirico (1888–1978) – włoski malarz, najbardziej znany jako twórca malarstwa metafizycznego. Uznawany za prekursora surrealizmu.

Chagalla¹⁹³, czy Salvadora Dali¹⁹⁴ – poezja taka musi zawierać w sobie elementy niejasności, tajemnicy, grozy. Elementy te, włączone w poetykę symbolu o żywym, zindywidualizowanym, bliskim autonomizacji znaku – spełniają rolę estetycznego bodźca: to *roman d'aventure*¹⁹⁵, powieść grozy w świecie fantazji. W ten sposób rodzi się poetyka nowej ballady czy baśni; poetyka wzruszenia głębokiego, lecz przekazanego nie wprost – stąd niewspółmierne spotęgowanie jego skuteczności; poetyka olśniewającej nowością wyobraźni – stąd możliwość oczyszczenia poprzez piękno.

Poetyka rozporządzająca możliwością dania wyrazu pokoleniu pryncypialnemu, pokoleniu, którego niepokój wywodzi się nie tylko z pytań o ustrój, władzę, moralność, którego niepokój jest niepokojem istnienia. Którego czasy są czasami grozy. O cóż więcej pytać: to one właśnie zrodziły poetykę surrealistycznej baśni.

Zrodziły – gdyż poetyka ta nie jest wynikiem teoretycznej dedukcji. Naszkicowany powyżej obraz jednego z nurtów nowej romantyczności, charakterystyka poezji wizjoneryzmu baśniowego – jest po prostu skrótowym opisem zasad, które leżą u podłoża *Wieży melancholii* i *Przejęcia kopii* – dwu nowych cyklów poetyckich Jerzego Harasymowicza¹⁹⁶.

Zamykają one pierwszą serpentynę rewelacyjnej twórczości tego poety, zarysowują drugie skrzydło jego wyobraźni. Poezji cygańskiej przeciwstawia się tu poezja wizjonerska, tkliwości i grotesce – przerażenie i symbol, Gałczyńskiemu – Leśmian. Jest to pierwszy – właśnie po Leśmianie – odewany, przez poetę stworzony świat wyobraźni.

¹⁹³ Marc Chagall (1887–1985) – francuski malarz, grafik, scenograf, ilustrator pochodzenia żydowsko-rosyjskiego, zaliczany do kręgu malarzy École de Paris.

¹⁹⁴ Salvador Dali (1904–1989) – hiszpański malarz i grafik, związany z ruchem surrealistycznym.

¹⁹⁵ *Roman d'aventure* (franc.) – ‘powieść przygodowa’.

¹⁹⁶ Jerzy Harasymowicz (1933–1999) – jeden z uczestników „debiutu pięciu” w „Życiu Literackim” w grudniu 1955 roku. W 1956 roku opublikował tom *Cuda*, w 1957 *Powrót do krainy łagodności*, w 1958 *Wieżę melancholii* oraz *Przejęcie kopii*. Założył grupę poetycką Muszyna.

Nie ma tu mowy o odkrywczoci intelektualnej, o podstawie filozoficznej. Ów świat połączony jest ze światem rzeczywistości nicia ledwie dostrzegalną. Stanowi ona przecieź transmisję, przez którą przebiegają bodźce uczuciowe o tak wysokim napięciu, że ich rozładowania rozświetlają najciemniejsze zakamarki tej jedynej w swoim rodzaju krainy, w której Bosch¹⁹⁷ i Brueghel¹⁹⁸ spotykają się ze Słowackim i Micińskim¹⁹⁹, a Chirico, Dali i Magritte²⁰⁰ z Moorem²⁰¹, Chadwickiem²⁰² i – Ociepką²⁰³. Jednocześnie zaś – ów ładunek uczuciowy sprawia, że w wierszach Harasymowicza, bliskich malarstwu surrealistycznemu, nie ma nic z pozy, nic z kabotyństwa tego malarstwa.

W ten sposób ukształtowana poezja autora *Wieży melancholii* jest wiernym odbiciem owego lęku przed światem, śmiercią, istnieniem, lęku, którego dreszcz przebiega przez współczesność. Dzięki swej surrealistyczno-baśniowej, wizjoneryjno-fabularnej fakturze wyraża to uczucie w sposób dyskretniejszy niż potrafiliby tego dokonać poeci awangardy – w sposób bowiem aluzyjny. Jednocześnie zaś – z ekspresją, której sile niełatwo dorównać poetom poetyk klasycystycznych.

I oto sprawa jednej z zasadniczych różnic, jakie dzielą poezję typu różewiczowskiego od poezji Harasymowicza. Pisał Różewicz:

¹⁹⁷ Hieronymus Bosch, właśc. Jerome van Aeken (ok. 1450–1516) – niderlandzki malarz religijny schyłku średniowiecza, jeden z najbardziej oryginalnych twórców europejskich. Jego dzieła znamionuje oszłamiająca wyobraźnia.

¹⁹⁸ Pieter Bruegel (starszy) (ok. 1525–1569) – słynny malarz niderlandzki XVI wieku, przedstawiciel malarstwa holenderskiego złotego wieku.

¹⁹⁹ Tadeusz Miciński (1873–1918) – pisarz i poeta okresu Młodej Polski.

²⁰⁰ René François Ghislain Magritte (1898–1967) – belgijski malarz, surrealista.

²⁰¹ Henry Moore (1831–1895) – angielski malarz, pejzażysta.

²⁰² James Chadwick (1891–1974) – angielski fizyk, laureat Nagrody Nobla z dziedziny fizyki w roku 1935 za odkrycie neutronu.

²⁰³ Teofil Ociepka (1891–1978) – jeden z najsłynniejszych polskich malarzy naiwnych.

Ciasno w piersiach własnych
otworzę się
jak równina
przechylna ruchowi i zmienności
niech mnie napelni

Ocean życia²⁰⁴

Przeciwko lirykom, których poezja powstaje na drodze: świat – poeta, występuje liryk o przeciwstawnej, ekspresjonistycznej zasadzie twórczej: rzutujący swoją psychikę na świat zewnętrzny. Poeta przedmiotowy odkrywa poetyckie elementy istniejące w rzeczywistości. One są, istniałyby i bez niego. Dla poety subiektywnego poezją jest wszystko. Wszystko bowiem staje się – nim samym. Jednorodność człowieka i świata jest tu pojęta w sposób przeciwstawny do tej, o której mówi nauka. To nie poeta został zbudowany z tej samej materii co cała rzeczywistość. To rzeczywistość została zbudowana z tej samej materii co poeta. Cóż to znaczy w niezmetaforyzowanym języku? Nie jest to nic innego jak idealizm filozoficzny przeniesiony z dziedziny poznania intelektualnego w świat sztuki. Niedaleko stąd do Fichtego²⁰⁵ czy Schellinga²⁰⁶ – tyle że nie wykraczających poza granice wiersza.

Lecz ów idealizm poetycki wystarczy, by poetę zapewnić o jego duchowej sile, by umocnić go w prawie do przedstawiania przygód własnej psychiki w wymiarach kosmicznych. Owo – roznoszące poetę, isticie romantyczne – poczucie siły sprawia, że nie poprzestaje on na podporządkowaniu sobie świata istniejącego. Poczucie to doprowadza go szybko do tworzenia z własnych treści psychicznych – światów nowych. Toczą się tam okrutne walki, sadystyczne romanse, narastają pełne grozy konflikty. W ten sposób załamuje się

²⁰⁴ Fragment wiersza Tadeusza Różewicza *Równina* z tomu o tym samym tytule (1954).

²⁰⁵ Johann Gottlieb Fichte (1762–1814) – filozof doby romantyzmu, jeden z trzech największych przedstawicieli idealizmu niemieckiego (obok Schellinga i Hegla).

²⁰⁶ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775–1854) – filozof doby romantyzmu, jeden z trzech największych twórców idealizmu niemieckiego (obok Fichtego i Hegla).

w tych wierszach współczesność. Lecz także: w ten sposób poeta daje wyraz swoim urazom i obsesjom.

Dając im wyraz – uwalnia się od nich. A poezja ta jest w ten sposób ukształtowana, że podobną szansę daje także czytelnikowi. Dzieje się tak nie tylko na zasadzie ogólno-estetycznej, arystotelesowskiej *katharsis*²⁰⁷. I nie tylko na zasadzie *roman d'aventure* podświadomości czy na zasadzie piękna: malarskiego, muzycznego, filmowego (ruch, zmienność form, metamorfozy). Podobnie jak baśń ludowa czy romantyczna ballada, poezja typu Harasymowicza – powtórzmy to raz jeszcze – wychodzi naprzeciw najistotniejszemu potrzebom człowieka biorącego do ręki tom poezji: zadaje kłam prawom istnienia, przelamuje tragizm metafizyczny. Wszystko tu jest fantastyczne, więc – wszystko tu jest możliwe.

I nie to w końcu stanowi sprawę najważniejszą, że dawniej była to fantastyka groteski, a dziś jest to fantastyka grozy. Za każdą metaforą poety ze szkoły Przybosia czy Różewicza słychać słowo „jakby”. Romantyk macha na nie ręką. Jego liryka nie jest ekstraktem prozy. Jest inną rzeczywistością. Tym, czego zawsze szuka się w poezji.

5.

Tak więc – wojna została wypowiedziana. Wiersze składające się na dwa nowe cykle Harasymowicza stanowią tekst noty oficjalnej. Są pierwszą realizacją jednej z możliwych wersji nowego romantyzmu. Jednej z najbardziej skrajnych i laboratoryjnych. Wersji, która otwiera przed poezją perspektywy szerokie i dalekosiężne.

Zapewne, są w tekście noty sformułowania trafniejsze i mniej trafne. Nie chodzi jednak w tej chwili o nie. Uprawiana przez Harasymowicza poetyka należy do najbardziej

²⁰⁷ *Katharsis* (gr.) – ‘oczyszczenie’ – jedna z najbardziej swoistych i podstawowych kategorii antycznej estetyki. Arystoteles w *Poetyce* definiował *katharsis* jako działanie akcji tragicznej na widza poprzez wzbudzenie doznań litości i trwogi, pozwalające odbiorcy oswobodzić się od nich i osiągnąć spokój wewnętrzny.

ryzykownych. Rysują się tu rozliczne niebezpieczeństwa: przejawienia efektu, przerodzenia się grozy w makabrę, barokowego przeładowania wizji, skonwencjonalizowania symbolu, ekspresjonistycznej niesprawdzalności. Lecz poezja Harasymowicza jest poezją młodą: rewolucyjną i zdobywcą. Odpowiada pierwszemu, balladowo-naiwnemu okresowi romantyzmu. Prześmiewcy do niczego niepodobnych anielsko-diabelskich wizji raz już ośmieszyli się gruntownie. Myślę, że tym razem będą ostrożniejsi.

Zwłaszcza że Harasymowicz nie jest całkiem odosobniony. Wypowiedzenie wojny poprzedzają incydenty graniczne.

Najbliżej *Wieży melancholii* toczy się akcja *Ballady rycerskiej*. Poezja Stanisława Grochowiaka²⁰⁸ zaopatrzona została w podobne dwa skrzydła: mniejsze tylko i mniej barwne.

A dalej: romantyczna baśń i romantyczna melodia brzmią w wierszach Tadeusza Nowaka²⁰⁹, ucznia Jesienina²¹⁰, Łobodowskiego i – Goszczyńskiego²¹¹. Z obsesjami poetów romantycznych zestawiał Kazimierz Wyka²¹² *Tła* Stanisława Czycza²¹³. Wiersze tragicznie zmarłego Andrzeja Bursy²¹⁴, zwłaszcza te, które pochodzą z przedostatniego okresu jego twórczości – zapowiadały poetę-wizjonera o dużej sile ekspresji. I nawet – paradoks – pseudoklasyczny stylizator

²⁰⁸ Stanisław Grochowiak (1934–1976) – polski poeta, prozaik i dramaturg. Debiutował w 1956 roku zbiorem *Ballada rycerska*.

²⁰⁹ Tadeusz Nowak (1930–1991) – polski poeta i prozaik. W 1953 roku wydał pierwszy tomik poezji *Uczę się mówić*, a w 1956 – tomik *Prorocy już odchodzą*.

²¹⁰ Siergiej Aleksandrowicz Jesienin (1895–1925) – rosyjski poeta, przedstawiciel imażynizmu.

²¹¹ Seweryn Goszczyński (1801–1876) – pisarz i poeta polskiego romantyzmu.

²¹² Kazimierz Wyka (1910–1975) – wybitny krytyk literacki i historyk literatury. Jeden ze współtwórców krakowskiej szkoły krytyki.

²¹³ Stanisław Czycz (1929–1996) – jeden z uczestników „debiutu pięciu” w „Życiu Literackim” w grudniu 1955 roku. W 1957 roku opublikował tom *Tła*.

²¹⁴ Andrzej Bursa (1932–1957) – polski poeta zaliczany do grona „poetów przeklętych”. Debiutował w 1954 roku na łamach „Życia Literackiego” wierszem *Głos w dyskusji o młodości*. W 1958 roku ukazał się pośmiertnie jego debiut książkowy – *Wiersze*.

Zygmunt Radek²¹⁵ znajduje się nie po tamtej lecz po tej stronie barykady.

Poetów – i przemian poetyckich znalazłoby się tu więcej. Lecz są to tymczasem raczej – sprzymierzeńcy. Bliższe podobieństwa można odnaleźć w plastyce. Przykładowo: wśród takich nazwisk jak Jerzy Tchórzewski²¹⁶, Tadeusz Brzozowski²¹⁷, Tadeusz Kantor²¹⁸, Daniel Mróz²¹⁹, Alina Szapocznikow²²⁰, z zupełnie młodych: Marek Piasecki²²¹. I tam – wielki matematyk sztuki, Julian Przyboś, walczy ze wszystkim, co zostało tknięte duchem ekspresjonizmu: od Chagalla i surrealistów po najnowsze polskie malarstwo. Jego postawa budzi szacunek i sympatię: w walącym się gmachu starego nowatorstwa poeta zastygły w patetycznym geście rozkrzyżowanych rąk, z których jedna podtrzymuje walącą się ścianę awangardowej liryki, druga – unistycznego malarstwa²²².

Lecz sztuka idzie naprzód. Komu nie odpowiadają wszelkie duchy epok, lęki metafizyczne i grozy atomowe – może je spokojnie wrzucić do kosza. Panujące dziś w poezji konwencje są już konwencjami starymi. Panowanie kontynuatorów awangardowego sztukmistrzostwa i różewiczowskiej

²¹⁵ Zygmunt Radek (1925–1997) – poeta, przedstawiciel socrealizmu.

²¹⁶ Jerzy Tchórzewski (1928–1999) – polski malarz, grafik, poeta. Uczestniczył w I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie (1948/1949).

²¹⁷ Tadeusz Brzozowski (1918–1987) – polski malarz abstrakcjonista, w niektórych swoich pracach bliski także surrealizmowi. Członek II Grupy Krakowskiej (1957).

²¹⁸ Tadeusz Kantor (1915–1990) – wybitny polski twórca teatralny, malarz, teoretyk sztuki, poeta. Tuż po drugiej wojnie światowej współtworzył Grupę Młodych Plastyków (1945), a następnie – w okresie odwilży – przyczynił się do reaktywowania przedwojennej Grupy Krakowskiej (1957).

²¹⁹ Daniel Mróz (1917–1993) – polski grafik, scenograf i rysownik, członek II Grupy Krakowskiej.

²²⁰ Alina Szapocznikow (1926–1973) – jedna z najwybitniejszych polskich rzeźbiarek, graficzka.

²²¹ Marek Piasecki (1935–2011) – artysta posługujący się medium fotografii, rzeźby, instalacji, asamblażu, malarstwa. Od roku 1957 roku należał do II Grupy Krakowskiej.

²²² Unizm – teoria malarstwa opracowana w latach 1923–1928 przez Władysława Strzemińskiego. W myśl tej teorii obraz powinien być jednorodną kompozycją złożoną z elementów abstrakcyjnych i stwarzać wrażenie powierzchni absolutnie płaskiej, pozbawionej głębi i jakiegokolwiek dynamiki.

szarości – z każdym dniem coraz bardziej przypomina epoki schyłkowe. Każdy prawdziwy talent wywodzący się z tych tradycji – należy powitać z radością. Cóż piękniejszego jak różnorodność w poezji? Lecz czy talentów tych będzie naprawdę przybywać?

Istnieje jeszcze tylko jedna poetyka, która mogłaby się rozwinąć w nową szkołę. Lecz owa na pół filozoficzna, uczona retoryka reprezentowana przez wielkiego poetę – jest wynikiem długich lat rozwoju. O jej wartościach zaś decydują wartości nie tylko *sensu stricto* poetyckie. Jest to pełna dojrzałość poezji rocznika 1910, pokolenia Żagarów. Dziś szanse jej twórczego kontynuowania przez poetów roczników 1930–1935 są niezmiernie ograniczone. Wróćmy zatem do faktów – pozytywnych.

Rodzi się liryka nowa i inna od poprzedniej. Tym samym – dziś – lepsza, tym samym – idąca ku panowaniu. Liryka wielkiej przygody, karnawał wyobraźni.

Przyszłość okaże, czy obok nurtu Harasymowiczowskiego pojawią się nurty inne. Okaże też, czy nowy romantyzm przeniknie do wszystkich rodzajów liryki, czy osiągnie poetycką pełnię, czy wytworzy własną filozofię, czy – kiedyś – przezwycięży swój lęk metafizyczny. Wiele zjawisk przekonuje, że na pytania te będzie można odpowiedzieć pozytywnie.

Lecz krytyk nie jest prorokiem. Jego obowiązkiem jest tylko: uderzyć w panowanie tego co stare, dostrzec to – co nowe.

Tak jest. Poezja pożąda nowości, „nowości potrząsa kwiatem”²²³. Każdy kierunek ze zdaniem tym spotyka się dwukrotnie. I biada sztuce takich czasów, w których zdania tego nie powtarza się dość często.

21 XII 1957
„Życie Literackie” 1958, nr 3

²²³ Fragment *Ody do młodości* Adama Mickiewicza.

Włodzimierz Maciąg

Kwiatkowskiego próba teorii



Stara i szlachetna tradycja historyczno-literacka każe nam bezustannie dążyć do uporządkowania zmiennego potoku zjawisk w tej dziedzinie. Zamiar krytyczny Jerzego Kwiatkowskiego idzie z tej szlachetnej i godnej pielęgnowania tradycji. Dawniej wszystko było takie proste: po pseudo-klasykach przyszli romantycy, po pozytywistach – Młoda Polska. W naszym jednakże stuleciu pojawiają się trudności. Tu sinusoida prof. Krzyżanowskiego²²⁴, czy nawet dwie sinusoidy przestają funkcjonować, rozwój literatury biegnie inaczej, zjawiska są skłębione i pomieszane ze sobą. Potrzeba krytycznego uporządkowania tego chaosu faktów jest – rzecz jasna – niewątpliwa i każdy, kto próbę tę podejmie, wart jest z góry uznania. Życie poezji nie mieści się od pewnego czasu w żadnym z teoretycznych schematów, zadanie opanowania go jest pierwszej potrzeby. Należy o tym dyskutować i żadna propozycja nie powinna przejść niezauważona. Oto wielka szansa krytyki, najgłębsza racja jej istnienia, problem wobec którego dziwnie jest nieśmiała. Po próbach interpretacji marksistowskiej czy pseudomarksistowskiej zapadła cisza. Kwiatkowski próbuje ruszyć z miejsca. Chwała mu. Uwagi niniejsze chciałyby być pierwszym głosem w dyskusji o jego eseju, czyli próbie.

Krytyk nasz nie proponuje jednakże nowej, skuteczniejszej zasady opisu i podziału. Jest tradycyjny, wraca do dawnej sinusoidy idiografów: po racjonalizmie należy oczekiwać antyracjonalizmu, po rozumie – uczucia. Jego bardzo ciekawe rozważania wynikają z zasady teoretycznej sprawdzającej się niewątpliwie w wieku XIX. Jego próba polega na

²²⁴ Zob. przypis 149.

włoczeniu współczesnego życia poezji w tamten stary schemat. Jakie są tego rezultaty?

Najpierw trzeba oczywiście odnaleźć, co jest we współczesności racjonalizmem, a co antyracjonalizmem, co rozumem i co – uczuciem. Gust krytyka jest romantyczny, taki był zresztą zawsze gust poezji. Więc krytyk tworzy schemat następujący: okres dotychczasowy był okresem racjonalizmu. Nadchodzi nowy romantyzm, na miejsce poezji intelektualnej – poezja „emocjonalna”, na miejsce poezji przedmiotowej – poezja ekspresjonistyczna. Czy jednak? Jakie zjawiska potwierdzają podobny wywód teoretyczny?

Poezją racjonalistyczną i intelektualną jest dla Kwiatkowskiego awangarda Peipera i Przybosia. Ale w swym bardzo interesującym wywodzie krytyk dokonuje osobliwej wymiany: oto postawę wczesnej awangardy utożsamia z jej poetyką. Poetykę awangardową w ogóle traktuje jako wyraz racjonalistycznej i optymistycznej postawy. Jest to błąd logiczny, który nigdy się zresztą w historii poezji nie potwierdzał. Parę lat temu stwierdzaliśmy w podobnych dyskusjach, że poetyka żyje inaczej i dłużej niż ideologia, która ją stworzyła, że może przechodzić do obozu wrogów, obsługiwać sprzeczne ze sobą postawy światopoglądowe. Że szukając dialektyki życia poezji należy rozważyć obie sprawy. Cóż czyni Kwiatkowski? Dyskutuje ustawicznie o poetyce, o sposobie wyrazu, o chwycie poetyckim, gani jedną poetykę w imię innej, a o postawie przypomina sobie tylko tam, gdzie mu to jest na rękę. Na przykład. Nie podoba mu się poetyka awangardowa, więc wiąże ją na zawsze z postawą powierzchownego optymizmu filozoficznego, sam będąc zwolennikiem innej, dojrzalszej ideologii. Ale zabieg ten jest błędny. Być może optymizm filozoficzny stworzył Przybosia i Peipera. Ale z wszelką pewnością nie jest to postawa większości poetów, którzy tę poetykę uprawiali, a nawet i sam Przybóś w swej praktyce – nie zrywając z poetyką – od tej postawy odchodził. Czy „duch powierzchownego optymizmu filozoficznego, obcość wobec zagadnień metafizycznego tragizmu”²²⁵ cechowały

²²⁵ J. Kwiatkowski, *Wizja przeciw równaniu...*, s. 6.

awangardę francuską z Apollinaire’em²²⁶? A T.S. Eliot, jeden z największych współczesnych poetów awangardowych? Wróćmy do Polski. Od poetyki awangardowej rozpoczęli np. żagaryści, po wojnie Różewicz. Gdzież im jednakże do optymizmu?

Przedmiotem frapujących dociekań Kwiatkowskiego jest pytanie: jaka poezja służy najlepiej wyrażeniu treści współczesnej? I tutaj jest najbardziej mylący, bo do końca nie mówi jasno o co mu właściwie chodzi: o postawę czy o poetykę. O zerwanie z optymizmem czy o awangardową poezję. Pierwszą sprawę załatwiła właściwie Kwiatkowskiemu historia i dyskusja z Peiperem jako rzecznikiem awangardyzmu jest już od dawna anachronizmem. Ale krytyk doskonale wie i sam o tym wspomina, że zdobycami poetyki awangardowej żyje cała współczesna poezja. Sprzeciwianie się Różewiczowi w imię tego, że to dziedzic awangardy, wydaje się absurdem, kiedy wiadomo, że jest to jeden z poetów najtrafniej i najgłębiej wyrażających wszystkie trudne sprawy naszej epoki. Kwiatkowski ma do Różewicza mnóstwo pretensji: asceza, ściśnięte gardło. Bóg z nim! Lecz niech nie udowadnia, że winien jest temu racjonalistyczny i empiryczny etap rozwojowy. U Różewicza jest i aluzja, i symbol, i metafizyczny dreszcz, i przerażenie epoki, i wszystko, czego domaga się od poezji krytyk. Poetyka, którą uprawia, wcale mu wprowadzenia tych treści nie utrudnia. Powiedziałbym, że raczej przeciwnie. I to samo da się powiedzieć o Miłoszu a także o wielu poetach literatury światowej. Zdaje się przede wszystkim, że wartość poety, jego odkrywczość artystyczna i intelektualna nie wynika wcale z gatunku uprawianej poetyki. Np. ewolucja poetycka Jastruna²²⁷ biegnie w zupełnie przeciwnym kierunku niż postuluje Kwiatkowski.

²²⁶ Apollinaire Guillaume, właśc. Wilhelm Apolinaris Kostrowicki (1880–1918), francuski poeta awangardowy, eseista i teoretyk sztuki. Jego twórczość przyczyniła się do rozwoju różnych prądów poetyckich np. surrealizmu.

²²⁷ Mieczysław Jastrun (1903–1983) – poeta, eseista, tłumacz. Debiutował w 1929 roku tomem *Spotkanie w czasie*. Po wojnie był redaktorem „Kuźnicy”. W 1956 roku opublikował tom *Gorący popiół*, w którym zawarł gorzki rozrachunek z okresem politycznego zaangażowania.

Pointą ciekawego eseju jest przeświadczenie, że treściami współczesnym najlepiej służy Jerzy Harasymowicz. Podziwiam śmiałość wywodu. Przemilczeć Jastruna, pokwękać nad Różewiczem, Szymborską, Herbertem po to, aby przyszłość widzieć w tym intelektualnym embrionie. No, no, to już zakrawa na przekorę. Harasymowicz tworzy nowe światy? Zapewne, muzy nie odmówiły temu poecie daru wizyjności. Lecz nie sposób nie widzieć w jego zadziwiającej świeżości prymitywizmu intelektualnego, intuicji, której nie wspiera żadne doświadczenie kulturalne, jakiejś wspaniałej dziecinady, absolutnie beztroskiej wobec wszystkich problemów istnienia i kultury, nad którymi biedzi się ludzkość. Wyobraźnia, nastrój, klimat liryczny – zapewne, te wartości ma Harasymowicz w pierwszym gatunku. Lecz niebezpieczne wydaje mi się przedkładanie tego nad poezję, której twórcy świadomie nad swym wnętrzem panują, którzy chcą mówić tylko to, co najważniejsze. Mnie nie interesuje wcale „Co dzwoni w blaszonym koniku”, mimo że Kwiatkowski chciałby nam takie zainteresowania narzucić. Krytyk także nie przymyka oczu na słabości swego pupila. Wspomina o niebezpieczeństwach: przejaskrawienia efektu, przerodzenie grozy w makabrę, przeładowanie wizji itd. itp. Otóż tu kompromituje swoje interesujące postulaty ostatecznie. Bo tu najdobitniej ujawnia nam jakość swego kanonu, jakość czysto estetyczną, formalną i wąziutką. Nie o poetyckie poznanie mu idzie, nie o zgłębienie współczesnego świata, lecz o grę wyobraźni, o barwność i plastyczność wizji, o swoiście rozumianą poezyjność. Zgoła nie o to walczyli romantycy. Im chodziło o zerwanie z prawami normatywnych poetyk, Kwiatkowski zaś próbuje coś w tym względzie lansować, im chodziło o pełnię prawdy o wszystkich światach, Kwiatkowski zamienia to na nieopanowaną wizyjność dziecka, które zna przede wszystkim swoje pudło z zabawkami. Walczyć z poezją intelektualną w imię intelektualnego regresu – to wydaje mi się samobójcze. Zachwycajmy się „samorodnym” talentem, ale nie na przekór dorobkowi kulturalnej myśli.

I jeszcze jedno. Kwiatkowski szuka teoretycznie poezji, która najskuteczniej wyrażałaby współczesność. Trudno spodziewać się tego od poezji zupełnie bezradnej wobec intelektualnego postępu. Krytyk przyjmuje pokutującą jeszcze,

belferską teorię, że romantyzm polegał na zerwaniu z wartościami intelektualnymi w imię siły uczucia. Cóż za błąd! I taki romantyzm ma nam pomóc w tworzeniu nowej poezji? Mochnacki by pierwszy zaprotestował. „Istnieje jeszcze tylko jedna poetyka, która mogłaby się rozwinąć...”²²⁸ pisze pod koniec krytyk. Czy „tylko jedna poetyka” i czy o samą poetykę tu chodzi? Nie jestem pewien. Ale i ją należało w każdym razie przemyśleć.

„Życie Literackie” 1958, nr 3

²²⁸ J. Kwiatkowski, *Wizja przeciw równaniu...*, s. 8.

Julian Przyboś *Zapiski bez daty*



Cierpienie i brzydota

1

„Spodziewam się, że Panu przez myśl nie przejdzie, by napisać wierszem, że ktoś jadł śledzie”²²⁹.

Mickiewicz kpi z pseudoklasyka²³⁰, niezdolnego do podjęcia w poezji tematu ziemskiego, „brzydkiego”, wziętego z okrutnej rzeczywistości. Romantycy, a potem naturaliści²³¹ wydobyli z przedstawienia okrutnych, czarnych i okropnych zdarzeń nową siłę wyrazu. Rimbaudowi²³², Baudelaire’owi²³³ temat zła i brzydoty służył do wywołania „nowego dreszczu”.

Lecz jakież upadek! Mickiewicz pisał opowiadanie Cichowskiego²³⁴ czy wiersz „Do Matki Polki”²³⁵ w imię ideału moralnego, z pasji patriotycznej – nasi spóźnieni symboliści

²²⁹ Fragment dramatu Adama Mickiewicza – *Dziady cz. III*.

²³⁰ Przedstawiciel pseudoklasycyzmu – kierunku w literaturze polskiej początku XIX wieku wzorującego się na klasycyzmie francuskim.

²³¹ Zwolennicy naturalizmu – kierunku literackiego ukształtowanego we Francji w drugiej połowie XIX wieku. Naturalizm próbował przenieść założenia filozofii pozytywistycznej na grunt literatury.

²³² Jean Arthur Rimbaud (1854–1891) – francuski poeta i pisarz. Jeden z najwybitniejszych poetów europejskich XIX wieku. Jego twórczość należąca do nurtu symbolistycznego przyczyniła się do rozwoju innych prądów poetyckich, np. surrealizmu.

²³³ Charles Pierre Baudelaire (1821–1867) – francuski poeta i pisarz, zaliczany do parnasistów, prekursor dekadentyzmu. W 1857 roku opublikował słynny tom *Kwiaty zła*.

²³⁴ Mowa o fragmencie *Dziadów cz. III* Adama Mickiewicza. W scenie VII Adolf opowiada tragiczną historię Cichowskiego.

²³⁵ Tytuł wiersza Adama Mickiewicza.

Kasprowicze, Przybyszewscy²³⁶ itd. lubowali się w okrutnościach dla dreszczu.

Mimo że działały na mnie – dawno, jeszcze w czasach gimnazjalnych – „okrutności” rimbaudowskie, nawet wtedy, w początkach mojego – świadomego – pisania wierszy, stroniłem instynktownie od takich efektów. Nie napisałem niczego w rodzaju „Paris se repeuple”²³⁷. Zadaję sobie pytanie – dlaczego? Przecież życie jest tak okropne – większość ludzkości cierpi straszliwie – w moim życiu osobistym było tyle nieszczęść, brzydoty, przerażenia! A okres okupacji, okropieństwa więzienia – męka!

A jednak moja poezja może wyrażać tylko albo radość, albo gniew. Nigdy nie mógłbym przyjąć cierpienia i brzydoty bez walki z nimi.

Tak, to dlatego nie babrałem się nigdy w martyrologiach, cierpiętnictwach, okropnościach, brzydotach.

2

Czy mógłbym napisać wiersz, który by wyrażał tylko smutek? Wiersz, w którym mógłbym powiedzieć: „jestem nieszczęśliwy”? Nie. Nie napiszę nigdy takiego wiersza, nie mógłbym. Nie tylko dlatego, że dopóki nie wygaśnie we mnie poezja, nie mogę być nieszczęśliwy. Ale czyż człowiek może się przyznać do klęski – bez nadziei odnowy życia, bez nadziei? Dlatego wszystkie wiersze-rozpaczę wydają mi się nieprzyzwoite i fałszywe, pozerskie, zerkające kokietliwie zapłakanym oczkiem.

Myślę, że gdybym w poezji powiedział: jestem nieszczęśliwy – nie miałbym po co żyć, musiałbym umrzeć. W życiu tj. w określonym czasie, od chwili do chwili, od dnia do dnia bywam smutny i nie jestem szczęśliwy – ale poezja – to nie nastrój ani stan – to instancja ostateczna. Trzeba w niej wyrazić prawdę niezależną od nastroju, prawdę pod-

²³⁶ Tym deprecjonującym mianem, ukutym od nazwisk twórców młodo-polskich, Przyboś określa dekadentów.

²³⁷ Tytuł poematu Artura Rimbauda.

stawową swojej doli. Bo poezja – to w ostatecznym obra-
chunku – akceptacja życia, odsłanianie wciąż radosnego
jego sensu. (Nawet prawda okrutna, „niewesoła” jest – jeśli
jest poezją – radosna.)

Poezja – to absolutny morał. Nie jest to sprawa optymiz-
mu – pesymizmu, rzecz sięga głębiej.

Przepisuję te zapiski sprzed wielu lat, choć pisałem je
tylko dla siebie i nigdy nie miałem zamiaru ich ogłosić.
Stwierdzenia nawet najprawdziwsze, jeśli tyczą się spraw
osobistych brzmią, wypowiedziane na głos, chępliwie lub
bezwstydnie. Minimum elegancji duchowej nie pozwala
przekroczyć progu, za którym kryje się choćby cień ekshibi-
cjonizmu.

Ale oto przeczytałem w eseju Jerzego Kwiatkowskiego
Wizja przeciw równaniu takie zdanie o duchu mojej prak-
tyki poetyckiej: „Jest to duch powierzchownego optymizmu
filozoficznego, obcość wobec zagadnień metafizycznego tra-
gizmu i problematyki moralnej: ignorujący zło i brzydotę
świata estetyzm”²³⁸. Dalej mówi o „bezmyślnym okrucień-
stwie natury” i o „pytaniu o sens istnienia, o sens śmier-
ci”²³⁹. Te dwa zapiski niechże więc służą za odpowiedź na
zarzut „obcości wobec problematyki moralnej” i na zarzut
„ignorującego zło i brzydotę estetyzmu”²⁴⁰.

Nie odpowiadam na resztę: na wytknięcie mi przez kry-
tyka obcości „wobec metafizycznego tragizmu”, na zarzut
braku w mojej poezji „pytania o sens istnienia, o sens
śmierci” itp. Nie odpowiadam, bo dla człowieka, który pojął
sens moralny myśli Marksa – takie pytania obiektywnie nie
znaczą nic, a subiektywnie są świadectwem tzw. „świadomo-
ści nieszczęśliwej”.

„Tragizm metafizyczny”, „sens śmierci”... Zdawało się, że
pogrzebaliśmy w poezji te puste słowa wraz ze Stanisławem
Przybyszewskim.

²³⁸ J. Kwiatkowski, *Wizja przeciw równaniu...*, s. 6.

²³⁹ *Ibidem*.

²⁴⁰ *Ibidem*.

Pierwszy słowik²⁴¹

Pierwszy słowik tej wiosny w powiewnej, jasnej zieleni ogrodu. Przemieniła ona sztywną, abstrakcyjną przestrzeń bez bliskości i dali – w łagodne zatoki powietrza. Uwypukliły się sfalowane blize, stanęły rzeźby światła, zaczęła się pogoń blasku i cienia. Przestrzeń zmieniła się w nieustającą obietnicę dotykalności.

Pierwsza kukułka odezwała się z brzezinowego gaju. Głos, którego niekończące się powtórzenie pomnaża echo zbyt blisko go podwajające, nadmuchiwa puszyście zieleni z brzezinowego gaju ku kasztanom w ogrodzie. Skóra ziemi połyskuje jak zad pięknej żrebicy od tłustego łsnienia. Przekwitają czereśnie, zlatują kłębki płatków jak lotki gołębie.

Nieustanny ruch listków, kręcących blask olśniewający – i dreszcz.

Przejął mnie ów dreszcz porozumienia z rośnięciem i kwitnieniem, który we wczesnej młodości wprawiał mnie w spazm miłosny, owa żądza wdarcia się w rdzeń drzewa, wściekle pragnienie przelania krwi i sekrecji gruczołów w korzenie traw, owa nieustająca wówczas чуć, chęć wniknięcia we *W s z y s t k o*.

Z tej niezaspokojonej nigdy żądzy – pisałem wiersze. Myślałem, że taka jest istota poezji i że tylko tak można ją osiągnąć: gasząc żądzę istnienia – w istnieniu najtajniejszym i powszechnym. Wierzyłem, że tak wcielę i ukoję чуć *w s z e c h i s t n i e n i a*. Wydawało mi się, że doskonały wiersz – spełnia tę żądzę, robi człowieka jakimś bogiem.

Wiersze cudze, które mnie zachwycaly, zdawały mi się więc rzeczywistsze od rzeczywistości, były jak cięcia ostrzy otwierających wnętrzości świata. Rozjątrzone zmysły chłoneły materialny ślad słów jak rozorany, pachnący korzeniami ugor. Ziemia nie mieszcząca się w mojej skórze, nigdy ani na chwilę nie równoważąca i nie sycąca mojego szaleństwa zmysłów – zieleniła się i kwitła na stronicach drukowanych wierszy. Niestety, tylko przez krótką chwilę upojenia. Bo książkę znów rozsadały pejzaże widziane, dotykane,

²⁴¹ Zob. J. Przyboś, *Utwory poetyckie*, Warszawa 1975, s. 553.

wzięte w nozdrza i nigdy do dna nie wyczerpane. Ale o tę chwilę upojenia i nasycenia chodziło, o ulgę i odprężenie. Przeżywałem przy tym chyba jakieś prapierwotne zdumienie: że oto garstka słów skupia i może zawrzeć nieogarniony świat. Niestety, na chwilę tylko, ale na chwilę, którą można było dowolnie przywołać i tak ująć nieugaszonej żądzы poświęcia tego WSZYSTKIEGO wokół, co trwa, nigdy do rdzenia nie przeniknięte i rozdzielone, odjęte ode mnie, osobne.

Siła, ostrość i rośna świeżość wrażeń były tak wielkie, że burzyły moją zdolność spokojnego postrzegania i kontemplacji. Równowagę uzyskać mogłem tylko przez poezję, w której każde słowo chciało być kondensatorem wrażeń wszystkich zmysłów (jakiegoś jednego wszechzmysłu) i nie „wyrządzać”, lecz być rzeczywistością. Rzeczywistością pewniejszą, niż rzeczywistość świata, bo – zrównoważoną, bo mogącą być braną w powolne posiadanie długo – i kiedy się zapagnie.

A dziś – po tylu latach poświęconych słowom uziemionym, słowom, w które wrosły doznania wszystkich zmysłów tak, że nabrały miąższości rzeczy dotykalnych – dziś słucham oto słowika, którego rozsadza jak eksplozja – śpiew, wącham czeremchę, głaskam i żuję gorzkie listki brzoźek – i nie odczuwam tej wścieklej żądzы, którą tylko poezja mogła ukoić. Jestem szczęśliwy, poezja zesła z kartek książki i jak drzewo wyszła z mówionego a jak echo z drukowanego słowa, poezja zesła z kartek książki na ziemię. Mogę jej nie pisać, lecz widzieć ją, słuchać, wąchać i dotykać doświadczając pogody tej wiosny. Mogę ją czuć, nie marząc pożądliwie, nie pisząc lecz tylko – b ę d ą c. Wystarczy mi być. B y ć znaczy: pozwolić się określić przez świat?

A słowa nabite materią, przepoczwarzyły się w marzeniu i wyleciały – jak nadkwietnymi motylami – nosicielami wyobrażeń i wizyj.

„Życie Literackie” 1958, nr 5

Bohdan Drozdowski
*Mózg i mózdzek, czyli o próbie kreowania
piątego wieszca*



Takiego skoku, jaki wykonał ostatnio Jerzy Kwiatkowski²⁴² kreując Jerzego Harasymowicza na piątego wieszca polskiego, dawno w kronikach sportowych nie notowano. Jest to bowiem wyczyn na miarę olimpijską! Od dawna nie ubawiłem się lekturą eseju krytycznego tak mocno.

Podjęmuję polemikę z Kwiatkowskim nie tylko dlatego że zajął się także i moją twórczością, że przyznał mi przed rokiem fakt reprezentowania „prawdziwego głosu pokolenia” – teraz doszedł do wniosku, że jestem poetą bez wnętrza, podczas gdy Harasymowicz nie tylko wnętrza takie posiada, ale jest w ogóle rewelacyjny i jego będzie za grobem, a może i przed grobem, zwycięstwo. Wybaczcie mi tę romantyczną ornamentykę, ale przecież to Kwiatkowski rozpoczął swój esej od podtytułu: „Nowa walka romantyków z klasykami”.

W ogóle zaś to nie bardzo już wiem, kto jest romantyk a kto klasyk. Bo i o mnie Kwiatkowski w pewnym miejscu mówi że „urodzony romantyk, zadzierzysty Polonus” itd. Nie, nie będę tu bronić ani swojej poezji, ani swojej poetyki, nie będę się wywnętrzał z załamań i tragedii pisarskich. Nic nikomu do tego. Idzie mi o sprawy ogólniejsze, o sprawę poezji polskiej w ogóle, a tej młodej, debiutującej w roku i po 1956 w szczególności.

Po pierwsze muszę powiedzieć, że kreowanie tego, że potwór za Maciągiem²⁴³, „intelektualnego embriona”²⁴⁴, ja-

²⁴² Patrz J. Kwiatkowski, *Wizja przeciw równaniu*, nr 3 (313) „Życia Literackiego” [przyt. – B.D.].

²⁴³ Włodzimierz Maciąg (1925–2012) – polski krytyk literacki, historyk literatury, prozaik. W latach 1953–1981 był członkiem zespołu redakcyjnego „Życia Literackiego”.

²⁴⁴ W. Maciąg, *Kwiatkowskiego próba teorii*, s. 8.

kim jest Harasymowicz, na odnowiciela poezji jest po pierwsze żenujące, po drugie przerażające, ponieważ demaskuje także sposób odbierania poezji przez krytyka, pragnącego uchodzić za swego rodzaju autorytet w tych sprawach. Zdumiewające, że Kwiatkowski nie zauważa, iż ten mój rówieśnik bełta ciągle w tym samym kubeczku gilów, sówek, cerkiewek, świętych, królewien i mnichów, diabłów i aniołków – nie umiając ani wyjść poza nie, ani nic ponadto powiedzieć. Nieporadność ta i błyskotliwa ubogość może wzruszyć w trzech, pięciu wierszach, ale przecież on je produkuje seriami! Strzela i zasypuje nimi pisma, wzbudzając zachwyt pewnych profesorów od polskiego i Jerzego K. Nie miałbym nic przeciwko temu infantylnemu gęźbieniu. Jest ono zabawne samo w sobie i na szczęście mamy w Polsce sporo pensjonarek, które będą wzdychać do „żon srebrnych i błękitnych”. Rzecz nie w tym, żeby Harasymowiczowi tłumaczyć, iż powtarza motywy, chwytły, słowa, tematy, kopiując samego siebie, choć jeszcze przecież powiedział tak niewiele, podobnie jak my, pozostali. Jeżeli jest przekonany o swojej wielkości na miarę Słowackiego (choć Kwiatkowski przyrównał go zaledwie do K.I.G.²⁴⁵) – to już święty Boże nie pomoże. I nie jego tu wina, że sposób pisarski, że melodka, że poetyka gadatliwa, naiwnie rozlewająca błyskotki i kotki, przypadła do gustu pisującym recenzje polonistom. Niebezpieczeństwo zaczyna się właśnie od chwili, kiedy ci poloniści usiłują wtłoczyć kaftanik niemowlęcy uszyty przez Harasymowicza na jego własny, jak myślałem do niedawna, użytek – całej poezji polskiej i wszystko co się w tym kaftaniku nie mieści uznają za nieprzydatne i niewspółczesne. A jak wiem, nie zmieści się w tym kaftaniku ani Białoszewski (choć popełnił ostatnio parę wierszyków na modłę Harasymowicza – ze świętymi i zwierzętami), ani Herbert, ani Czyż, ani ostatni debiutanci – bardzo chyba uzdolnieni i interesujący poeci – Jerzy Waleńczyk²⁴⁶, Jarosław M.

²⁴⁵ Tytuł recenzji Jerzego Kwiatkowskiego poświęconej debiutanckim *Cudom* Harasymowicza (styczeń 1957) brzmiał *Jest Galczyński*.

²⁴⁶ Jerzy Waleńczyk (1927–1994) – zapomniany poeta. W 1957 roku wydał tom poetycki zatytułowany *Wino pólślodkie*.



Rymkiewicz²⁴⁷, Zbigniew Kosiński²⁴⁸, nie mieszczą się także inni, których tu nie będę wymieniał. Wszystkie ukazujące się aktualnie tomy poetyckie zdają się wskazywać na intelektualne poszukiwania poetów, którzy, jeżeli przyswajają sobie formę awangardową, to właśnie tylko dlatego, aby w sposób możliwie najmniej skomplikowany, przy użyciu najmniejszej ilości słów wyrazić współczesne, nurtujące poetów treści. Mówię „poetów” a nie społeczeństwo – ponieważ odczucia ich nie pokrywają się zawsze ze sobą. Czasem wyprzedzają, czasem zostają w tyle, czasem są zgodne, a czasem po prostu inne. Epoka wieszczów dawno się skończyła, rolę ich przejęli na swoje barki politycy i ekonomiści, rzecz więc nie w tym, żeby licytować kto większy wieszcz, kto bardziej wyraża dwóch krytyków. Bo to przecież uzurpacja – twierdzić, że społeczeństwo potrzebuje takiego albo innego typu poezji. Znam, jak każdy żyjący, pewien krąg społeczeństwa, i wiem, że mają zwolenników Tuwim²⁴⁹, Leśmian, Gałczyński, ale mają także mało znany dziś Jerzy Liebert²⁵⁰, mało czytowany Józef Czechowicz²⁵¹, trudnodostępny Gaycy[!]²⁵² czy Baczyński. W szkołach, jak wiadomo, czytują jeszcze na lekcjach Mickiewicza i Słowackiego, których skutecznie zarzynają w młodych wyobraźniach nieoszacowani nauczyciele od polskiego. Gusta są różne, poeci różni, i tak jest dobrze. Wiem zaś skądinąd, że mój tom rozszedł się w ciągu paru dni. Przyjemne to dla poety, ale czy na tej podstawie mogę twierdzić, że to społeczeństwo potrzebuje moich wierszy? Kwiatkowski zaś, na podstawie analogicznej reakcji czytelników na wiersze Harasymowicza

²⁴⁷ Jarosław Marek Rymkiewicz (ur. 1935) – poeta, eseista, dramaturg, krytyk literacki. W 1957 roku wydał swój pierwszy tomik wierszy *Konwencje*.

²⁴⁸ Zbigniew Kosiński (1926–1991) – poeta. Debiutował w 1957 roku na łamach czasopisma „Po Prostu”.

²⁴⁹ Julian Tuwim (1894–1953) – czołowy poeta grupy Skamander.

²⁵⁰ Jerzy Liebert (1904–1931) – poeta związany z kręgiem Skamandra i katolickim Kolem księdza Władysława Kornilowicza.

²⁵¹ Józef Czechowicz (1903–1939) – poeta związany początkowo z grupą Reflektora, później czołowy przedstawiciel II Awangardy.

²⁵² Tadeusz Gajcy (1922–1944) – najwybitniejszy obok Krzysztofa Kamila Baczyńskiego twórca pokolenia Kolumbów.

próbuje myśl taką sugerować: „Rodzi się liryka nowa i inna od poprzedniej – lepsza, tym samym idąca ku panowaniu. Liryka wielkiej przygody, karnawał wyobraźni”.²⁵³ Kwiatkowski nie jest pierwszym krytykiem w historii polskiej literatury, który lansuje receptę na lepszosc. Bywali przed nim i inni. Wiadomo mu chyba, że wszystkie dotychczasowe szkoły przemijały wcześniej czy później, i że nigdy nie było wiadomo, jaki nurt jest w istocie lepszy. Dla mnie na przykład, podobnie jak dla pominiętego przez J.K. Mieczysława Jastruna czy poklepywanego po plecach Juliana Przybosia, Norwid²⁵⁴ jest „lepszy”, z całą swoją oschłością, z całym swoim potężnym intelektualizmem, z całą swoją ciemnością i chropowatością formy. Nie masz u niego fajerwerkowej wyobraźni – stąd Kwiatkowski winien by wysnuć wniosek, że u Norwida nie masz także wnętrza. U Jastruna, ucznia Norwidowego, także nie spotkasz rac ani pawich ogonów, a przecież to poeta i duży, i szlachetny. Dziwić się trzeba więc również, iż Kwiatkowski nie dojrzał w poezji już nie tylko polskiej, ale światowej od początku jej istnienia – koegzystencji, z grubsza biorąc, dwóch nurtów: niezależnych od siebie i nie czyniących sobie nawzajem konkurencyjnych wstrętów: nurtu poezji intelektualnej, może bardziej oschłej i mniej natarczywej, ale za to obdarzanej przez myślących autorów walorami niezniszczalnymi, oraz nurtu poezji uczuć.

Znajdujemy się akurat u zarania epoki, która jak żadna z jej poprzedniczek, wymaga przemyśleń, ogromnego skupienia, odwagi sądu i odpowiedzialności. W takiej chwili postulować nieodpowiedzialny bełkot, choć trzeba przyznać czasami niezmiernie interesujący i piękne dający efekty, dawać tak wysoką rangę majaczacemu we śnie chłopięciu, któremu śnią się wyłącznie aniołki i gile w krawatach a co najwyżej kaci w czerwonych rękawiczkach, i jego właśnie nazywać rewelacją niemal wszechsezonu – to znaczy pogubić się zupełnie, zejść z racjonalistycznej „platformy myśle-

²⁵³ J. Kwiatkowski, *Wizja przeciw równaniu...*, s. 8.

²⁵⁴ Cyprian Kamil Norwid (1821–1883) – poeta, prozaik, dramatopisarz, rzeźbiarz, malarz i rysownik; jego twórczość stanowi oryginalne rozwinięcie i dopełnienie literatury polskiego romantyzmu.

nia” na manowce jałowej, oderwanej od swego czasu kontemplacji „nadrzeczywistości” – bo dla krytyka i jego poety rzeczywistość przeniosła się gdzieś „ponad”. Ale ta ich poetycko-krytyczna nadrzeczywistość wnosi wartości ubożuchne, koślawe, dwuwymiarowe i bez podszewki. Nic się tam nie dzieje, nie ma żadnych wzruszeń poza wzruszeniami tzw. wrażliwych dzieci. To może jest czasem i ładne, nawet bardzo ładne, ale z samej ładności sztuki nie masz! Kiedy czytam takie wierszyki: „Niedawno jeszcze, gdy zimny srebrni kuglarze przyszli kraść ich pióra, zduszone workiem mroku zachryple koguty piały [. A] oto już na pustym polu spoza tarczy całej we krwi[,] na razie niewidoczny, wojownik słońca wstaje z trudem niemałym”²⁵⁵ – to wiem na pewno, że się nie wzruszam. Że mi żal. Poety, który sądzi, że takie malowanki mają epokową wartość, i krytyka, który jest identycznego zdania. Obaj nie zauważają, że forując takie oto zdania: „lecz już z gęstej brody bluszczu wysuwa się zwodzonego mostku czerwony jęczyzek”, albo „na jeźdźcach jedwabne lilie jak strażnicy rajscy w śpiczastych czapach idący po świętego, co chrapie za chórem”²⁵⁶ – popadają w napuszoną, dętą retorykę, tyle że retorykę inkrustowaną, rozbełtaną i dziwaczną. I że dwa takie zdania pokazują na dłoni całą nieskomplikowaną metodkę twórczą Harasymowicza, i że tak można bez końca. Bo to o niczym nie mówi, niczego nie proponuje poza dziwaczością, bo to nie odkrywa żadnych, niestety, nowych lądów poezji. W tym jakimś naiwnieńkim toniku, w tej niby grotesce, a w gruncie rzeczy stojącej wodzie, której doprawdy poematy w typie *Kat* (drukowany w „Kulturze”²⁵⁷) nie są w stanie poruszyć – w całej

²⁵⁵ Fragment wiersza Harasymowicza *Prośba o księżniczkę* z tomu *Powrót do kraju łagodności* (1957).

²⁵⁶ Fragmenty wiersza Harasymowicza *Powrót z polowania* z tomu *Powrót do kraju łagodności* (1957).

²⁵⁷ „Kultura” – najważniejsze pismo emigracyjne, ukazujące się w latach 1947–2000 w Maisons-Lafitte pod Paryżem (pierwszy numer ukazał się w Rzymie), redagowane przez Jerzego Giedroycia. Do ścisłych współpracowników tego miesięcznika (a wcześniej kwartalnika) należeli Juliusz Mieroszewski, Gustaw Herling-Grudziński, Czesław Miłosz, Witold Gombrowicz. Pismo odegrało niezwykle istotną rolę zarówno w rozwoju kultury polskiej na emigracji, jak i w tworzeniu się opozycji demokratycznej w kraju. Zgodnie z wolą redaktora Giedroycia „Kultura” przestała się ukazywać po jego śmierci.

tej pozornie bogatej poezji dopatrywać się można wyłącznie dużej, błyskotliwej wyobraźni żyjącej w dość dziwnej symbiozie z „ogólną niemożnością” (sława Gombrowiczowi za ten cudowny zwrot!).

Że Harasymowicz sam pisuje androny – wolno mu. Ale kiedy tworzy szkółkę swego imienia pod wezwaniem „Muszyny”²⁵⁸ i kiedy prezentuje setce tysięcy czytelników dziennika żalosne, powykęcane utwory, które, jak powiada, w przeciwieństwie do poezji wywodzącej się z „trupa awangardy” nie są lekceważeniem „prostego czytelnika” – to już zaczyna być smutne. Poeci nigdy podobno nie grzeszyli zbytym samokrytycyzmem, jednakże wolno im ten brak wytykać. Harasymowicz napisał niedawno taki oto wierszyk będący, jak twierdzi napis, „improvizacją”:

Mój ojciec był diabłem, a matka najbrzydszą anielicą, co po
kuchni rajskiej latała
w białej spódnicy z żółtym pasem u dołu.
Jestem ich synem o twarzy dziobatej koloru cegły, mam
wyrzęzione nietoperze skrzydła,

nosiłem zawsze na swym ramieniu do kąpieli aniołów²⁵⁹.

Itđ. itd.

Wiersz ma znamienity tytuł *Rajski chłopczyk*. I już teraz wiem na pewno, że tak można bez końca. Że za dziesięć lat, w dwudziestym tomie wierszy Harasymowicza przeczytam coś identycznego. Bo z pustego i Salomon nie naleje, jak lubi mawiać nasz pierwszy sekretarz.

Poeta dosłownie nie ma nam nic do powiedzenia, a jego apologeta wysnuwa fantastyczny wniosek, jakoby roznosiło poetę „iście romantyczne poczucie siły”²⁶⁰ i że w związku z tym poeta „nie poprzestaje na podporządkowaniu sobie

²⁵⁸ Muszyna – grupa poetycka założona w 1957 roku przez Jerzego Harasymowicza. Należeli do niej głównie krakowscy poeci, między innymi Tadeusz Śliwiak, Tadeusz Nowak, Teresa Socha-Lisowska, Marek Skwarnicki, Jan Zych, Elżbieta Zechenter, Krystyna Kleczkowska i Maria Suknarowska.

²⁵⁹ Fragment wiersza Jerzego Harasymowicza *Rajski chłopczyk* z tomu *Wieża melancholii*.

²⁶⁰ J. Kwiatkowski, *Wizja przeciw równaniu...*, s.8

świata istniejącego”²⁶¹. Nam zaś wiadomo z doświadczenia, że po to, ażeby wymierzać sprawiedliwość „istniejącemu” światu – trzeba o nim coś wiedzieć, trzeba w nim i z nim żyć. Nawet z najczystszo palca (wyobraźni) nie da się wyssać nic poza diabłami i anielicami. Bo to niewymierne, niesprawdzalne, nijakie, banalne i dęte. I może właśnie dlatego usnął w Kwiatkowskim Homer²⁶² i zamiast słabości „romantyczną siłę” w Harasymowiczu zobaczył.

Ale oddam Harasymowiczowi kawałek sprawiedliwości w jego ocenie tradycji awangardy w części najmłodszej poezji naszej. Istotnie, patrząc powierzchownie, można wnieść, iż przejęła z niej wiele złego. Właściwie bowiem trudno mówić o przejmowaniu wartości z poezji jednostkowej, niepowtarzalnej i nieprzenikającej poza swoją epokę. Kwiatkowski i Harasymowicz zasugerowali się zewnętrznymi kształtami wierszy pisywanych obecnie, nie tylko przez najmłodszych. Nie zauważyli, że jednakże i Peiper, i Przyboś, i Brzękowski mówili inaczej. I że samo odarcie wiersza z ornamentyki to jeszcze nie awangarda. Awangarda wcale zresztą nie zdierała ornamentyki w ogóle, ale ornamentykę wyszarzała, oklepiane rymy do niej włączając. Wydawało mi się, że współczesna poezja, jej nowatorstwo, będzie polegać na maksymalnej oszczędności słów, wyrazu, obrazowania, na równoczesnym podaniu czytelnikowi maksymalnego ładunku treści, wzruszających treści. Kwiatkowski objawia się dziś wręcz jako balwochwalca bełkotu omotanego różnokolorową wełną, wrywaną z bród niewinnych świętych pańskich. Wszelako proszę traktować tę uwagę wyłącznie jako ilustrację poglądów Jerzego Kwiatkowskiego.

Bełkotać, jak się jednakże okazuje, można różnie: antyawangardowo i awangardowo. Bełkot w poezji zaczyna się zawsze wówczas, gdy kończy się poeta a zaczyna powielacz, żerujący na swoim własnym ciełe (dokonaniu). Miałem niedawno możność przeczytać bełkot awangardowy Tymote-

²⁶¹ *Ibidem*.

²⁶² Homer (VIII w. p.n.e.) – grecki epik, autor *Iliady* i *Odysei*. Legenda mówi, że był ślepym wędrownym śpiewakiem (aoidą).

usza Karpowicza²⁶³, który napisał i wydrukował wiersz pt. *Nóż*, zaczynający się, o ile pamiętam, od słów: „Niepodległe i suwerenne piękno grzbietu noża”²⁶⁴ itd. w tym stylu. Wiersz jest opasły, dość długi i bezdennie pusty, napompowany retoryką wprawdzie przeciwstawną harasymowiczowskiej, ale przecież rażącą tak samo.

Poezja jest na pewno sprawą z marginesu zainteresowań społeczeństwa i te burze rozpętywane co kilkanaście lat wokół poetów, są burzami w szklance wody, nie interesują nikogo poza wąskim krążkiem wtajemniczonych. Dlatego tym śmieszniejsze są dąsy i wyroki, kreowania i potępienia. Dlatego zabawne jest, gdy poeta nazywa Tuwima grafomanem, gdy skądinąd wiadomo, że Tuwim nazywał poetę także grafomanem.

O ile wiem, wszystkie niemal istniejące prądy poetyckie, przynajmniej w ostatnich latach siedemdziesięciu, wychodziły z programami mającymi zyskać sobie tzw. szerokiego odbiorcę. Awangarda także. Mój niedawny profesor, Józef Spytkowski²⁶⁵, zwykł mawiać: „Niech się państwo nie przejmują tymi tam wszystkimi prądzikami. To dotyczyło wąziutkich grupiek entuzjastów, o których bardzo często nikt w społeczeństwie nie wiedział, a wsadzali je do podręczników historii najnowszej literatury ich osobiści znajomkowie. Wszystko już było, proszę państwa”. (Pan Profesor mi wybaczy, jeżeli przekłamał słowa – myśl chyba jednak taki ma wyraz?) Otóż i to.

Kwiatkowski znalazł jednego Harasymowicza i zaraz powiada „nurt Harasymowiczowski”, „walka romantyków z klasykami”. Smutne i śmieszne. Jaki nurt i jaka walka? I jeszcze wierzyć, że ten „nurt” „wytworzy własną filozofię”!

Stosując metodę krytyczną J. Kwiatkowskiego można by twierdzić, że z najmłodszą poezją nie jest najlepiej. Biało-

²⁶³ Tymoteusz Karpowicz (ur. 1921) – poeta zaliczany do nurtu lingwistycznego. W 1957 roku opublikował tom poetycki *Gorzkie źródła*, a w 1958 tom zatytułowany *Kamienna muzyka*.

²⁶⁴ Fragment wiersza Tymoteusza Karpowicza *Nóż* z tomu *Kamienna muzyka* (1958).

²⁶⁵ Józef Spytkowski (1907–1968) – historyk literatury, badacz romantyzmu.

szewski chory i jakby skończony, Herbert równy, ale jednak zanadto kostyczny i wykoncypowany, Waleńczyk zbyt angielski, Rymkiewicz (Jarosław Marek) nieco wtórny i polerowany na salonowo, Hillar²⁶⁶ mdława i naiwnie powtarzająca, Czyż zbyt obsesyjnie uczepiony makabry, którą już kopiuje sam z siebie, Elektorowicz²⁶⁷ – zbyt elegancki, kliwy nawet wtedy, gdy się chce buntować, ja już jestem wyprztykany chyba do cna. I tak dalej, i tak dalej. Co z tego, że wyliczę jeszcze dwadzieścia nazwisk? Każdemu ostatecznie można przypiąć łąkę. Ale w sztandar owijać i na cokolwiek wpychać – żalodne i ryzykowne to widowisko.

P.S.

„Jeszcze jedno – będzie kwita”²⁶⁸ – jako mawiał mistrz Twardowski. Otóż Kwiatkowski chyba zauważył, że romantyzm prawdziwy, stawiany przez Kwiatkowskiego u węzłowa lirenki Harasymowicza, miał pewną ideologię i miał pewną estetykę, i że ta estetyka była naonczas niezmiernie postępową, że sięgając po ludowe tematy, po ludowe formy poetyckie poeci nachylali się ku najbardziej nabrzmiałemu problemowi swojego czasu. A cóż czyni Harasymowicz? Ucieka, nie widzi, nie wie, nie umie. Trudno się zresztą dziwić. Powiedziałem już wyżej, że po to, aby coś powiedzieć o swoim czasie i swojemu czasowi, trzeba coś wiedzieć. Lekceważenie poezji zaangażowanej, poezji intelektualistów i równoczesne apoteozowanie obsesyjnego bełkotu, który żyje sam dla siebie i sam sobie stawia cele tkwiące w nim samym – to już ma charakter pozapoetycki, charakter wyraźnie ideologiczny. Rozumiem sympatie i antypatie Jerzego Kwiatkowskiego, być może on jednak nie zdaje sobie sprawy, że jego, tak obszernie udokumentowany wybór jest wyborem dającym się określić jednoznacznie. Dla mnie np. jeden wiersz Przybosa, jedna *Ulica Miła* Broniewskiego,

²⁶⁶ Małgorzata Hillar, właśc. Janina Krystyna Helena Hillar (1926–1995) – poetka. Debiutowała w 1955 roku na łamach „Nowej Kultury” wierszem *Słowa*. W 1957 roku wydała tom poezji *Gliniany dzbanek*.

²⁶⁷ Leszek Elektorowicz (ur. 1924) – polski poeta i prozaik. W 1957 roku opublikował tom *Świat niestworzony*.

²⁶⁸ Fragment ballady Adama Mickiewicza *Pani Twardowska*.

jeden wiersz Ważyka, np. *Wagon*, publicystyczny wprowadzie i retoryczny i sztywny – ma więcej wartości, niż kopa utworów o blaszanym koniku i chorym zajączku. Poza tym jestem serdecznie ciekaw jak zareaguje na rewelacje Kwiatkowskiego reszta zainteresowanej krytyki polskiej.

„Życie Literackie” 1958, nr 5

Michał Głowiński

Awangarda i mity romantyczne



Artykuł Jerzego Kwiatkowskiego²⁶⁹ czytałem z prawdziwą radością, mimo że się z nim absolutnie nie zgadzam. *Wizja przeciw równaniu* stanowi w istocie pierwszą od lat próbę sondowania tendencji, jakie nurtują lirykę, której rozwój – w przeciwieństwie do innych rodzajów literackich – zapowiada się bogato. Wydaje mi się jednak, że dokonane przez krytyka rozpoznanie nie tylko prowadzi do fałszywej diagnozy, ale po prostu nie odpowiada przedmiotowi. Zarówno twierdzenia historyczne Kwiatkowskiego, dotyczące charakteru międzywojennej Awangardy, jak i jego postulaty, konsekwentnie zresztą z owych twierdzeń wynikające, są najzupełniej – w moim mniemaniu – mylne.

Klasycy mniemani

Wszystko zaczęło się w dwudziestoleciu. Jest ono w zasadzie okresem historycznie już zamkniętym, ale żaden twórczy poeta działający współcześnie nie może przejść obojętnie obok jego doświadczeń. Nie wszystkie jednak kierunki, niekiedy wielkiej wagi w literaturze międzywojnia, znajdują dzisiaj kontynuatorów. Raczej już do historii literatury należy poetyka skamandrycka²⁷⁰ (w rozmaitych swych odmianach), tzw. „ekspresjonizm”²⁷¹ czy au-

²⁶⁹ Patrz: *Wizja przeciw równaniu*, „Życie Literackie”, nr 3 z dnia 19 stycznia 1958 [przyp. – M.G.].

²⁷⁰ Najważniejszym wyznacznikiem poetyki skamandryckiej według Michała Głowińskiego jest synkretyzm.

²⁷¹ Ekspresjonizm – awangardowy kierunek literacki ukształtowany na niemieckim obszarze językowym ok. 1910 roku. Ukształtował się w opozycji

tentyzm²⁷² są z pewnością jeszcze mniej żywotne. W literaturze dwudziestolecia jeden kierunek stanowił zamknięcie (najogólniej rzecz biorąc) okresu poezji postromantycznej, drugi – z mniejszym czy większym powodzeniem – próbował budować nowe zasady liryki. Pierwszy raczej podsumowywał dotychczasowe doświadczenia (często ze znakomitymi rezultatami artystycznymi), drugi – tworzył przesłanki dla dalszego rozwoju poezji. O nurtach postromantycznych Kwiatkowski nie wspomina, daje więc milcząco do zrozumienia, że nie wpływają one na kształtowanie się dzisiejszej liryki, a więc także oczekiwanego „nowego romantyzmu”. Awangardę zaś nazywa klasycyzmem.

Stąd analogia historyczna: skoro poeci „Zwrotnicy”²⁷³ i „Linii”²⁷⁴ a także ich następcy należą do grona klasyków, to debiutujący obecnie lirycy, mający jakoby przewyżczać tamtą szkołę, są romantykami, poetami uczucia. Tam – „mędrca szkiełko i oko”²⁷⁵, oschłość, jałowy racjonalizm i optymizm; tu – poezja uczuć, fantazji, swobody. Tego rodzaju paralele budzą zawsze moją nieufność: ziarno podobieństwa przytłaczane jest przez mnogość różnic. Schematy ze szkolnych podręczników historii literatury zupełnie nie przylegają do współczesnych wydarzeń literackich. Mylą zaś wtedy, gdy stają się nie tylko punktem wyjścia dla konstatacji opisowych, ale wręcz fundamentem programu literackiego. Rozwijana przez Kwiatkowskiego analogia jest całkowicie dowolna: jeden mianowicie jej człon rozmija się z rzeczywistością. Albowiem Awangarda w istocie

do realizmu i naturalizmu, głosząc, że sztuka nie ma naśladować rzeczywistości, lecz przedstawiać wewnętrzny świat człowieka i jego stany emocjonalne.

²⁷² Autentyzm – kierunek w polskiej poezji okresu międzywojennego ukształtowany przez działalność grupy poetów skupionych wokół pisma „Okolica poetów” wydawanego i redagowanego przez Stanisława Czernika.

²⁷³ „Zwrotnica” – pismo wychodzące w latach 1922–1923 i 1926–1927 redagowane przez Tadeusza Peipera. Na łamach „Zwrotnicy” ukazywały się najważniejsze teksty programowe Awangardy Krakowskiej.

²⁷⁴ „Linia” – pismo wydawane w latach 1931–1933, redagowane w większości przez Jalu Kurka. Publikowane tu artykuły ujawniały ewolucję poglądów literackich młodszych członków Awangardy Krakowskiej wobec programu Peipera. Na łamach „Linii” publikowali także przedstawiciele II Awangardy.

²⁷⁵ Słynna fraza z wiersza Adama Mickiewicza *Romantyczność*.

nie ma nic wspólnego z klasycyzmem. Przytoczone w artykule zdanie Peipera bynajmniej o żadnych związkach nie świadczy. Trzeba sobie uświadomić, że terminowi „klasycyzm” nadawał on sens bardzo swoisty, odbiegający od tego, jakim się zwykło posługiwać potocznie. W historii literatury przywykło się tym terminem określać pewien zamknięty historycznie kierunek w sztuce. Peiperowi zaś nie chodzi o wykazanie (czy raczej postulowanie) związków tworzonej przez niego poetyki z tym kierunkiem. Terminu „klasycyzm” używa w sensie bardzo zawężonym, nadaje mu w istocie znaczenie metaforyczne. W jego tekście znaczy on tyle, co „antyromantyzm”, obejmuje te wszystkie prądy poetyckie, które rezygnowały z natrętnego emocjonalizmu. „Klasycyzm” jest więc u Peipera nie znakiem określonej szkoły, obejmuje tylko wąski wycinek – nie najistotniejszy zresztą – tego, co nazwać by można postawą liryczną. Kwiatkowski nadaje terminowi „klasycyzm” zupełnie inne znaczenie, niż autor *Tędy* – rozszerza je, a następnie wyciąga daleko idące wnioski interpretacyjne. W rzeczywistości jednak postawa poetów Awangardy była zaprzeczeniem tego, co kryło się poza wszelkimi postaciami klasycyzmu. Sztuka klasycystyczna bowiem odznacza się zawsze respektem dla rzeczywistości zastanej, świat poetycki, który buduje, honoruje wszelkie prawidłowości i wyglądy zjawisk realnych. Stąd domeną klasycyzmu jest opisowość. Poeta klasycystyczny przyjmuje to, co istnieje, poeta awangardowy jest twórcą nowych rzeczywistości, nie będących bynajmniej kalką świata zewnętrznego (przypominam kapitalne uwagi Sandauera o „postawie kreacyjnej”²⁷⁶ Przybosa). Te różnice postaw są dużo istotniejsze od przeciwstawienia: emocjonalizm – antyemocjonalizm, które w artykule Kwiatkowskiego urosło do podstawowego wyróżnika poetyki, przeciwstawienia rozumianego przy tym aż nadto tradycyjnie. Klasycyzm jest zresztą w poezji naszego wieku sprawą istotną: obejmuje tylko zjawiska znajdujące się poza Awangardą.

²⁷⁶ Mowa o szkicu Artura Sandauera *Esteta czy Scyta? Albo Robotnik wyobraźni. (Rzecz o Julianie Przybosiu)* opublikowanym w 1955 roku. Sandauer nazywał w nim postawę Przybosa kreacyjną i opisywał twórczy udział podmiotu w kształcie postrzeganego świata. Zwracał uwagę na wielkie znaczenie wizualnej percepcji jako źródła lirycznych przedstawień Przybosa.

Nie ma on nigdy charakteru „czystego”, zazwyczaj współlistnieje z innymi stylami (najwyrazistszym tego przykładem jest niesłusznie zapomniana twórczość Stefana Napierskiego²⁷⁷). Zdziwienie ogarnia, że według klasyfikacji Kwiatkowskiego klasycystą jest Peiper, nie jest nim zaś – retoryczny Miłosz.

Zasady i konwencje

Twórcy Awangardy, przewyżając to wszystko, co było kontynuacją romantyzmu, szukali dróg do poezji, która stanowiłaby wyraz przeżyć i myśli człowieka, stojącego wobec rzeczywistości, przybierającej kształty nieznanego spokojnemu wiekowi XIX. Droga do tej poezji to nie kwestia tematów, ale postawy poetyckiej. Poeta romantyczny „wyraża siebie”, buduje przeciwstawienie: „ja i świat”. Liryk awangardowy zaś dąży do ogarnięcia rzeczywistości, nie potępienia jej czy afirmowania, chce uczynić z niej wartość liryczną. Jego metody budowania poetyckiej *w i z j i* świata (właśnie: *w i z j i*) mają korzenie w filozofii. Z wierszy Przybosia czy Peipera daje się odczytać swoista teoria poznania i swoista ontologia, korzystają oni bowiem z doświadczeń nowoczesnej myśli. Rozwój techniki, przemiany nauki, nowe formy organizowania społeczeństw, wreszcie dynamizm życia czyni poezję nie podbudowaną intelektualnie, w której autorzy deklarują swe przeżycia w formie tylko emocjonalnych wyznań, anachronizmem. Pisał niedawno francuski monografista Saint-John Perse’a²⁷⁸, że współczesny poeta jest filozofem, który nie musi dowodzić swych założeń i uczonym bez cyklotronu – i właśnie związek z myślą współczesną daje mu możliwości budowania nowego świata poetyckiego na własny sposób. Świadomość tego mieli twór-

²⁷⁷ Stefan Napierski (1890–1940) – poeta, tłumacz i eseista pochodzenia żydowskiego, znany w środowisku literackim jako Marek Eiger. Został rozstrzelany w Palmirach.

²⁷⁸ Saint-John Perse, właśc. Marie-René-Alexis Léger (1887–1975) – jeden z najbardziej niezwykłych poetów francuskich, laureat Nagrody Nobla. Jego twórczość w Polsce promował Zbigniew Bieńkowski.

cy ruchu awangardowego już 30 lat temu. Ich poezja jest filozoficzna w nowym sensie: nie przez temat, nie przez refleksyjność. Filozoficzność tkwi w samej konstrukcji przedstawienia poetyckiego. Jej wyrazem jest obraz. To stanowi właśnie główną przyczynę nowoczesności i aktualności po dzień dzisiejszy poetyki awangardowej. Wielką problematykę intelektualną współczesnego człowieka ujmowała ona poprzez system środków ściśle literackich. Do dorobku poetów tego kierunku nie przylega podział na poezję intelektualną i emocjonalną. W liryce Przybosa nowo organizowany świat ma jednocześnie walory intelektualne i emocjonalne, bo układ elementów wchodzących w jego skład podyktowany jest w ostatecznej instancji subiektywnym odczuciem czy widzeniem podmiotu. Jest to więc nowa na naszym terenie koncepcja liryzmu, przyciszonego, jakby ukrytego, żyjącego w zgodzie z myślą, którego wielkimi antycypatorami byli: Norwid a częściowo także Leśmian. Nowa i nie przebrzmiała.

Wydaje się, że na każdą poetykę składają się dwie sfery zjawisk. Pierwszy ich kompleks określić można jako zasady twórcze (uświadamiane przez pisarzy, bądź nie uświadamiane). W skład ich wchodzi: postawa poetycka, stosunek do rzeczywistości, nie rozumiany w sensie ideologicznym, ale sprowadzający się do pewnej metody budowania świata poetyckiego, opartej na określonych podstawach filozoficznych, następnie metody konstruowania podmiotu lirycznego i komponowania utworu. Zasady twórcze warunkują wybór stylistyki, techniki obrazowania itp. Warstwę drugą tworzą konwencje poetyckie. Rozumiem przez nie zespoły typowych dla danego kierunku chwytów literackich, sposoby kształtowania języka i poszczególnych obrazów. W pierwszym okresie istnienia nowej poetyki, konwencje stanowią bezpośrednią funkcję zasad twórczych, stanowią ich realizację. W miarę jednak jej rozwoju wykazują skłonność do odseparowania, niejako się autonomizują. Wydaje się, że proces ten obserwujemy aktualnie w dziejach Awangardy. W chwili obecnej młody poeta może inercyjnie przejmować tę czy inną konwencję (było ich bowiem wiele: każdy z wybitniejszych poetów wniósł tutaj dużo nowego), może być jej epigonem. Nie może zaś jeszcze przejmować bezmyślnie za-

sad twórczych, dlatego że są one jedynie zespołem dyrektyw artystycznych, które realizowane być mogą w sposób bardzo różnoraki, a także z racji tego, że za każdym razem wymagają nowej konkretyzacji, wymagają zajęcia własnego stanowiska myślowego wobec współczesności.

Kwiatkowski traktuje poetykę awangardową jako całość – raz ją atakuje, biorąc pod uwagę sprawy zasadnicze (też niestety traktowane zbyt wąsko), to znów zwraca uwagę na swego rodzaju drobiazgi – drobiazgi tylko oczywiście na tle tak zasadniczego sporu. To nierozróżnienie wydaje mi się przyczyną tego, że wywód krytyka jest tak mało przekonujący, a w pewnych momentach i mało precyzyjny. Bo oczywiście inną jest rzeczą krytyka nietwórczego naśladowcy Czechowicza lub Różewicza (jakich mnóstwo), inną – krytyka ich poetyki. Otóż wydaje mi się, że zasady twórcze poetyki Przybosa i innych czołowych poetów kierunku żyją, są nadal aktualne i znajdują się w stanie ciągłego rozwoju. One właśnie prowadzą do poezji, stanowiącej wyraz psychiki człowieka współczesnego, który najpierw myśli, potem dopiero wyraża emocje.

Sztuczny satelita i głędzenie o duszy

Jeden moment wywodu Kwiatkowskiego wydaje mi się szczególnie niefortunny. Dlaczego poezja Awangardy, która zawsze programowo stała frontem do tego, co było osiągnięciem nowoczesnej techniki i cywilizacji, ma być nieaktualna w okresie atomu i sztucznych satelitów? Czy są to fakty natury irracjonalnej, wobec których poezja zdyscyplinowanych myśli jest bezradna jak np. wobec cudów, głoszonych przez chrześcijańską mitologię? Krytyk zwraca uwagę – można wnioskować z toku dowodzenia – na jedną stronę sprawy: eschatologię. Perspektywa zagłady oddziałuje zaś nie tyle na umysłowość człowieka, ile na jego odczuwanie. Ujęcie to wydaje mi się jednak zbyt jednostronne. Możliwość totalnej śmierci, uświadamiana teraz bardzo szeroko, jest co najmniej w tym samym stopniu sprawą przemyśleń, co odczuć. Człowiek, znający perspektywę atomu, nie tylko podlega

strachowi, szuka miejsca w świecie, którego losy zaczęły być wyznaczone przez nowe czynniki. Kwiatkowski jest jednak bardzo romantyczny: wobec spraw wielkich uznaje tylko postawę emocjonalną, „logikę” (w poezji oczywiście bardzo swoistą) spycha do starej rupieciarni. Myśli zapewne tak, jak jeden z krytyków młodopolskich: „Świadomości [...] w człowieku przeciwstawia się twórczość, która przynosi ze sobą nowe elementy. Tylko natura martwa jest logiczną. Natura żywa kategoriami myślenia objąć się nie da”.

Postawa romantyczna wydaje się jednak całkowicie anachroniczna. Świadczą o tym m.in. losy twórczości tych poetów, którzy w naszym stuleciu romantyzm kontynuowali (szerzej nawet: prądów poetyckich). Romantyzm liryków młodopolskich sprowadzał się do stylizacji psychicznej, ograniczał się do bezładnej deklamacji uczuciowej jednostki, odciętej od wszelkiej problematyki intelektualnej. Był szopką – co przejrzysto wykazał lat temu pięćdziesiąt Stanisław Brzozowski²⁷⁹. Przyczyn tego nie można szukać w tym, że ówczesni poeci byli mało utalentowani. Tkwią one bowiem gdzie indziej – w całkowicie odmiennej sytuacji literackiej, jaka istniała w pierwszej połowie ubiegłego stulecia i na przełomie wieków. Romantyzm w epoce Mickiewicza przynosił na teren literatury ówczesne dociekania filozoficzne, ówczesną estetykę.

Był nowym stosunkiem do świata (w najróżniejszych jego dziedzinach), który ujawnił sprzeczności, nieznane pokoleniom poprzednim, wychowanym na lekturze dzieł myślicieli, tworzących nieskomplikowany jego obraz. Postawa romantyczna nie sprowadzała się więc tylko do subiektywizmu i wyrażania uczuć, miała podbudowę filozoficzną, miała swe źródła w ogólnej sytuacji historycznej. Tego wszystkiego nie stało już w okresie tzw. modernizmu²⁸⁰. Przez wiek XIX zaszło tyle zmian, że postawa romantyczna

²⁷⁹ Stanisław Brzozowski (1878–1911) – filozof, pisarz, krytyk literacki i krytyk teatralny okresu Młodej Polski.

²⁸⁰ Modernizm – we współczesnej historii literatury termin ten bywa używany w kilku odmiennych, zazębiających się rozumieniach. Tutaj określa zespół nowatorskich konwencji w literaturze i sztuce końca XIX wieku, a w odniesieniu do literatury polskiej stanowi synonim twórczości pokolenia Młodej Polski, zarówno w jej fazie przygotowawczej, jak i dojrzałej.

traciła swe uzasadnienie, siłą rzeczy stawała się epigońska. Toteż tzw. poezja modernistyczna ograniczała się tylko do wyrażania uczuć, uczuć niejako zabsolutyzowanych, pozbawionych intelektualnej inspiracji. Poza tym z romantyzmu mogła czerpać pewne elementy konwencji, również oderwane od swego naturalnego podłoża a nie rzucone na tło, które mogłoby nadawać im nieznany dotąd sens. Toteż liryka modernistyczna, która dzisiaj wydaje się bardzo uboga, skończyła na manierze literackiej, tak trudnej dla nas do zniesienia (warto zaznaczyć, że najwybitniejsi poeci związani z modernizmem starali się w jakiś sposób zaniechać tego szopkowatego romantyzmu – Staff²⁸¹ w pierwszym okresie twórczości przez postawę franciszkańską²⁸², Leśmian – przez nowe metody budowania przedstawienia poetyckiego, mające swe uzasadnienie we współczesnej filozofii).

Nieco inaczej rzecz kształtuje się w dwudziestoleciu. Powstała bowiem sytuacja, która sprzyjała kontynuowaniu postawy romantycznej w nieco szerszym zakresie niż tylko przejmowanie jej emocjonalizmu. Romantyzm polski był literaturą bieżącej historii i losów narodowych. Ta jego problematyka zaginęła – oczywiście poza Wyspiańskim²⁸³ – w okresie Młodej Polski. Ze względu na odzyskanie niepodległości, stała się ponownie aktualna w latach międzywojennych. Postawa romantyczna traktowana była jako punkt wyjścia w stosunku do państwa. Problem stał: nowa polska państwowość spełnia marzenia wieszczów w tym zakresie, czy też nie spełnia. Zależnie od odpowiedzi wiodła ona bądź do poezji heroizującej współczesność i jej głównych aktorów (por. *Wolność tragiczną* Wierzyńskie-

²⁸¹ Leopold Staff (1878–1957) – poeta trzech pokoleń. Jego debiut przypada na okres Młodej Polski, a dojrzała i późna twórczość na dwudziestolecie międzywojenne oraz okres powojenny. Uważany za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli nowoczesnego klasycyzmu.

²⁸² Postawa franciszkańska – postawa nawiązująca do cnót świętego Franciszka z Asyżu. Znamionuje ją pokora, uznanie dla ludzi prostych i ubogich, czułość dla tzw. braci mniejszych, czyli zwierząt, roślin i ptaków. W literaturze polskiej XIX i XX wieku doskonały wyraz tej postawy odnajdujemy w twórczości Leopolda Staffa.

²⁸³ Stanisław Wyspiański (1869–1907) – jeden z najwybitniejszych i oryginalniejszych artystów epoki Młodej Polski, dramatopisarz, poeta, twórca nowoczesnego teatru polskiego.

go²⁸⁴), bądź do poezji krytykującej (niezwykle charakterystyczne są w tym względzie *Wiersze o państwie*²⁸⁵ Tuwima, których krytycyzm wynika z przeświadczenia, że nic nie spełnia przewidywań romantyków). To międzywojenne wydanie postawy romantycznej jest z pewnością bogatsze od wersji modernistycznej, ale mimo to jednak ubogie. Prowadzi ona do podejmowania raczej wąskiego wycinka tych spraw, którymi żyje człowiek współczesny. I znów – wraz ze zmianą sytuacji zewnętrznej – utraciła ona swe podłoże, zawisła w próżni. O jej niewspółczesności, a także tradycyjności poetyckiej realizacji – również w tym ujęciu – świadczy zupełny brak kontynuatorów.

Wydaje mi się, że w chwili obecnej nie ma warunków zarówno literackich, jak i pozaliterackich na przejmowanie postawy romantycznej (tym bardziej konwencji). Nie poparte niczym wydaje mi się założenie Kwiatkowskiego, głoszące, że nawrót do niej jest nie tylko pożądany, ale konieczny. Postulaty wnoszone przez krytykę muszą nie tylko wyprzedzać aktualną sytuację literacką, muszą także znajdować przesłanki dla siebie wśród zjawisk bieżących. Jestem przekonany, że obecnie przesłanek, upoważniających do postulowania powrotu do romantyzmu nie ma. Twórczość większości młodych poetów znajduje się na przeciwległym biegunie. A tych poetów wybitnych starszego czy średniego pokolenia, którzy dalecy są od awangardy, również trudno określić mianem romantyków. Jastrun, ten najbardziej chyba świadomy kontynuator wielkiej poezji polskiej ubiegłego wieku, jest w swej postawie dużo bardziej norwidowski niż romantyczny. Nie ma obecnie teorii, która dawałaby intelektualny fundament pod rozwój poezji czystej emocjonalności. Może mógłby pełnić tę rolę (nie jestem tego pewien) egzystencjalizm. Cóż, kiedy w Polsce ogranicza się on do

²⁸⁴ Zbiór utworów poetyckich Kazimierza Wierzyńskiego wydany w Warszawie w 1936 roku. Poeta mówił o nim, że jest dziełem jego życia.

²⁸⁵ W poezji Tuwima w latach trzydziestych pojawiają się krytyczne odniesienia do sytuacji społeczno-politycznej odrodzonej Polski, która nie spełnia romantycznych, wieszczych, wielkich wyobrażeń. Do grupy tych utworów należy nie tylko wspomniany przez Głowińskiego poemat *Z wierszy o państwie* (do zapisu tego tytułu wkradł się w szkicu krytyka błąd), ale także *Złota polska jesień* oraz *...Et arceo*.

obyczajowości jedynie: zapuszczania bród i klepania frazesów przy kawiarnianym stoliku – o czym świetnie pisał Lipski²⁸⁶ parę miesięcy temu. Czy „nowy romantyzm” będzie więc nowym „głędzeniem o duszy”?

Równanie jest wizją!

Jednym z możliwych wcieleń współczesnych romantyzmu jest według Kwiatkowskiego ekspresjonizm. Konstatacja to niewątpliwie słuszna, bezpodstawne zaś wydaje mi się formułowanie jej jako programu. I jeszcze raz małe przypomnienie historyczne. W liryce polskiej XX wieku ekspresjonizm pojawiał się wielokrotnie – zawsze jednak był zjawiskiem efemerycznym. Był kierunkiem, któremu brakowało dłuższego oddechu. Najistotniejszy dla naszych wywodów jest ekspresjonizm poezji okupacyjnej i tużpowojennej. Twórczość Baczyńskiego i Gajcego niewątpliwie zapowiadała bardzo wiele – chociaż czasami przeładowanie nieskoordynowanymi obrazami wydaje się w tej poezji drażniące. Nie znalazła ona kontynuatorów. Ekspresjonizm młodych poetów warszawskich z lat 1945–1948 równie szybko zgasł, jak zablęsnął. Jego przedstawiciele albo powtarzają stare chwytły i na mapie poezji roku 1958 znaczą bardzo niewiele (por. liryki Bratnego²⁸⁷, pisane w ostatnich latach – drukowane w *Wierszach wybranych*), albo oddali się jałowemu stylizacjom i patetycznej „moralistyce”. Nic nie zapowiada dalszego rozwoju ekspresjonizmu.

Sprawa tego kierunku poetyckiego jest ważna o tyle, że na podstawie jego doświadczeń konstruuje Kwiatkowski pojęcie „wizji”. Zawęża wydatnie jego znaczenie. W tekście krytyka wizja to tyle, co przedstawienie poetyckie (bądź ich zespół), dające wyraz emocjom przeżywającego, a nie podporządkowane żadnej koncepcji intelektualnej. Zawężenie

²⁸⁶ Jan Józef Lipski (1926–1991) – wybitny krytyk i historyk literatury, publicysta.

²⁸⁷ Roman Bratny, właśc. Roman Mularczyk (ur. 1921) – prozaik, poeta, scenarzysta filmowy i publicysta. W 1957 roku opublikował tom *Wiersze wybrane*.

takie wydaje mi się dowolne. O wizji można mówić wtedy, gdy przedstawienie nie odtwarza realistycznie zjawisk świata zewnętrznego, tzn. nie przedstawia ich tak, jak „naprawdę” istnieją, ale nadaje im nowe kształty, wprowadza w nowe związki. Rozróżnienie to nie jest kwestią tylko werbalną. Kryje się za nim sprawa bardzo istotna. Albowiem wizjami są zarówno obrazy poetyckie tworzone przez Przybosia lub Różewicza, jak i obrazy zarysowane przez Micińskiego czy Baczyńskiego. Różnica sprowadza się oczywiście nie do tego, że tam wizji nie ma, a tu jest, ale do odmienności zasad, które warunkują jej istnienie. Niezauważenie tej różnicy prowadzi Kwiatkowskiego do zarzutu najrzyzownikowskiego z możliwych, bo rozchodzącego się z rzeczywistym materiałem literackim, zarzutu, odmawiającego poetom Awangardy fantazji. Poetycko dużo bardziej frapujące są intelektualnie zdyscyplinowane obrazy uczniów i następców Peipera, gdyż odczytać można z ich układu zasadę, która je warunkowała. Obrazy, będące tylko nieskoordynowanym wyrazem toku przeżyć, prowadzą ostatecznie do baroku, są niezrozumiałe dla tego, kto nie jest w stanie podążać za biegiem emocji autora. Zjawisko to daje się obserwować u niejednego poety z grupy przedwojennych katastrofistów (np. wczesne wiersze Rymkiewicza – przywoływane przez Kwiatkowskiego jako przykład pozytywny – są zupełnie nieczytelne), a także w pewnych przynajmniej utworach Gajcego, Baczyńskiego i ekspresjonistów z lat tuż-pookupacyjnych. Obrazy poetów Awangardy problematyzują rzeczywistość i przeżycia, obrazy ich przeciwników – tylko ją poetyzują. Równania mogą być wizjami.

Sprawdzenia

Czy istnieje w tej chwili poezja, na której sprawdzałyby się twierdzenia Kwiatkowskiego o krystalizowaniu się nowego romantyzmu? Krytyk przytacza lirykę Nowaka i Grochowiaka – cóż, kiedy są oni tylko trzeciorzędni stylizatorami. Pozostaje Harasymowicz. Autor *Cudów* jest niewątpliwie poetą oryginalnym i wiele zapowiadającym.

Twórczość jego nie przylega jednak do koncepcji tworzonej przez Kwiatkowskiego. Nowy romantyzm ma być poetyką współczesności, oddającą przeżycia człowieka ze smutnych lat 50-ych naszego wieku. Harasymowicz tworzy zaś cudowną baśń o niezwykłym uroku – trudno się w jego wierszach dopatrzeć tych przeżyć człowieka z epoki atomu i sputników (nie znam dwu nie ogłoszonych jeszcze cyklów poety – jego wiersze publikowane ostatnio w czasopiśmie nie zapowiadają jednak zasadniczej zmiany w stosunku do liryków, które zawarte były w dwu pierwszych zbiorach). Poezja Harasymowicza utkana jest z tak zwiewnej mgiełki, że trudno z niej wykroić sztandar z hasłami nowej poezji. Będę może wobec autora *Wizji przeciw równaniu* nielojalny, ale powiem, że właściwie jego postulaty najpełniejsze uzasadnienie zyskują w produkcji wierszowanej, prezentowanej na łamach piśmka, dumnie nazywającego się „Współczesnością”²⁸⁸. Tam rzeczywiście wiersze nie są racjonalne, a ich autorzy z pewnością próbują „wyrażać siebie” – znajdują się one na ogół poniżej poziomu (rozumianego nawet bardzo liberalnie). Nie dziwię się Kwiatkowskiemu, że się na nie nie powołuje.

W artykule jego widzę sprzeczność między dobrym i niezawodnym smakiem krytyka a przyjętą koncepcją „nowego romantyzmu”. Chwali bowiem Kwiatkowski poszczególne osiągnięcia poetyckie twórców związanych z Awangardą, gdy odrzuca poetykę, w której są utrzymane. W przypadku drugim lansuje poetykę, brak jednak jej spełnień, których wartość można by przedstawić (twórczość Harasymowicza jako główny moment dowodu wydaje mi się nieporozumieniem). Bo też, sędzę, pierwiastki nowe, które wnosi twórczość młodych poetów, nie wynikają (i chyba nie wynikną) z przewyciężenia tych wartości, które stworzyła Awangarda, tkwiąc zaś w ich wzbogacaniu. Widzę przede wszystkim dwa nowe momenty, mistrzom kierunku albo w ogóle nieznanne, albo znane w stopniu minimalnym, a obecnie bardzo

²⁸⁸ „Współczesność” – czasopismo wychodzące w Warszawie od końca października 1956 do końca 1971 roku. Firmowane było pierwotnie przez grupę literacką o tej samej nazwie. Od 1958 roku stało się organem młodej literatury pokolenia '56, zwanego też pokoleniem „Współczesności”.

istotne: prozatorskość i groteskę. Występują one z dużą wyrazistością w liryce Różewicza – a z poetów, zaczynających pisać dziesięć lat po wydaniu *Niepokoju*²⁸⁹, w tragicznie przerwanej twórczości nieodżałowanego Andrzeja Bursy. Jest to nie tylko wzbogacanie inwentarza środków poetyckich, ale także poszerzenie całej postawy poetyckiej. Prozatorskość nie sprowadza się jedynie do nowego kształtowania języka poetyckiego – sprzyja ona powiększeniu skali przeżyć lirycznych: w lirykę wstępuje ponownie dzień powszedni. Groteska zaś bardziej dramatyzuje przedstawiany w poezji świat. Ona właśnie staje się w liryce nosicielką myśli. Jest czynnikiem przede wszystkim intelektualnym.

Żadne znaki na niebie i ziemi nie zapowiadają w roku pańskim 1958 nowego sporu klasyków z romantykami. Jeśli by nawet on nastąpił, wolałbym przegrać z rzekomym klasycyzmem, niż wygrać z anachronicznym romantyzmem. Zresztą nie wierzę w możliwości współczesnego romantyzmu. Ja go między mity włożę.

„Życie Literackie” 1958, nr 6

²⁸⁹ Tytuł tomu Tadeusza Różewicza (1947).

Jerzy Kwiatkowski *Pierwsze potyczki*

1.

Tak więc – pierwszy rekonesans w kraj nowej poezji spotkał się z obstrzałem ze strony okupującego ten kraj przeciwnika²⁹⁰. Owa pierwsza potyczka i owe pierwsze kontrataki potwierdzają już tezę, z którą usiłują polemizować. Przeciwnicy moi bowiem – zaprzeczając istnieniu nowych prądów we współczesnej poezji – jednocześnie prądy te żarliwie atakują, zarówno w dyskusji ze mną, jak poza nią. Biorąc udział w wojnie – twierdzą, że wojna jest mitem. Gdyby chodziło bowiem jedynie o poszczególne zjawiska, nie zaś o zasadniczą walkę smaków – któż by potrafił wymusić na krytykach z prawdziwego zdarzenia tak kompromitujące ich poetycką wrażliwość oceny, jak negatywna recenzja Maciąga z *Wierszy Wata*²⁹¹ czy passus Głowińskiego, w którym nazywa on Grochowiaka i Nowaka „trzeciorzędnyymi stylizatorami”²⁹²? Gdyby nie atmosfera tej walki – jakąż redakcja zechciałaby wydrukować artykuł Drozdowskiego, w którym ośmiesza się on swoimi uwagami o poezji Harasymowicza?

²⁹⁰ Artykuł ten napisany został przed ukazaniem się felietonu Ludwika Flaszena (*Dzieci i żywioly*, „Przegląd Kulturalny” [1958], nr 9) i eseju Kazimierza Wyki (*Łowy na kryteria*, „Nowa Kultura” [1958], nr 9). Odpowiedź Flaszenowi włączono ex post w tekst artykułu. Kazimierz Wyka, jedyny towarzysz broni, nie będzie tu atakowany w punktach, w których nie zgadza się z niżej podpisanym. W walce o nową poezję sprzymierzeniec jest luksusem. Mniejsza o to, że używa (znakomicie) broni odmiennej; grunt, że jest po tej samej linii frontu. Sądzę zresztą, że dokładniejsze przedstawienie tez *Wizji przeciw równaniu*, będące jednym z zadań niniejszego artykułu – zbliży jeszcze bardziej stanowisko świętego myśliwego na kryteria ze stanowiskiem niżej podpisanego kłusownika. W każdym razie wiele spraw wyjaśni [przyp. – J.K.].

²⁹¹ Mowa o krytycznej recenzji z tomu *Wiersze Aleksandra Wata* zatytułowanej *Poezja rozstrojonego instrumentu*, którą Włodzimierz Maciąg opublikował w 5. numerze „Życia Literackiego” z 1958 roku.

²⁹² *Ibidem*.

Owa pierwsza strzelanina okazała się dość chaotyczna i niecelna. Polemiści moi bowiem zrozumieli na ogół artykuł w sposób uproszczony i naiwny. Winą za owo sprowadzenie dyskusji na błędne, symplifikacyjne tory autor artykułu ma obowiązek obciążyć przede wszystkim własne konto. Tak też w pierwszym momencie uczynił. Rozejrzenie się jednak wśród argumentów, jakimi szermują jego przeciwnicy – pozwoliło mu inaczej spojrzeć na tę sprawę. Jak postara się za chwilę wykazać – większość spośród tych wypowiedzi świadczy o pewnym osłabieniu kultury dyskusji, osłabieniu nie tylko w tym wypadku dającym się obserwować we współczesnym życiu literackim. W dyskusji, która nas interesuje, można wyróżnić dwa zagadnienia: 1) brak umiejętności czytania w ogóle; 2) brak umiejętności czytania tekstu krytycznego o stylistyce nieco trudniejszej od stylistyki podręczników szkolnych.

Celem tego artykułu będzie więc: 1) Wykazanie dotychczasowym dyskutantom tych błędów w ich rozumowaniu, które wynikają ze złego odczytania najprostszych tez artykułu, a które muszą niestety podważyć wiarę w intelektualną rzetelność ich wypowiedzi. 2) Dobitniejsze sformułowanie tez *Wizji przeciw równaniu*, rezygnujące z takich środków wyrazu, które wymagają intelektualnej współpracy czytelnika z autorem. Dyskutanci moi bowiem okazywali dużą skłonność do ataków na rusztowania – z pożytkiem dla właściwej budowy. Zechę więc łaskawie obejrzyć ją sobie raz jeszcze – pokazaną z innej nieco strony.

2.

Na wstępie – epizod komiczny. Jeśli pozostaniemy przy zabawie w wojnę – wypowiedź Bohdana Drozdowskiego da się jedynie porównać do rozpoczęcia ataku – z pałą w rękę. Niestety, pała nie może popłacać wobec przeciwników – i sprzymierzeńców – operujących, bądź co bądź, bronią nowoczesną. Przeciw kulturze dyskusji, o której była mowa powyżej, Drozdowski grzeszy podwójnie. Po pierwsze – przeciw jej ogólnym, od dawna przyjętym zasadom, nie tyle

intelektualnym co obyczajowym. Stąd enuncjacja jego o znamienym tytule: *Mózg i mózdzek*²⁹³ przeradza się w żalną i żenującą autoreklamę, na zasadzie refrenu przewijającą się przez cały artykuł.

Można jednak ośmieszać się samochwalstwem w sposób kulturalny i niekulturalny. Mój oponent wybiera sposób drugi, pisząc o Kazimierzu Wyce per „pewien profesor od polskiego”, a o wierszach Harasymowicza per „androny”. Rozumiem bardzo prosty mechanizm działający we wnętrzu Drozdowskiego – jako dyskutant nie jestem jednak zobowiązany do przyjmowania postawy wyrozumiałego psychologa. Pozostaje jeszcze intelektualna wartość tego artykułu walczącego z belkotem.

Można tu śmiało poprzestać na jednym przykładzie – zasadniczym. Drozdowski cytuje z mego artykułu fragment: „Rodzi się liryka nowa i inna od poprzedniej. Tym samym – d z i ś²⁹⁴ – lepsza [...]”. Po czym pisze: „Wiadomo mu chyba, że wszystkie dotychczasowe szkoły przemijały wcześniej czy później”²⁹⁵. W ten sposób formułuje jeden z głównych zarzutów przeciw mojemu artykułowi. Tymczasem zaś – pomijając już nawet przytoczony powyżej cytat – cała *Wizja przeciw równaniu* oparta została na tej właśnie zasadzie.

I jak tu cokolwiek tłumaczyć takiemu polemiście?

Na tym szczeblu intelektualnego prymitywizmu, z jakiego atakuje Drozdowski, normalna polemika jest z góry skazana na bezużyteczność.

*

Przejdźmy do metody przeciwnej. Jeśli Drozdowski wyruszył z pałą – Włodzimierz Maciąg wystąpił w rękawiczkach. Bez żartów: świadczy to o kulturze dyskutanta i stanowi miły i godny naśladowania *genre*²⁹⁶ polemiczny. Wracając do artykułu: Maciąg przesadził nawet nieco w swej

²⁹³ Zob. B. Drozdowski, *Mózg i mózdzek...* Tekst tego artykułu jest prezentowany powyżej w niniejszym wyborze.

²⁹⁴ Podkreślenie na użytek dyskusji [przypp. – J.K.].

²⁹⁵ B. Drozdowski, *Mózg i mózdzek...*, s. 9.

²⁹⁶ *Genre* (łac.) – ‘styl’.

uprzejmości. Nie chcąc urazić przeciwnika, ostrzelał go nabojami – ślepyimi. I tak:

Maciąg zarzuca mi, że poetykę awangardową w ogóle traktuję jako wyraz racjonalistycznej i optymistycznej postawy. Postuluje konieczność rozważenia obydwu spraw osobno.

Otóż – trzeba czytać co drugą szpalnę, by nie dostrzec w moim artykule ogromnego, nudnego zakalca, w którym staram się przeprowadzić krytykę poetyki awangardowej – bez jakichkolwiek odsyłaczy do tzw. postawy. Fragment, który następuje po krytyce postawy Przybosia i nie został z nią powiązany jakimkolwiek spójnikiem wskazującym na związki przyczynowe. W krótkim artykule Maciąga nie jest to niestety przykład odosobniony. Wybrałem go dlatego, że sygnalizuje on nieporozumienie głębsze: zasadniczy błąd erudycyjny.

W dalszym ciągu swego artykułu oponent mój bowiem, pragnąc udowodnić, że co innego poetyka, co innego postawa, pisze: „Czy «duch powierzchownego optymizmu filozoficznego, obcość wobec zagadnień metafizycznego tragizmu» cechowały awangardę francuską z Apollinaiem?». Myśli: i Przyboś awangarda, i Apollinaire awangarda, a przecież Apollinaire boi się śmierci, a Przyboś się nie boi. (Analogiczne rozumowanie przeprowadza w następnym zdaniu – operując nazwiskiem Eliota²⁹⁷.)

Otóż – błąd do kwadratu. Po pierwsze: pisałem o konkretnym zjawisku historyczno-literackim i normatywno-estetycznym: awangardzie krakowskiej – ze specjalnym uwzględnieniem panującego w niej modelu przybosiowskiego. Maciąg zjawisko to pomieszał ze sprawą o wiele szerszą: z ogólnoświatowym nowatorstwem poetyckim dwudziestego wieku. W ramach tego potężnego prądu Apollinaire jest prekursorem kierunków zasadniczo odmiennych od krakowskiej awangardy, kierunków takich jak dadaizm, futurizm i – surrealizm. Bliższy mu Harasymowicz od Przybosia. Tak więc – oponent mój nie bardzo wie o co w dyskusji chodzi.

²⁹⁷ Thomas Stearns Eliot (1888–1965) – jeden z największych poetów europejskich XX wieku, dramaturg, eseista, laureat Nagrody Nobla.

Teraz – po drugie: Na ironiczne pytanie Maciąga, przekonanego, że Apollinaire ocieka od lęków metafizycznych, istnieje odpowiedź. Otóż ona: „[...] je crois en effet que l'angoisse mystique lui [é]tait fort étrangère, quoi qu'on ait pu dire [à] ce sujet. Il n'y a pas trace de m[é]taphysique dans le manifeste de l'Esprit nouveau [...]. Son optimisme naturel l'inclinait à faire aveuglément confiance à la mort comme à la vie”²⁹⁸. Słowa te pochodzą ze wstępu do wyboru wierszy Apollinaire'a wydanego w serii „Poètes d'aujourd'hui”; autorem ich jest André Billy²⁹⁹ – prawdopodobnie lepszy znawca tego poety od nas obydwóch. Zatem: Apollinaire i krakowska awangarda to zupełnie co innego, Apollinaire i lęk metafizyczny to też zupełnie co innego.

To już chyba Eliota zostawimy w spokoju...

*

Wbrew pozorom, które stwarza długość artykułu i jego intelektualny rynsztunek, wypowiedź Michała Głowińskiego jest bodajże najjaskrawszym przykładem podstawowej nieumiejętności czytania. Polega ona na tej samej zasadzie, na jakiej często uczniowie gimnazjalni, znając wszystkie słowa łacińskiego tekstu, nie potrafią zrozumieć jego sensu. Dlatego bowiem znakomita większość ciosów Głowińskiego bije w próżnię, że nie rozumiał on tak zwanego ducha artykułu, konkretnie zaś: przeciwstawienia romantyzm-klasycyzm – tak, jak zostało ono w artykule podane: jako przeciwstawienie dwu zasadniczych postaw poetyckich, przewijających się przez historię literatury od czasów starożytnych. Postaw, dla których historyczny romantyzm i historyczny klasycyzm są tylko jedną z realizacji. Oczywistym nieporozumieniem jest tu więc wyłączenie nawiązywanie do owych historycznych poetyk, co właśnie czyni Głowiński. Przede wszystkim – gdy

²⁹⁸ „[...] rzeczywiście, sądzę, że mistyczny niepokój był mu zupełnie obcy, cokolwiek można by na ten temat powiedzieć. Nie ma żadnego metafizycznego śladu w manifestie nowego Ducha [...]. Jego naturalny optymizm kazał mu ślepo pokładać nadzieję zarówno w śmierci, jak i w życiu” [tłum. Piotr Śniedziwski]. Słowa te pochodzą ze wstępu do wyboru wierszy Apollinaire'a wydanego w serii „Poètes d'aujourd'hui”.

²⁹⁹ André Billy (1882–1971) – pisarz francuski.

pisze o romantyzmie, traktowanym zresztą w sposób bardzo szkolarski.

Skąd owo nieporozumienie? Między innymi stąd, że Głowiński nie przeczytał w *Wizji przeciw równaniu* słowa surrealizm, charakteryzującego tam zarówno postulaty jak realizacje. Charakteryzującego to novum, które jest już faktem. Słowo to nie pada w jego artykule ani razu. Dzięki owemu – zasadniczemu – przeoczeniu krytyk uniknął niebezpiecznego przeciwstawienia, które musiałby uczynić: konfrontacji swojej gołosłownej tezy o niewyczerpanej potencji poezjotwórczej jaką ponoć kryje w sobie poetyka awangardy – z oczywistym faktem zupełnego pominięcia w polskiej praktyce poetyckiej zdobyczy surrealizmu.

W ten sposób cały jego trud myślowy idzie na marne. I już tylko na marginesie tej dyskusji można wytknąć mu zaskakujące swą niefrasobliwością uwagi o egzystencjalizmie, na którego ewentualny wpływ krytyk macha ręką, gdyż wpływ ten ogranicza się obecnie do obyczaju. Warto tu przypomnieć, że dotychczasowe filozoficzno-literackie opóźnienia Polski w stosunku do Zachodu Europy wyrażały się już i takimi cyframi lat jak sto czy pięćdziesiąt.

*

Doprawdy – trudno jest dyskutować z przeciwnikami, z których dwu nie rozumie podstawowych zasad atakowanego artykułu, trzeci zaś zmienia zasadniczo przedmiot dyskusji. Czwarty – rozumie już nieco więcej: jest bowiem konserwatystą uświadomionym. Tacy też są potrzebni – dla kontrastu. Działa przede wszystkim – stylistyką: kpiąco-zawodzącym tonem. Ton ten został jednak okupiony rzetelnością w dyskusji. Przykład. Gdy Flaszen pyta: „czemuż współczesna «groza istnienia» [...] nie mogłaby się też wyrazić [...] szeptem?”³⁰⁰ – świadczy to po prostu o nieuważnej lekturze *Wizji przeciw równaniu*, zawierającej odpowiedź na to pytanie na stronie 6, szpalcie 5, w wierszach 70–120.

³⁰⁰ L. Flaszen, *Dzieci i żywioły*..., s. 4.

Nie wymagajmy od zadzierzystego felietonu precyzji. Skąd się jednak bierze Flaszenowa drętwa mowa, jego niewspółczesność? Oto jej geneza:

Flaszen drwi: „Kto i gdzie zagroził nożem”³⁰¹ młodej poezji? Ten niefortunny cytat, to jeden z centralnych błędów tego – świetnego – krytyka. Flaszen nie może pojąć, że istnieją w sztuce inne więzy, inne psychozy, inne dyktatury – jak administracyjne. O niewinne dziecię minionego okresu! Pominąwszy już wychowawczo-krytyczną działalność Przybosa i psychozę różewiczoidalną – czy Flaszen naprawdę nie słyszał o szkodliwej roli głuchych na prawdziwą nową poezję krytyków-zadufków?

Przejdźmy jednak do meritum sprawy. Flaszen nie rozumie po prostu zasad nowej poetyki. Traktować wiersze Harasymowicza jako bełkot może tylko krytyk, który surrealizm, futuryzm³⁰², dadaizm³⁰³ zna wyłącznie z mrozących krew w żyłach opowiadań starszych kolegów. A gdyby nawet nowa poetyka była tylko „Żywiołem”³⁰⁴? Natychmiastowe aplikowanie jej „Porządku i Dyscypliny”³⁰⁵ to zasada: nie wejdziesz do wody, póki nie nauczysz się pływać, zasada dreptania w miejscu, tamująca wszelki postęp poezji. Opanowujmy! Zgoda. Miejmy jednak wprzód c o opanowywać.

Lecz krytyk ten nie tylko drepcze. Drepcze pesymistycznie – w sposób skrajny i beznadziejny. Obca mu jest posta-

³⁰¹ *Ibidem*.

³⁰² Futuryzm – jeden z wpływowych kierunków awangardowych w sztuce europejskiej początku XX wieku, utworzony pierwotnie we Włoszech i w Rosji. Futuryści głosili hasła radykalnego rozrachunku z tradycją kulturalną i tradycyjnymi formami sztuki, wzywali do postaw anarchistycznych. W poezji dążyli do porzucenia norm komunikacji językowej, wzywali do niespekowania reguł składni, której miejsce miały zająć „słowa na wolności”.

³⁰³ Dadaizm – kierunek artystyczny rozwijający się w drugiej i trzeciej dekadzie XX wieku w Szwajcarii, Francji, Niemczech i Stanach Zjednoczonych Ameryki, poprzedzający bezpośrednio surrealizm. Dadaści postrzegali twórczość artystyczną jako spontaniczną działalność wyobraźni nieograniczonej żadnymi prawami. Monolog liryczny winien być według dadaistów wynikiem ludycznej improwizacji i przypadku, powstawać poza kontrolą świadomości, bez względu na jakiegokolwiek normy estetyczne.

³⁰⁴ L. Flaszen, *Dzieci i żywioły...* Określenie Ludwika Flaszena zawarte w tytule jego polemicznego wobec Kwiatkowskiego artykułu.

³⁰⁵ *Ibidem*.

wa heroiczna, postawa, o której mowa będzie poniżej, a którą zasignalizował już artykuł pierwszy. W *Dzieciach i żywiołach* można przeczytać: „Łatwo jest wołać: oto dno [...]. Trudniej samemu przejść wszystkie piętra nadziei, zanim orzekniemy: dalej już tylko ciemność”³⁰⁶.

No, a wtedy, to już się tylko powiesić – prawda?

Po owej serii artykułów – z tym większą satysfakcją intelektualną czyta się króciutką notkę Juliana Przybosia, znakomicie zresztą potwierdzającą tezy *Wizji przeciw równaniu*. Tu tylko małe sprostowanie. Słów takich jak „tragizm metafizyczny” nie pogrzebaliśmy razem ze Stanisławem Przybyszewskim. Jeżeli już pogrzebaliśmy je – to razem ze Stanisławem Ignacym Witkiewiczem³⁰⁷. A filozofia, której jednym ze współtwórców jest autor sformułowania: „Sein zum Tode”³⁰⁸, przekonuje, że słowa te wciąż jeszcze uciekają nam spod grabarskiej łopaty.

3.

Ku jakimkolwiek z rodzajów literatury i sztuki zwraca się współczesny widz i czytelnik – wszędzie odnajduje sygnały te same. Odnajduje je tym łatwiej, że obok autorów bardzo młodych, którzy zaprezentowali pierwszy dopiero moment swojej twórczości, sygnały te występują u artystów wszystkich pokoleń – stając się niekiedy przyczyną powstawania jaskrawych kontrastów zarysowujących się pomiędzy poszczególnymi okresami ich działalności. Wskaźniki kierunkowe wiodą tu: od afirmacji do negacji, od optymizmu do pesymizmu, od konkretności do uogólnienia, od problematyki społecznej do problematyki filozoficznej. W literaturze

³⁰⁶ *Ibidem*.

³⁰⁷ Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885–1939) – wybitny dramaturg, powieściopisarz, teoretyk i krytyk sztuki, malarz, rysownik i fotografik. Był członkiem pierwszej polskiej grupy awangardowej – Formistów.

³⁰⁸ *Sein zum Tode* – ‘bycie ku śmierci’ – jedna z najważniejszych maksym filozoficznych Martina Heideggera. Wyraża przekonanie o nieuchronnym skończeniu naszej egzystencji w czasie, która naznaczona lękiem zmierza nieodmiennie ku śmierci.

wskaźniki te sprawdzają się na ilości przykładów wystarczającej na to, by scharakteryzować przy ich pomocy wypadkową jej współczesnego rozwoju. Można przytaczać tu nazwiska najbardziej różne, ogromnie niekiedy zdziwione owymi spotkaniem. Powiedzmy: Andrzejewski³⁰⁹ i Szymborska, Mrozek³¹⁰ i Skoneczny³¹¹, Hłasko³¹² i Różewicz, Jastrun i Wat³¹³. Abstrahując od pierwotnej genezy tego zjawiska – jest rzeczą oczywistą, że jego z każdym dniem ciemniejąca tonacja dawno już przestała być wyrazem takich czy innych rozczarowań politycznych. Wracają do literatury odwieczne pytania: czym jest życie i czym jest śmierć. Wracają metafizyczne fascynacje. Autora niniejszego artykułu interesują jednak przede wszystkim zagadnienia poetyckie. I – nie tylko w sensie zmian tonacji czy przedmiotu poezji. Przede wszystkim w sensie – p o e t y k i³¹⁴. Zwężając zaś dalej właściwy problem jego artykułów – należy dodać: w sensie poetyki postulowanej i lansowanej – jako c e n t r a l n y n u r t w s t ę p u j ą c y. Centralny – lecz jeden wśród wielu. Podob-

³⁰⁹ Jerzy Andrzejewski (1909–1983) – prozaik. W latach 1955–1956 był członkiem zespołu redakcyjnego „Twórczości”, współpracował także z tygodnikiem „Nowa Kultura” (1955–1962). W 1955 roku opublikował rozrachunkowe opowiadanie *Złoty lis*, a w 1957 roku tom opowiadań *Ciemności kryją ziemię*.

³¹⁰ Sławomir Mrozek (1930–2013) – wybitny dramaturg, prozaik, satyryk, rysownik. W swoich opowiadaniach przedstawiał satyryczny obraz życia w kraju realnego socjalizmu, pełnego absurdów i ideologicznych wynaturzeń. W 1957 roku opublikował tom opowiadań *Słoń*.

³¹¹ Stanisław Skoneczny (1910–1979) – poeta i prozaik.

³¹² Marek Hłasko (1934–1969) – jeden z najbardziej znanych i owianych legendą prozaików pokolenia „Współczesności”. Autor słynnych opowiadań i powieści: *Ósmy dzień tygodnia* (1957), *Następny do raju* (1958), *Cmentarze* (1958). W latach 1955–1957 redagował dział prozy w ważnym dla przelomu październikowego czasopiśmie „Po Prostu”.

³¹³ Aleksander Wat, właśc. Aleksander Chwat (1900–1967) – poeta i prozaik. Współtwórca polskiego futuryzmu, później związany z awangardowym ruchem skupionym wokół *Nowej Sztuki* (1921–1922) i „Almanachu Nowej Sztuki” (1924–1925). W latach 1929–1931 był redaktorem „Miesięcznika Literackiego”. Po długoletnim pobycie w sowieckich więzieniach w czasie wojny i głębokim rozczarowaniu komunizmem zmienił poetykę swoich utworów. W 1957 roku wydał tom poetycki *Wiersze*, który na łamach „Życia Literackiego” zrecenzował polemicznie Włodzimierz Maciąg.

³¹⁴ Stąd powód operowania – nielicznymi jeszcze – nazwiskami: tych mianowicie poetów, u których nowa tonacja łączy się już z nową poetyką [przypr. – J.K.].

ną rolę odegrała w dwudziestoleciu awangarda, której – na prawach potężnego lecz ustępującego przeciwnika towarzyszyła poezja skamandrytów.

Nurt wstępujący, poetyka postulowana, znaczy to ograniczenie dyskusji do pokolenia, które wkracza obecnie w progi literatury. Poeci starszych pokoleń powybierali już swoje drogi i choć istnieje – niewątpliwe – prawdopodobieństwo przejmowania przez nich pewnych zdobyczy pokoleń młodszych (przykład: Staff jako uczeń Różewicza) – doradzanie im zmiany poetyckich zasad byłoby czynnością płochą. Tyle – zasady ogólne.

Wróćmy do zasadniczego toku rozumowania. Dający się zaobserwować w literaturze (i plastyce) zwrot ku zagadnieniom metafizycznym, fakt literacki istniejący obiektywnie – spotyka się z faktem psycho-socjologicznym: z dramatyczną biografią najmłodszego pokolenia³¹⁵. A także – ze zjawiskiem innym jeszcze.

Lata 1956–1957 stały się jedną z dat przełomowych w dziejach polskiej poezji XX wieku – objawiając znaczną ilość wybitnych debiutów, odrodzenie liryki. Lecz odrodzenie – to nowość. Cóż więc jest tu naprawdę nowego? Jeśli zaskorupiali w swym kulcie dla zasad poetyki zrodzonej przed trzydziestu laty krytycy sądzą, że nowemu pokoleniu poetów z prawdziwego zdarzenia wystarczy rola kontynuatorów – świadczy to jedynie o krótkowzroczności owych krytyków. Każde pokolenie³¹⁶, w którym pojawiła się zwracająca uwagę czytelników i krytyki ilość nieprzeciętnych talentów – przyjmowało nowe zasady poetyckie. By nie sięgać już do pokolenia 1800, tak było z pokoleniami 1870, 1900, 1910. Dlaczego miałyby być inaczej z pokoleniem lat trzydziestych i – szerzej – z falangą młodych, którzy oficjalnie (Białoszewski, Herbert) i naprawdę (Nowak) weszli do literatury w latach 1956–1957.

³¹⁵ O czym dokładniej w poprzednim artykule [przyj. – J.K.].

³¹⁶ Pokolenie literackie – kategoria historycznoliteracka; oznacza ugrupowanie twórców, krytyków (po części także odbiorców, których ze względu na podobne przeżycia i doświadczenia historyczne i kulturowe łączy wspólnota postaw, myśli, ideałów artystycznych, czasem poetyk.

W ten sposób: 1) ogólny zwrot literatury i sztuki, 2) biografia pokolenia, 3) współczesna historia, 4) prawo literackiej dialektyki, 5) zgrupowanie talentów – wskazują na istnienie warunków nadzwyczaj sprzyjających powstaniu nowej poetyki.

I nie tylko sprzyjających. Domagających się jej.

Historia literatury bowiem w dostatecznej ilości przykładów – doprawdy, elementarnych – uczy, że każda nowa treść, nowa obsesja, nowa fascynacja, nowa postawa – czy jakich tu jeszcze pojęć będziemy używali – musi, wcześniej czy później, zrodzić nową poetykę. I nic nie pomogą przeciwko tej prawdzie nawet – odbywane przed paru laty – rozmowy Włodzimierza Maciąga z bliżej nieokreślonymi interlokutorami.

Przejdźmy do faktów konkretnych.

I oto: cała trudność problemu, właściwy powód licznych głosów sprzeciwu.

Szukając odpowiedzi na pytanie: co w poezji tego pokolenia jest naprawdę nowe – winno się znaleźć ją na skrzyżowaniu dwu linii, z których jedna oznacza nowatorstwo poetyki, druga – silną indywidualność poety. I nie jest winą krytyka, że skrzyżowanie to dokonało się w sposób najbardziej oczywisty w poezji autora *Wieży melancholii*. Jak nie jest winą krytyka fakt, że świetne talenty Mirona Białoszewskiego i Zbigniewa Herberta służą – w pierwszym rzędzie – poetykom bardziej wyeksploatowanym i rezygnującym z ducha poetyckiej rewolucyjności. I fakt, że kontynuatorzy nowej poetyki miłoszowskiej Jerzy Waleńczyk i Jarosław Marek Rymkiewicz nie rozporządzają możliwościami poetyckimi w skali czołowych debiutantów. I fakt, że kontynuatorzy poetyki różewiczowskiej rodzą się epigonami. I wreszcie – fakt, że poeci bliscy Harasymowiczowi – zarówno w śmiałości nowatorskiej jak w ujawnionej przez nich *vis poeticae*³¹⁷ ustępują w obecnej chwili poecie surrealistycznej baśni.

Stąd wysunięcie naprzód jego nazwiska, obwarowanego zresztą licznymi ogrodzeniami w rodzaju: „pierwsza realizacja jednej z możliwych wersyj nowego romantyzmu”, ogro-

³¹⁷ *Vis poetica* (łac.) – ‘siła poetycka’.

dzeniami, których w wehemencji³¹⁸ swej nie dostrzegli szarżujący na ślepo przeciwnicy. Nie dziw, że pozostali na sztachetach.

Tym bardziej, że – atakując poetę – nie zauważyli – da-
jącej się zaobserwować w jego wierszach drukowanych po
czasopismach – zasadniczej przemiany, jaka dokonała się
w tonacji tej poezji. Stąd odmawianie poecie praw do roli
reprezentanta współczesności. Ponieważ trudno jest przyta-
czać całe utwory w artykule wystarczająco długim, pozwolę
sobie poprzestać na odesłaniu moich dyskutantów do ósme-
go numeru „Życia Literackiego”³¹⁹, gdzie wydrukowany zo-
stał – łatwy do zinterpretowania – wiersz *Martwe morze*.
Sądzę, że mimo elementów dziecinnej wyobraźni, które –
podporządkowane prawom groteski – ukazują tu swoją nie-
zaprzeczalną wartość estetyczną – wiersz ten trudno
odczytać jako „wspaniałą dziecinadę”, czy – wyłącznie –
„cudowną baśń”. Jego związki z realnymi groźbami, jakie
zostały zawieszane nad ludzkością, jego atmosfera filozoficz-
no-poetycka – są wystarczająco wyraźne.

Nie o realizacji, którym niejedno można zarzucić, chodzi
tu jednak, lecz o zasady. Nie o piątego wieszca, jak to zwy-
kle sądzą zawiedzeni pretendenci, lecz o nowy poetycki ton.
Propozycją, jaką Harasymowicz stawia przed poezją swego
pokolenia jest nowa odmiana surrealizmu.

Nowa odmiana kierunku, którego w gruncie rzeczy
brak w dotychczasowym przebiegu dziejów polskiej poezji –
to chyba dość, jeśli idzie o nowatorstwo.

Powiązanie artystycznej problematyki tego kierunku
z umiejętnością kontynuowania poetyki symbolu – w spo-
sób świadczący o trafnym nawiązaniu do dotychczasowego
rozwoju tej poetyki w polskiej poezji; umiejętność uchwyce-
nia momentu, w którym forma przestaje już być symbolem,
a jest jeszcze aluzją; siła działania estetycznego i emocjonal-

³¹⁸ Wehemencja (z łac.) – ‘gwałtowność’.

³¹⁹ „Życie Literackie” – czasopismo literackie wychodzące w latach 1951–1990.
W drugiej połowie lat pięćdziesiątych krakowski tygodnik włączył się w odbudowę
polskiej kultury po latach socrealizmu. Na łamach czasopisma pojawiały się
przedruki z literatury zachodniej, publikowano teksty pisarzy emigracyjnych,
przypominano tradycje literackie z okresu dwudziestolecia międzywojennego
oraz komentowano ważne aktualne wydarzenia literackie i kulturalne.

nego baśniowych obrazów zastępczych o od dawna nie spotykanej u nas sugestywności – to chyba dość, jeśli idzie o wykazanie silnej indywidualności poetyckiej.

Może jednak – marginesowej? Jakże to bowiem – pisać o księżniczkach i diabłach w epoce sztucznych satelitów? Jest rzeczą oczywistą, że realia tej poezji nie są istotne dla jej zasad. Lecz – gdyby nawet tak było – czy ktokolwiek sądzi, że na początku XIX wieku po ulicach europejskich miast chodzili średniowieczni rycerze? A w sto lat potem osmętnice i satyry?

I oto pytanie ostatnie: o – szeroko pojęte – tradycje poetyckie. Już sama rola symbolu czy poszczególne motywy tematyczne tej poezji (rodzaj erotyki, sceneria baśniowo-balladowa) – z łatwością pozwalają powiązać ją z barokiem, romantyzmem, modernizmem. Spróbujmy jednak drogi okrężnej.

Harasymowicz reprezentuje poetykę nawiązującą do surrealizmu. Kierunku, którego związki z romantyzmem – także tym historyczno literackim – są oczywiste dla każdego, kto romantyzm zna nie tylko z Mickiewiczowskiej *Romantyczności*. Wystarczy już bardzo pobieżna znajomość dziejów francuskiego surrealizmu na to, aby stwierdzić nie tylko istnienie podobieństw, lecz także fakt świadomego nawiązania jego przedstawicieli do Novalisa³²⁰, Jean Paula³²¹, Gérarda de Nerval³²², czy fakt ich zainteresowania twórczością Senancoura³²³. A także – entuzjazm dla symbolisty Saint-Pol-Roux³²⁴ i związki z poezją Maeterlincka³²⁵.

³²⁰ Novalis, właśc. Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg (1772–1801) – niemiecki poeta i prozaik, jeden z najbardziej znaczących przedstawicieli okresu wczesnego romantyzmu.

³²¹ Jean Paul, właśc. Johann Paul Friedrich Richter (1763–1825) – pisarz niemiecki, jeden z głównych prekursorów romantyzmu w literaturze niemieckiej XVIII wieku.

³²² Gérard de Nerval, właśc. Gérard Labrunie (1808–1855) – francuski poeta doby romantyzmu, eseista, krytyk teatralny i tłumacz.

³²³ Étienne Pivert de Senancour (1770–1846) – pisarz francuski.

³²⁴ Saint-Pol Roux, właśc. Paul Roux (1861–1940) – francuski symbolista, prekursor nadrealizmu.

³²⁵ Maurice Maeterlinck (1862–1949) – pisarz belgijski piszący w języku francuskim. Był wybitnym przedstawicielem symbolizmu europejskiego. Wywarł duży wpływ na literaturę, a szczególnie na dramat Młodej Polski.

Tak więc – uparte sinusoidy znów przypominają o swoim istnieniu. Związkom zaś z modernizmem, których można by tu wymienić więcej – nie należy się dziwić i pomawiać młodego poetę o staromodność. Jeśli komu nie odpowiada – niech odwiedzi „Piwnicę”³²⁶ a potem – zajrzy do *Znasz-li ten kraj?*³²⁷. Niech przeczyta *Przy drzwiach zamkniętych*³²⁸ czy *Krzesła*³²⁹ a potem – Maeterlincka. I niech napisze obok siebie słowo: „néant”³³⁰ i słowo: „Nirwana”³³¹.

4.

Tak więc: ogólnym przemianom, przez które przechodzi literatura wszystkich pokoleń, a które najwyraziściej sygnalizują twórcy pokolenia młodego – zaczyna towarzyszyć poetyka – z rodziny tych, które zawsze przemianom tego rodzaju towarzyszyły. Że jest to zaś poetyka zdobywcza – świadczy czas.

Nawet ów – tak krótki jego fragment, jaki zawiera się między datą umieszczoną w zakończeniu *Wizji*, a momentem, w którym cierpliwy czytelnik oprze znużony wzrok o to zdanie.

I tak: poeci, których wiersze niżej podpisany rok temu po raz pierwszy zestawiał ze sobą, a dwa miesiące temu pozwolił sobie połączyć pod jednym poetyckim dachem – występują dziś wspólnie, jako przedstawiciele jednej grupy.

³²⁶ Piwnica pod Baranami – kabaret założony w 1956 roku przez Piotra Skrzyneckiego i studentów krakowskich.

³²⁷ Tytuł tomu prozatorskiego Tadeusza Boya Żeleńskiego, zbierający wspomnienia o krakowskiej cyganerii doby Młodej Polski.

³²⁸ Tytuł wiersza Jerzego Harasymowicza.

³²⁹ j. w.

³³⁰ *Néant* (franc.) – ‘nicość, niebyt’ – pojęcie filozoficzne, kluczowe dla takich myślicieli jak Martin Heidegger czy Jean-Paul Sartre.

³³¹ Nirwana – pojęcie to pochodzi z religii i filozofii buddyzmu. W kulturze zachodniej nazwą tą określano stan pograżenia się w nicości, wyzbycia się świadomości bytu. Pojęcie to było ważne dla sztuki i literatury Młodej Polski.

Organizując ją dopiero – doczekali się już katechumenów. Sami zaś – rozwijają się z dnia na dzień.

I tak: drukowane ostatnio w prasie wiersze Stanisława Grochowiaka pozwalają z coraz większą ufnością patrzeć na rozwój tego świetnie zapowiadającego się talentu. Nie jest to już w tej chwili incydent graniczny, lecz nowe wypowiedzenie wojny, przesłane przeciwnikom naturalnego rozwoju poezji. Typ groteski, jaką Grochowiak obecnie uprawia, stanowi poetykę kryjącą w sobie znakomite możliwości wyrazu dla zjawisk decydujących o duchu współczesnej historii. Pojawia się tu znów – bliska surrealistycznej wizji zasada odległych skojarzeń i sugestywnego nastroju – jednak o związkach z rzeczywistością społecznie sprawdzalną bardziej wyraźnych. Łączy się z tym zjawiskiem silniejsze nasylenie wiersza treściami intelektualnymi. Sinusoidy zaś i tu przypominają o swoim istnieniu: tym razem przede wszystkim poprzez barok. Tak więc: wspólny start obydwu poetów z leśniczówki Pranie³³² był sygnałem trwałego pokrewieństwa poetyckiego.

Następny moment wskazujący na zmianę sytuacji, to *Jaselkowe niebiosy*³³³ – nowy tom Tadeusza Nowaka, w pełni potwierdzający wybór stanowiska poetyckiego, jaki dokonał się w przełomowej dla tego poety książce *Prorocy już odchodzą*³³⁴. Dalszy od nowatorstwa, bliższy tradycji – Nowak jest przecież typowym poetą nurtów romantycznych; nawiązuje zresztą wyraźnie do katastroficznego imażinizmu³³⁵ lat

³³² Leśniczówka Pranie – przeszła do historii ze względu na częste pobyty w niej Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego na początku lat pięćdziesiątych XX wieku. Współcześnie mieści się niej muzeum poety.

³³³ Tom Tadeusza Nowaka wydany w 1957 roku.

³³⁴ Tom Tadeusza Nowaka wydany w 1956 roku.

³³⁵ Imażynizm – kierunek w poezji rosyjskiej powstały po rewolucji październikowej, rozwijający się w pierwszej połowie lat dwudziestych XX wieku. Imażyniści za główny środek poetycki uważali obraz. Wiersz rozwijać miał jedną kluczową metaforę, bądź też składać się z ciągu luźno powiązanych obrazów. Kwiatkowski używając tego określenia, ma na myśli charakterystyczną cechę poetyki twórców II Awangardy. Ich wiersze, szczególnie poetów zbliżonych do katastrofizmu, wypełnia często szereg luźno powiązanych, symbolicznych obrazów. Kazimierz Wyka pisał o utworach Miłosza z tego okresu, że operują „niesłużebnym obrazem”. „W tym stylu [...] na falach szerokich i swobodnych rytmów obrazy płyną same dla siebie”. K. Wyka, *Ogro-*

trzydziestych. Jednocześnie zaś – podobnie jak Harasymowicz i Grochowiak – jest poetą baśni.

Od niego też zaczynały się spory. Właśnie przy okazji dyskusji o jego poezję – Włodzimierz Maciąg po raz pierwszy został nazwany – przez niżej podpisanego – krytykiem pseudoklasycznym.

Dlatego trudno dziwić się recenzji, jaką krytyk ten pokwitował *Wiersze Aleksandra Wata*, niespodziewanego sprzymierzeńca młodych, którego tom pojawił się – także – w owym niespełna dwumiesięcznym okresie.

I dlatego – tak wiele zyskują na znaczeniu wydrukowane przez owego krytyka – w bardzo zresztą ciekawym i wnikliwym artykule z tego samego okresu – słowa: „Dalej więc, łowcy mgieł, czciciele ciemności, jękały metafizycznego bełkotu. Dla was jest to szansa”. Nie żądamy od przeciwników nowego prądu – określić pozytywnych. Nie odbierajmy im też złudzeń, że są ironistami. Choć słowa te z obrzydzeniem mówią o nowej poezji i o nowej poetyce – pasują jednak krytyka pseudoklasycznego na zwiastuna tej poezji i tej poetyki.

Nie od rzeczy będzie tu także zwrócenie uwagi czytelnika na najbardziej aktualne, bo wyrażane w trakcie improwizowanych dyskusyj, wypowiedzi pisarzy starszych pokoleń. I tak – w pierwszym numerze „Dialogu”³³⁶ z r. 1958, w *Rozmowach o dramacie*, Adam Ważyk zarzuca literaturze polskiej pomijanie zdobyczy psychoanalizy pojętej „w bardzo ogólnym sensie, jako eksploracja pewnego terenu życia psychicznego”³³⁷. Nie trudno dostrzec, że postulatом autora *Oczu i ust* wychodzi naprzeciw poezja, o której tu mowa, w sposób najbardziej oczywisty: Harasymowicz. Do tematu *Wizji przeciw równaniu* nawiązał także Stefan Otwinowski³³⁸,

dy lunatyczne i ogrody pasterskie, w: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, pod red. J. Kwiatkowskiego, Kraków 1985, s. 19.

³³⁶ „Dialog” – pismo poświęcone dramaturgii współczesnej i sztukom widowiskowym, założone w 1956 roku.

³³⁷ A. Ważyk, *Rozmowy o dramacie*, „Dialog” 1958, nr 1.

³³⁸ Stefan Otwinowski (1910–1976) – prozaik i dramatopisarz, współredagował „Życie Literackie”.

używając podczas radiowej dyskusji o młodym pokoleniu określenia „nowy romantyzm”.

Trzeba zaś pamiętać i o tym, że wymieniono tu jedynie zjawiska najbardziej typowe i widoczne, że – ograniczając się do spraw aktualnych – nie poszerzono obserwacji zjawisk, zasygnalizowanych w poprzednim artykule, a tak ciekawych poetycko jak twórczość Zygmunta Radka czy Stanisława Czyzcha, inną drogą dochodzącego do surrealistycznych elementów w swojej poezji. Że pominięto poetów, których rozwój – w tej czy w innej formie zbliża do zjawisk w artykule tym omawianych. Nie można tu przecież nie wymienić nazwisk Jerzego S. Sity³³⁹, Leszka Elektorowicza, Antoniego Podsiada³⁴⁰, czy – coraz silniej związanej z nową grupą – Teresy Socha Lisowskiej³⁴¹.

5.

Stale przeplatające się ze sobą nurty: romantyczny i klasycystyczny, stale obecne i kolejno zwyciężające dwie postawy poetyckie – to oczywiście zasada, która do dziejów współczesnej poezji nie da się zastosować z dokładnością poznania naukowego. Lecz koncepcje typu eseistycznego rozporządzają niekiedy większą szansą uchwycenia istoty zjawiska niż definicje naukowe, z natury rzeczy skazane na ostrożność i powściągliwość. Także zasada dwu nurtów wydaje się opłacalna intelektualnie. Po pierwsze – gdyż chwila obecna z rzadką jaskrawością zarysowuje kontrast obydwu nurtów, nurtów które w innych epokach wchodziły niekiedy w związku bardziej skomplikowane. Po drugie – o tym już jednak – za chwilę.

Czas bowiem na krótkie wnioski.

³³⁹ Jerzy Stanisław Sito (1934–2011) – poeta, dramatopisarz, krytyk literacki. Należał do londyńskiej grupy poetyckiej Kontynenty. Debiutował w 1955 roku w paryskiej „Kulturze”. Po powrocie do kraju w 1959 roku był w latach 1960–1967 redaktorem czasopisma „Współczesność”.

³⁴⁰ Antoni Podsiad – poeta, filozof, patrysta.

³⁴¹ Teresa Socha Lisowska (ur. 1928) – poetka; była członkinią założonej przez Jerzego Harasymowicza grupy poetyckiej Muszyna.

Zamykający się obecnie pierwszy epizod sporu o poezję wysuwa dwa zagadnienia: 1) tak zwanego ducha epoki, 2) nowej poetyki.

Przed literaturą, zwłaszcza literaturą młodych, zwłaszcza poezją młodych otwiera się problematyka szersza niż ta, która wyznaczała jej zainteresowania w minionych latach. W obecnej chwili problematyka ta wiąże się z postawą pesymistyczną. Jest to zjawisko w pełni usprawiedliwione. Jeśli jednak przychodzi moment, w którym krytykowi wolno zająć stanowisko subiektywne – pragnie on dać wyraz swemu przekonaniu o konieczności wcześniejszego czy późniejszego przełamania tej postawy. Problem tragizmu istnienia tylko w momencie jego odkrycia wywołuje bowiem odruchy historyczne. Literatura, najbardziej godna miana ludzkiej – problem ten przyjmuje, przewyciężając lęk i historię dążąc do postawy heroicznej. Doszedł do niej francuski egzystencjalizm³⁴², potrafił ją osiągnąć w swej twórczości najwybitniejszy z polskich katastrofistów, autor słów: „poezja jest dla mnie raczej sprawą dnia niż nocy”³⁴³. Lecz na to, by wybrać dzień, trzeba o nocy wiedzieć – wszystko. W tej chwili literatura polska jest na początku tej drogi. Nie dziwny się, że zstępuje do piekieł.

Sprawa nowej poetyki jest jednocześnie zagadnieniem węższym i szerszym. Węższym: gatunkowo i personalnie. Szerszym – nie ogranicza się bowiem do współczesności, zbliża się zaś jednocześnie do problemów zasadniczych. Do pytania o istotę poezji.

Istnieje – uwarunkowana historycznie – obiektywna potrzeba powstania rodzącej się właśnie poetyki. Lansujący ją krytyk sądzi, że wyraża w ten sposób dążenie do właściwie pojętego – postępu w sztuce. Przypuszcza, że za poetą i poetami, o których pisał, przyjdą inni; że ów nurt – niedaleki dziś od źródła – stanie się na pewien czas głównym nurtem

³⁴² Egzystencjalizm – kierunek filozoficzny, którego inicjatorem był w pierwszej połowie XIX wieku Soren Kierkegaard, a który kontynuowali później w latach dwudziestych XX wieku Martin Heidegger i Karl Jaspers w Niemczech, a w latach czterdziestych we Francji Jean-Paul Sartre i Albert Camus.

³⁴³ Słowa Czesława Miłosza z autorskiej przedmowy do paryskiego wydania tomu *Światło dzienne* (Paryż 1953, s. 5).

szerokiej rzeki. Jest jednak przekonany także i o tym, że kiedyś nurtowi temu ktoś postawi tamę, zaprotestuje przeciwko jego panowaniu, narzuci poezję o zasadach odmiennych czy przeciwstawnych. Tak toczy się światek.

Autor tego artykułu nie sądzi jednak, aby – usprawiedliwiony prawami literackiej dialektyki – z podobnym jak dziś zapalem stawał w obronie owych przyszlých nowych prądów: w obronie nowych poetów mózgu czy nowych poetów prozy. Gdyż – i oto znów prawo krytyka do subiektywnego wyboru – sądzi on, że poezja typu romantycznego rozporządza większą niż poezje klasycystyczne szansą zaspokojenia tych potrzeb psychiki ludzkiej, które sprawiają, że ludzie kupują poetyckie tomiki.

Jest to bowiem poezja, która nie cofa się przed wyrażaniem najistotniejszych spraw ludzkiego istnienia, a która jednocześnie zadaje kłam prawom rzeczywistości – rozładowując poczucie tragizmu metafizycznego. Poezja najbardziej śmiała, gdyż subiektywna i ekspresjonizująca czy ekspresjonistyczna – taka więc, która rzutuje na świat psychikę poety, która świat mieści w sobie – w przeciwieństwie do poezji przedmiotowej i impresjonistycznej, która jest tylko reakcją na świat, choćby przekształcała go w formy – nie do poznania. W swych realizacjach nowoczesnych, zapowiadanych przez realizacje dawne – poezja nie lękająca się sięgać do tych warstw ludzkiej psychiki, które dla każdego z nas są zagadkowe i niejasne: do podświadomości, do marzenia sennego – do warstw, które stanowią skarbnicę urzekających obrazów. Obrazów aluzyjnych i wieloznaczeniowych, stąd: zrozumiałych dla każdego. A przy tym – zawsze – jest to poezja, która stara się człowieka wzruszać – nie poprzestając na wzruszeniu estetycznym. Ani na środkach wyrazu dostępnych prozie. Dlatego nie obawia się – starej jak dzieje liryki – zasady rytmu melodyjnego.

I wreszcie – jest to poezja, której wizjoneryzm, fantastyka, symbol wskazują jedną z najpewniejszych dróg dla lirycznego wyrazu uczuć społecznych, patriotycznych; wstrząsów, będących udziałem pokolenia, narodu, ludzkości. Kto temu zdaniu nie ufa, niech czyta *Uspokojenie* Słowackiego i niech przypomni sobie ów krótki, przejmujący

fragment tego poety, zaczynający się od słów: „Anioły stoją na rodzinnych polach...”³⁴⁴

Pojawienie się nowych prób realizowania tej poezji pozwala żywić nadzieję, że liryka polska powróci do zadań pomijanych przez jej dotychczasową awangardę, tych, dla których – przede wszystkim – nazywamy ją liryką.

Sądzę, że gdyby nie istniała młodziutka poezja nowych romantyków, nowych surrealistów – należałoby ją wymyślić.

19 II 1958
„Życie Literackie” 1958, nr 11

³⁴⁴ Przywołany wiersz Słowackiego przynosi poetycką wizję powrotu emigrantów do kraju.

Julian Przyboś
[rozmawiał Bohdan Drozdowski]



Poeta wyznaczył mi spotkanie w kawiarni „Nowy Świat” na rogu Świętokrzyskiej. Upolowałem stolik w końcu salki „na podwyższeniu”, obok którego siedział chwilę Adolf Rudnicki³⁴⁵, oddając liczne ukłony. Gdyśmy już zamówili swoje herbaty, zadałem owo sakramenckie pytanie, z którym redakcja postanowiła zwrócić się do szeregu polskich pisarzy: „Nad czym pan obecnie pracuje?”. Poeta odpowiedział nie wprost:

„Oczekuję ukazania się nowego zbiorku moich poezyj pt. *Narzędzie ze światła*³⁴⁶. Powie pan, że ten tytuł to metafora? I tak mi brzmiał, gdy się nawinął w czasie pisania wiersza *Człowiek bez granic*³⁴⁷. Ale dzisiaj... Żyjemy w czasie, kiedy nie można pomyśleć niczego, czego nie można by zrealizować. Każde marzenie może się spełnić. Od wczoraj (tj. od 26 lutego br. przyp. mój – B.D.) żyję pod wrażeniem wiadomości o tym, że profesor Werner Heisenberg³⁴⁸ stworzył zasady dla teorii jednolitego pola. Przekroczył to, na czym utknął mózg Einsteina³⁴⁹. Człowiek osiągnął wreszcie taki stopień rozwoju, że jednym równaniem potrafi określić świat. Kiedyś marzyłem właśnie o tym, by móc jednym zda-

³⁴⁵ Adolf Rudnicki (1909–1990) – pisarz i publicysta. Należał do grona założycieli grupy literackiej Przedmieście. Po wojnie w latach 1952–1968 współpracował z czasopismem „Świat”, gdzie opublikował słynny cykl o charakterze dziennika łączącego różne gatunki literackie *Niebieskie kartki*.

³⁴⁶ Tom został publikowany w 1958 roku.

³⁴⁷ Wiersz Juliana Przybosia z tomu *Narzędzie ze światła*.

³⁴⁸ Werner Karl Heisenberg (1901–1976) – niemiecki fizyk teoretyk, współtwórca mechaniki kwantowej.

³⁴⁹ Albert Einstein (1879–1955) – niemiecki fizyk teoretyk pochodzenia żydowskiego, twórca teorii względności.

niem poetyckim powiedzieć wszystko. Zmierzałem wówczas – jak muzyka Weberna³⁵⁰ – do milczenia... Śmieje się pan... nie, nie, to nie znaczy, że ponieważ w naszej epoce wszystko jest możliwe, nie spełni się nic i świat (i ja) zamilknie.

Drugi powód mojego ożywienia stanowi przeświadczenie, że mimo iż różne głuptasy i „zmoralizatory”, jak mawia Putrament³⁵¹, lamentują i „zmoralizują” – cieszymy się swobodą twórczą, a to – po latach przymusu – powinno napawać otuchą i energią twórczą. Trzeba przezwyciężyć melancholię Godotów³⁵², wyjść z niej. Chwalcy nieszczęścia, smutku, bezsensu istnienia nie wyrażają niczego poza swoją zgnilkowatością. Jestem blisko chłopa, jak pan blisko robotnika – mówi dalej Julian Przybóś – i wiem, że tamte nastroiki są bardzo prywatne i nie mają żadnego odniesienia w masach. Na wsi panuje ożywienie, chłopi się zabierają do roboty i nie czekają na Godota. Martwi mnie tylko niesłyszana krzywda nauczycieli. Ich niskie zarobki utrzymywane przez tyle lat są wynikiem jakiejś bardzo niemądrej i krótkowzrocznej polityki. Społeczeństwo, które tak marnie opłaca wychowawców nowych pokoleń – usuwa sobie grunt spod nóg. Nie mogą czytać, uczyć się, gonią za dodatkowym zarobkiem, albo wręcz opuszczają swój zawód. O tym trzeba krzyczeć.

Ale wracam do poezji. Niedługo po obmyśleniu tego metaforycznego tytułu dowiaduję się o odczycie prof. Piccarda³⁵³ w Lozannie o możliwości przejścia na energię fotonową i kwantową, która w podróżach kosmicznych zbliży szybkość naszych pojazdów do szybkości światła. Będziemy się posługiwali narzędziem ze światła! Metafora – nie tylko ta – każda! – może nagle stać się dosłownością... Zacząłem od *Śrub* i *Oburącz* a oto teraz pracuję *Narzędziem ze świa-*

³⁵⁰ Anton Webern (1833–1945) – austriacki kompozytor współczesny.

³⁵¹ Jerzy Putrament (1910–1986) – prozaik, poeta, publicysta, członek grupy Żagary, po wojnie prominentny uczestnik życia literackiego PRL-u.

³⁵² Aluzja do dramatu Becketta *Czekając na Godota* (1953), jednej z najważniejszych sztuk dramatu absurdu.

³⁵³ Auguste Antoine Piccard (1884–1962) – szwajcarski fizyk, wynalazca.

ła³⁵⁴. Do tomu włączyłem cykl utworów pt. *Pióro z ognia* pisanych w roku 1937 w Paryżu, bo mi się one wiążą z pracą fantazji tegoczesną. Włączyłem tam także cykl groteskowych ballad sprzed lat 30, o bagażowym, o żebraku, o domokrażcy itp. czyli o ludziach marginesu społecznego, a także poemat *Głos o poezji*. Zbiór zamyka cykl szkiców poetyckich, „zapisków bez daty”³⁵⁵ pod tytułem *Droga do Chojen*³⁵⁶ (dzielnica Łodzi).

W bieżącym roku Wydawnictwo Literackie wypuści także zbiór moich esejów pt. *Linia i gwar*³⁵⁷. Będzie to duży tom moich prac o poezji, malarstwie, rozprawki teoretyczne, uwagi, komentarze itp. Jeśli chodzi o myśl teoretyczną – wiele zawdzięczam Tadeuszowi Peiperowi. Trzeba schylić głowę przed tym znakomitym poetą i teoretykiem! Dobrze się więc dzieje, że W.L. ma wydać jego artykuły pt. *Tędy* i *Nowe usta*³⁵⁸. O nim teraz cicho, ale przecież wiadomo, że w historii literatury zajmie on znakomite miejsce. Bo z punktu widzenia ewolucji sztuki poetyckiej – jego gwiazda jest pierwszej wielkości.

– A młodzi, panie Julianie, co pan w „tej materii”...?

– Widzę nowy „napór” młodych. Sam fakt ukazania się 11 numeru „Współczesności” coś tu mówi. Żal tylko bierze, że ci młodzi ludzie tak zupełnie nie orientują się w prawdziwych wartościach literackich. Ale trzeba zauważyć, że instynkt kieruje ich przeciw tradycji katarynkowej. Nie dziwię się zresztą i temu instynktowi, i brakowi dobrego smaku. Jeśli w minionym okresie uczono np. że nie Maria Dąbrow-

³⁵⁴ Tytuły tomów Juliana Przybosa: *Śruby* (1925), *Oburącz* (1926), *Narzędzie ze światła* (1958).

³⁵⁵ Określeniem tym Przybós opatrywał drukowane częściowo na łamach prasy zapiski i wspomnienia, które złożyły się ostatecznie na jego dziennik intelektualny, w formie książkowej wydany po śmierci poety w 1970 roku i opatrzony takim właśnie tytułem.

³⁵⁶ *Droga do Chojen* to zarówno tytuł utworu, jak i całego cyklu form poetycko-prozatorskich (Przybós nazywał je szkicami poetyckimi) opublikowanych w tomie *Narzędzie ze światła* (1958).

³⁵⁷ *Linia i gwar* – zbiór artykułów i esejów Juliana Przybosa, wydany w Krakowie w 1959 roku.

³⁵⁸ Tytuły tomów zawierających artykuły programowe Tadeusza Peipera: *Tędy* (1930) i *Nowe usta* (1925).

ską³⁵⁹, ale Wanda Wasilewska³⁶⁰ jest świetną prozatką – to nic dziwnego, że się pogubili, a nawet znienawidzili poezję. Zwłaszcza że jako współczesną poezję podawano im wyroby „pryszczatych”³⁶¹. Ta zła passa na poezję została przełamana dopiero w roku 1956, w okresie pańskiego i kolegów debiutu. Ci zaś ze „Współczesności” biorą nonsensowne utwórki Wata z okresu jego *Ja z jednej i ja z drugiej strony mojego mopożelaznego piecyka*³⁶² – i z tego robią manifesty...

– A propos Wata. Co pan sądzi o jego ostatnim tomie?

– Zgadzam się w zupełności z Maciągiem. *Poezja rozstrojonego instrumentu* to jedna z najbardziej rzeczowych recenzji, jakie się ukazały w „Życiu Literackim”.

– Któż więc powinien być, według pana, otrzymać nagrodę?

– Ważyk. Jego ostatni tom, i ostatnio opublikowany Apollinaire’owski *Wagon*³⁶³ świadczą, że Ważyk, jako poeta, nie stracił wigoru. Młodzi zaś – Poeta wraca do przerwane-go wątku – młodzi zaś nie mogą wyjść z impasu, jeżeli mają takich opiekunów, jak...

³⁵⁹ Maria Dąbrowska (1889–1965) – jedna z najważniejszych polskich powieściopisarek XX wieku. Nowelistka, eseistka, tłumaczka. W 2. numerze „Twórczości” z 1955 roku opublikowała opowiadanie *Na wsi wesele*, które ze względu na swą krytyczną wobec stalinizmu wymowę stało się najważniejszym wydarzeniem literackim aż do momentu ukazania się *Poematu dla dorosłych* Adama Ważyka. W opowiadaniu padało słynne zdanie: „W dalszym ciągu zмова milczenia trwała nad słowem prawdy”. W 1955 roku Dąbrowska wydała tom opowiadań *Gwiazda zaranna*.

³⁶⁰ Wanda Wasilewska (1905–1964) – polska i radziecka działaczka komunistyczna, pisarka i polityk, od lipca do września 1944 roku wiceprzewodnicząca PKWN.

³⁶¹ „Poeci pryszczaci” – grupa polskich pisarzy, debiutujących w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku w atmosferze akceptacji i propagowania oficjalnej doktryny Polski Ludowej. W praktyce życia literackiego oznaczało to realizowanie założeń socrealizmu. Do grupy tej należeli między innymi Tadeusz Borowski, Adam Ważyk, Wiktor Woroszyński, Witold Wirpsza, Tadeusz Konwicki.

³⁶² Tytuł poematu Aleksandra Wata wydanego w 1919 roku z datą 1920.

³⁶³ W 1963 roku Ważyk publikował tom poetycki pod tym samym tytułem.

– Prezes Słonimski³⁶⁴?
– Otóż to. Panuje u niego „wielkie materii pomieszanie”. Nie sędzę, aby tak zręczny felietonista nie zdawał sobie sprawy z chwytów, jakie stosuje. Atakuje niby „Współczesność” i udaje, że nie wie czym była prawdziwa awangarda poetycka. Inna rzecz, że mu to nie wychodzi. Postarzał się dowcip, kalambury ledwie kalamburczą.

– Czy zgadza się pan, że „namnożyło się teraz różnych gombrowszczaków, witkacyków i przybosiaków?”

– Współczuję Słonimskiemu, że jakoś nie widać ani jednego „słonimszczaka”. Ale to chyba zrozumiałe. Młodzi czytali jeszcze w szkole i z musu Asnyka³⁶⁵ i nie chcą dzisiejszych „Asnykacych”... Nawet ta niedokształcona młódź nie lubi starzyzny.

– Wspomniał pan o mającym się ukazać tomie esejów m.in. o malarstwie. Znamy pańskie prace. Sądzę, że czytelników „Życia”³⁶⁶ zainteresowałyby jednak również wypowiedzi pana bardziej „wprost” na ten temat.

– Nie jestem recenzentem plastycznym ani nawet krytykiem, uważam się raczej za „[é]crivain d’art”³⁶⁷, jak to określają Francuzi. Piszę teraz dla „Przeglądu Kulturalnego” esej o rzeźbie nowoczesnej. Pobudką była wizyta u największego współczesnego rzeźbiarza Arpa. Arp nie znał osobiście Strzemińskiego, ale poprzez przyjaciół (Brzękowski, Stażewski) poznał jego dzieło, i widać wyraźnie wzajemne oddziaływanie na siebie tych wielkich artystów, Arp nb. posiada trzy obrazy Strzemińskiego, z których jeden pożyczył do Muzeum w Bazylei.

– A polska rzeźba najnowsza?

– Na razie nie daje dzieł godnych tego stopnia świadomości plastycznej, jaki został osiągnięty w Polsce przed wojną. Widać próby, poszukiwania często chaotyczne, niekiedy

³⁶⁴ Antoni Słonimski (1895–1976) – poeta, członek grupy Skamander, dramaturg, krytyk teatralny. Na fali odwilży w 1956 roku został wybrany na prezesa Związku Literatów Polskich. Funkcję tę pełnił do 1959 roku.

³⁶⁵ Adam Prot Asnyk (1838–1897) – poeta i dramaturg epoki przejściowej między pozytywizmem a Młodą Polską.

³⁶⁶ Mowa o „Życiu Literackim”. Zob. przypis 311.

³⁶⁷ *Écrivain d’art* (franc.) – ‘piszący o sztuce’.

wręcz błędne. Wielu z tych co wyszli z „Arsenału”³⁶⁸ uprawia nadal krzyk dla krzyku. Ostatnio w „Zachęcie”³⁶⁹ raziły takie okropieństwa, jak *Ekshumowany*³⁷⁰, czy *Potwór*, kukły bezforemne, ekspresjonistyczne. Zaciekawiał mnie na tej wystawie tylko jeden z rzeźbiarzy: Ślimakowski³⁷¹, jego kompozycje wiszące są czasem bardzo ładne. Z młodych malarzy za najciekawszego uważam Stefana Gierowskiego³⁷².

– A nasz krakowski Andrzej Wróblewski³⁷³? Tak się około niego zrobiło teraz głośno.

– To bardzo niedobry, ordynarny krzyk. Jakiś niemądry krytyk zestawia go z Buffetem³⁷⁴. Ale Buffet umie malować,

³⁶⁸ Chodzi o słynną Ogólnopolską Wystawę Młodej Plastyki zorganizowaną 21 lipca 1955 roku przez Centralne Biuro Wystaw Artystycznych zwane „Arsenałem” pod hasłem „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”. Wzięli w niej udział między innymi: Andrzej Wróblewski, Waldemar Cwenarski, Izaak Celnikier, Marek Oberlaender, Stefan Gierowski, Jan Lebenstein, Jan Dziędzihora, Jacek Sienicki, Jan Lenica, Jan Tarasin, Franciszek Starowieyski, Jerzy Tchórzewski, Alina Szapocznikow, Rajmund Ziemiński, Maria Pinińska-Bereś.

³⁶⁹ Chodzi o II Wystawę Sztuki Nowoczesnej, jaka odbyła się w „Zachęcie” w 1957 roku. Przyboś napisał z niej recenzję, która przekształciła się w programową wypowiedź na temat postulowanych przez poetę kierunków rozwoju sztuk plastycznych. Tekst tego szkicu zamieszczam w materiałach źródłowych w dziale Konteksty.

³⁷⁰ Tytuł rzeźby Aliny Szapocznikow z roku 1955, prezentowanej na II Wystawie Sztuki Nowoczesnej.

³⁷¹ Tadeusz Ślimakowski (1915–1988) – rzeźbiarz i malarz. Interesował się teorią widzenia Władysława Strzemińskiego. W 1953 roku wraz z grupą przyjaciół plastyków zorganizował nieoficjalną wystawę, w wyniku której w 1953 roku powstała awangardowa, opozycyjna wobec socrealizmu, grupa St–53. Ślimakowski brał udział w jej nieoficjalnych (1953–1954) i oficjalnych (1955–1959) wystawach. Uczestniczył także w II Wystawie Sztuki Nowoczesnej.

³⁷² Stefan Gierowski (ur. 1925) – malarz, rysownik. Krytycy wiązali poszukiwania Gierowskiego z teorią unizmu Władysława Strzemińskiego. W latach 1956–1961 współpracował z Galerią Krzywe Koło prowadzoną przez Mariana Bogusza. Brał udział w II Wystawie Sztuki Nowoczesnej.

³⁷³ Andrzej Wróblewski (1927–1957) – malarz, stworzył indywidualną, niezwykle sugestywną formułę malarstwa figuratywnego. Po wojnie, podobnie jak Tadeusz Kantor, propagował tzw. „realizm bezpośredni”. W 1949 roku stworzył słynny cykl obrazów „Rozstrzelania”, zestawiany często z poezją Tadeusza Różewicza.

³⁷⁴ Bernard Buffet (1928–1999) – francuski malarz i grafik. W Polsce jego twórczość spopularyzował w latach pięćdziesiątych tygodnik „Przekrój”.

jego szarości są tego rodzaju, że można na nie patrzeć, a na Wróblewskiego nie można.

– A Alina Szapocznikow, rzeźbiarka, którą tak lansuje „Przegląd Kulturalny”³⁷⁵?

– Nie zachwycam się. Odpowiadam za swoje sądy i gusta, nie za cudze.

– Ponieważ jesteśmy w plastyce po kostki, zapytam pana jeszcze o Nowosielskiego³⁷⁶. Byłem niegdyś łodzianinem, to stąd.

– Nie podobają mi się te jego – na przemian – bizantyzyzmy i tasyzmy³⁷⁷. Drugim przykładem nieporozumienia wydaje mi się malarstwo Lebensteina³⁷⁸. Trzeba tego zdolnego malarza otrząsnąć z obsesji, powtarza bez końca jedną formę, nie rozwija jej, i zamknął się w manierze.

(Ponieważ sam także mam pewne opinie na temat manier i obsesji, postanawiam nawrócić w rozmowie do literatury i zahaczam o Harasymowicza).

– To także smutny przykład rozkładającego się talentu, a zapowiadał się tak bardzo dobrze – mówi Julian Przyboś.

³⁷⁵ „Przegląd Kulturalny” – tygodnik kulturalno-społeczny wydawany w latach 1952–1963 w Warszawie, redagowany do 1955 roku przez Jerzego Andrzejewskiego (później Gustawa Gottesmana). Tygodnik poświęcał wiele uwagi sztukom plastycznym i uczestniczył w przemianach szeroko rozumianej kultury.

³⁷⁶ Jerzy Nowosielski (1923–2011) – jeden z najważniejszych polskich malarzy drugiej połowy XX wieku. W latach czterdziestych i pięćdziesiątych zbliżał się na przemian ku malarstwu realistycznemu i abstrakcyjnemu. Później wykształcił niepowtarzalny model inspirowanego prawosławiem malarstwa nowoczesnych ikon. W roku 1946 wziął udział w zbiorowej wystawie Grupy Młodych Plastyków w krakowskim Pałacu Sztuki, poprzedzonej publikacją manifestu „realizmu spotęgowanego” autorstwa Tadeusza Kantora i Mieczysława Porębskiego. Uczestniczył także we wszystkich trzech edycjach Wystawy Sztuki Nowoczesnej.

³⁷⁷ Tasyzm – kierunek w malarstwie współczesnym, powstały w Europie tuż po zakończeniu drugiej wojny światowej. Stanowi on nurt należący do abstrakcjonizmu niegeometrycznego (tzw. malarstwa gestu, informelu), który był odpowiedzią na amerykański abstrakcyjny ekspresjonizm. Tasyści odrzucali metody twórcze, na rzecz działań spontanicznych i podnosili rolę przypadku w procesie twórczym.

³⁷⁸ Jan Lebenstein (1930–1999) – polski malarz i grafik. Stworzył oryginalną odmianę malarstwa figuratywnego, zabarwionego egzystencjalnymi lękami i powiązanego z elementami surrealistycznymi i abstrakcyjnymi. W roku 1956 Lebenstein związał się z niezależnym Teatrem na Tarczyńskiej, prowadzonym przez Mirona Białoszewskiego.

– Jego pierwszy tomik przeczytałem z radością. Ale już drugi był słaby, zawierał wiele wysilonych, sztucznych, ciągniętych za włosy obrazków. Doszedł do rozkładu wyobraźni, a to co tak łatwo drukuje nawet w paryskiej „Kulturze” jest przykładem nieporadności mającej niby to świadczyć o nieskrępowanym locie wyobraźni. Dobrze powiedział Flaszten, że są to „bruliony brulionów”³⁷⁹ wierszy. Harasymowicz wpadł w jakąś ciemną dziurę. A przecież to fenomen: dorosły – zachował wyobraźnię dziecka! Gdyby sobie uświadomił swoje istotne możliwości – opanowałby klasyczną wersyfikację i stałby się świetnym poetą dla dzieci. A tak...

– W związku z Harasymowiczem: Kwiatkowski (Jerzy)?

– Jego głośny artykuł to niewypał. Niepoważne analogie historyczne: klasycy-romantycy. W Polsce ten pierwszopór staje się już maniakałnym wzorem.

– W związku z Kwiatkowskim. Powiedział on, że jest pan wiecznym optymistą, niepoprawnym optymistą, jakoś tak.

– Twórczość – to przecież wolność konieczna. Człowiek tworzący nie może być „nieszczęśliwą świadomością”. Pamiętam ja o tym, że ludzkość co jakiś czas się wyrzyna. Lecz także o tym, co powiedział Valéry³⁸⁰: „śmieszą utwory, w których poeta pieni się i rozpacza, bo aby to zapisać – musi spokojnie usiąść”... Jak głęboką awersją napełniały mnie makabryczne obrazy w „Arsenale” – tak odstręczając działając na mnie te „katastroficzne” gęźbienia. Czytajcie młodzi poeci. Listy skazańców z ostatniej wojny. Tam mówi się o śmierci z najwyższą prostotą i bez wrzasku.

– Nie jest pan więc „integralnym optymistą”, jak chce Kwiatkowski.

– Panie Bohdanie, gdy się nie ma – jak pan – trzydziestu lat, łatwo sobie pozwalać na rozpacz, ale po pięćdziesiątce... łatwy pesymizm i łatwy optymizm są wtedy za trudne. Dochodzi się więc do trudnego optymizmu. Jerzy Stem-

³⁷⁹ L. Flaszten, *Dzieci i żywioły...*, s. 4.

³⁸⁰ Paul Valéry (1871–1945) – francuski poeta, eseista i prozaik, twórca jednego z modeli nowoczesnego klasycyzmu. Daleki od mistycyzmu i irracjonalizmu, głosił kult rozumu, postulował „świadomość zorganizowaną” i twierdził, że „wolność poety leży w rygorach”. Zmierzając ku ideałom „sztuki czystej”, tworzył poezję kunsztowną i harmonijnie zbudowaną.

powski³⁸¹ słusznie zauważył, że „czarna literatura”³⁸² uprawiana szeroko na Zachodzie pomaga w trawieniu ludziom po dobrym obiedzie. Ale u nas, w kraju skąpych obiadów, literatura taka pełni rolę destrukcyjną, pogrąża młode umysły w beznadziejności, w kulcie dla pijackiego sposobu życia.

– Więc i Hłasko? Był pan w jury nagrody wydawców...

– Zdumiewają mnie ci młodzi. Uciekają do piwnic. Co to znaczy? Tęsknota do jaskini? Ja najlepiej czuję się w samocie, nad chmurami. Uwaga, panie Bohdanie! Bo może już w tej chwili opanowano energię grawitacyjną i nagle unieśliemy się lżejsi od pióra, pod sufit! Lepiej już zaraz chodźmy na powietrze!

„Życie Literackie” 1958, nr 15

³⁸¹ Jerzy Stempowski (1993–1969) – jeden z najwybitniejszych polskich eseistów, epistolograf, pisarz polski i francuski. Współpracował z paryską „Kulturą”, na łamach której od 1954 roku prowadził regularnie cykl zatytułowany *Notatnik niespiesznego przechodnia*.

³⁸² W jednej z audycji Radia Wolna Europa, w cyklu „Głos Wolnych Poetów z Londynu” Stempowski rozmawiał z Tymonem Terleckim na temat pisarstwa Marka Hłaski (8 kwietnia 1958). Audycja nosiła tytuł *Czarna literatura w polskim wariacie*.

Tadeusz Różewicz
Dźwięk i obraz w poezji współczesnej



Zgódźmy się na to, że „rozwód współczesnej poezji lirycznej z muzyką”³⁸³ jest faktem dokonanym. Pragnę jednak, abyście nie myśleli, że odcinając poezji jedno skrzydło, chcę ją zmusić, aby unosiła się przy pomocy drugiego skrzydła, którym jest obraz. Chciałbym podzielić się pewnymi doświadczeniami, które nasunęły się w czasie pisania wierszy. Chodzi tutaj o najbardziej osobiste uwagi. Nie będzie to więc próba przeprowadzenia analizy poezji współczesnej, lecz raczej próba podzielenia się wszystkimi wątpliwościami, jakie ofiarowała mi moja praktyka poetycka.

Muzyka – dźwięk i obraz – metafory wydały mi się nie skrzydłami, które unoszą poezję od twórcy do odbiorcy, ale balastem, który należy odrzucić, aby poezja mogła się podnieść i stać się na razie zdolna nie do dalszego lotu, ale do dalszego życia.

Zdaję sobie sprawę z tego, że droga ta może prowadzić do samobójstwa poezji lub do milczenia, ale wydaje mi się, że podjęcie tego ryzyka było konieczne.

Ja sam w większości swoich wierszy posługuję się obrazem. Moja poezja opiera się więc na zasadniczym elemencie, na metaforze, na obrazie. Sprawa jednak się komplikuje i widzę w całej swojej twórczości zmaganie się z obrazem. Jest to ciągle dążenie do odrzucenia obrazu-metafory.

Idąc za Arystotelesem mówią poeci i krytycy, że najważniejsze jest w poezji trafne używanie metafor i ono stanowi o indywidualności i genialności poety. Wyobraźmy sobie, że

³⁸³ Tezę taką głosił Tadeusz Peiper, podkreślając kluczową rolę pojęcia, a nie dźwięku w poezji współczesnej. Tak właśnie – jako spokrewnianie odległych pojęć – główny teoretyk Awangardy Krakowskiej definiował metaforę.



odrzucał obraz-metaforę, co nam zostało? Porywa nas strach, że w rękach została tylko garść słów, proza, przeciwieństwo poezji. Chciałbym jednak zwrócić uwagę, że obraz ciągle jest głównym celem zabiegów współczesnych poetów. Poeci opracowują obraz na użytek odbiorcy, czynią z obrazu małe objawienie świata, wyobraźni. Są to dla mnie jakby pozostałości magiczno-czarodziejskich obrzędów. Są to zabiegi ludzi wierzących w istnienie poezji *in abstracto*.

Wracam jednak do moich prób. Nie będę operował przykładami, ponieważ mogłyby one zaciemnić całość wywodu. W mojej praktyce obrazy często stawały się jakby zasłonami dla właściwej materii poetyckiej, która usiłowała z siebie te zasłony zrzucić. Zagadnienie jest takie, powtórzmy to jeszcze raz, czy możliwe jest, aby poezja odrzuciła obraz i mimo to żyła w całym swoim bogactwie, nie okaleczona, aby istniała jako wyraz. Mówiąc o tym mam na myśli pewne procesy, które zachodzą w mojej poetyce. Jestem często wodzony na pokuszenie, aby wyrządzić sobie jako poecie krzywdę przez odcięcie się od tego wszystkiego, co daje utworowi poetyckiemu urodę i światło, piękno. Pozornie wygląda to tak, że poezja zwróciła się przeciwko sobie samej.

Nie wiem, czy możliwe jest, aby poezja zrezygnowała z obrazu, i daleki jestem od tego, aby komukolwiek narzucać tego rodzaju poglądy, ale ciągle ponawiam próby i atakuję obraz ze wszystkich stron, pragnąc go usunąć jako element dekoracyjny, zbędny. W moim rozumieniu liryka współczesna byłaby stworzeniem zderzenia między uczuciem i zjawiskiem, między uczuciem i rzeczą. Obraz mógłby odgrywać pewną rolę pomocną, ale nie byłby konieczny. Rozbudowany zbyt przez poetę obraz, karmiący się sztuczną, wymyśloną wyobraźnią, niszczy w wierszu lirycznym jego związek, ziarno. Wreszcie niszczy sam siebie, nie dając wyobrażenia o właściwym dramacie rozgrywającym się wewnątrz wiersza. Poezji nie robi się przy pomocy przesuwania obrazów, które stanowią najbardziej powierzchowną warstwę utworu. Im zewnętrzna szata wiersza jest bardziej skomplikowana, ozdobna i zaskakująca, tym gorzej dla właściwego zdarzenia lirycznego, które często nie może się przebić przez kunsztowne ozdoby fabrykowane przez poetów.

Wynika z tego, że w pewnym stadium całe nasze doświadczenie poetyckie, cała umiejętność konstruowania obrazów nie ma sensu, choć wymaga ona od nas wielkiej kultury, pracowitości, oryginalności i innych cnót tak wysoko cenionych przez krytyków. Uważam więc, że rola metafory „jako przewodnika najdoskonalszego, najszybszego”³⁸⁴ od twórcy do odbiorcy jest bardzo problematyczna.

W praktyce poeta przy pomocy obrazu jakby ilustruje wiersz, ilustruje poezję. Tymczasem zdarzenia w świecie uczuć nie chcą już być przekazywane przy pomocy najdoskonalszych i najpiękniejszych metafor-obrazów, one chcą ujawniać się same. Chcą nagle i w całej jednoznaczności ukazywać się, a raczej oddawać odbiorcy.

Metafora, obraz nie przyśpieszają, ale opóźniają spotkanie między odbiorcą i właściwą istotną materią utworu poetyckiego. Utwór ten, moim zdaniem, powinien biec od twórcy do odbiorcy po prostej, nie powinien zatrzymywać się nawet na najbardziej uroczych i z punktu widzenia estetycznego pięknych przystankach stylistycznych. To jest zasadnicza różnica pomiędzy moimi próbami i moją praktyką poetycką a między tym, co w poezji polskiej zrobili poeci grupy Awangardy.

kwiecień 1958

Przygotowane na II Festiwal Poezji Jugosłowiańskiej w Rijece, którego tematem jest *Dźwięk i obraz w poezji współczesnej*.

Przedruk w: T. Różewicz, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, Warszawa 1971, s. 97–100.

³⁸⁴ Na kluczową rolę metafory jako narzędzia kondensacji znaczeń zwracali uwagę zarówno Tadeusz Peiper, jak i Julian Przyboś, podkreślając właściwą temu tropowi szybkość i antyrealizm.

Tadeusz Różewicz
[rozmawiał Włodzimierz Maciąg]



Rozmowa zaczyna się od pytania o nowe rzeczy poety.

– Tak się ostatnio złożyło, że więcej drukowałem w prasie zagranicznej niż krajowej. Wybór moich wierszy ukazał się w czechosłowackiej bibliotece poetów współczesnych (obok Bechera³⁸⁵, Albertiego³⁸⁶, Guillena³⁸⁷, Préverta³⁸⁸, Gałczyńskiego i innych), ma się ukazać także wybór w Belgradzie. Wybory kilku i kilkunastu wierszy zamieściły miesięczniki: włoski „La Situazione” i francuski „Les Lettres Nouvelles”, oraz pisma jugosłowiańskie i czeskie.

Pytam o festiwal poezji w Jugosławii.

– Zostałem tam zaproszony przez jugosłowiańskich poetów. Głównym tematem dyskusji był: „obraz i dźwięk współczesnej poezji”. Moja wypowiedź skierowana była przeciwko naiwnemu pojmowaniu tych spraw, również przeciw hipertrofii metafory.

– *A jaki jest pana stosunek do naszych krajowych dyskusji o poezji?*

– Dyskusje nasze są pełne nieporozumień. Krytycy skądinąd mądrzy wypisują często głupstwa, zaciemniają problemy, gubią się w jakichś białych kółkach, które mają zastąpić metafizykę, prowadzą spory o rzeczy bez znaczenia dla praktyki poetyckiej. Słonimski słusznie napisał, że we współczesnej młodej poezji pełno jest nonsensów, ale jest za inte-

³⁸⁵ Johannes Robert Becher (1891–1958) – niemiecki poeta, krytyk literacki i redaktor.

³⁸⁶ Rafael Alberti (1902–1999) – hiszpański poeta i dramaturg.

³⁸⁷ Nicolás Cristóbal Guillén Batista (1902–1989) – kubański poeta, dziennikarz i polityczny aktywista.

³⁸⁸ Jacques Prévert (1900–1977) – francuski poeta, twórca dialogów filmowych i scenarzysta, związany z surrealizmem i absurdyzmem.

ligentnym pisarzem, żeby uważać, że to jest awangardowe co jest niezrozumiałe i głupie, i na odwrót. Wyobraźmy sobie, jak wyglądałaby polska poezja bez awangardy, bez pracy poetyckiej i teoretycznej Przybosa i innych. Mnóstwo nieporozumień wywołuje u nas zacieśnienie pojęcia awangardy. Awangarda jest ciągłym ruchem w sztuce, w ankiecie we francuskim tygodniku „Les Lettres Françaises” świetnie powiedział Cocteau³⁸⁹ o awangardzie współczesnej: dawniej awangarda była efekciarstwem, dziś jest dyscypliną.

– *A czy pan sam ma jakieś projekty artystyczne, jakieś plany ewolucji swej poetyki?*

– Jest to zagadnienie zbyt skomplikowane, aby na nie odpowiedzieć w wywiadzie. Mój pogląd na obecne spory jest taki, że dawniej szkoły poetyckie walczyły ze sobą, a dziś powinny się uzupełniać. Walka o nowy styl rozpoczynająca się od kilku nawet ładnych metafor nie ma sensu. Moim zdaniem dziś poeci powinni dążyć do syntetyzowania zdobyczy poszczególnych szkół. Pierwiastki klasyczne i romantyczne wiążą się dziś ze sobą. Krytycy, którzy próbują je rozdzielać są ślepi raz na prawe, raz na lewe oko. Spór o współczesną poezję nie jest sporem o akcesoria ani o technikę pisania. Istota tkwi w sporze światopoglądowym twórców. Tu przebiega rzeczywista linia podziału, tu jest platforma, na której zderzają się ze sobą twórcy i krytycy. Tu można przeciwstawić w sposób istotny np.: Eliota i Majakowskiego³⁹⁰. Możemy sobie wyobrazić, że jeden z nich używa sposobów poetyckich drugiego, natomiast trudno wyobrazić sobie, aby używał filozofii. Tym wszystkim nasza krytyka także się nie zajmuje, mówi zbyt wiele o sprawach technicznych.

– *Jednym słowem uważa pan, że nasza krytyka literacka nie umie zapanować nad materiałem współczesnej literatury?*

³⁸⁹ Jean Cocteau (1889–1963) – francuski poeta, dramaturg, grafik i malarz awangardowy.

³⁹⁰ Włodzimierz Majakowski (1893–1930) – poeta rosyjski związany z ruchem rewolucyjnym. Po rewolucji październikowej założył grupę literacką LEF (Lewy Front Sztuki Ludowej), nawiązującą do futuryzmu.

– Podkreśla się u nas często działalność np. Sandauera. Moim zdaniem artykuły jego są pisane inteligentnie, trafnie pokazują potknięcia stylistyczne i moralne pewnych pisarzy. Sandauer spełnia rolę gimnazjalnego polonisty, a także moralisty. Mimo wszystko są to artykuły ważne raczej dla kroniki towarzyskiej literackich kół w Warszawie, natomiast na procesy zachodzące w naszej literaturze (myślę o warsztacie literackim, o rodzeniu się nowego wyrazu artystycznego) artykuły te wpływu nie mają. Są ciekawe dla czytelników, dla kibiców, a nie dla twórców.

– *Czy mógłbym zapytać dlaczego pośród dyskutujących pisarzy pana nazwiska brakowało?*

– Bardzo wiele z moich utworów publikowanych w prasie dawało wyraz moim poglądom na sprawy poezji, zawierały one wyraźne elementy publicystyczne. Przypomnę tu choćby wiersz *Kryształowe wnętrze brudnego człowieka*³⁹¹. W utworach tego typu zawierał się jak gdyby mój głos w dyskusjach, moje poglądy. Czasem atakowałem po prostu poetów i ich konkretne utwory, np. Ważyka *Poemat dla dorosłych*³⁹². Wymykało się to, niestety, naszej krytyce. Nasza krytyka w ogóle ocenia poetę od wiersza do wiersza, od metafory do metafory, nie widzi jego postawy filozoficznej, nie widzi, że poeta jest całością organiczną, która jest w ciągłym ruchu, rozwoju, lecz stanowi jedność. Nasi recenzenci dzielą poetę na kawałki. Piszą np. o ciągłych postępach, albo o cofnięciach. Tymczasem gdyby taki postęp wiecznie istniał, to gdzieżby się to skończyło? Twórca musi krążyć dokoła swego środka, jeśli go oczywiście ma.

– *Czy mógłby pan wskazać w poezji światowej nazwiska twórców szczególnie panu bliskich?*

– To byłaby ogromna lista. Wolalbym mówić nie o nazwiskach, raczej o poszczególnych utworach poszczególnych twórców, które mi są bliskie.

– *Co pan sądzi o głosach wołających o zmierzchu poezji?*

³⁹¹ Wiersz Tadeusza Różewicza z tomu *Poemat otwarty*.

³⁹² Słynny rozrachunkowy poemat Adama Ważyka opublikowany w sierpniu 1955 roku na łamach „Nowej Kultury”.

– Dyskutuje się u nas czasem problem kryzysu poezji lub powieści. Nie ma żadnego kryzysu ani niebezpieczeństwa zaniku poezji, istnieje tylko kryzys pewnych szkół, poetyk, konwencji. Mówienie o zaniku samej poezji jest absurdem. Poezja tylko zmienia swe formy, dla mnie np. *Stary człowiek i morze* Hemingwaya³⁹³ – to wielki współczesny poemat, albo opowiadanie Camusa³⁹⁴ *Renegat*. Można tu więc mówić o zanikaniu granicy między gatunkami.

– *Czy literatura współczesna zdaniem pana daje sobie radę ze współczesnym życiem?*

– W sformułowaniu pańskiego pytania mieści się błąd. Według mnie dobra literatura zawsze nadąza za współczesnością, a nawet ją wyprzedza. Nie trzeba jej skłaniać, żeby gonila współczesność, bo ona ją właśnie tworzy: wszelkie dziennikarskie namowy w tym kierunku są nonsensem. Zresztą w dyskusjach współczesnych na ten temat istota sprawy pozostaje zawsze z boku. Polityka jest na pewno jednym z ważnych elementów twórczości. Mnie samego ciągnęli nieodpowiedzialni ludzie za uszy do polityki, i udawali, że nie dostrzegają tego elementu w mojej twórczości. Czy chcemy tego, czy nie chcemy, element polityczny wdarł się nawet do naszych łóżek. Proszę się nie uśmiechać. To fakt. Odwracanie się od problematyki politycznej (nie chodzi oczywiście o fabrykowanie utworów na zadany temat) świadczy o zafalszowaniu pisarza wobec samego siebie, o unikaniu pewnych istotnych problemów. Polityka ma zbyt ważki wpływ na nasze życie, abyśmy mogli zamykać na nią oczy.

– *Jakie są pana najbliższe plany twórcze?*

– Interesuję się filmem. Zamierzam napisać wspólnie z Kornelem Filipowiczem³⁹⁵ scenariusz filmowy. Współpraca z filmem jest dla mnie bardzo interesująca, myślę, że to bę-

³⁹³ Ernest Miller Hemingway (1899–1961) – wielki prozaik amerykański.

³⁹⁴ Albert Camus (1913–1960) – francuski prozaik, eseista, publicysta, filozof. Jeden z największych przedstawicieli egzystencjalizmu w literaturze.

³⁹⁵ Kornel Filipowicz (1913–1990) – powieściopisarz, nowelista, scenarzysta, poeta. W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych tworzył nieformalną grupę twórczą Miczura-Film, do której należał także Tadeusz Różewicz. Pisali razem scenariusze filmowe.

dzie praca długofalowa. Poza tym przygotowałem nowy zbiór pt. *Formy*³⁹⁶, złożony z wierszy, prozy (niepoetyckiej) i z pewnych rozważań teoretycznych.

„Życie Literackie” 1958, nr 34

³⁹⁶ Różewicz opublikował tom *Formy* w 1958 roku.

Jan Brzękowski *Zjawisko Harasymowicz*



Mam dużo sympatii dla poezji Harasymowicza. Jego pierwszy tom zwrócił moją uwagę i przywiązuję do Harasymowicza pewne nadzieje. Może nawet – duże nadzieje. Zaliczyć go należy niewątpliwie do kilku najbardziej interesujących poetów młodego pokolenia. Dlatego chciałbym mu poświęcić nieco uwagi, nie ukrywając jednak krytycznych refleksji, jakie budzi we mnie „zjawisko Harasymowicz”. Dodaję, że nie należę do zgryźliwych zrzedów, że jestem bodaj jedynym poetą, mówiąc eufemistycznie, „nieco starszej generacji”, który usiłował zwrócić uwagę na młodych, podkreślając, że wnoszą oni istotnie własne walory³⁹⁷. Nigdy też nie zachęcałem do bezkrytycznego naśladowania awangardy, wręcz przeciwnie, starałem się uwypuklić to, co poezja Czajkowskiego³⁹⁸, Czerniawskiego³⁹⁹, Sity i in., a w kraju – Białoszewskiego, Jachimowicza⁴⁰⁰, Karpowicza, Herberta – ma oryginalnego, nowego, nie związanego z poprzednim pokoleniem, wybiegającego naprzód, w przyszłość. Dlatego sędzę, że bardziej niż ktokolwiek inny jestem powołany do sprowadzenia pewnych

³⁹⁷ Zob. [J. Brzękowski], *Poezja prosta*, „Kultura” 1956, nr 7–8, s. 182–194 [przyp. – J.B.].

³⁹⁸ Bogdan Czajkowski (1932–2007) – poeta emigracyjny, krytyk literacki i tłumacz. Był redaktorem kolejno „Merkurjusza Polskiego” (od 1956), „Kontynentów – Nowego Merkurjusza” (od 1959) oraz redaktorem naczelnym „Kontynentów” (1960–1962).

³⁹⁹ Adam Czerniawski (ur. 1934) – poeta, prozaik, krytyk literacki i tłumacz. Współpracował z wieloma emigracyjnymi wydawnictwami i czasopismami literackimi, między innymi z „Wiadomościami”, „Kulturą” i „Oficyną Poetów”. Był jednym z założycieli i redaktorów „Kontynentów”. W 1956 roku opublikował w Londynie tom poetycki *Polowanie na jednoroźca*.

⁴⁰⁰ Marian Jachimowicz (1906–1999) – poeta, tłumacz i malarz. W 1957 roku opublikował tom poetycki *Ścieżką konieczną*.

fenomenów poetyckich do właściwej proporcji, tym bardziej że wydają mi się one groźne dla samych poetów, zachęcając ich do pójścia po drodze najmniejszego oporu.

Jest to tym bardziej konieczne, że w ciągłości kultury literackiej wytworzyła się w kraju przerwa, młodzi przeważnie nie znają poezji dwudziestolecia, a raczej – mówiąc ściślej – znają ją tylko fragmentarycznie. W ostatnich dwóch latach zrobiono wprawdzie pewne kroki, by udostępnić twórczość futurystów, ale nie uczyniono tego w stosunku do poetów awangardy. Dla młodych – awangarda ogranicza się przeważnie do powojennej twórczości Przybosia. Niewątpliwie awangarda – to Przyboś (obecny i przedwojenny), ale to także Peiper, Brzękowski, Kurek⁴⁰¹, a również i Ważyk (dawny Ważyk z *Oczy i usta*⁴⁰² i nowy Ważyk z *Wagonu*⁴⁰³). Znajomość dorobku całej awangardy, zarówno twórczego jak i teoretycznego, wydaje mi się niezbędna dla młodego poety – w przeciwnym razie będzie odkrywał od dawna znane Ameryki.

Dlatego nie mogę bezkrytycznie przyjmować „zjawiska Harasymowicz”, w którym jednak pewne strony są mi bliskie. Cieszę się, że pragnie on zwrócić się do wyobraźni, że w niej widzi główny motor twórczości, cieszyłbym się bardziej, gdyby ten zwrot utrzymany był na normalnej linii rozwoju poezji. Trudno jednak pogodzić mi się z odkrywaniem nowych kontynentów, gdy jest to wynikiem nieznamości tego, co robiono dawniej, w okresie dwudziestolecia. Nie mówiąc już o ogłoszonej po wojnie *Sprawie wyobraźni* Bieńkowskiego⁴⁰⁴, pozwolę sobie tutaj przytoczyć fragment mojego artykułu pt. *Wyobraźnia wyzwolona* zamieszczonego w „Pionie” w r. 1938⁴⁰⁵. W artykule tym, w przeciwień-

⁴⁰¹ Jalu Kurek (1904–1983) – poeta, prozaik, przedstawiciel Awangardy Krakowskiej.

⁴⁰² Tom *Oczy i usta* należy do twórczości Ważyka z okresu dwudziestolecia międzywojennego (1926).

⁴⁰³ Wiersz *Wagon* Ważyk opublikował w prasie literackiej w 1958 roku. W 1963 roku wyszedł tom poety pod tym samym tytułem.

⁴⁰⁴ Tom poetycki *Sprawa wyobraźni* Zbigniew Bieńkowski opublikował po raz pierwszy w 1945 roku. Rozszerzone wznowienie wyszło w 1960 roku.

⁴⁰⁵ „Pion” 1938, nr 18, s. 3, w: *Wyobraźnia wyzwolona...*, s. 81–86 [przyp. – J.B.]. Szkic ten przedstawiam poniżej w korpusie źródeł konteksto-

stwie do nadrealistów głoszących bezkrytyczny asocjacionizm, wysuwałem postulat „wyobraźni zorganizowanej”, podkreślając, że akt twórczy nie jest tylko, jak u nadrealistów, dosłowną transkrypcją wyobrażeń, ale także – ich organizowaniem, poddawaniem pewnej kontroli, włączaniem w ramy pewnego układu.

Zasadniczym elementem poezji – pisałem w tym artykule – jest nie forma, nie piękne metafory czy zdania, ale same obrazy in statu nascendi, sama kuźnia obrazów czy metafor: *w y o b r a ż n i a* [...]. Bez wyobraźni poetyckiej nie może być mowy o prawdziwej poezji [...]. Wyobraźnia jest więc głównym żywiołem, a zarazem istotą poezji. Można nawet powiedzieć: jest samą poezją. Obrazy (nie zaś metafory) są tylko elementem wyobraźni. Muszą one być jednak związane wspólną więzią, wypływać z jednego źródła, być czymś integralnie poetyckim, być spontanicznym produktem wyobraźni. Akt poetycki wyzwała tylko już istniejące elementy fantazji. Mówiąc pragmatycznie: poezja jest po prostu wyobraźnią wyzwoloną [...], wyobraźnia poetycka musi być wyjściem poza fotograficzny, naiwny realizm, ale nie może też być czysto idealistycznym produktem zawieszonym w próżni werbalizmu. Musi być *metarealną*; dlatego poezję opartą na uznaniu tej pierwszoplanowej roli wyobraźni określam mianem *meta-realizmu*⁴⁰⁶.

Głosząc postulat wyobraźni zorganizowanej i kontrolowanej, w przeciwieństwie do czystego asocjacionizmu nadrealistów, którym zarzucałem również ograniczenie się do wąskiego odcinka dziwności, podkreśliłem, że nadrealistom nie chodziło o sprawy związane z wyobraźnią, lecz tylko o samą metodę twórczą, opartą na jak najbardziej czystym, niczym nie kontrolowanym asocjacionizmie, czyli o sposób pisania, a nie „o jakość wiersza i związaną z tym rzeczywistość wyobrażeniową”⁴⁰⁷.

Wyobraźnia wyzwolona powinna być agresywna i drażliwa.

wych zatytułowanym *Wyobraźnia jako kategoria twórcza w tekstach programowych dwudziestolecia*.

⁴⁰⁶ *Ibidem*.

⁴⁰⁷ *Ibidem*.

Wyobraźnia poety jest wreszcie próbą wyjścia poza zewnętrzną, otaczającą nas rzeczywistość. Łączy ona w sobie jednak elementy zaczerpnięte ze świata zewnętrznego z elementami nierealnymi, których byt określany jest warunkami istniejącymi tylko w nas samych. W tym sensie jest więc ona projekcją świata⁴⁰⁸.

Wiele moich wierszy jeszcze w okresie przedwojennym opiera się na wyobraźni, nie tyle na metaforze czy na obrazie, ale właśnie – na wyobraźni. Dlatego pewne strony twórczości Harasymowicza są mi bliskie i gdyby pisał on przed wojną – niewątpliwie chętnie byłbym widział jego współpracę w czasopiśmie „Meta”, które wraz z kilku poetami zamierzałem wydawać w tym okresie.

Na czym opiera się wyobraźnia Harasymowicza? Jest ona niewątpliwie produktem oryginalnym, właściwym tylko temu poecie. Wbrew temu, co się o nim pisze, ma on niewiele wspólnego z nadrealizmem; ani forma jego wierszy, ani – według wszelkiego prawdopodobieństwa – metoda pisania, ani postawa twórcza – nie są nadrealistyczne. W wierszach Harasymowicza istnieje niewątpliwie prymat wyobraźni, ale wyobraźni baśniowej, jej elementami są zamki, wieże, zbroje, księżniczki, królewicze, pałace Alabastrów... Te zużyte rekwizyty przepuszczone są jednak przez krzywe zwierciadło nowej poezji i dlatego księżniczki są rude i chodzą koło obór, wieże – są wieżami melancholii itp. Równocześnie wyobraźnia Harasymowicza ma podkład regionalny i niewątpliwą skłonność do deformacji, a nawet – do groteski.

Nie wiem, w jakiej mierze zna on poezję francuską, ale tytuł *Wieża melancholii* ma wydzźwięk Nervalowski. W pierwszej chwili myślałem nawet, że jest on metaforą ze słynnego sonetu Nerval'a *El Desdichado*, ale po ponownym przejrzaniu tego wiersza okazuje się, że zbieżność jest tylko pośrednia, ale niemniej zastanawiająca. W pierwszej strofie u Nerval'a występuje motyw wieży „la [T]our abolie”⁴⁰⁹, i – dwa wiersze dalej – „czarne słońce melancholii”. Nie jest to więc bezpośrednio zapożyczony, ale metafora „wieża melan-

⁴⁰⁸ *Ibidem*.

⁴⁰⁹ *la [T]our abolie* – zburzona wieża [przekład filologiczny].

chologii” jest tak Nervalowska, że dopiero zajrzenie do tekstu przekonało mnie, że nie występuje ona w tym sonecie. Zachęciło to mnie jednak do dalszych badań. W pierwszej strofocie tego wiersza czytamy u Harasymowicza: „pod zamkiem nieżywym”, u Nerval, również w pierwszej strofocie, „ma seule [É]toile est morte”⁴¹⁰, odpowiednikiem „słońce jak głowa bez oczu” jest u Nerval „le [S]oleil noir de la Mélancholie”⁴¹¹, nieco dalej „czerwone jak usta” – „rouge encore du baiser”⁴¹², „okręty miały gdzieś jechać” – „[R]ends-moi le Pausilippe et la mer d’Italie”⁴¹³. Nie są to więc zapożyczenia, ale niewątpliwe pokrewieństwo atmosfery u obydwóch poetów o dużej klasie i ciężarze gatunkowym.

Cieszę się więc, że Harasymowicz głosi prymat wyobraźni. Mniej do mnie przemawia jego regionalizm, gdyż tutaj nie mogę się oprzeć pewnym wspomnieniom. Pamiętam, w okresie gdy zaczynałem pisać, powstała inna grupa regionalna. Nie była ona związana z Muszyną (z którą łączą mnie wspomnienia z czasów, gdy byłem jeszcze uczniem gimnazjalnym w Nowym Sączu), ale z Gorzeniem Górnym. Była to grupa Czartaka⁴¹⁴, której głównym animatorem był Emil Zegadłowicz⁴¹⁵. Prawie co roku, nieraz nawet częściej, ukazywał się nowy tomik poezji autora *Powsinogów*, którego część prasy witała jako największego poetę Polski przedwojennej. Regionalizm ten okazał się na dłuższą metę nie do zniesienia, pomimo że Zegadłowicz był w pewnej mierze

⁴¹⁰ *ma seule [É]toile est morte* – moja jedyna gwiazda zgasła [przekład filologiczny].

⁴¹¹ *le [S]oleil noir de la Mélancholie* – czarne słońce melancholii [przekład filologiczny].

⁴¹² *rouge encore du baiser* – czerwone od pocałunku [przekład filologiczny].

⁴¹³ *[R]ends-moi le Pausilippe et la mer d’Italie* – zwróć mi Pauzylip i italskie morze [przekład filologiczny].

⁴¹⁴ Czartak – grupa poetycka założona w 1922 roku przez Emila Zegadłowicza. Jej członkami byli między innymi Edward Kozikowski, Zofia Kossak-Szczucka, a także artyści plastycy – Julian Fałat, Wojciech Weiss, Zbigniew Pronaszko.

⁴¹⁵ Emil Zegadłowicz (1888–1941) – poeta, prozaik, dramatopisarz. Był związany z grupą poznańskich ekspresjonistów i publikował na łamach „Zdroju”.

człowiekiem żywym. Dzisiaj nikt już chyba nie ma wątpliwości, że nie był to wielki poeta. Wydaje mi się, że Harasymowicz ma o wiele większy talent, ale sądzę, że w interesie poety byłoby nienadużywanie tego regionalizmu. Z tych samych powodów byłoby pożądane, by „zjawisko Harasymowicz” zostało sprowadzone do właściwych rozmiarów. Był on doskonale zapowiadającym się poetą, ale to nie przeszkodzi mi w powiedzeniu, że ostatni tom (*Przejęcie kopii*) jest nieporozumieniem. Byłoby nawet lepiej, gdyby tom ten w ogóle się nie ukazał. Gdyby poeta podszedł do niego z większą dozą zmysłu krytycznego – usunąłby co najmniej połowę wierszy, a druga połowa – nie ukazałaby się prawdopodobnie w tej samej formie. Harasymowicz nie powiedział jeszcze ostatniego słowa, ale powinien się wystrzeżać tego, co pisze o nim krytyka. Jeśli się będzie uważał za wielkiego poetę, za wieszczą – grozi mu przykre przebudzenie. Jeśli natomiast będzie pracował, szedł normalną drogą rozwoju, ogłaszając tylko część napisanych wierszy i poddając je ponownej próbie na warsztacie, jeśli rozszerzy zakres swej wyobraźni – może stać się niewątpliwie jednym z tych, którzy zaważą na dalszym rozwoju poezji w Polsce. Piszę te uwagi nie dla atakowania Harasymowicza, ale właśnie dlatego, że przywiązuję pewną wagę do jego wierszy i duże nadzieje do jego przyszłości poetyckiej. A więc *sans rancune*⁴¹⁶, bez urazy, kolego Harasymowicz, lecz z serdecznym pozdrowieniem i uściskiem dłoni.

1959

„Kontynenty-Nowy Merkuriusz” 1959, nr 3, s. 4–5

⁴¹⁶ *Sans rancune* (franc.) – ‘bez urazy’.

Julian Przyboś

Sprawa wyobraźni poetyckiej



Sprawą wyobraźni nazwał Bieńkowski swój pierwszy zbiór poetycki. Tytuł ten brzmiał jak definicja, toteż Kazimierz Wyka powtórzył go, wydając swoją książkę szkiców o poezji: *Rzecz wyobraźni*⁴¹⁷. Wyobraźnia jest sprawczynią poezji – co do tego godzi się poeta z krytykiem. Ale jaka wyobraźnia?

Niestworzone rzeczy na ten temat wypisują poniektórzy recenzenci. Gdyby ktoś chciał porachować, iloma to różnymi przymiotnikami opatruje się wyobraźnię poetów, okazałoby się, że nie ma nie tylko takich sztuk i spraw ludzkich, ale żywiołów, którym by wyobraźni poetów nie przypisywali: nie tylko słuchowa, dotykowa itd., ale i malarska, rzeźbiarska, muzyczna itd., ale i wodna, powietrzna, ognienna, ziemna, kamienna, drzewna, itd., itd.

Coś w tym wszystkim jest, ale tak mało, że nie wiadomo (bo tego recenzenci nie mówią), co w tych wieloprzymiotnikowych skłonnościach wyobraźni sprawia, że poeta robi poezję. Warto tu przypomnieć powiedzenie Peipera o roli uczucia w poezji: „Czuć potrafi byle dureń, ale aby swoje uczucie powtórzyć na papierze przy biurku – na to trzeba poety”⁴¹⁸. Wyobraźnię bujną i bogatą ma wielu ludzi, a jednak wierszy nie piszą; nie wystarczy mieć wyobraźnię nawet najbujniejszą, aby zostać poetą. Nie wystarczy też pisać

⁴¹⁷ Tytuł wydanego w roku 1959 tomu szkiców i recenzji Kazimierza Wyki.

⁴¹⁸ Peiper w swoich szkicach programowych wielokrotnie postulował konieczność „wstydu uczuć”, czyli ekwiwalentyzacji emocji. „Poezja nie powinna uczuć nazywać, lecz dawać ich odpowiedniki” – przekonywał w zamieszczonym w tomie *Tędy* szkicu *Nie gejszery. Gejsze!*

mu wiersze sama bujna wyobraźnia, żeby stał się poetą, a jego wiersze poezją. Czego więc trzeba?

Trzeba, aby wrodzona wyobraźnia nie bujała w obłokach, ale aby poruszyła język poety, żeby obracała słowami. Na nic najbujniejsza fantazja, jeśli nie wniknie w składnię, w rytm, w dźwięki, w sens słów; jeśli z niewypowiedzianego kłębowiska wizji nie wysnuje ciągłego pasma wyrazistych obrazów słownych, zdań, strof i wierszy. Wyobraźnia poetycka to wyobraźnia językowa. Bez tej swoistej, specyficznej wyobraźni – najbujniejsza nawet fantazja nie stworzy dzieła poetyckiego, ale zgubi się w bezkształcie i bełkocie.

Z tego wniosek, że wyobraźnia poetycka to nie natura, to nie tylko dar przyrodzony, z którym poeta przychodzi na świat. Aby stał się napędem twórczości poetyckiej, przyrodzony dar wyobraźni musi być ujęty w ryzy struktury języka. Loty wyobraźni muszą być obciążone słowami, linie tych lotów – określone prawami gramatyki i możliwościami nagięcia tych praw do celów, do których leci wyobraźnia. Im lepszy poeta, tym więcej wśród tych praw znajduje swobodę; odkrywa w strukturze mowy i proponuje nowe układy, sprzeczania i więzi.

A więc: wyobraźnia poetycka to wyobraźnia ukształcona, to, jak wszystko, co człowiecze, dzieło natury i kultury. Nie można więc w poezji przeciwstawiać „wizji” – „równaniu”. Wizja bez równania to chaos, równanie bez wizji – wydwarzanie i oschłość. Poezja bowiem to równanie wizji i serca.

Zapiski bez daty,
Warszawa 1970, s. 216–217



Jerzy Harasymowicz
Gile z tomu Cuda (1956)

Na lasu szklanej pile
płoną gile w zadymce,
niby kolorowe kule
na świątecznej choince.
Wiatr porusza gałęzie jodeł,
co są jak odwrócone w dół
niebieskie wachlarze.
Skaczą w kubrakach gile
jak weseli malarze.

Lecz naraz zrywają się gdzieś,
rozpuszczają się ich czerwone wstęgi
na wszystkie strony świata
i jest pusto, i śnieg pada
jak miliony zlatujących gołębi.

I tylko zajączek jakiś zajączkowi się odgraża
za to, że wąsy podkręca łapami obiema,
co jako zły obyczaj Rada Zająca zgañiła.

Och, Ewie, Ewie bym te wszystkie bañnie pokazał,
ale Ewy nie ma,
choć kiedyś była...

Jerzy Harasymowicz
Wieża melancholii z tomu Wieża melancholii (1958)

Po morzu jama tylko czerwona pod zamkiem nieżywym
jak na brzuchu wyżartym przez wilki
Po jeźdźcach koni mnóstwo na brzegu kruszą się w popiół nie-
bieskie grzywy
Koni upadających stuk jak bicie zegara odmierza chwilki

Okrety miały gdzieś jechać lecz już nie wie nikt
Ich dna półokrągłe czerwone jak usta melancholii

Słońce jak głowa bez oczu obdarta ze skóry jest świt
Niby diabeł o sarnich oczach końcem złotego warkocza piszę
o snu mego teorii

Z zamku mam widok na wieżę melancholii w białe pasy i czarne
Tam zły żałobne opaski sporządza a anioł dzieciom śnieżną ko-
kardę
To naprzeciw a na ścianie obraz zima
Drzewa sadu jak wariatki wyją szerniałe z włosom rozwianym
Z rękami mocno do tułowia przyciśniętymi kaftanem słomia-
nym

Po salach zamku drogi pajęczce zwisają jak oszronione telegra-
ficzne druty
Wtem jakiś karzeł o oczach tyłu że głowa mu się mieni jak żabi
skrzek ten karzeł się waży
Podpalić me złote loki ja nie gaszę lenistwem struty
I tkwię na tronie z trzasku ognia w sali pustej wśród niebieskich
witraży

Stanisław Czycz *Lato z tomu Tła (1957)*

To są snu krajobrazy
rozgrzane zielone obręcze na głowie wciśnięte na oczy

w dyszącym żywicią lesie
szyszki gałązki uschłe trzaskają jak splotki

podmucha ostrożnie sprowadza gorące ślady stóp
z dróżki białej pyłacej jak chodnik prochowni

Opadnie pył strząśnięty z parzących znów śladów
czyjeś oczy popatrzą ze skrzydeł motyla

skrzydła się rozczzerwienią błysną jak krwi wybuch
w słońcu

które leniwie wolno się przyniża
do suchotniczych zadrzemanych sosen

Nie bój się pożaru

w pustce
w próżni
nic nie płonie

i mogą na polanach w suchych ostrych trawach
trzeszczeć iskry brzęczeń koników polnych
jak iskry
ogni bengalskich

Nie bój się pożaru

w kolisku kołyszących drzemiąco zielonych horyzontów
w kolisku uszczelnionym gorącym kloszem nieba

w tym akwarium
bez wody
bez powietrza

Tu w górze jastrzęb szamoce się
chce uciec
wbity na złoty kolec żaru

Tu uschły cienie

Tutaj opalona aż prawie czarna aksamitna żmija
pełźnie z wysiłkiem
przez duszne zioła jak przez ciężki sen

I nagle wznosi piękną czujną głowę
przed rojnym kopcem mrówek

gdzie wąska biała kostka jest jak skraj zbudzenia
w szklanym dławiącym żarze brzeżek chłodnej fali

syczy i drży przed tym chłodem żmija

Nie bój się pożaru

Stanisław Czycz *And* (fragm.)

[...]

nie ze słów lecz robiona tymi którzy (w nawet zdychającym człowieku (nie zajmując się zwierzętami jak one nie zajmują się sztuką) jest więcej krwi jest życia i ogarniania niż w jakimś ze słów rodzącym się najświetniejszym poemacie poezji – w ze słów czy dźwięków czy form i kolorów najświetniejszym dziele sztuki) formowałiby ją jak dźwięki symfonię mieć ich przy choćby miernych udolnościach to nawet zaczątki takiej nie zaświtały w najosłepieńszo surrealnych widzeniach żadnego z ryjących w słowach dźwiękach kolorkach, a myśmy zaczęta w tamtym kraju (choć w półświadomości chyba) trochę zaawansowaną tam widzieli już doprowadzoną do zenitu, zamierzaliśmy tam wyjechać, tę sztukę naprawdę godną oddania się jej do nawet w końcu wejścia nas samych dołączenia do tamtych (milionów tam) w tkanę jej (naszego) utworzonego dzieła -

[...]

[cykl] który się zaczyna od czegoś w rodzaju zobaczenia, następuje potem cieplutka jeszcze z początku gra wyobraźni,

by poprzez niepojęty dla mnie urągający wszelkiemu rozsądkowi poryw budowania czy raczej dobudowywania a pochłaniający wreszcie całkowicie tego budującego dojść do przywalenia go miazdzenia,

choć przedtem – lecz zwykle już trochę za późno – mogą być próby ucieczki – za późno i historycznie i też jakieś ramkowate – próby wydarcia się z tej budowli; miała być promykiem, radością (aha – jak powiedziałem, jak już powiedziałem zaraz na początku – ja nie o nim, nie o Andzie, lecz o sobie, no o nim też, bo on, pomijając już inne i ważniejsze chyba względy, myśląc tylko o tym, on mnie interesuje – on poszedł w tym trochę dalej -, lecz o sobie, nie to że on, lecz ja, że ja w tym tkwię („sztuki piękne”, ale tak samo gdy sobie kto w łeb wbije Marsjan lub coś ze zupełnie niższych rejonów; lecz ponieważ ja nie działałem na tych polach), że jeszcze w tym tkwię) – powiedziałem że podob-

ne do ramek tamtych z dziwami, ale zobaczenie jeszcze różnic, właśnie różnic, może wprawić w coś już wyższe niż zwyczajne niepojmowanie, w coś jak już w majaku sennym – te drugie przewyższają wszystko najbardziej nawet obłąkańczo złożone tamtych, nie mając równocześnie – jak mają tamte – żadnego naturalnego źródła; właśnie to: fantazje wysnuwane tylko z fantazji, te ramki są puste, – nikną w nich i ich twórcy, są wreszcie wchłonięci, cali stają się tylko ramkami;

połyskujące pustoszenie, wydrążaniem budujące świetliste otoczenia wydrążań, pustoszenie rodzące się z pustoszeń z połysków wydrążań poprzednich, ten nieprzerwany ciągle kontynuowany i nawet regulowany, mający swoje stale udoskonalane konwencje, obłąd, czy po prostu – jak się mawiało niegdyś – gonienie w piętękę. He he Świdryga.

Co? Właśnie: to zabija. He he.

A z początku, jeszcze z początku twórca tego sądzi że to – ten obłąd te ramki – że te ramki mu służą podlegają jego władzy; skoro je przecież zrobił sam, tak, stworzone są jego własnym i – jak wtedy, z początku, może powiedzieć – niewielkim i może nawet bezwiednym wysiłkiem; one, ta jego, jak sądzi, lekka zdobiąca go trochę oprawa,

a później gdy ona zaczyna go już wchłaniać i gdy on próbuje się jej czy im – tym ramkom – wymknąć to jednocześnie nie przestaje ich złocić jest mu ich żal i jednocześnie wątpi czy uda mu się z nich wydostać a ta jego wątpliwość wzmacnia jego złoceniowy zapal bo on rozumuje że jeżeli już nie może wyjść i tę swoją wątpliwość tym powiększa – może nawet nie zdając sobie z tego sprawy – rozszerza ją bo ona jest jednak słodka bo jego myślenie już całe – wcześniej niż on niż dalszy jego ciąg – jego myślenie jest już tylko ramką [...].

Zbigniew Bieńkowski

*Akt wyobraźni z tomu Sprawa wyobraźni (1960)*⁴¹⁹

Zmysły nie zawsze były mi tak niezbędnie do wzruszenia potrzebne.

Obywałem się bez nich przez długą wieczność mojego nieistnienia na tej samej ziemi, która równie obficie konstelacje gwiazd rodziła jak dzisiaj ziarna głodu. Niebo było wówczas tak pospolite i tak wszędzie urzeczywistniające się formą pożądania, że okamgnieniem można było przyszość całego świata zabezpieczyć.

Oszalałe z pośpiechu i wrywające sobie dotyk ręce, słuch zapracowujący się po uszy, oczy wybiegające w tak odległą przyszłość, że aby mogły powrócić w tym samym jeszcze życiu, szybkość światła musiałaby być powiększona o pośpiech doganiającego je cienia – były przepowiednią tak nieprawdopodobną, że nikt nie dawał jej wiary.

Wtedy gdy wszystko działo się po raz pierwszy, gdy byłem przy narodzinach świata, tak jak jestem dzisiaj przy przeczuciu własnej śmierci, doskonałość, w dzisiejszym rozumieniu tego pojęcia, nie istniała jeszcze w żadnej postaci.

Nie było żadnego rozgraniczenia między rzeczywistością a pomyśleniem o niej. Nawet tak precyzyjny z samej swojej natury mechanizm wyobraźni używany był do masowej produkcji realnych drzew, roślin i schematów krajobrazowych. Zastanawiano się dopiero nad wyborem specjalności dla zmysłów, które nie były jeszcze wtedy tak bardzo pewne swoich uzdolnień.

Ręce miały wówczas równe szanse jak i oczy, by być dalekosiężne. Nie był również określony zakres ich zainteresowań. O wiele później zdecydowano, by ucho ludzkie nie reagowało na dźwięki odpowiadające mniejszej liczbie drgnień niż szesnaście na sekundę i aby kamienie, chociaż są równie wymowne jak drzewa lub ptaki, uchodziły za upostaciowanie milczenia.

⁴¹⁹ Pierwsze wydanie tomu ukazało się w 1945 roku.

Wszystko działo się tak bardzo po raz pierwszy, że dziś uśmiecham się wspominając.

Serce wykonywało dopiero swoje próbne uderzenia. Raz za mocno, raz za słabo, niekiedy przestawało zniechęcone. To znów wsłuchiwało się w granie serc innych, bardziej doświadczonych, by poznać tajemnicę swojego zawodu. Wtedy ćwiczenia te wydawały mi się tak beznadziejne, że wątpiłem, czy serce moje posiada dość talentu, by mogło kiedykolwiek wygrać życie jak melodię.

Oczy zabawiały się otwieraniem i zamykaniem powiek. Sprawiały wrażenie średniowiecznego rycerza, co ma po raz pierwszy hełm z przyłbicą. Nie umiały wychodzić na spotkanie. Były znakiem świetlnym sygnalizującym widnokręgom zbliżanie się krajobrazów.

Uszy słuchały oczu i serca. Pragnęły tylko nauczyć się mówić w przyszłości.

Nos był stale przejęty swoją funkcją łagodzenia sprzeczności. Usiłował z *wiatrem* i *pod wiatr* pojednać. Usiłował wmówić kwiatom pachnącym i tym bez zapachu, że są wszystkie z powonienia utworzone. Był Don Kichotem mojej twarzy.

Usta jak wszystkie zmysły umiały myśleć wtedy! Myślały o słowach. Wyobrażały sobie ich dźwięczność i formy utrwalania. Nie bardzo tylko zdawały sobie sprawę, jakie ma być ich zastosowanie.

Ręce nie miały jeszcze wtedy dotyku i nie domyślały się nigdy obecności rzeczy. Obnosiły kształt i przyszłe uzdolnienia w absolutnej niewiedzy swojej do czegokolwiek przydatności.

Nie byłem wtedy zespołem istot usiłujących się porozumieć daremnie. Nie potrzebowałem ukradkiem wymykać się z kształtu i nakazywać sercu uderzać dla niepoznaki, abym powróciwszy zastawał swój niepokój od rąk do oczu w nie zmienionym stanie. Nie potrzebowałem nawet zamykać powiek dla upozorowania milczenia ani ukrywać prawdy rękoma, by nie zamartwiły się na zawsze.

Nie zażywałem na żadną dolegliwość ani mowy, ani ciszy.



Rzeczy były tak oswojone, że przychodziły na zamyślenie, a usta tak przejęte swoją nowością, że zaniemówiły wszystkim milczeniem, które miało mi starczyć na całe życie.

O słowach wiedziałam, że nastąpią, o rzeczach wątpilem, że przetrwają, siebie nie potrafiłem przewidzieć.

Z lotu ptaka odgadywałem prawa ciężenia, z własnego przeczucia uczyniłem zmysł jeden, lecz nie umiałem jeszcze wywróżyc jego użyteczności. Obracałem go na wszystkie strony, przykładałem do ucha jak zegarek, podpatrywałem precyzyjne funkcjonowanie mechanizmu, chcąc sprawdzić, do czego może pamięć służyć. Wtedy! Gdy nie wynaleziono jeszcze materii wspomnienia.

Zmysły plątały się między mymi myślami, jak dzieci, które pozostawiono same sobie. Gubiły się wśród swoich spostrzeżeń w świecie, gdzie rzeczywistość nie trwała dłużej niż jej pragnienie.

Żyłem tak, jakbym był postacią świeżo ze snu wyjętą.

Bez kształtu, bez perspektywy, bez poczucia swojej obecności.

Każdym atomem przepowiadałem przyszłość planety, wtedy, gdy czoło nie wiedziało o istnieniu oczu, a palce myślały o sobie wzajemnie jak o częściach świata.

Byłem tak wszędzie, że -

korzeniami drzew wchodziłem w głąb ziemi, rozglądałem się wokół, jakby mi zależało na znalezieniu nasion kwitnienia,

w powietrzu wilem niedostępne gniazda, gdzie by osierocone słowiki mogły bezpiecznie dojrzewać do wzruszenia,

w głębinach oceanu w alpinistycznym rynsztunku zdobywałem drugą, nie wypatrzoną jeszcze stronę Mount Everestu.

Kołysałem wiatry na rękach.

Wiedziałem o ziemi w niebie i niebie na ziemi.

Byłem okamgnieniem.

Spod nóg wymykały mi się białe zające Alaski, w oczach kwitły autentyczne alpejskie fiołki, a ręce sięgały po odręb-

ne słońca, jakby usiłowały zażegnać grożącą im w przyszłości ostateczną zażyłość. Każde ucho zapowiadało inny niepokój, lewe słyszało szelest spłoszonej mrówki, a prawe S.O.S. na Oceanie Spokojnym.

Mój kształt zapóźniał się od niepamiętania.

Nie miałem jeszcze ustalonych funkcji ani wyglądu.

Dla kwiatów byłem młodszym bratem bez barwy, bez zapachu, wschodzącym dopiero w wyobraźni. Dla zbóż śladem minionego wiatru, zanikającym w nieistnieniu. Dla drzew cieniem zeszłorocznych liści, uleciałym nie wiadomo gdzie i nie dającym znaku życia.

Byłem tym wszystkim, co przemija bez żalu po sobie. Byłem bezinteresownie.

Byłem tak daleki od przyszłości, że nie usiłowałem nic posiadać na własność.

Wysokość moja zesłała mi z oczu i tak zagubiła się wśród innych, że jej rozpoznać nie umiałem.

Szerokość opuściła piersi i żyła znikomością oddechu.

Długość ułożyła się w przeznaczonym dla mnie miejscu bezruchu, bym mógł ją odnaleźć kiedyś, od stóp do głów, w bryle ziemi.

Żyłem w świecie, w którym obecność i zanikanie nie były przeciwieństwami.

Drzewo pozostawało drzewem z drewna i liści, chociaż wiele pokoleń zbóż jego bytność przeżyło, a cień wyparował do ostatniego złudzenia.

Nie było ani sekund, ani wieków, ani żadnych innych (z żelaza czy z pary z ust) okresów ludzkiego przemijania.

Między uderzeniami serca rozlegała się przestrzeń tak znikliwa, że pierwsze było już echem z kamienia, nim się drugie uderzenie narastającą ciszą rozpoczynało.

Byłem w rzeczach nie powiększając ich objętości, w myślach nie osłabiając ich siły przenikania.

Do dziś dnia (a już chyba czas największy) nie mogę zrozumieć swojego zjawienia. Daremnie usiłuję przypomnieć kierunek pierwszego kroku, by wiedzieć, skąd wyszedłem i dokąd zmierzałem i czy obecne moje kroki do tego samego jeszcze dążą celu. Oczy tak dalece zgubiły się w świecie, że

tylko ze wspomnień po nich kielkujące widoki gdzieniegdzie wśród widnokręgów porozrzucane spotykam. Wymowa ust stała się tak niezrozumiała, jakby wtajemniczały mnie w jakieś niezwykle ważne sprawy dźwiękowym szyfrem bez podania klucza. I nawet ręce, nie opuszczający mnie w żadnej przygodzie przyjaciele, najzniklejszego drgnienia nie mogą w sobie za mój niepokój wzbudzić.

I nie wiem, czy jeśli jestem, to dlatego, że w orkiestralnym zespole grającym poemat jakiegoś bożego Strawińskiego zabrakło jednego instrumentu umięjącego bicie serca doskonale wykonać,

czy dlatego że na spirytystycznym seansie wywołano na próbę ducha nieistnienia?

A może, jak wiele zmartwień, jestem także bez powodu.

Stało się tak nagle, jak się zwykle kataklizmy dzieją.

To nie mogło być tylko wezwanie mobilizacyjne do pierwszej europejskiej wojny. Może jakieś nieomyłne przeżucie objawiło, że Ziemia jest w niebezpieczeństwie...

Nagle zapanował tak wielki niepokój wokoło, że ptaki do ciepłych krajów odlatywały z całym dobytkiem, zabierając nie tylko gniazda z drzew, lecz nawet echo swoich głosów z lasu. Kwiaty wszystkie naraz zakwitły pospiesznie, jakby usiłowały zamaskować Ziemię, gdy sprzymierzone z nimi gwiazdy zaszeptywały niebo.

Jak przed oczekującą wyprawą w oddalenie ekwipowała się rzeczywistość:

drzewa dostały świeżych liści,

rzeki otrzymały odjęte przepaściom dna,

góry obdarzono nowym wiecznym śniegiem na szczytach,

głębiny morskie zaopatrzone w świeży zapas słodkiej wody na nowe nieznanne wcielenie,

krajobrazom nadano kształt widnokręgów, a niebiosom barwę powietrza, by mijaly niepostrzeżenie.

Przygotowania odbywały się w tak zupełnej tajemnicy, że grożący mi świat zaskoczył mnie szybciej niż wieść o nim.

Z pragnienia wzrostu, woli kwitnienia, z odporności materii niepostrzeżenie wyłonił się nowy zmysł planety, równie

niezależny jak strona świata, równie niepokonany jak ciało zieleni, i zaatakował moją nieobecność w jej rozproszeniu.

Ani jedna gwiazda nie weszła mi na szczęście.

Ani jedna łza nie wpłynęła na moje przeznaczenie.

Żaden strumyk najlichszy nie stanął w mojej obronie.

Jakżeż mogłem oprzeć się planecie wtedy, gdy byłem rozbrojony z rąk i serca? Jakżeż mogłem bronić nieistnienia ustami z milczenia lub oczyma z ciemności?

Uległem na życie całe.

Pokonany zmysłem planety, stawałem się ciałem człowieka.

Stawałem się tak zupełnie, jakby mrówki wszystkich części świata znosiły mnie skrzętnie w jedno miejsce.

Nic nie pozostało w rozproszeniu.

Gdy odnalazłem swoją obecność, uczułem, jak stoję się oknem bez szyb (z samych linii i miejsc geometrycznych zbudowanym), lampą bez ujrzenia.

Uczułem, jak z pomieszania barw, dźwięków, zapachów wyłaniać się pocynam w poszczególnych zmysłach.

Jak oczy przybierają formę światła.

Jak uszy z luźnych dźwięków układają mowę i słyszenie.

Jak ręce wywołują się z otoczenia.

Rozpoznałem swoją wysokość, jak ustalała się wzrostem.

Obchodziłem palce dokoła, by poznać granice ich wrażliwości. Przystawałem na czole, by nauczyć się człowieka, jak przedtem uczyłem się kwiatów i wiatru.

Stało się to tak nagle, że wyobraźnia od doznanego wstrząsu wciąż jeszcze nie może powrócić do stałej równowagi. Nie potrafi utrwalić we wzruszeniu żadnego, nawet najbardziej łagodnego, z rosnącym leniwie jedynym drzewem, krajobrazu.

Pierwszy lepszy przywdziany w pośpiechu kształt jest tak nie na miarę skrojony, że nie chroni mnie nawet od przemijania.

Chociaż mi to nie przyjdzie z łatwością, to jednak mam nadzieję, że zżyję się z nim przed śmiercią.

Zbigniew Bienkowski
Wychodzę z kształtu z tomu *Sprawa wyobraźni* (1960)

Wychodzę z kształtu i opuszczam ciało
parą z ust albo szczeliną źrenicy.
Zostawiam wszystko. Zmysły, gdyby chciały,
mogą na palcach mej ręki się zliczyć.

Wzwyż wzrostem drzewa idę, w głąb ciężeniem
(bo nie ma dla mnie dróg długich lub trudnych),
w dal wiatr mię niesie, a niekiedy Ziemia
na pożądany obróci południk.

Rozumiem wszystkie mowy i przeczucia,
na strony świata wołam po imieniu,
gwiazdy spadania na ziemię nauczam,
a ciszę morską ludzkiego milczenia.

Wierzchołek górski umawiam z doliną,
gwiazdkę ze śniegu z gwiazdą z astronomii,
krok terazniejszy ze śladem, co zginął,
a myśl o szczęściu z zapomnieniem o nim.

Zewsząd, gdzie jestem, potrafię wyraźne
w przestrzeni miejsce wydzielić dla siebie.
Przez powiększoną widzę wyobraźnię
ciało na ziemi, a pragnienie w niebie.

Jakkolwiek będąc, nie ukryję lęku,
co mnie ujawni myślą albo gestem.
Serce uderza w ścianę widnokręgu,
jakby wiedziało, że ja za nią jestem.

Zbigniew Herbert
Kłopoty małego stwórcy z tomu *Struna światła* (1956)

1
Szczenię pustych obszarów
nie gotowego świata
ścieram ręce do krwi
pracując nad początkiem

ziemię niepewną jak dmuchawiec
pielgrzymią stopą ugniatałem

podwójnym oczu uderzeniem
utwierdziłem niebo
i z szaleńczą fantazją
nadałem mu kolor niebieski

krzyknąłem kiedy obraz skały
potwierdził najprawdziwszy dotyk
i nie zapomnę chwili kiedy
rozdarłem skórę o krzak głogu

w szczelinę wydrążoną palcem
imiona składałem roślin zwierząt
potem podziwiam w trawie leżąc
paproci kształt i ogon pawia

w końcu odpocząć zapragnąłem
w cieniu fal na białym kamieniu
Napisałem historię naturalną
kompletny wykaz gatunków
od ziarna soli do księżycyca
i od ameby do anioła

to dla was
drodzy potomni
by lekkich waszych snów
nie tłoczyły kamienie
gdy noc pustoszy świat na nowo

2
Nikommu nie przekażesz wiedzy
twój tylko słuch jest i twój dotyk
na nowo musi każdy stworzyć
swą nieskończoność i początek

najtrudniej jest przekroczyć przepaść
co się otwiera za paznokciem
i doznać dłonią bardzo śmiałą
obcego świata usta i oczy

– dobrze planetom małym
które łagodna krew obmywa
ślepe –

jeśli zaufasz pięciu zmysłom
świat zbiegnie się w laskowy orzech

jeśli powierzysz rwącym myślom
na wielkich szczudłach teleskopów
zajdziesz daleko w pewną ciemność

to właśnie chyba twoim losem
być tworem bez gotowych kształtów
który poznaje-zapomina

nie marzyć ci o takiej chwili
gdy głowa będzie stałą gwiazdą
nie ręką lecz promieni pękiem
pozdrowisz ziemię już wygasłą

Zbigniew Herbert

*Kołatka z tomu *Hermes, pies i gwiazda* (1957)*

Są tacy którzy w głowie
hodują ogrody
a włosy ich są ścieżkami
do miast słonecznych i białych

łatwo im pisać
zamykają oczy

a już z czoła spływają
ławice obrazów

moja wyobraźnia
to kawałek deski
a za cały instrument
mam drewniany patyk

uderzam w deskę
a ona mi odpowiada
tak – tak
nie – nie

innym zielony dzwon drzewa
niebieski dzwon wody
ja mam kołatkę
od nie strzeżonych ogrodów

uderzam w deskę
a ona podpowiada
suchy poemat moralisty
tak – tak
nie – nie

Zbigniew Herbert
Pudełko zwane wyobraźnią
z tomu *Studium przedmiotu* (1961)

Zastukaj palcem w ścianę -
z dębowego klocka
wyskoczy
kukułka

wywoła drzewa
jedno i drugie
aż stanie
las

zaświstaj cienko -
a pobiegnie rzeka
mocna nić
która zwiąże góry z dolinami

chrząknij znacząco -
oto miasto
z jedną wieżą
szczybatym murem
i domkami żółtymi
jak kostki do gry

teraz
zamknij oczy
spadnie śnieg
zgasi
zielone płomyki drzew
wieżę czerwoną

pod śniegiem
jest noc
z błyszczącym zegarem na szczycie
sową krajobrazu

Tadeusz Różewicz
Wyobraźnia kamienna
z tomu *Czerwona rękawiczka* (1948)

Leży przy mnie
z grubym złotym warkoczem
ma sen że dzban rozbiła
albo znalazła klucze
albo rozdarła suknię

a ja znam smak cynamonu
znam tylko smak cynamonu
lecz marzę o egzotycznych krajach
gdzie są cynamonowe drzewa
gdzie są drzewa sandałowe
i tu już biedna moja głowa
biedna głowa. Z dwóch filmów
i książek kilku
układałam bezbarwny krajobraz
(nie śmiejcie się cudzoziemcy
zwłaszcza piękne panie z magazynów
francuskich i amerykańskich):

Palma albo dwie palmy
i okrągła wysepka
ach niełatwo jest ułożyć
obraz piękny niezwykle
więc tygrysa dodaję
który jest podobny do kota
i dwa ananasy
ananasy widziałem przed wojną
w sklepie Rozenberga

Rozenberg nie zobaczył nigdy
wysp Oceanu Wielkiego
w kloace go dopadli Ukraińcy
skonał uduszony kałem
nie zdołacie wyobrazić sobie
śmierci Rozenberga w miasteczku
koło Piotrkowa w Polsce
piękne cudzoziemki z obnażonymi
białymi piersiami
panie z dworu św. Jakuba
(czytałem o tym dworze w „Echu”).

Jakiż obraz ubogi widzę

wyspa palma i tygrys
wymieniam resztę
dla mnie wyobraźalnych elementów
egzotycznego świata:
wieloryb perła Murzyn
wicekról Indii słoń ośmiornica
figa (raczej owoc figi)
struś i gitary hawajskie.
Tak tak i to już wszystko.

Rozglądam się po pokoju
na stole stoi biały dzban
i nagle zaczynam myśleć
o księżycu ale nie zdradzę
tych myśli nikomu
a przecież pół życia zeszło
(u nas przeciętna lat 50)
i te kraje wyspy morza
są jak małe księżyce
niereczywiste martwe.

Więc leżę spokojnie obok
kobiety z grubym złotym warkoczem
ja który znam tylko jeden smak
egzotyczny smak cynamonu
szary człowiek z wyobraźnią
małą kamienną i nieubłaganą.

Tadeusz Różewicz
Obraz z tomu Wiersze i obrazy (1952)

Kornelowi Filipowiczowi

I

Ciemne milczące trawy
leżą na dnie
martwego światła

Jabłonie świecące w słońcu
ognistymi barwami
wygasły

Owoc zatrzepotał o liście
i uderzył w ziemię
w noc

Jesteś ze mną
ramiona nasze
dotykają siebie
szukają ciepła
w ciemności
Twoja szeroka twarz
pragnąca odpowiedzi
spokojna twarz
pracującej kobiety
z małymi ustami
dziecka

Owoc zatrzepotał o liście
i uderzył o ziemię
Widzisz – powiedziałem -
nasze marzenia:
Cisza dom ciepło
okna i drzwi uszczelnione
w zamknięciu
pół wiary i nadziei
pół prawdy i świętości
pół cierpienia i pół przyjaźni
przystań rozsądku poczwarka ambicji
Marzenia jak ptaki
bez skrzydeł
spadają

Tu uczyniła gwałtowny ruch
jakby chciała zakryć mi usta

II

Mówilem dalej

Ta góra okryta śniegiem
nie wstąpiła w niebo nad nami
jej szczyt kiel lodu
nie zaświecił
wśród wygasłych jabłoni

Nie upadły w chmury kamienne wodospady
nie wyskoczyły tygrysy
o zębach białych jak szron
ze skały nie wybiegły
pręgowane słońcem potoki
i z wnętrza nieba
nie wypłynął orzeł

Ja który nie wierzę
w poetyckie wizje
opowiedziałem ten obraz
czarno-biały
powstawał słowo za słowem
bez barw i bez muzyki:

Oddziały Chińskiej Armii Ludowej
idą naprzód w Tybecie
Marsz odbywa się na wysokości
przeszło czterech tysięcy metrów
nad poziomem morza
przez góry pokryte śniegiem
przez liczne rwące strumienie
wśród burz i śnieżnych zawiei

Mówilem dalej

III

Owoc zatrzepotał o liście
i uderzył o ziemię

Światło budziło barwy i głosy
obejmowało
twarze milczących

Ramiona ich były splecione
oczy otwarte
może widzieli obraz daleki
rosnący

obraz nadziei
wyznanie wiary
podniesienie marzeń

Tadeusz Różewicz

Wizja i równanie z tomu Rozmowa z księciem (1960)

Widział głupią i zatroskaną twarzyczkę siostry. Pochylała się nad nim. Biedna Izabela mówiła, że miał przed śmiercią cudowne wizje, że widział marmurowe anioły, ametystowe świątynie, krajobrazy i kwiaty niewypowiedzianej piękności.

Nie miał cudownych widzeń. To tylko był ten oficer w operetkowym mundurze. Ozdobiony, obwieszony, brzękający, błyszczący oficer. Pasy, klapki, szarfy, sznury, wstęgi, frędzle, pagony, guziki, medale, ostrogi, wąsiki. To był ostatni fantom.

Uśmiechnął się. Roześmiał. Teraz leżał spocony i myślał, jak bez pomocy cudzych rąk przewrócić się na drugi bok. Podróż na korytarz już mu się nie uda. Łóżko zostało ustawione bardzo niezręcznie. Nie mógł wyglądać przez okno. Przed oczami miał ścianę. Leżąc pisał listy do matki i siostry. Pisał, że już nauczył się chodzić o szczydle, ale że nie może wejść sam na schody. Pomagają mu w tym ludzie: wnoszą go i znoszą.

Pisał, że kazał sobie zrobić nogę z bardzo lekkiego drewna, lakierowaną i wyściełaną. Ta doskonale wykonana noga kosztowała pięćdziesiąt franków.

Przestrzeń rodząca przestrzeń. Kraje, morza. Wielbłądy, słonie, tygrysy, hieny. Chciałby leżeć głową przy oknie, żeby zobaczyć szpitalne podwórko. Kamienne z jedną czarną akacją. Padał deszcz. Myślał o tym, że nie będzie już miał syna. Nie będzie miał żony. Złote kajdany, które dźwigał jak katorżnik, ważyły dwadzieścia kilo. Czterdzieści tysięcy franków. Dwadzieścia kilo złota. Chciał na tym zbudować swoje uporządkowane życie. Dom. Wszystko się skończyło. Dokoła poruszali się ludzie, poruszały się rzeczy. Biegły krajobrazy.

Siedział z opuszczonymi rękami. Kadłub bez nóg. Z twarzą świętego i idioty. Plakał jak dziecko i prosił, aby niebo oddało mu nogi. Przecież musi iść dalej.

Wiktor Woroszyński
Stara oszustka wyobraźnia
z tomu *Niezgoda na ukłon* (1964)

cóż potrafi

czy wczorajszej miłości
płatki opadłe
do łodygi przypnie z powrotem

wczorajszej nienawiści
wetknie nóż w zęby

zmarszczki wygładzi
uciętej nodze zagra do tańca
zmarłemu ojcu miejsce przy stole zrobi
jak ci leci synku

zoperuje raka
tłustą zziąjaną przemieni w skowronka
zreformuje gramatykę
od dziś zamiast bladego było
tylko krwią tryskające jest

cóż potrafi
mniej niż gramofon i fryzjer

kota w worku sprzedaje
kot piszczy
udajemy że nie słyszymy
kupujemy kota
z litości
dla biednej starej oszustki

KONTEKSTY

WYOBRAŹNIA JAKO KATEGORIA TWÓRCZA W TEKSTACH PROGRAMOWYCH DWUDZIESTOLECIA

Jan Brzękowski, *Wyobraźnia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*, Kraków 1976 (*Wyobraźnia wyzwolona*, s. 61–65; *O klasycznym i romantycznym widzeniu poezji*, s. 73–79).

Józef Czechowicz, *Projekt środy literackiej w Wilnie*, w: *idem, Wyobraźnia stwarzająca. Szkice literackie*, wstęp, wybór i oprac. T. Kłak, Lublin 1972.

POLEMIKA WOKÓŁ ABSTRAKCJI EKSPRESJONISTYCZNEJ (1957)

Julian Przyboś, *Sztuka abstrakcyjna. Jak z niej wyjść?*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 45.

Mieczysław Porębski, *Jak nie wychodzić. (Uwagi polemiczne)*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 46.

Tadeusz Kantor, *Abstrakcja umarła – niech żyje abstrakcja*, „Życie Literackie” 1957, nr 50.



WYOBRAŹNIA JAKO KATEGORIA TWÓRCZA
W TEKSTACH PROGRAMOWYCH DWUDZIESTOLECIA



Jan Brzękowski
Wyobraźnia wyzwolona

Od formy należy przejść do treści. Cóż jest jednak treścią poezji? Temat, anegdota, sam tytuł wypracowania poetyckiego, napisanego pięknym językiem i zaopatrzonego w „dobre” metafory? Problem społeczny? Prawdziwe przeżycie? Zagadnienie filozoficzne? Nie, to wszystko nie jest treścią poezji. Temat, ujęty artystycznie, odbarwiony z elementów antypoetyckich, może być tylko treścią poetycką. Nie może być – i s t o t ą poezji.

Lata powojenne stały w poezji polskiej pod znakiem poszukiwań formalnych; nowatorskie wystąpienia „Zwrotnicy” i „Linii” ten przede wszystkim miały charakter. Z biegiem czasu, gdy słowo „awangarda” stało się dostatecznie szerokie, by pomieścić nie tylko całą awangardę, ale i ciurów literatury – pojęcie nowej poezji utożsamiało się z nową metaforą. Stało się to właściwie w kilka lat po ogłoszeniu przez Peipera w „Zwrotnicy” niezwykle sugestywnego artykułu o *Metaforze terażniejszości*. Odtąd kult metafory ciążył nad poezją polską prawie przez całe dziesięciolecie. Przybierał on chwilami formy niezwykle wąskie, ograniczające ramy poezji, tak iż wywoływał zarówno ataki z zewnątrz (Irzykowski), jak i sprzeciwy wychodzące z samego obozu awangardowego.

Przerosty taniej metaforyzacji, będące wynikiem niezrozumienia samej koncepcji „języka metaforycznego”, odczuwałem od dawna w sposób bardzo dotkliwy i dlatego usiłowałem się temu przeciwstawić, wysuwając pojęcie „metafory rozwiniętej” i „zdania metaforycznego”. W okresie

pisania *Poezji integralnej*⁴²⁰ nie dość jasno zdawałem sobie sprawę z konieczności zupełnie zasadniczego podkreślenia przeciwstawności tych pojęć: metafora była elementem *f o r m y*, „metafora rozwinięta” czy „zdanie metaforyczne” – stanowiły już elementy *w y o b r a ż n i*. Metafora była jednym obrazem, wyrażonym w dwóch słowach; metafora rozwinięta miała za to charakter całej grupy obrazów, związanych ze sobą wspólnością widzenia ich w czasie, była łańcuchem myśli poetyckich, wyrażonym w słowach.

Po uświadomieniu sobie tej zasadniczej różnicy nietrudno przyjdzie już zrozumieć, że nie mniejsze znaczenie ma sam *s p o s ó b* wiązania obrazów i ich odpowiedników w języku poezji. Tak powstała koncepcja łączenia z sobą tylko najbardziej poetyckich obrazów przez odrzucanie elementów nie należących do języka poezji – co określiłem nazwą *elipsy*⁴²¹. Dlatego też tak dużą wagę posiada dla mnie postulat możliwie największej zwartości i jak najsilniejszego zagęszczenia samych obrazów. W ten sposób powstał termin *k o n d e n s a c j i* elementów poetyckich, tj. maksymalnego nasycenia nimi całego poematu. Z kolei prowadziło to do uznania wszystkich członów poematu za *r ó w n o w a r t o ś c i o w e*, a więc do *r ó w n o m i e r n e g o* rozmieszczenia napięć poetyckich w poemacie. Było to zaś możliwe wyłącznie przy używaniu elementów integralnie poetyckich – i tak doszedłem do samej nazwy poezji integralnej.

Dotychczas obracaliśmy się jednak właściwie w zakresie języka poezji; samo *m y ś l e n i e* poetyckie i związane z nim procesy pozostały poza nawiasem tych dociekań. Należało więc zapuścić sondę w głębie samego *p o z n a n i a* poetyckiego. W parze z tym musiało iść jednak oczywiście przesunięcie punktu ciężkości na zagadnienia pozaformalne: wysunięcie postulatu *e t y c z n e g o* (nie zaś – tylko estetycznego) uzasadnienia poezji, próba poetyckiego podejścia do zagadnienia czasu, a wreszcie – podkreślenie konieczno-

⁴²⁰ Tytuł tomu zawierającego wystąpienia programowe Brzękowskiego wraz ze szkicem tytułowym, wydany w 1933 roku.

⁴²¹ Elipsa – figura składniowa polegająca na pominięciu w zdaniu lub w wyrażeniu jakiegoś składnika, który w trakcie odbioru można zazwyczaj zrekonstruować na podstawie kontekstu lub sytuacji towarzyszącej wypowiedzi.

ści wytworzenia wartości ogólnie obowiązujących (nie zaś – tylko subiektywnych) uzyskanie nowego obiektywizmu w poezji. Oto poszczególne etapy, prowadzące do nowej koncepcji rozumienia zjawisk poetyckich, którą określam nazwą *metarealizmu*.

Zasadniczym elementem poezji jest nie forma, nie piękne metafory czy zdania, ale obrazy in statu nascendi, sama kuźnia obrazów czy metafor: *wyobraźnia*. Poetą jest ten, kto posiada fantazję poetycką, kto potrafi potem przetransponować ją na słowa. Bez wyobraźni poetyckiej nie może być mowy o prawdziwej poezji, chociaż dobry rzemieślnik metaforyczny potrafi bez niej dać dość podobne, pseudopoetyckie produkty. Wielkie, przełomowe wystąpienie Rimbauda, które wywarło tak zapładniający wpływ na całą poezję, było właściwie tylko przywróceniem wyobraźni należnych jej praw. Wyobraźnia jest więc głównym żywiołem i zarazem istotą poezji. Można nawet powiedzieć: jest samą poezją. Obrazy (nie zaś – metafory) są tylko elementami wyobraźni. Muszą one być jednak złączone wspólną więzią, wypływać z jednego źródła, być czymś *integralnie poetyckim*, być *spontanycznym produktem wyobraźni*⁴²². Akt poetycki *wyzwala* tylko już istniejące elementy fantazji. Mówiąc pragmatycznie: poezja jest *prostu wyobraźnią wyzwoloną*.

Czymże jest jednak wyobraźnia poetycka? Zbiorem metafor? Zespołem wyobrażeń? Nagromadzeniem pojęć? Twierdząca odpowiedź na każde z tych pytań i na wszystkie razem wzięte nie wyczerpie oczywiście samej istoty wyobraźni. Praktycznie rzecz biorąc, wystarczy nam jednak jako hipoteza robocza następujące określenie: wyobraźnia poetycka jest zdolnością tworzenia obrazów, wyobrażeń czy pojęć (te ostatnie zwłaszcza występują szczególnie często w nowej poezji francuskiej), które łączą w sobie elementy

⁴²² Nie mogą one być za to wynikiem podobieństwa wyrazów, nie mogą też pochodzić z innej dziedziny, np. z dziedziny formy. Obrazy są elementami wyobraźni, a nie formy. Są produktem poetyckiej fantazji i powinny być z nią ściśle złączone. Wyobraźnia musi być *całkowita*. Nie może być nigdy *fragmentaryczna*. Typowym poetą o wyobraźni fragmentarycznej jest np. Peiper – i dlatego jego metafory są tylko elementami formy, a nie wyobraźni [przyt. – J.B.].

zaczepnięte z rzeczywistości zewnętrznej z elementami czysto poetyckimi. Widzimy więc, że wyobraźnia poetycka musi być wyjściem poza fotograficzny, naiwny realizm, ale nie może też być czysto idealistycznym produktem zawieszono-ego w próżni werbalizmu. Musi być *metarealna*; dlatego poezję opartą na uznaniu tej pierwszoplanowej roli wyobraźni określam mianem *metarealizmu*.

Nazwa „metarealizm” jest zbyt zbliżona do nadrealizmu, by nie zachodziła konieczność wyraźnego sprecyzowania różnic i punktów stykowych. Nadrealizm francuski podkreśla wprawdzie dużą rolę wyobraźni w poezji, ale czyni to w formie chaotycznej, opierając się na przypadkowym kojarzeniu obrazów i pojęć, na słynnej koncepcji psychicznego automatyzmu samego aktu twórczego, co znane jest ogólnie pod nazwą „écriture automatique”. Tego rodzaju pojmowanie wyobraźni jest nam zupełnie obce. Głosimy postulat wyobraźni zorganizowanej i kontrolowanej. Czysty asocjacionizm, który doprowadził zresztą nadrealistów do różnych prób niepoważnych (np. do pisania w transie mediumicznym), jest poetyckim nonsensem. Kontrola rozumu musi zresztą zawsze działać, nawet w najbardziej „automatycznych” wypadkach, i – powiedzmy to również – przynajmniej w automatycznej formie. Postulat „écriture automatique” zawiera w sobie poza tym element nieodpowiedzialności. Jest – naszym zdaniem – niemoralny, nieetyczny. Wyobraźnia nadrealistyczna jest wreszcie wyobraźnią cząstkową, ogranicza się tylko do jednego wąskiego odcinka dziwności. Cierpi ona na elephantiasis⁴²³ pewnych stale powtarzających się form. Wyobraźnia nadrealistyczna nie jest wreszcie wyobraźnią: poecie nadrealistycznemu chodzi tylko o sam sposób pisania, a nie o jakość wiersza i związanej z tym rzeczywistości wyobrażeniowej. Dlatego też główną zasadę nadrealizmu należy odrzucić. Niemniej konieczne jest odcięcie się od całego społeczno-politycznego programu (a raczej, mówiąc ściślej: programów) nadrealizmu.

⁴²³ Elephantiasis – słoniowatość, rozrost tkanek skóry powodujący zgrubienia. Słowem tym Brzękowski zatytułował jeden ze swoich wierszy z tomu *w drugiej osobie. Poezje* (1933).

Za to wiele słuszności mają nadrealiści, gdy uwypuklają znaczenie marzenia sennego. Ich freudyzm⁴²⁴ prowadzi jednak do pewnych przejawów chorobliwych, w rodzaju kultu hysterii itp. Również uwielbienie dla niektórych faktów życiowych, świadczących o „dziwności” samego życia, wydać się musi naiwne, gdyż przypomina stany duchowe tak prymitywne, wychodzące zaledwie poza pierwotny fetyszyzm, że nie można do nich nawiązywać.

Metarealizm – w przeciwieństwie do nadrealizmu – opiera się na zorganizowanej wyobraźni. Musi ona być nie tylko integralnie poetycka, ale także posiadać i inne cechy: agresywność i drapieżność. Jest więc wyobraźnią aktywną i nową; wyobraźnia konwencjonalna nie jest właściwie wyobraźnią, jest odbijaniem zużytych klisz. Stany wyobrazeniowe muszą być twórcze i już sam ten fakt nadaje im charakter gwałtowny, napastliwy, odkrywczy. Fantazja poety jest zdobywcza i narzuca się z nieodpartą siłą. Zawiera ona w sobie element walki i zwycięstwa. Wyobraźnia poety jest wreszcie próbą wyjścia poza zewnętrzną, otaczającą nas rzeczywistość. Łączy ona w sobie jednak elementy zaczerpnięte ze świata zewnętrznego z elementami nierealnymi, których byt określany jest warunkami istniejącymi tylko w nas samych. W tym sensie jest więc ona projekcją świata.

Zwycięstwo wyobraźni nad realnością jest właściwie zwycięstwem ducha nad materią. Jest przywróceniem człowiekowi należnych mu praw. Scholastycznemu ujmowaniu istoty życia, jakim jest dogmatyczny, naiwny realizm w poezji, przeciwstawiamy nowe odrodzenie tego, co ludzkie, nowy humanizm naszych czasów, nasycony wielkością, głosimy poetycką syntezę romantycznego widzenia świata i rzeczywistości zewnętrznej, poezję nowego człowieka opartą na wyobraźni. Poezję, która nie jest ani realna,

⁴²⁴ Freudyzm – stworzona przez Zygmunta Freuda w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku teoria dotycząca powstawania zaburzeń psychicznych połączona z metodą diagnozy tych zaburzeń i ich leczenia, czyli psychoanalizą. Mianem tym określa się także filozoficzną koncepcję człowieka i kultury, która pod wpływem zainteresowania myślą Freuda przeniknęła do nauk humanistycznych i społecznych, znajdując bogate odzwierciedlenie w literaturze i sztuce.

ani romantyczna, ani nadrealna. Wybiega ona daleko poza te określenia, jest – metarealna.

„Pion” 1938, nr 18

Jan Brzękowski
O klasycznym i romantycznym widzeniu poezji

Przeciwstawienie: klasycyzm – romantyzm, istniało w poezji o wiele dawniej niż samo słowo „romantyzm”. Można by nawet powiedzieć, że – jeśli chodzi o pewne aspekty – cała historia literatury jest właściwie tylko walką tych dwóch postaw, z których na przemian to jedna, to druga bierze górę. Po okresie przewagi poezji pośredniej, odznaczającej się umiarem, doskonałością i przewagą rozumu nad uczuciem – przychodzi bowiem zawsze reakcja, którą cechowała bezpośredniość, panowanie fantazji, zatracenie proporcji i harmonii celem tym pełniejszego wydobywania ekspresji. Mamy tu po prostu do czynienia z prawem akcji i reakcji, przeniesionym z fizyki do historii literatury, na którego zasadzie przerosty jednej postawy poetyckiej powodowały nagle wytwarzanie się nowego kierunku, nie tylko przywracającego zachwianą równowagę, ale nawet przesuwającego ją znów na korzyść poprzednio nie docenianych czynników.

To prawo istniało również w literaturze polskiej. Od czasu pojawienia się romantyzmu nastąpiły jednak u nas zamącenia w jego działaniu. Było to wynikiem faktu, iż poezja romantyczna dała Polsce o wiele więcej niż każdemu innemu narodowi, tyle, iż jej wpływy przetrwały prawie do końca ubiegłego stulecia i poprzez Młodą Polskę aż do czasów wielkiej wojny. Narodowo-społeczne posłannictwo poezji romantycznej pozwoliło jej wejść głęboko w nurt życia całego narodu. Dlatego też przez długie lata nie wywoływała ona u nas żadnych sprzeciwów, wytwarzając okres pewnego rodzaju stagnacji w zakresie poezji, podczas gdy na Zachodzie pojawiło się już wtedy szereg reakcyj.

Postawa pisarzy Młodej Polski była w istocie rzeczy tylko dalszym ciągiem idei romantycznej, rozszerzonej nieco w zakresie tematów i odnowionej pod względem formalnym. Brak było w poezji polskiej takiego kierunku, który można by związać z ideą klasyczną – pozytywizm czy naturalizm nie znalazły odpowiednika w poezji. Reakcje poetyckie polegały na przeciwstawieniu się tym właśnie kierunkom klasycznym, pomimo braku odpowiadających im ognii w zakresie poezji. Były one w pewnej mierze wystąpieniem samej poezji przeciw temu umiarowi i trzeźwości, które usiły wprowadzić w dziedzinę poetycką – życie i prozę. Nie umiała stać się klasyczna w swej istocie poezja skamandrytów, pomimo iż właściwie u jej punktu wyjścia, w 1919 i 1920 r., można znaleźć pewne źródła o charakterze klasycznym.

Ta sytuacja zaciążyła także nad pierwszymi wystąpieniami polskiej awangardy, wytwarzając zupełnie specyficzne, wyjątkowo trudne warunki. Aby przeciwstawić się zamętowi wprowadzonemu przez młodopolską kontynuację romantyzmu, awangarda zmuszona była wysunąć przez usta Peipera postulaty pośredniości, wstydu uczuć i konstrukcji, postulaty – powiedzmy otwarcie – raczej klasyczne w swej równowadze i umiarkowaniu, a więc – sprzeczne z samą rewolucyjnością formalną tego wystąpienia. W ten sposób prąd literacki, który z ducha swego powinien być romantyczny – głosił właściwie hasła klasyczne. Ten fakt wywarł decydujący wpływ na postawę awangardy: przez kilka lat oczyszczając teren z antypoetyckich naleciałości musieliśmy przyjąć te ciasne ramy, imputujące nam pośrednie odczuwanie świata, a gdy je wreszcie porzuciliśmy – (około r. 1930) – krytyka polska, spóźniona jak zawsze co najmniej o dziesięć lat, nadal nalepiała nam te stare, przebrzmiałe już klasyfikacje i etykiety. Nie jest przypadkiem, iż w Polsce nie ma ani jednego poety uważającego się za nadrealistę, podczas gdy np. w Belgii czy w Anglii istnieją całe grupy nadrealistyczne. Dziś, gdy patrzę na te fakty z perspektywy kilku lat, dziwne mi się wydaje, iż żaden krytyk nie nazwał nadrealistą Ważyka, Kurka (jako autora *Upałów*⁴²⁵) czy

⁴²⁵ Tom Jalu Kurka z 1925 roku.

mnie (z okresu *Na katodzie*⁴²⁶ i *W drugiej osobie*⁴²⁷). Było to wynikiem bezmyślności krytyki i... utworzonej przez nas samych bariery teoretycznych sformułowań, która maskowała istotny stan rzeczy. Mít o konstrukcji nie pozwolił nam uważać się za nadrealistów. Umożliwiał on za to skuteczne przeciwstawienie się postromantycznym tradycjom młodopolskim, chociaż równocześnie wprowadził też zamęt, utrudniając właściwe podejście do problemu. O sile oddziaływania tego wyłącznie polskiego klimatu literackiego daje wyobrażenie fakt, iż żyłem nim nawet w Paryżu, tak iż w czasie pisania *Na katodzie* i *W drugiej osobie*, chociaż przebywałem wtedy już nad Sekwaną, odżegnywałem się jak najenergiczniej od nadrealizmu. Rzecz nie mniej charakterystyczna, poetycki program „Zwrotnicy”, który niejednokrotnie streszczałem młodemu poetom francuskim, wydaje się im tak obcy, że jest on dla nich prawie niezrozumiały. Dlatego „Zwrotnica”, która pozostawała w tak ścisłym kontakcie z ogólnym ruchem awangardowym całego świata, nie potrafiła wywołać za granicą żadnego pokrewnego kierunku, nie wytworzyła żadnej efektywnej solidarności, pozostając w swej istocie ruchem poetyckim wyłącznie polskim, bo wynikającym z wyjątkowych okoliczności i warunków, jakie towarzyszyły wystąpieniom polskiej awangardy. Jeżeli więc przyjmiemy, iż próby poetyckie są właściwie tylko kolejnym ujawnianiem się preponderancji⁴²⁸ pośredniości, umiarkowania, doskonałości i opanowania wewnętrznego po epokach kultu bezpośredniości, wybujałych dysproporcji i rewolucjonizmu, co można by *grosso modo*⁴²⁹ określić jako kolejne dominowanie pierwiastków klasycznych lub romantycznych, to – biorąc pod uwagę pewne aspekty – ruch awangardowy był, a raczej powinien być, kierunkiem o charakterze bardziej romantycznym niż klasycznym, podobnie jak nadrealizm francuski mógłby słuszniej nazywać się nadromantyzmem.

⁴²⁶ Tom Jana Brzękowskiego wydany w Paryżu w 1928 roku.

⁴²⁷ Tom Jana Brzękowskiego z 1933 roku.

⁴²⁸ Preponderancja – przewaga, wyższość.

⁴²⁹ *Grosso modo* – ‘w przybliżeniu, w ogólnych zarysach’.

Dziś, gdy zaczynamy wchodzić w epokę powolnego krzepnięcia płynnej dotychczas mowy nowych kierunków, możemy spojrzeć na romantyzm z pewnej perspektywy czasu i ocenić go w sposób obiektywny, możemy sobie pozwolić nawet na pewną rehabilitację jeśli nie samych utworów romantyków, to przynajmniej ogólnej linii wytycznej tej poezji. Romantyzm polski przybierał jednak, ze względu na narodowe posłannictwo kultury, formę zupełnie specyficzną, zatracając chwilami cechy właściwe poezji romantycznej. Wbrew na ogół przyjętej opinii należy np. stwierdzić, iż *Pan Tadeusz* był dziełem par excellence antyromantycznym, tzn. niezgodnym z ogólnie przyjętymi definicjami poetyki romantycznej. Polscy romantycy porzucili zbyt szybko właściwą linię romantyczną, jaką reprezentowały np. *Sonety krymskie* czy niektóre ballady Mickiewicza. Lirycy romantyczni, podobnie jak obecnie nadrealiści francuscy, wypaczyli jednak samą istotę tego ruchu, ograniczając go i zwężając zakres świata romantycznego i wyobraźni romantycznej do niezwykle szczupłych rozmiarów. Musiało to doprowadzić z kolei do bardzo szybkiego przejścia w przesadną romantyczność, w śmieszną „romanesque”⁴³⁰. Sfera wyobraźniowa romantyzmu (kochanek z przeszitym sercem, duchy, cmentarz itp.) była właściwie równie wąska jak obecnie zakres fantazji nadrealistycznej (freudyzm, nadrealność wydarzeń i obrazów, histeria, sen itd.).

Zatrzymałem się nieco dłużej nad tym porównaniem dwóch pozornie odległych od siebie kierunków, aby zwrócić uwagę na inną, nie mniej ważną stronę tego zagadnienia i wyciągnąć z tego odpowiednie wnioski. Niepokojące analogie istnieją również i na innych płaszczyznach. Romantyzm (tak jak nadrealizm) wykoleił się właściwie w swym rozwoju, wchodząc na drogi zupełnie nieoczekiwane lub zwężając zakres swej wyczuwalności poetyckiej. Podobnie polska poezja awangardowa poszła w zupełnie innym kierunku, niezgodnym z jej prawdziwą istotą. W chwili obecnej można by jednak powrócić z korzyścią do tego punktu, w którym nastąpiło załamanie się normalnej linii ewolucyjnej, powrócić do innego podejścia do tych problemów, wo-

⁴³⁰ *Romanesque* (franc.) – ‘powieściowość’.

bec których stanęła nowa poezja w okresie powojennym. Niewątpliwie poezja awangardowa, głosząc hasła pośredniości i wstydu uczuć, zajęła stanowisko, które można by porównać do tego, jakie zajmował Mickiewicz pisząc, ciekawą zresztą, *Zimę miejską*⁴³¹. Później jednak zbyt przewlekłe przedłużanie się tego okresu kultu małych metafor doprowadziło do zwężenia świata nowej poezji, podobnie jak świat romantyczny został w pewnym okresie zwężony do przesadnej rekwizytorni wielu ballad i romanc. Podobnie też praktyka, a może jeszcze więcej wpływ malarstwa nadrealistycznego sprowadził świat nadrealizmu do niezwykle ciasnych ram.

Słabą stroną ruchu awangardowego były właśnie pewnego rodzaju klasyczne zahamowania, wynikające ze specyficznie polskich warunków i zastarzałych przywilejów poezji romantycznej. Brak nam było tego przejścia pomiędzy romantyzmem a neoromantycznym powrotem, będącym reakcją przeciw następującym po romantyzmie próbom nawiązywania do klasycyzmu. Po romantyzmie weszliśmy właściwie bezpośrednio w dalszą kontynuację romantyzmu. Dlatego pierwsze poczynania awangardy zawierały w sobie silne elementy klasyczne jako niezbędne antidotum przeciw nowoczesnym, działającym jeszcze wtedy przedłużeniom romantyzmu. Na skutek tych klasycznych „zahamowań” poezja awangardowa zatrzymała się właściwie u progu nowej epoki, była na początku – by przeprowadzić dość zuchwałe i tylko częściowo słuszne porównanie – odpowiednikiem raczej *Zimy miejskiej* niż wybujałych *Ballad*⁴³². Pierwiastki klasyczne z kolei zwichnęły również normalną linię ewolucyjną poezji, kierując ją do przesadnego uwielbienia świata małej metafory. Poezja utknęła przez kilka lat w impasie kultu słowa i metafory, nie umiejąc wyjść poza formę, w sferę twórczej wyobraźni. Stworzono więc nowoczesne

⁴³¹ Tytuł debiutanckiego wiersza Adama Mickiewicza (1818), w którym obecne są jeszcze wyraźnie wpływy klasycyzmu.

⁴³² *Ballady i romanse* – tom poetycki Adama Mickiewicza, którego publikację w 1822 roku uznaje się za umowną datę początku polskiego romantyzmu.

odpowiedniki romantycznych cmentarzysk („miasto, masa, maszyna”), które utrudniały narzucenie poezji nowego świata wyobrażonego, nowej ontologii poetyckiej. Po kilku latach praktyka poetycka wyprzedziła teorię. Już około 1929 i 1930 r. wiersze poetów awangardy krakowskiej wychodziły daleko poza dawny, zakreślony jeszcze przez Peipera schemat. Okres krystalizacyjny tej poezji przypadł na czas, gdy po zamknięciu „Linii” awangarda krakowska działała w rozpłyce. Na potrzebę wyjścia poza metaforę wskazywałem w *Poezji integralnej*, nawoływałem do tego również w redagowanych wspólnie z Przybosiem wypowiedziach teoretycznych „grupy a.r.”⁴³³. Były to jednak nie tyle hasła i manifesty, ile raczej stwierdzanie i rejestrowanie pewnych faktów już istniejących w dziedzinie praktyki poetyckiej, czego znów nie chciało czy nie umiało dostrzec lenistwo krytyki, nadal stosujące do nas kryteria z okresu *Nowych ust*.

Jedną z najważniejszych zdobyczy poezji w tym drugim okresie rozwoju idei awangardowych (pierwszy okres – „Zwrotnica”, drugi – „Linia” i *Poezja integralna*) było rozluźnienie, a nawet odrzucenie pewnych rygorów klasycznych, które po kilku latach – stały się niepotrzebne⁴³⁴. Obecnie możemy już spojrzeć na romantyzm zarówno bez deformacji starych, przesadnych uwielbień, jak i bez balastu niedawnych uprzedzeń. Możemy zrehabilitować w postawie romantycznej to, co jest w niej istotnie głęboko słuszne: tworzenie nowego widzenia świata poetyckiego i nowej wyobraźni. Nie znaczy to oczywiście, by należało nawiązywać do przebrzmiałej już rekwizytorni fantazji romantycznej. Chodzi o stworzenie własnego pełnego widzenia poezji, a nie o głoszenie jakiegoś neoromantyzmu.

⁴³³ Grupa artystyczna „a.r.” („artyści rewolucyjni”, „awangarda rzeczywistości”) – jedno z najbardziej aktywnych ugrupowań polskiej awangardy lewicowej okresu międzywojennego, działające w latach 1929–1936. Współtworzyli ją poeci i artyści – dawni współpracownicy krakowskiej „Zwrotnicy” oraz byli członkowie grup awangardowych Blok i Praesens, między innymi Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro, Henryk Stażewski, Julian Przyboś i Jan Brzękowski.

⁴³⁴ Vide mój artykuł pt. *Życie w czasie*, „Linia” 1931, nr 2 [przyp. – J.B.].

Romantyzm dał nam przykład niezwykle całkowitego widzenia rzeczywistości poetyckiej. Poeta romantyczny stwarzał jednak własny świat widzeń spiętrzonych i pogmatwanych. Poeta współczesny powinien pójść dalej: nie zamykać się tylko w kręgu widzeń i swego świata poetyckiego, ale także – go zorganizować. To właśnie *o r g a n i z o w a n i e* świata tworzonego jest celem poezji, którą nazwałem metarealną.

„Wymiary” 1938, nr 6

Józef Czechowicz

*Projekt środy literackiej w Wilnie*⁴³⁵

1

Projekt środy literackiej w Wilnie pociągał mnie już od dawna i od dawna też przemyślałem o tym, jak ma ona wyglądać, co trzeba będzie powiedzieć, kiedy ów miły dzień nareszcie nadejdzie. Postanowiłem, że nie może ona być niczym innym, jak tylko dniem poezji. Myślałem początkowo o poświęceniu jej pewnym zagadnieniom formalnym, potem o możliwości dyskusowania polskiej współczesności literackiej. Ale to były koncepcje nie do przyjęcia.

Wilno, miasto romantyzmu, nie tylko tego, który wydał Mickiewicza, ale i tego, którego przedstawiciele widzę w Żagarystach, winno być tłem rozmowy o rzeczach zasadniczych, podstawowych, pierwszych.

Właśnie wobec tego miasta, na wstępie mego wyznania wiary poetyckiej, oświadczam: uważam się za romantyka. I to za romantyka nowych czasów, który od dawnego wieku przejął jedno tylko: irracjonalne odczuwanie świata oraz odczuwanie go jako istnienia irracjonalnego.

⁴³⁵ Tekst autoreferatu wygłoszonego przez Józefa Czechowicza w trakcie wieczoru autorskiego w ramach Śród Literackich w Wilnie, jaki odbył się 21 X 1936 roku.

Wierzę w wartości absolutne, pozaczasowe. Wierzę w konieczność pomnażania piękna inną niż tylko przymus psychiczny jednostki ukształtowanej poetycko i twórczo. Wierzę w posłannictwo poezji.

Proszę mnie źle nie rozumieć. Wysuwając tezę o konieczności tworzenia piękna i pomnażania go, co nam, poetom, dostępne jest tylko na drodze kreacji poetyckiej, nie mam na myśli jakichś categorycznych imperatywów. Wydaje mi się, jako członkowi świata cywilizowanego, że dobrem jest upowszechnienie cywilizacji i dobrem jest upowszechnienie kultury, i dobrem jest upowszechnienie wzruszeń i przeżyć artystycznych jak najgłębszych i jak najwspanialszych.

Potężna powódź piękna, gdyby zalała go tak, jak na przykład dziś zalewa go potop pieniądza, może uczynić z naszej ziemi królestwo nie z tego świata. Proszę sobie wyobrazić konsekwencje społeczne takiego oddania się rzesz ludzkich pięknu. Byłyby nieobliczalne. Wstrząsnęłyby światem bardziej niż osławione dziesięć dni rewolucji rosyjskiej.

Marzenie to dalekie jest, ale nie niemożliwe. Ogrom pracy włożonej w to przez artystów wszechczasów i wszechkrajów nie może być nicością przepadającą bez wpływu na oblicze naszej planety. Włodzimierz Sołowiow⁴³⁶ wierzył, że pomnażanie piękna hamuje rosnącą siłę zła. Nie spierajmy się o to, co to jest zło, a co dobro. Weźmy je w znaczeniu popularnym. Kto wie, czy rosyjski mistyk nie miał odrobiny racji?

Porzuciwszy szkolne podręczniki, w których po raz pierwszy wyczytaliśmy, że ziemia nasza jest planetą, jest ciałem zawieszonym w przepaściach niebios, zbyt szybko zapomnieliśmy o tym fakcie. Ale to prawda, narzucająca nam przed oczy cały ogrom dziwności istnienia. Żyjemy na gwieździe, która promieniuje pożyczanym światłem i która z potworną energią pędzi przez czarny firmament.

Czy wiedząc o tym, tak trudno uwierzyć w zwycięską siłę piękna?

Sołowiow myślał o realnej walce z realnym złem, upostaciowanym w materii i to była jego pomyłka. Bo przy całym

⁴³⁶ Władimir Sołowjow (1853–1900) – rosyjski poeta, prawosławny myśliciel, słowianofil.

intelektualizmie epoki trudno byłoby dziś dowodzić, że piękno jest kategorią niematerialną. Nie ma go poza materią. Piękno to gra sił psychicznych poruszona elementami materii. Nie inaczej. Kształt, dźwięk, barwa, harmonia, nawet pojęcie, są pochodnymi materii i tam, a nie gdzie indziej tkwi korzeń wszystkiego.

Praca twórców nie polega na wyrugowaniu materii. Sądzę nawet, że okropny musiałby być świat cieni pozbawiony cielesnego piękna, a w architektonice swej oparty na abstrakcjach. Pomnażanie piękna ma na celu chyba wydobywanie go właśnie z materii albo, wyrażając się jaśniej, przeobrażanie materii niepięknej, nie dającej silnych wrażeń, na naładowaną nimi.

Trzeba tworzyć. Aby przeobrazić świat. Aby ludzie inaczej żyli i czym innym żyli. Walka o piękno ma jeszcze to do siebie, że nie doprowadza do przelewu krwi, co, niestety, jest smutnym, rzeźniczym udziałem wszystkich doktryn religijnych, społecznych i ideologicznych.

Dlaczego używam, jak Szukalski⁴³⁷, słowa tworzyć, zamiast pisać, rzeźbić, komponować czy malować? Bo w tym punkcie zgadzam się z Szukalskim. Malowanie to termin bardzo szeroki. Michał Anioł⁴³⁸ malował i panna X, malująca główki kobiece na poduszkach, także maluje. A przecież na pierwszy rzut oka widać, że tu o co innego chodzi.

Tak więc tworzymy. Tworzenie i stworzenie to już wielkie słowa, sakralne. Wymagają specyficznej treści. Tworzyć, to znaczy dawać owoc długiego procesu psychofizycznego i obowiązkiem pierwszym artysty jest dawać owoc jak najlepszy, według wszystkich sił swoich. Jeśli uczy się, niech się uczy tak, aby odbłask tej nauki padł na jego tworzenie. Jeśli żyje intensywnie, niech znów światło życia promieniuje z dzieła jego. Nie wolno talentu zakopywać w ziemi. Nie wolno żyć bez silnej dyscypliny wewnętrznej. Nie wolno zaniedbywać się, gdy się jest cennym instrumentem.

⁴³⁷ Stanisław Szukalski (1893–1987) – rzeźbiarz i malarz, należał do barwnych postaci życia artystycznego dwudziestolecia międzywojennego.

⁴³⁸ Michał Anioł, właśc. Michelangelo Buonarroti (1475–1564) – jeden z najwybitniejszych twórców epoki renesansu.

Obalając w sobie wszelkie doktryny, przesady czy nawet religie świata, artysta nie może pozwolić sobie na niechlujstwo uczuciowe i intelektualne względem siebie samego. To jest jego obowiązek społeczny.

Gruba pomyłka kryje się w pretensjach niektórych społeczników, których marzeniem jest, aby artyści nie byli egocentrykami. Pomyłka psychologiczna i logiczna. Będąc narzędziem, przez które na świat spływa strumień piękności, artysta nie może sobie pozwolić na zapomnienie o tym, na pozbycie się samowiedzy. I ani przewroty społeczne, ani batalie doktryn nie przełamają tego faktu.

2

Samowiedza stanowi pierwszy etap pracy twórczej. Ona tworzy projekcje. Z kolei projekcje prowadzą ku widzeniu rzeczywistości. Widzenie rzeczywistości ma u krańca swych konsekwencji widzenie nierzeczywistości. A że ta ostatnia ma miliardy twarzy, następuje akt tworzenia, próba uchwycenia jednego z owych wielorakich oblicz.

Byty pomyślane jako możliwość nie są prawdopodobnie mniej realne, niż byty rzeczywiste w potocznym znaczeniu tego słowa, ale nazwijmy je nierzeczywistością. Otóż jedynym oknem, przez które może człowiek zajrzeć w nową, nieprzejrzaną krainę irracjonalnego, niepoznawalnego, wobec którego zawodzi intelekt w jego dzisiejszych zasadniczych formach, jest wyobraźnia. Wyobraźnia twórcza artysty stanowi więc o jego znaczeniu na równi z tym, co jest jego walorem powszechnie uznanym, ze zdolnością budowania piękna w ludziach, w zasluchanych.

Ponieważ konflikt czy dialektyczne zestawienie jednostki i świata otaczającego przy wspólnym mianowniku istnienia rzeczywistego mógłbym nazwać jaźnią, zaś owo niepoznawalne – niejająnią, proces twórczy nazywam drogą od jaźni do niejająni i z powrotem. Bo ażeby stworzyć dzieło sztuki, trzeba osiągnąć je na płaszczyźnie idealnej i potem odbyć drogę powrotną: wykonać je w materii tak, aby było komunikatywne dla zasluchanych.

Tu mała dygresja: jest do pomyślenia proces tworzenia z pominięciem pierwszej części drogi. Mam na myśli proces konstruowania na oślep, który może dać bardzo piękne efekty artystyczne, podobnie jak komponowanie muzyki przy pomocy rysowania linii na taśmie dźwiękowej kinematograficznej. Ale upieram się przy dawnym pojęciu tworzenia, opartym na samowiedzy, nie zaś na przypadku, bowiem to ten ostatni ma w sobie coś przyrodniczego, coś biologicznego, jak kompozycja przypadkowo piękna w pejzażu.

Tak więc dochodzimy do jeszcze jednego wyznania: chcę wyobraźnię. Program realistyczny uważam za potrzebny na niższym poziomie rozwoju umysłowego i estetycznego. Program fantazjotwórczy odpowiada wysokiej kulturze społecznej, intelektualnej, wszechstronnej.

Ale równocześnie mam wątpliwości, czy program realistyczny w ogóle jest potrzebny. Czy rzeczywiście byłoby to okropne, gdyby nie było Kataszka⁴³⁹, Golda⁴⁴⁰ i Petersburskiego⁴⁴¹, tylko Szymanowski⁴⁴²? Gdyby nie było literatury trzeciorzędnej, tylko i jedynie pierwszorzędna. Myślę, że nic by na tym ludzkość nie straciła. I niech mi nikt nie twierdzi, że kucharki muszą czytać powieść w zeszytach pt. *Krystyna czyli tragedia uwiedziona*, bo w przeciwnym wypadku w ogóle nic by nie czytały. Znałem ludzi niepiśmiennych i żyjących pięknie, wzniosłe, mimo swej prostoty i prostactości. Z całą stanowczością twierdzę, że dzieje Krystyny do niczego nie były im potrzebne.

Ilekoć mowa o powszechności oświaty, zawsze ze zdumieniem spostrzegam, że najmniej sprecyzowane jest pojęcie: jakiej oświaty?

Ale wracamy do wyobraźni.

⁴³⁹ Szymon Kataszek (1898–1943) – kompozytor, pianista, pionier jazzu w Polsce.

⁴⁴⁰ Henryk Gold (1902–1977) – muzyk, kompozytor, pionier jazzu w Polsce. Występował z własnym zespołem w lokalach międzywojennej Warszawy, między innymi w „Ziemiańskiej”.

⁴⁴¹ Jerzy Petersburski (1895–1979) – kompozytor muzyki popularnej, razem z Henrykiem Goldem stworzyli znaną w dwudziestoleciu orkiestrę.

⁴⁴² Karol Szymanowski (1882–1937) – jeden z najwybitniejszych kompozytorów polskich XX wieku.

Daje ona możliwości nieograniczone i aż dziw, że się tak mało z owej nieograniczonej korzysta. Stan czystej gry wyobraźni bezinteresownej i nie związanej niczym, stan, w którym Hellenowie⁴⁴³ starożytni niewątpliwie tworzyli swoje mity, u współczesnego artysty może być przecież spotęgowany jeszcze pojęciami zaczerpniętymi z nowoczesnej fizyki, filozofii, logiki, psychologii.

Aż dziw, dlaczego poeci nie korzystają z niezmiernych przestrzeni oceanu, który się przed nimi otwiera. Dlaczego to malarze fantastyczni ograniczają się do prymitywnych kompilacji dwóch, trzech elementów w przekonaniu, że to już twórczość fantastyczna. Był taki kiepski pikturoman, pan Arnold Boecklin⁴⁴⁴, szwajcarska dusza. Pan Boecklin malował półkonia, półczłowieka, wprowadzał do kuźni i publiczność zachwycała się fantastyką tego ukradzionego Grekom pomysłu. Już nie wspominam o tym, że w kolorze były to rzeczy okropne, wobec których nasz Malczewski⁴⁴⁵ stoi na nieosiągalnej wyżynie...

Czymże jest wyobraźnia?

...Zmienić język, zbudować pojęcia, których nie było, stworzyć mity niesłychane oraz przestrzenie bezwymiarowe jako sceny dziejów ukazujących się tylko raz jedyny, świat nasycić nowymi zapachami [...] co powinien mieć do powiedzenia artysta. Architektonika wyobraźni nie jest niczym przypadkowym. Myliłby się, kto by sądził, że proponuję pisać byle co, by tylko było fantastycznie.

Gdybym to proponował, pierwszy bym z metody skorzystał i nie poprawiałbym swych wierszy po dziesięć razy, jak mi się to już nieraz zdarzało. Bo po co? Skoro się osiągnęło sprawność techniczną poetycko, a można pisać cokolwiek, byle fantastycznie, to po co ów trud, owo bezskuteczne zapewne dążenie do stuprocentowości poetyckiej, do doskonałości w zakresie własnej poetyki?

⁴⁴³ Hellenowie – mieszkańcy starożytnej Hellady; plemię tesalskie, od którego pochodzi nazwa własna Greków.

⁴⁴⁴ Arnold Böcklin (1827–1901) – malarz szwajcarski. Jego twórczość wywarła duży wpływ na rozwój symbolizmu.

⁴⁴⁵ Jacek Malczewski (1854–1929) – malarz, współtwórca i czołowy reprezentant symbolizmu w polskim malarstwie przełomu XIX i XX wieku.

Ale przecież tak nie jest. Żądając od poety fanatyzmu i ascezy w stosunku do jego życia wewnętrznego, nie mogą przecież równocześnie myśleć o dowolnym rozpasaniu wyobraźni. To jasne.

Proces fantazjotwórczy tak blisko zająbia się z procesem poznawczym, że aż przejmuje od tego ostatniego szereg systemów układów, coś w rodzaju logiki. Owa logika tworzy pewne więzy, pewne ramy schematyczne, poza którymi, nawet gdy chcemy puścić wodze własnemu widzimisię, szybko wysycha źródło igraszki.

Kto tworzy, staje wobec chaosu przedgenezyjskiego⁴⁴⁶ i ma przeciwko niemu podwójną broń: siebie samego, jako element porównawczy, porządkujący oraz kluczowy. Ma też wyobraźnię, jako narzędzie umożliwiające to, co się popularnie nazywa czytaniem między wierszami.

Ogarnienie świata wraz z tym, co się kryje pod jego powierzchnią, nie jest możliwe ani dla indukcji, ani dla dedukcji. Natomiast jest możliwe w drodze syntezy. Synteza jest zawsze pewną fikcją, bowiem dla pełni obrazu pewne „puste” miejsca koncepcji wypełnia dowolnie. Zresztą to samo, i to w większym zazwyczaj stopniu, czyni każdy system filozoficzny, każdy światopogląd. Jeśli chodzi o syntezy poetyckie, są one o tyle pełniejsze, że nie wyrzekają się i owej nierzeczywistej rzeczywistości.

Wyższość syntezy poetyckiej polega także i na tym, że filozofujący światopoglądowicze, a przede wszystkim tzw. ludzie z trzeźwym światopoglądem, są pod działaniem przymusu pojęciowego i językowego. Pewne formuły gramatyczno-składniowe naszego potocznego języka narzucają nam nieodparcie szereg pojęć, które wymagają rewizji. Pochodzi to stąd, iż język ma także swoją epokę powstania. Nie jest czymś absolutnym, samym w sobie, jak nam się wydaje. Skłonni jesteśmy odrzucać nawet wszelką myśl o tym, że całe szeregi konstrukcji językowych, to tylko ślad czasu. Posługujemy się nimi bez zastanowienia. I właśnie ów naiwno-realistyczny światopogląd w największej mierze jest ich niewolnikiem. Realisci są niewolnikami magii słowa. Ma to w sobie posmak groteski.

⁴⁴⁶ Przedgenezyjski – sprzed momentu stworzenia.

Otóż synteza poetycka daje wyzwolenie z owej magii. Bo poeta ma prawo i obowiązek przeobrażania języka, rozdania go przez metaforyzację, stosowanie odmiennej składni, nowotwory, skróty itp. Zasób i jakość pojęć u przeciętnego człowieka związany jest w sposób istotny z jego językiem i to związanie oznacza stosunek zależny. Tymczasem poeta sam kształtuje język, przeobraża go, a więc i do tworzenia pojęć ma dostęp. Mało. Powinien tworzyć całe światy. Powinien być teokratozem⁴⁴⁷ i kosmokratozem⁴⁴⁸.

Sadzę, że o takich poetach myślał Platon, pisząc w Republice swojej, że to element uciążliwy i w życiu społecznym niepożądany. Naturalnie, w zacisznej, uporządkowanej jak park republice, nie mogą być pożądani ci egocentryści, burzyciele, stwórcy i anarchiści z urodzenia oraz godności. Ale potrzebni są jako sól ziemi, jako drożdże świata.

Mitotwórcze promienie poezji równie dobrze mogą prowadzić społeczność ludzką ku lepszemu jutru, jak doktryny socjalne albo religijne. Mielismy tego przykład na polskim romantyzmie. Mickiewicz dla Polaków był nie mniejszym wodzem narodu, niż dziś dyktatorzy. Ale ku czemu prowadził swój naród cień wieszca? Ku wolności i ku wielkości. A cienie dyktatorów prowadzą Europę ku nowej rzezi ludów. I wszyscy to widzimy – ku rzezi bez pokrycia. I nie ma różnicy pod tym względem między dyktatorami z prawa i z lewa. Z ducha nowoczesnej nauki, ze świata współczesnej filozofii nie potrafili wyprowadzić żadnego innego wniosku.

Poezja, tak mi się wydaje, będzie, a częściowo może już jest sumieniem epoki i mówi inne słowo: słowo tworzenia i miłości.

„Poezja” 1969, nr 9

⁴⁴⁷ Teokrator – stwórca bogów.

⁴⁴⁸ Kosmokrator – stwórca uniwersum.

POLEMIKA WOKÓŁ ABSTRAKCJI
EKSPRESJONISTYCZNEJ (1957)



Julian Przyboś
Sztuka abstrakcyjna. Jak z niej wyjść?

I.

Druga – a pierwsza miała miejsce kiedy? Dziewięć lat temu! Było to w roku 1948 w Krakowie⁴⁴⁹, w trzy lata po pięciu okupacji, w trzy lata przed urzędowo obowiązującym socrealizmem. Nic lepiej nie mówi tragicznej przerwistości myśli artystycznej w Polsce niż te daty. Nie ma ciągłości ruchu, historia burzy i rwie linię idei najbardziej nawet konsekwentnych. Polska *Klio*⁴⁵⁰ zamienia swoją rolę z Antropos⁴⁵¹. Przecinając linie żywota co drugiej generacji, strąca w niepamięć to, czego dokonali bezpośredni poprzednicy. Ta sama sprawa musi być po raz któryś z kolei podejmowana na nowo i od początku.

Młodzi, którzy wyszli z wojny, z trudem dobijają się do bogatych składów myśli plastycznej Awangardy. Wojna, lata okupacji, a potem uczony w szkołach płaski naturalizm – stanęły czarną ścianą między najpiękniejszymi osiągnięciami naszych nowatorów a oczami Młodych. Któż z nich ma docieklivość i żądzę gruntowności taką, żeby sięgnąć do źródeł, zaczerpnąć z nich i dać łożysko dalszemu prądowi? Niewielu chwyta istotę tej nowej rzeczy, którą zwiastowaliśmy przed trzydziestu laty, wielu łowi dalekie jej cienie.

⁴⁴⁹ Mowa o I Wystawie Sztuki Nowoczesnej, jaka została otwarta w krakowskim Pałacu Sztuki 19 grudnia 1948 roku. Wystawę zorganizował Klub Artystów, do którego należeli między innymi Tadeusz Kantor, Jerzy Nowosielski, Maria Jarema i Jonasz Stern.

⁴⁵⁰ *Klio* – w mitologii greckiej muza historii.

⁴⁵¹ *Antropos* – określenie duchowej esencji ludzkiej istoty.

Wielu próbuje robić to, co zostało przed laty zrobione definitywnie.

Przed wejściem na wystawę ustawiono tablice z nazwiskami uczestników awangardowych ugrupowań artystycznych w Dwudziestoleciu. Dzieła kilku z nich można oglądać na wystawie. W tej arce przymierza między starszymi a młodszymi laty nie pomieściłbym jednak więcej niż kilka obrazów malarzy, którzy wystąpili po wojnie. Masa, ołbrzymia większość wystawionych dzieł, odbiega tak daleko od stylu i poziomu klasyków Awangardy, że rwą się związek i przymierze. I to nie tak, jak należałoby się spodziewać. Ta masa obrazów nie przeciwstawia się w nowy, twórczy sposób klasykom nowej sztuki. Masa odbiegła od ich myśli nie naprzód, lecz wstecz.

Wstecz ku obrazom, których przyczyna i racja nie są natury czysto plastycznej, lecz wszelakiej innej, a którą umownie zwie się „literaturą w malarstwie”.

Wydawałoby się, że na tej wystawie, gdzie malarstwo przedmiotowe jest nieobecne (prócz obrazeczków z figurkami Nowosielskiego i zabawkowych kompozycji Mikulskiego⁴⁵²), że na tej wystawie abstrakcjonistów – niesposób mówić o „literaturze”. Że wszystkim chodzi tylko o malarstwo, tj. o piękny zestrój kolorów i form na płaszczyźnie. Ale posłuchajcie, jak tłumaczy powód i sens swoich obrazów i rzeźb wielu z wystawiających i – co gorsza – także wielu recenzentów i krytyków. Prawią oni o „emocji” i „nastroju” tak, jak to deklamowano przed pół wiekiem w mieszczańskich salonach, w owej „pięknej epoce”⁴⁵³ Przybyszewskiego i Muncha⁴⁵⁴. Sece-

⁴⁵² Kazimierz Mikulski (1918–1998) – krakowski malarz, scenograf i rysownik. Uprawiał malarstwo metaforyczne zbliżone do surrealizmu. Jednocześnie pozostawał wierny sztuce przedstawiającej, co wyróżniało go z grona powojennej Grupy Krakowskiej (II), której członkowie w większości tworzyli dzieła abstrakcyjne.

⁴⁵³ *La belle époque* (franc.) – dosłownie ‘piękna epoka’ – nostalgiczne określenie przełomu XIX i XX wieku, którego Przyboś używa tutaj jako synonim młodopolskiego modernizmu.

⁴⁵⁴ Edvard Munch (1863–1944) – słynny norweski malarz i grafik. Jego twórczość miała silny wpływ na malarstwo europejskie początku XX wieku, stanowiąc jedno z ważnych źródeł ekspresjonizmu. W Polsce jego twórczość promował Stanisław Przybyszewski.

sja⁴⁵⁵ i ekspresjonizm wyziera z wielu tych abstrakcji. Często w nich nie o obraz chodzi, nie o wzruszenie plastyczne, ale o sugestię nastrojów, jakie wywołać może inna gałąź sztuki, literatura czy muzyka. Wiele, wiele jeszcze pozostało z krzykliwego „Arsenału” sprzed paru lat. Nie brak nawet makabryczności. Aż dwóch rzeźbiarzy wpadło na ponury pomysł pokazywania *Ekshumowanych*. Jest tam też kilka kikutów i kalekich kadłubów, mających wstrząsać swoją ekspresjonistycznie – naturalistyczną bezforemnością. Pewna rzeźbiarka wetknęła nadto swojej bezformie kolorowy kryształ. Tak oto bajkowe efekciarstwo podaje rękę kikutowi formy.

Mało, za mało zobaczyłem płóciennych świadczących nie tylko datą malowania, że są z XX wieku. Gdzież ten wysoki płomień sztuki nowoczesnej, sprzed trzydziestu lat, w którym spłonęły filisterskie pretensje do „nastrojów” i „wstrząsania duszami”? Młodzi za mało dali obrazów wcielających ideę plastyki czystej. Szukam tej idei rygoru⁴⁵⁶ i najwrażliwszego oka – i rzadko ją dostrzegam przeżyta malarsko na płótnie. Przeważa nie – odkrywca praca oka, nie dyscyplina myśli, lecz bylejąkość i folga.

Zawiniła tutaj płytko pojęta tendencja do abstrakcji niegeometrycznej, zwanej u nas taszyzmem. Wielu zrozumiało, że taszyzm – to wyżywanie się w chlastaniu plamami na płótnie, że nie obowiązują żadne zasady prócz „emocji”, „irrealności” i przypadku. Emocji z tego, że z przypadkowego rzucenia farby na płótno – coś jednak powstaje. Bodajże któryś z naszych krytyków obwieścił nawet, że z taszyzmem skończyła się sztuka malarska, że każdy może być malarzem...

Ale – pisałem już o tym – w abstrakcyjnej sztuce niegeometrycznej liczą się – po staremu – te tylko eksperymenty, które mają sens malarski, a więc np. doświadczenia fakturalne z nowymi farbami, poszukiwania nowych „struktur” w układaniu się materiału malarskiego, w jego konsystencji itp. Czymże jeszcze jako zjawisko plastyczne jest taszyzm?

⁴⁵⁵ Secesja – kierunek w sztuce europejskiej i amerykańskiej rozwijający się na przełomie XIX i XX wieku.

⁴⁵⁶ Idea rygoru stanowiła jedno z najważniejszych wezwań w tekstach programowych Awangardy Krakowskiej.

Frenezją, egzaltacją koloru, opętaniem przez kolor sam dla siebie, kolor jako taki. Nie chaos, nie przypadek warunkują to malarstwo. Tylko takie obrazy się liczą, w których pod pozorami przypadkowości rozlanych czy wystrzelonych plam – znać jednak domyślną zasadę kompozycyjną. To tylko nowinkarzom wydaje się, że każdy – nic nie umiając – może być malarzem, że wystarczy z emocją rozpryskiwać i wyciskać z tuby lakier.

Mało, za mało zauważyłem na wystawie wartościowych prac taszystycznych. Daleko im do ekstazy kolorystycznej, do takiego upojenia się kolorem, iż zatracą się miarę i że ta przesada wydaje się przez chwilę usprawiedliwiona. Właśnie ten moment zatracenia się w egzaltacji kolorystycznej uprawnia taszym jako wartość plastyczną. Jestem jednak przekonany, że – jeśli obraz chociaż przez chwilę wciągnie oko widza całkowicie, tj. do tego stopnia, że nie razi nas chaotyczność układu – to ta chaotyczność jest pozorną: jakaś „niedookreślona” zasada kompozycji musi leżeć u podstaw tego „zatracenia się” w kontemplacji. Gdy się tego nie osiąga – ponura nuda zionie niezmiennie i na stałe z poplamionych płócien. Ryzyko więc malarza – taszysty jest o wiele większe, niż artysty świadomie komponującego swoją wizję.

Płótna naszych plamistów⁴⁵⁷ są na ogół ciemne. Nie zauważyłem także ciekawych poszukiwań fakturalnych. Jest na wystawie obraz [J.]Kujawskiego⁴⁵⁸, paryżanina. Też ciemny i nie pociągający oka, ale patrzcie jak wypracowany. Nie ma w nim nic z ekspresjonistyczno-secesyjnego rozbryzgnięcia dla emocji. Kujawski rozprowadza na swoim ciemnym płótnie jasne ni to rozgwiazdy, ni to pajęczynki. Hoduje swoje „struktury” jak bakteriolog bakterie na pożywce z innych bakterii.

Niestety, muszę to głośno powiedzieć, choćbym miał kogo boleśnie dotknąć, ale sprawa sztuki nie jest grą salo-

⁴⁵⁷ Plamiści – tutaj synonim taszystów. Nazwa „taszym” wywodzi się bowiem od francuskiego słowa *la tache* oznaczającego dosłownie plamę.

⁴⁵⁸ Jerzy Kujawski (1921–1998) – polski malarz osiadły we Francji. W latach 1945–1949 w jego twórczości dominował surrealizm. Po roku 1949 obok surrealizmu pojawiły się abstrakcjonizm i malarstwo figuratywne.

nowych sentymentów: Pewne erupcje plamiarskie pokazane na Wystawie, kojarzą mi się natrętnie – z *Szałem Podkowińskiego*⁴⁵⁹.

Jak najgorszą przysługę wyświadczają naszym taszystom krytycy z „Przeglądu Artystycznego”. Byli propagatorzy socrealizmu rzucili się teraz z ekspiacyjnym zapalem do pisania mętnych poetyczności, zdobnych metaforami w rodzaju tej; „metalowe konstrukcje szwejsowane strachem”. Pieją hymny na cześć przypadkowych, modnych przez chwilę zjawisk w sztuce światowej (Chadwick). Nie rozumieją, że nagrody przyznawane na Biennale w Wenecji⁴⁶⁰ są czasem wyrazem wystawowej dyplomacji i nie zawsze koronują dzieło wybitne. Podoba im się – ponieważ nie stosują kryteriów plastycznych – wszystko co budzi „emocję”. Jak przedtem głosili chwałę „literatury” w malowaniu naturalistycznym, tak teraz podoba im się wszelka literatura w masce ekspresjonistycznej. Tyle tylko, że teraz nie opisują treści „moralno-politycznych” anegdoty malarskiej, lecz treść własnej „duszy”, ślepo patrzącej na obraz.

Nie piszę tu recenzji, nie odmierzam sprawiedliwie pochwał i nagany. Nie interesują mnie obrazy nawet dobre, szukam obrazów wyjątkowych, takich, co pokazują schwytaną przez oko nową wizję malarską. Na tle wystawy, która przecież jest wydarzeniem, formułuję uwagi zasadnicze. Chodzi mi o przyszłość sztuki polskiej i dlatego kreślę tu tylko główne linie perspektywy. Te, które wydają mi się krzywe – prostuję.

Żeby więc skończyć ze skrzywieniami i nieporozumieniem, dodam tu jeszcze jedno. Celowi, jakim jest nowoczesność w sztuce, nie zawsze towarzyszy na wystawie zrozumienie środków. Na przykład: Chcąc wyróżnić tę ekspozycję wśród innych, organizatorzy wpadli na pomysł, żeby jedną salę przeznaczyć na kompozycję przestrzenną. Nie

⁴⁵⁹ Władysław Podkowiński, pseud. Andrzej Angary (1866–1895) – słynny malarz, prekursor polskiego impresjonizmu. Jego najbardziej znanym obrazem jest *Szał uniesień*, przedstawiający nagą kobietę na koniu stającym dęba.

⁴⁶⁰ Biennale w Wenecji – cykliczna wystawa sztuki współczesnej w Wenecji.

przyjrzeni się jednak tej sali, secesyjnej, z gzymsikami i sztukaterią – i w takiej sali umieścili dwie wygięte płyty, białą i czarną. Wypadło to pretensjonalnie. Widz po opuszczeniu sali poświęconej rzeźbie ma wrażenie – nie pięknie uformowanej kompozycji przestrzennej, lecz zięjącej nudą pustki. A obok tłoczą się rzeźby i obrazy nie mieszczą się na ścianach.

II.

Pomimo wielu nieporozumień i niewypałów artystycznych II Wystawa Sztuki Nowoczesnej daje więcej, niż kilka poprzednich wystaw tzw. ogólnokrajowych. Nie jest bowiem eklektycznym magazynem wszelakiego malowania w Polsce: Ma ambicję pokazania głównej tendencji sztuki nowoczesnej. Pokazuje to, co dziś uchodzi u nas – słusznie czy mylnie – za sztukę nowoczesną, a czyniąc to ujawnia dzieła kilku oryginalnych malarzy żyjących istotnie w samym sercu nowoczesności. Są to albo artyści, którzy osiągnęli poziom widzenia malarskiego naszych czasów, albo ci, którzy dochodząc do tego widzenia, rozwijać się będą dalej. Z wysoką radością zatrzymałem się przed kompozycjami Henryka Stażewskiego⁴⁶¹. Ich nienatrętna precyzja, czystość i doskonała równowaga form i kolorów oczyszczała mi oczy ze zgręzów panoszących się obok po pretensjonalnych płótnach. Ale najlepsze obrazy Stażewskiego pojechały do Paryża i nie od tego klasyka nowej sztuki oczekiwać możemy nowych propozycji. Z przyjemnością patrzyłem na kompozycje Adama Marczyńskiego⁴⁶². Oto malarz autentyczny, taki, co nie zmienia maniery w jednym dniu. Do swoich abstrakcji doszedł drogą naturalnej ewolucji widzenia. Od studiów z natury, od form ptaków i roślin, wzrok jego doj-

⁴⁶¹ Henryk Stażewski (1894–1988) – malarz, pionier klasycznej awangardy lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku. Był jednym z głównych przedstawicieli konstruktywizmu, a w latach sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i osiemdziesiątych tworzył w nurcie abstrakcji geometrycznej.

⁴⁶² Adam Marczyński (1908–1985) – malarz, rzeźbiarz, twórca asamblaży. Należał do grona twórców skupionych wokół Tadeusza Kantora.

rzał do kompozycji abstrakcyjnych tyleż czułych na odcień koloru, co na odpowiedniość najdrobniejszych kształtów i biegu linii. Marczyński przekroczył ten próg, którego żaden nasz kolorysta – z wyjątkiem Józefa Jaremy⁴⁶³ – dotąd nie przestąpił i na którym stojąc, waha się Taranczewski⁴⁶⁴. Nie jest to krok ostateczny. Tylko średnie talenty przystają zadowolone z osiągniętego rezultatu w połowie drogi, a Marczyński to twórca wybitny. Powiedziałem: w połowie drogi. Myślę bowiem, że abstrakcjonizm nie jest ostatnim słowem naszego wieku. Należy go przewyciężyć, już dziś widząc w nim tylko etap ku nowemu widzeniu. Jeśli więc, nie pisząc recenzji, wskazuję dzieła kilku artystów, to dlatego, że pragnę dojrzeć w ich twórczości ruch ku czemuś nie znanemu jeszcze, ku nowemu. Marczyński z pewnością nie zatrzyma się na malarstwie już osiągniętym, podobnie jak nie robi tego niezwykle szybko się rozwijający Gierowski⁴⁶⁵. Bodajże rok temu widziałem jego *Gołębnik* – i nie byłem zachwycony, choć obraz wyróżniał się wśród zawieszonych na owej wystawie. Teraz dał Gierowski kilka bardzo ciekawych prac, z których *Obraz XIII* uważam za jeden z najlepszych na wystawie. Domyślam się, że Gierowski wyciągnął wnioski dla swojego malowania z wystawy Strzeмиńskiego. Znakomity *Obraz XIII* delikatnością kolorów i jednolitością wizji zbliża się do unizmu. Może więc właśnie Gierowskiemu danym będzie wyjść poza abstrakcjonizm i uczestniczyć w rozkwicie nowego widzenia?

Bardzo mi się podobają kompozycje Marii Jaremiarki. Minął rok od czasu, gdy widziałem jej obrazy w salonie „Po prostu” (por. mój artykuł *Widzenie ruchu*, „P.K” nr 228). Nie spodziewałem się, że w ciągu tego roku tak paletę rozjaśni i tak spotęguje swoje widzenie ruchu. Dawnym jej obrazom brakowało blasku – Jaremiarka posługiwała się tylko kolorami złamanymi – dzisiaj jej kompozycje należą do naj-

⁴⁶³ Józef Jarema (1900–1974) – malarz reprezentujący nurt dwudziestowiecznego koloryzmu.

⁴⁶⁴ Wacław Taranczewski (1903–1987) – malarz reprezentujący nurt dwudziestowiecznego koloryzmu.

⁴⁶⁵ Stefan Gierowski (ur. 1925) – malarz, rysownik, wybitny przedstawiciel współczesnej awangardy malarskiej.

bardziej świetlistych na wystawie. Widzenie ruchu wzmogła do jeszcze większej intensywności. Już nie tylko gra skonstrastowanych form – przenikających się na różnych planach – daje to wrażenie. W niektórych jej kompozycjach ogół kształtów interferuje z wyodrębnioną sferą form pozostających w silnym kontraście do całości płótna, tak, że ma się wrażenie rytmicznego falowania kolorowych form ku oku widza i w głąb planów. Samodzielne poszukiwania Jaremiarki zbiegają się – i w tym sensie wyprzedzają wyraźny w Paryżu kierunek w malarstwie abstrakcyjnym: ten, który chce inaczej niż futurizm sugerować oku ruch na płaszczyźnie. Może więc Jaremiarka uczyni dalszy krok i przestąpi próg abstrakcjonizmu?

III.

Coraz częściej mówi się i pisze o kryzysie sztuki abstrakcyjnej. Niektórzy krytycy i handlarze obrazów twierdzą, że Paryż jest już przesycony tym gatunkiem malarstwa. Ale przesyconeni abstrakcjonizmem są oni, kiperzy najświeższych nowości, a nie publiczność, bo dzieła abstrakcjonistów znajdują ciągle licznych nabywców, zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych. Jednakże nie trzeba lekceważyć tych głosów – i także u nas zadać artystom pytanie: jak wyjść z abstrakcjonizmu w sztuce?

Sadzę, że kwestię tę stawiam i we właściwym czasie, i we właściwej przestrzeni. Sztuka niefiguratywna zwyciężyła w Polsce. Po raz drugi w naszym kraju zajęła salon oficjalny jako równouprawniony kierunek artystyczny. Pora więc właściwa, żeby zastanowić się nad jej dalszym losem. Właściwe też jest miejsce, żeby stawiać takie pytania. Abstrakcjonizm nie był dziełem Francuzów, ani Włochów. Ojcem sztuki abstrakcyjnej był Polak, Malewicz⁴⁶⁶, idea zrodziła się

⁴⁶⁶ Kazimierz Malewicz (1878–1935) – rosyjski malarz i teoretyk sztuki, twórca suprematyzmu, jednego z najbardziej radykalnych ujęć abstrakcjonizmu. Pod wielkim wpływem Malewicza był początkowo Strzemiński, który wkrótce jako kontrpropozycję dla suprematyzmu stworzył teorię unizmu. Malewicz odrzucał sztukę figuratywną, uznając linię prostą oraz niewystę-

w Rosji i znalazła oryginalną kontynuację w Polsce. Drugim rodzicem sztuk abstrakcyjnej był Holender, Mondrian⁴⁶⁷. Inaczej niż w krajach słowiańskich, gdzie abstrakcjonizm nigdy nie uzyskał sankcji urzędowej, ojczyzna Mondriana urzeczywistniła jego idee w nowej architekturze. Nie do pomyslenia jest też, aby tam kwestionowano jego dzieło.

Sięgnijmy więc do źródeł, do Malewicza i Mondriana.

Jaki jest sens dzieła Malewicza? W jednym ze swoich manifestów głosił on: „Kolor nieba pokonany przez system suprematyczny wszedł kolor biały, jako realne i istotne przedstawienie nieskończoności. Zwyciężyłem podłoże kolorowego nieba, zerwałem zeń i włożyłem kolory w twórczy worek i związałem go na węzeł! Awiatorzy przyszłości! Lećcie! Biały wolny bezkres – nieskończoność przed wami”. Malewicz uważał się więc za proroka i prekursora nowej epoki, która spenetruje przestrzeń kosmiczną. Na pół wieku przed pierwszym sztucznym księżycem. Obrazy jego miały być sygnałami dla awiatorów przyszłości. Nie chodziło tu więc o obraz do kontemplacji, ale o to, co się zowie napięciem kierunkowym form, o znak pędu w przestrzeń. Malewicz wychodził poza malarstwo. Chciał żeby jego sztuka była „sygnałem na drodze podboju przestrzeni”.

A jaki jest sens dzieła Mondriana? Zacytuję tu zdanie najlepszego znawcy jego dzieła, W. Sandberga⁴⁶⁸: „Mondrian chciał uwolnić malarstwo od obrazu. Dla Mondriana malarstwo i architektura to jedno”.

A więc i Malewicz i Mondrian opuszczali ramy obrazu. Nie chodziło im o malarstwo, chodziło im: jednemu o nieskończona przestrzeń i pęd ku niej, drugiemu o przestrzeń skończoną, architektonicznie zorganizowaną. I oto po takich

pujący nigdzie w przyrodzie kwadrat jako symbole przewagi człowieka nad chaosem.

⁴⁶⁷ Piet Mondrian (1872–1944) – holenderski malarz i teoretyk sztuki. Był twórcą neoplastycyzmu, jednego z pierwszych kierunków postulujących w malarstwie abstrakcję geometryczną.

⁴⁶⁸ Willem Sandberg (1897–1984) – projektant i typograf, kurator sztuki. Był dyrektorem Stedelijk Museum w Amsterdamie.



rodzicach dwa już pokolenia malarzy, których nazywamy abstrakcjonistami – coź robią? Obrazy. Jak wyjść z abstrakcjonizmu, który w myśl jego twórców miał być tylko etapem w drodze ku czemuś innemu niż obraz i malarstwo? Jak wyjść z abstrakcjonizmu, żeby wrócić do obrazu i malarstwa?

Dwie widzę dotychczas propozycje w malarstwie współczesnym i obie – zrobione przez Polaków. Jedna Henryka Berlewiego⁴⁶⁹, który głosi w Paryżu „reintegrację przedmiotu” w malarstwo nowoczesne. Ten konsekwentny abstrakcjonista, twórca „mechano-faktury”, kojarzący formy swojej geometrii malarskiej i fakturę swoich obrazów z formami wytwarzanymi przez nowoczesny przemysł – pragnie z powrotem wejść w przedmiot. Chce przeniknąć ten przedmiot swoją abstrakcyjną wyobraźnią, chce włączyć weń – jak konstruujący jego wygląd szkielet – swoją ideę machano-faktury. Czy mus się to udaje? Reprodukacja jego obrazu figuratywnego zamieszczona w naszym piśmie niech o tym powie widzom i czytelnikom.

Władysław Strzemiński⁴⁷⁰ już w r. 1922 zrozumiał, że idea Malewicza nie wiedzie do nowej zasady kompozycji obrazu, nie wiedzie więc do malarstwa. Suprematyzmowi⁴⁷¹ przeciwstawił unizm. Ale kto ma takie wyrafinowane oko, które by zdolne było do widzenia unistycznego? Sam Strzemiński namalował zaledwie 9 takich obrazów. Drugą propozycję wyjścia poza abstrakcjonizm niesie jego solary-

⁴⁶⁹ Henryk Berlewi (1894–1967) – malarz, grafik, krytyk i teoretyk sztuki. Był czołowym reprezentantem awangardy lat dwudziestych.

⁴⁷⁰ Władysław Strzemiński (1893–1952) – teoretyk sztuki, malarz, projektant druku funkcjonalnego. Jeden z pierwszych twórców konstruktywistycznej awangardy lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku; autor teorii unizmu. Był jednym z inicjatorów utworzenia Grupy Kubistów, Konstruktywistów i Suprematystów „Blok” (1924–1926) oraz ugrupowań kontynuujących jej założenia programowe: Praesens (1926–1929) i „a.r.” (1929–1936). Na przełomie lat 1956 i 1957 odbyła się w Łodzi i Warszawie pośmiertna wystawa Strzemińskiego i jego żony Katarzyny Kobro. Rozprawy teoretyczne i malarstwo Strzemińskiego miało wielki wpływ na twórczość Juliana Przybosa.

⁴⁷¹ Suprematyzm – kierunek w dwudziestowiecznym abstrakcjonizmie stworzony przez Kazimierza Malewicza. Według zasad suprematyzmu obraz, pozbawiony figuratywności i ekspresji, winien ograniczać się do abstrakcyjnych form kwadratu, prostokąta, linii prostej, koła i krzyża.

styczne malarstwo powidoków⁴⁷², malarstwo dające „kolor wnętrza oka”. Najlepiej określił je współtowarzysz późniejszych lat Strzeмиńskiego, Stefan Wegner⁴⁷³. Powiedział on o ostatnich obrazach Strzeмиńskiego: „Wchodzimy tu w okres malarstwa bezprzedmiotowego, lecz nie abstrakcyjnego. Nie przedmioty bowiem i nie powstałe w wyobraźni czy spekulacji kształty abstrakcyjne są treścią tego malarstwa. Treścią jest to, co się dzieje pomiędzy naturą i okiem malarza. Reakcja na bodźce docierające do patrzącego oka – powidoki”. Kto podejmie to malarstwo w Polsce? Kto ma takie oko, oko o czułości aparatu elektro-nowego? Lub kto z wystawiających przedstawi w swoich obrazach inną propozycję nowego – nie abstrakcyjnego już widzenia? Kto wyjdzie poza abstrakcjonizm, nie cofając się wstecz?

„Przegląd Kulturalny” 1957, nr 45

Mieczysław Porębski

Jak nie wychodzić. (Uwagi polemiczne)

Nareszcie coś cię zaczęło. K.T. Toeplitz⁴⁷⁴ swą *Awangardą w „Zachęcie”*⁴⁷⁵, Julian Przyboś *Sztuką abstrakcyjną – jak z niej wyjść?* zainicjowali wokół aktualnych problemów sztuki nowoczesnej w Polsce dyskusję, która tym różni się

⁴⁷² Wyczerpawszy możliwości, jakie dawał unizm, Strzeмиński wypracował kolejną koncepcję malarstwa oddającego fizjologiczny rytm widzenia. W latach 1948–1949 malarz namalował cykl obrazów solarystycznych zwanych powidokami światła, utrwalających optyczne wrażenia wywołane spojrzeniem na słońce. Przyboś poświęcił im, podobnie jak innym pracom i pismom teoretycznym Strzeмиńskiego, liczne szkice publikowane w *Linii i gwarze* oraz w *Sensie poetyckim*. Do najważniejszych należą szkice: *Nowatorstwo Władysława Strzeмиńskiego*, *Realizm „rytmu fizjologicznego”*, *„Teoria widzenia” Strzeмиńskiego*.

⁴⁷³ Stefan Wegner (1901–1965) – malarz związany z Władysławem Strzeмиńskim. Eksperymentował z kubizmem i unizmem.

⁴⁷⁴ Krzysztof Teodor Toeplitz, właśc. Krzysztof Toeplitz (1933–2010) – felietonista, pisarz i krytyk, działacz polityczny.

⁴⁷⁵ Tytuł felietonu Krzysztofa Teodora Toeplitza poświęconego II Wystawie Sztuki Nowoczesnej.

od wszystkich poprzednich, że przy całej swej pryncypialności odbywa się wobec konkretnych rzeźb i obrazów.

Co prawda, jak dotychczas, więcej pryncypiów niż ocen. K.T. Toeplitz „oczyszcza pole”, Juliana Przybosia nie interesują, jak pisze, „obrazy nawet dobre”, szuka „obrazów wyjątkowych”. Wobec tego ja również ograniczę się do uwag raczej generalnych.

SZTUKA I NIE-SZTUKA

„Bodajże któryś z naszych krytyków obwieścił nawet, że z tazyzmem skończyła się sztuka malarska, że każdy może być malarzem...” – pisze Julian Przyboś.

Domyślam się, że autorowi chodzi o mój artykuł *Iluzja – przypadek – struktura* w „Przeglądzie Artystycznym” (nr 1, 1957), gdzie kilkakrotnie cytuję slogan reklamowy z pewnego sklepu z przyborami fotograficznymi: KAŻDY Z WAS MOŻE BYĆ ARTYSTĄ!

Julian Przyboś, który artykułu tego sam nie czytał, a tylko o nim od kogoś słyszał („bodajże...”), opierając się na wadliwej informacji robi z niej argument przeciwko „nowinkarzom”, którym „wydaje się, że każdy – nic nie umiejąc – może być malarzem”. Mniejsza o to. Rzecz w tym, że Przyboś wymija w ten sposób problem, który moim zdaniem postawić trzeba u początku wszelkiej dyskusji o sztuce nowoczesnej, problem zakresu i stosowalności (na dziś) pojęć takich jak „sztuka”, „artysta”, „twórczość”. (Chodzi mi tylko i wyłącznie o sztuki plastyczne).

W cytowanym wyżej artykule starałem się (nie dość wiadać dla wszystkich czytelnicy) wykazać, że wiek XX zdewalował i uczynił bezużytecznymi pewne tradycyjne poglądy na istotę twórczości plastycznej:

1. Rozwój techniki fotograficznej, filmowej i telewizyjnej sprawił, że miernikiem twórczości nie może być już umiejętność stwarzania iluzji przedmiotowej, tworzenia, jak je nazywa Sartre, „analogicznych reprezentantów” przedmiotu „nieobecnego lub nieistniejącego”⁴⁷⁶. To może robić

⁴⁷⁶ Jean Paul Sartre jest autorem rozbudowanego fenomenologicznego opisu psychologii wyobraźni. Jednym z jego najważniejszych przekonań jest

właściwie każdy i rację miał przed laty Leon Chwistek⁴⁷⁷, kiedy twierdził, że w gruncie rzeczy nie ma różnicy między portretem Velasqueza⁴⁷⁸ i migawkowym zdjęciem ulicznego fotografa.

2. Odkąd surrealizm wykazał, jak wielkie jak wielkie możliwości ewokacyjne kryją się w dostępnych każdemu twórcach przypadkowych i automatycznych, miernikiem twórczości nie może być również taki czy inny sposób konstruowania formy, np. ów „piękny zestrój kolorów i form na płaszczyźnie”⁴⁷⁹, który dla Przybosia pozostał decydującym kryterium artyzmu.

Kryterium iluzji (które Julian Przyboś równie stanowczo jak ją odrzuca) i kryterium formy (które bez zastrzeżeń przyjmuje) nie wystarczają dziś dla oddzielenia sztuki od nie-sztuki.

Dlatego nie jest dla mnie istotne, czy artysta nowoczesny operuje formą iluzoryczną, „przedmiotową” (jak Nowosielski, jak Mikulski, jak jeszcze inni na wystawie, po części nawet Marczyński, nawet Jaremianka: iluzja owego tak pięknie opisanego przez Przybosia „rytmicznego falowani kolorowych form”), czy – unikając tego – buduje obraz wy-

twierdzenie, iż przedmioty wiedzy czystej dane są nam najpierw jako korelaty wiedzy wyobrażającej. „Rzeczy jawią się zrazu jako obecności. Gdy za punkt wyjścia bierzemy wiedzę, widzimy jak rodzi się wyobrażenie jako wysilek myśli zmierzającej do nawiązania kontaktu z obecnościami” – pisał w obszernej pracy *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*. Poznanie nie jest zatem możliwe bez udziału wyobraźni, a także słowa (znaku), które jest jednym z najważniejszych budulców wyobraźniowych przedstawień – reprezentacji: „słowo odgrywa [w nich] często rolę przedstawiciela, nie porzucając roli znaku”. Zob. J.P. Sartre, *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*, przeł. P. Beylin, Warszawa 1970, s. 129.

⁴⁷⁷ Leon Chwistek (1884–1944) – filozof, matematyk, malarz i publicysta. Był teoretykiem i założycielem grupy Formiści, a także uczestnikiem wystąpień futurystów. Wyznając relatywizm poznawczy, rozwinął oryginalną teorię „wielości rzeczywistości”, zakładającą istnienie czterech wykluczających się rodzajów rzeczywistości.

⁴⁷⁸ Diego Velásques (1599–1660) – wybitny malarz hiszpański doby baroku.

⁴⁷⁹ Ta przytaczana przez Przybosia definicja obrazu nawiązuje do słynnej frazy Maurice’a Denisa, francuskiego malarza i grafika, który twierdził, że „obraz, zanim stanie się koniem bojowym, nagą kobietą lub jakąkolwiek anegdotą, jest przede wszystkim powierzchnią płaską, pokrytą kolorami w pewnym określonym porządku”.

łącznie z form abstrakcyjnych, „konstruowanych” (jak Stażewski, jak czasem Stern⁴⁸⁰) czy wreszcie stosuje formy automatyczne, niekontrolowane żadnymi wyraźnymi regułami (jak Erna Rosenstein⁴⁸¹) lub zgoła przypadkowe (jak Kantor i inni taszyści).

Ważne jest dla mnie co artysta w rezultacie osiąga.

Nowoczesnym nazwę twórcę, który w kreowanej przez siebie plastycznej strukturze (operującej elementami iluzji, konstrukcji, przypadku – jak się zdarzy) osiąga – właśnie co?

Mondrian w swych obrazach powtarzał i doskonalił stary, hieratyczny gest dzielenia przestrzeni poziomem i pionem, gest rolników, budowniczych, astronomów i żeglarzy. Brancusi⁴⁸² rzeźbił lot ptaka. Malewicz czarnym kwadratem pokazał nieobecność przedmiotu, by potem móc pokazywać sam ruch, samo dążenie, samo pojawianie się i znikanie. Maks Ernst⁴⁸³ z fragmentów dziewiętnastowiecznych ilustracji i reklamowych drzeworytów sklejał swoje „wierne i trwałe” krajobrazy poetyckiej halucynacji, których zaskakująca prawda wymyka się wszelkim próbom logicznego wyводу.

Wszyscy oni i inni jeszcze zanotowani i nie zanotowani w *Słowniku* Seuphora⁴⁸⁴, (o którym niżej), chcieli pokazać więcej niż można zobaczyć na ulicy, w kinie, na stronicach fotograficznego magazynu czy na dnie porażonego światłem słonecznym oka.

⁴⁸⁰ Jonasz Stern (1904–1988) – malarz i grafik związany z krakowskim środowiskiem plastycznym.

⁴⁸¹ Erna Rosenstein (1913–2004) – malarka, rysownicza, poetka. Brała udział w Wystawach Sztuki Nowoczesnej (Kraków 1948–1949, Warszawa 1957 i 1959), a także w historycznej wystawie „Dziewięciu” (1955) – obok Tadeusza Brzozowskiego, Marii Jaremy, Tadeusza Kantora, Jadwigi Maziarskiej, Kazimierza Mikulskiego, Jerzego Nowosielskiego, Jerzego Skarżyńskiego, Anatola Sterna.

⁴⁸² Constantin Brăncuși (1876–1957) – rzeźbiarz rumuński, jeden z twórców nowoczesnej rzeźby abstrakcyjnej, przedstawiciel abstrakcji organicznej.

⁴⁸³ Max Ernst (1891–1976) – niemiecki malarz, rzeźbiarz, grafik i pisarz. Jeden z głównych przedstawicieli surrealizmu.

⁴⁸⁴ Michael Seuphor, właśc. Fernand Berckelaers (1901–1999) – belgijski malarz, rysownik, projektant. Był autorem *Słownika malarstwa abstrakcyjnego* wydanego w 1958 roku.

Powodowani tym pragnieniem, odważnym i twórczym, odnajdowali i ustalali w sposób jak najbardziej obiektywny, jak najdalszy od wszelkiej „nastrojowości”, nowe relacje między myślą i instynktem, działaniem i materią, wyobraźnią i rzeczywistością.

To właśnie więcej, te nowe relacje oddzieliły ich sztukę od wszystkiego, co dla nich być nią przestało, co stało się nie-sztuką: katalogiem „byłych”, jednostkowych rzeczy, doznań i złudzeń.

ROLA ABSTRAKCJI

Kiedy przeglądam wydany w tym roku *Słownik Sztuki abstrakcyjnej* Seuphora, nie mogę oprzeć się wrażeniu nie-naturalności wyboru dokonanego przez „papieża krytyki” (bo tak autora słownika nazwał kiedyś Julian Przyboś). W *Słowniku* tym jest Hans Arp⁴⁸⁵, nie mam Maksa Ernsta, jest Paul Klee⁴⁸⁶, nie ma Chirica⁴⁸⁷, jest oczywiście Kandinsky⁴⁸⁸, nie ma, jak łatwo zgadnąć Chagalla.

„Abstrakcyjne jest każde dzieło – powiada Seuphor – które nie ukazuje niczego więcej, jak tylko czyste elementy kompozycji i koloru. Odwrotnie, za nieabstrakcyjne uznaje należy dzieło artysty, który wychodząc nawet z założeń i doświadczeń sztuki abstrakcyjnej, wprowadza w trakcie swej pracy elementy przedmiotowe, nawet gdyby one były li tylko tworem fantazji”.

⁴⁸⁵ Hans (Jean) Arp (1887–1966) – francuski malarz, grafik, rzeźbiarz i poeta pochodzenia niemieckiego. Przyczynił się do powstania dadaizmu, a w latach 1926–1930 należał do grona surrealistów.

⁴⁸⁶ Paul Klee (1879–1940) – szwajcarsko-niemiecki malarz związany z różnymi kierunkami sztuki awangardowej: ekspresjonizmem, kubizmem, surrealizmem.

⁴⁸⁷ Giorgio de Chirico (1888–1978) – włoski malarz uznawany za prekursora surrealizmu.

⁴⁸⁸ Wasilij Kandinsky (1866–1944) – rosyjski malarz, grafik, teoretyk sztuki. Jeden z najwybitniejszych twórców sztuki XX wieku. W 1912 roku przedstawił pierwszą teorię sztuki abstrakcyjnej w *O duchowości w sztuce*. W okresie moskiewskim, odchodząc od abstrakcji, poddał swą twórczość dyscyplinie i geometryzacji pod wpływem konstruktywizmu i suprematyzmu.

Czy takie rozróżnienie, które dzieli prze środek twórczość największych artystów naszej epoki (Léger⁴⁸⁹, Klee, Delaunay⁴⁹⁰), a innych izoluje od procesów, z którymi byli nierozłącznie związani, może się na cokolwiek przydać?

I ile w końcu można naliczyć obrazów, w których nie ma niczego więcej, jak tylko „czyste elementy kompozycji i koloru”?

Moim zdaniem wszędzie tam, gdzie w obrazie pojawia się sugestia choćby samej przestrzeni, samego ruchu, sugestia wieloplanowych brył i płaszczyzn, osobnych form – otwartych i zamkniętych, ciężkich i lekkich, zgaszonych i świejących (a takich obrazów „abstrakcyjnych” jest znakomita większość), definicja Seuphora staje się wątpliwa, sztuczna, nieużyteczna. Dlatego, mając wątpliwości co do istnienia „sztuki abstrakcyjnej” jako osobnego działu, osobnego zamkniętego gatunku sztuki nowoczesnej, nie mogę na serio przejść się pytaniem: jak z niej wyjść”, które nęka Juliana Przybosia, a także zdaje się K.T. Toeplitza, może i innych na II Wystawie Sztuki Nowoczesnej.

Niepokój o losy „sztuki abstrakcyjnej” płynący u Przybosia z „kadłubowego” rozumienia samej abstrakcji, prowadzi go – z braku innych perspektyw – do niezbyt przekonującej rejterady w „powidokowy” impresjonizm, czy w „reintegrujące przedmiot” stylizatorstwo. K. T. Toeplitz, który odwrotowy kierunek tej rejterady tak przekonująco zanalizował, sam nawraca do pojęcia „spotęgowanego realizmu”⁴⁹¹. Pojęcie to w historii naszej sztuki nowoczesnej przegrało już

⁴⁸⁹ Joseph Fernand Henri Léger (1881–1955) – francuski malarz związany z kubizmem, grafik i rzeźbiarz.

⁴⁹⁰ Robert Delaunay (1885–1941) – francuski malarz, przedstawiciel kubizmu orficznego.

⁴⁹¹ Tadeusz Kantor i Mieczysław Porębski ogłosili tuż po wojnie manifest, w którym przedstawiali program „spotęgowanego realizmu”, polegającego na – jak pisali – „anektowaniu, wintegrowaniu w dzieło sztuki przez decyzję, gest lub rytuał REALNOŚCI «gotowej», wyrwanej z życia”. Chodziło o realizm nie jako konwencję, jako jeden ze sposobów artystycznego przedstawiania, lecz jako praktykę podważającą iluzję. Zob. T. Kantor, M. Porębski, *Grupa młodych plastyków po raz drugi. Pro domo sua*, „Twórczość” 1946, nr 9.

dawno – w pamiętnym roku 1949⁴⁹² – i, powiedzmy to sobie, było chyba samozłudzeniem.

Realizmu – sztuki sugerowania rzeczywistych przedmiotów w ich rzeczywistych, materialnych związkach i zależnościach – nie da się „spotęgować” środkami nowoczesnej abstrakcji, tak samo jak nie da się „spotęgować” działania lokomotywy przez załadowanie jej na helikopter.

Sztuka budowana na zasadzie abstrakcji nie skupia „jak soczewka” „nieogarnionych” przestrzeni świata widzialnego”, nie „wysysa ich jak gąbka”. Złożonej rzeczywistości świata przeciwstawia ona rzeczywistość własną, skromną, stosunkowo nieskomplikowaną, rudymenarną: Jakiś moment równowagi lub ruchu, parę form przedmiotowych naiwnie wyrwanych z „naturalnych” ram właściwej im egzystencji, nagi strzęp materii rzucony na ślepo w nieokreśloną i pusta „przestrzeń” obrazu.

To, co na drodze tak rozumianej abstrakcji powstaje, niczego nie tłumaczy ani niczego nie obiecuje. Bo też siła nowoczesnej abstrakcji (abstraho – odrywam, ta czynność nie odbywa się bez gwałtu) polega na czym innym. Będą w istocie swej wyzwaniem rzuconym naturalnemu porządkowi świata, nowoczesna abstrakcja ustanawia w jego obliczu własny, fragmentaryczny i ograniczony ale istniejący porządek wolności.

Leon Chwistek napisał kiedyś, że woli nastój zrodzony przez prawdziwą katarynkę od zakłamanego patosu statystów operowych przebranych za archaniołów. Myślę, że między sztuką, która naśladuje, „uogólnia” czy „kondensuje” naturę, a sztuką, która szuka elementarnych prawd własnych, różnica jest podobna i dlatego nie pociąga mnie wizja „solarystycznego malarstwa powidoków”, „reintegracji przedmiotu” czy nowego „spotęgowanego realizmu” jako ewentualnego „wyjścia z abstrakcji”, na które pono już „pora”.

⁴⁹² Porębski ma tu na myśli rok zadekretowania socrealizmu.

SOCREALIZM I TASZYZM

Teza, że nie da się z góry wyznaczyć żadnego ostrego podziału, między tym, co jest sztuką, a co nią nie jest, że nie da się wskazać *a priori* takiego kryterium artyzmu, które by dało się stosować do wszystkich dzieł i do wszystkich artystów, że w konsekwencji każde dzieło musi samo, od początku tłumaczyć nam swój osobny sens i osobną sobie tylko właściwą rację, jest – przyznaję to chętnie – tezą ryzykowną. Krytyk, który nie ma tej niezachwianej pewności, czym jest sztuka, jaką posiada Julian Przyboś, narażony jest na ustawiczne rozczarowania i pomyłki.

Cóż właściwie wiedzieliśmy o socrealizmie w momencie, kiedy pojawił się on u nas jako postulat zbrojny argumentami największego, bo ideowego kalibru? Że nie wydał arcydzieł? Łatwo to mówić teraz. Wtedy sprawa wcale tak prosta nie była. Socrealizm obiecywał podniesienie rangi społecznej sztuki, zapowiadał uwolnienie jej od widma nieprzydatności, rozszerzenie kręgu jej oddziaływania. Atakując zreżymie to, co było istotną słabością wielu przejawów sztuki współczesnej – kontemplacyjną bierność postawy postimpresjonistycznej, jałowość czysto formalnej spekulacji, utopijność funkcjonalizmu – wywodził wszystkie te grzechy z zakażenia schyłkową, idealistyczną filozofią. Chwył nader skuteczny, jeżeli jego pozostałości działają po dziś dzień w rozumowaniu głównego naszego pogromcy socrealizmu, K.T. Teoplitza (Strzemiński – postawa „materialistyczno-mechaniczna”, taszyzm – „kapitulanski idealizm” itd.).

Jak się na szczęście okazało, łatwiej jest zmieniać poglądy niż upodobania. „Propagując (jako krytyk z „Przeglądu Artystycznego”) socrealizm” nie bardzo mogłem dojść do ładu z jego rezultatami i w mojej obfitej działalności recenzyjnej z tamtego okresu znacznie łatwiej (i nie bez pewnej satysfakcji) przychodziło mi wskazywać na „połowiczność, niedociągnięcia i przecholowania”⁴⁹³, na „półprawdy

⁴⁹³ *Kompozycja historyczna*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 1 [przyp. – M.P.].

i ćwierćprawdy, sposoby, fałsze, pomyłki”⁴⁹⁴, niż przemóc się na tyle, żeby przyznać rangę sztuki temu, co było żalonym, nieprzekonywającym, kompromisem albo mdlą recepturalną imitacją. Jakby się to skończyło, nie wiem, boć, jak przyznaje nawet Julian Przyboś, skłonność do oportunistu jest cechą głęboko ludzką, ale – znów na szczęście – czasy się zmieniły.

Może to będzie paradoksem, ale okres socrealizmu przyczynił się – oczywiście mimo woli – do umocnienia pozycji naszej sztuki nowoczesnej. Przyczynił się dwojako:

1. Pokazał na konkretnych przykładach, że niemożliwe jest połączenie współczesnego myślenia, współczesnej wrażliwości, współczesnych upodobań z socrealistyczną recepturą. Mówiąc inaczej – pozwolił tym wszystkim, którzy nie mają gotowej pewności czym jest sztuka, ustawić od tej strony wyraźną granicę. Jego argumenty i zarzuty okazały się puste, bo jego realizacje okazały się nietwórcze. Niepokój sumienia, który nurtował nasze środowiska sztuki nowoczesnej w latach 1945–1948, próby kompromisu, które się wtedy rodziły – dziś straciły wszelkie uzasadnienie, wyzwolona energia może być skierowana w inną stronę – rzeczywistego wchodzenia w życie, rzeczywistego oddziaływania na atmosferę ideową społeczeństwa. I może się myłę, nie wydaje mi się, że świadectwo wolności, które daje swobodnie rozwijająca się sztuka nowoczesna w Polsce, ma dla tej atmosfery większe realne znaczenie niż dziesiątki wymuszonych i choćby przez to samo chybiających celu „tematycznych” płócien.

2. Pozostawiona w okresie socrealizmu sama sobie sztuka nowoczesna miała okazję doprowadzić do końca sprawy, których przedtem ledwo ważyła się tykać. W okresie poprzednim dominowało jeszcze nastawienie konstrukcyjno-eksperymentalne, wyniesione z 20-lecia i utrzymujące się w zasadzie w latach okupacji. Towarzysząca okresowi socrealizmu, atmosfera wielorakiego psychicznego uwikłania, przynosi ujawnienie się nie wyzwolonych dotychczas potencjałów treściowych. Różnokierunkowy eksperyment ustępu-

⁴⁹⁴ *Z rozważań na II OWP*, „Przegląd Artystyczny” 1953, nr 1 [przyp. – M.P.].

je wobec wewnętrznej konieczności wypowiedzi, której formy podsuwa m.in. twórczo przeżyta i przemyślana lekcja surrealizmu. W rezultacie wtedy właśnie określają się i ostatecznie formują złożone indywidualności twórcze Sterna, Jaremi, Kantora, Mikulskiego, Nowosielskiego, Brzozowskiego⁴⁹⁵. Jest to moment, z którego nie zdaje sobie sprawy Julian Przyboś, tkwiący po dziś dzień w atmosferze konstruktywnego eksperymentu międzywojennej awangardy.

Istotna problematyka taszyzmu: rola i miejsce, jakie w artystycznej kreacji zajmuje przypadek – wywodzi się z pewnych tez postawionych przez surrealizm i stanowi ich rozwinięcie, a zarazem twórcze przewyżczenie. Surrealizm badał, jak i dlaczego przypadkowi się ulega, taszyzm wskazuje, jak nim można twórczo się posługiwać. Pisałem o tym szeroko i nic na to nie poradzę, że dla Przybosia „prawdziwy” taszyzm to ciągle sama tylko chlapanina, a dla Toeplitza – sama „natura”.

W rozwoju sztuki nowoczesnej pojawienie się taszyzmu stanowi sytuację nową, a zarazem logicznie przez rozwój ten przygotowaną. Do sytuacji tej można odnieść się różnie. Włączyć się w nią, jak Kantor, jak do pewnego stopnia Kujawski, przejść przez nią dla sprawdzenia własnych założeń, jak Nowosielski, przemyśleć jak Urbanowicz⁴⁹⁶ czy Włodarski⁴⁹⁷. Nie można tylko jednego. Nie można jej ominąć. Nie można zaś dlatego, że w przeciwieństwie do sytuacji, jaką stworzył socrealizm, sytuacji w stosunku do nurtu sztuki nowoczesnej bądź co bądź co bądź zewnętrznej, jest to sy-

⁴⁹⁵ Tadeusz Brzozowski (1918–1987) – malarz związany ze środowiskiem Tadeusza Kantora. W roku 1955 wziął udział w zwiastującej odwilż wystawie „Dziewięciu” (obok Marii Jaremy, Tadeusza Kantora, Jadwigi Maziarskiej, Kazimierza Mikulskiego, Jerzego Nowosielskiego, Erny Rosenstein, Jerzego Skarżyńskiego, Jonasza Sterna). Interesował się surrealizmem i abstrakcją niegeometryczną.

⁴⁹⁶ Witold Urbanowicz (1931–2013) – krakowski malarz, przedstawiciel tzw. malarstwa materii. Wraz z Barbarą Kwaśniewską, Julianem Jończykiem, Januszem Tarabulą i Jerzym Wrońskim należał do Grupy Pięciu, nazywanej też Grupą Nowohucką.

⁴⁹⁷ Marek Włodarski (1903–1960) – malarz. W jego twórczości widoczne są wpływy Légera i Chagalla. W latach pięćdziesiątych nie uległ doktrynie socrealizmu.

tuacja, która określiła się wewnątrz tego nurtu i w sposób nieoczekiwany wzbogaciła jego perspektywy i możliwości.

Co będzie dalej? Aż się dziwię, jak mało mnie to w tej chwili obchodzi, jak mało obaw budzi we mnie przyszłość sztuki nowoczesnej, sztuki „abstrakcyjnej” w Polsce. Zapewne obok pozycji już ustalonych i tych ustalających się (Tchórzewski, Gierowski, Lebenstein), które dają mi satysfakcję postaw już znalezionych, pojawią się pozycje nowe, odmienne, przynosząc coś, czego zdaje się oczekiwać K.T. Toeplitz, kiedy oświadcza, że nie uważa „aby Wystawa wyczerpywała problem nowoczesności w sztuce”. Być może. Po różnych doświadczeniach, i własnych i cudzych, coraz bardziej dochodzę do wniosku, że nie można być rzecznikiem dążeń innego niż swoje pokolenia.

„Przegląd Kulturalny” 1957, nr 46

Tadeusz Kantor

Abstrakcja umarła – niech żyje abstrakcja

Malarstwo początku XX wieku opierając się na czystym intelekcie miało po temu swoje różnorakie racje. Dziś już nie zdajemy sobie sprawy, jak gwałtowną reakcję wywołał ten zdawałoby się prosty fakt zaprzeczający wszystkim wartościom, jakie wówczas przydawano sztuce. Sztuka nowoczesna zmierzyła się z intelektem, z jego surową, oschłą, abiologiczną zawartością, zbadała swymi środkami jego tkankę, funkcjonowanie, możliwości, wyeliminowała wszystko, co istnieje poza nim, co go krępuje, odrzuciła obcą mu przedmiotowość.

Pozostały proporcje, konstrukcja, napięcia, przestrzeń, ruch, czas.

Reprezentantem tej najwyższej celowości, wykluczającej wszelką dowolność, stała się forma geometryczna.

Nie będę wyliczał tutaj znanych nazwisk pierwszych zdobywców tego nowego kraju urzekającego swoją czystością i nieskażoną logiką.

W swym drugim ujęciu obraz przestał być tworem przeznaczonym do kontemplacji. Stał się planem, propozycją, przewidywaniem zorganizowania nowego świata i przedsięwzięć ludzkich. I rzeczywiście. Świat taki powstał. Może nie wszędzie, ale w każdym razie na tyle, by stać się idealnym modelem tego, co nazywamy nowoczesnością. Powstała nowoczesna architektura, urbanistyka, technika, nowa organizacja życia. Działanie ludzkie wyzwolone i uwolnione od ceremonialnego, pustego już gestu (sakralnego, dworskiego, mieszczańskiego), oparte na chłodnym umyśle stało się niemal nieograniczone. Wydawało się wówczas, że świat został urządzony, a sztuka po tym wspaniałym zaaranżowaniu przestanie istnieć. Takiego mniemania był przecież Mondrian przewidując, że po wypełnieniu się jej treści w życiu zniknie, przestanie być potrzebna, przemieniona w doskonałe funkcjonowanie świata. Dzisiaj jednak do tej fascynującej wizji odnosimy się raczej z niedowierzaniem.

Po doświadczeniach naszego wieku zdajemy sobie sprawę, że sztuka ma również inne zadania, może o wiele głębsze i ważniejsze. Ma badać i przecinać te komplikacje i zawężenia, które powstają w nieustannym stawianiu się rzeczywistości ludzkiej. Nie może omijać zjawisk i faktów, nie mieszczących się w jej ustalonej już konwencji.

To było przyczyną, że w pewnym momencie sztuka nowoczesna zmierzyła się z siłami i zjawiskami, które leżą poza sferą intelektu. Siły ciemne i żywiołowe, porażające absurdem i nonsensem, wybuchające buntem i negacją, płynne, nie dające się ująć w żadne rygory, kapryśne i nieobliczalne, a rozdzierająca się od czasu do czasu zasłona ukazywała pejzaż niezrozumiały naszym naskórkowym doznaniom, obcy i groźny, przerażający nasze utylitarne pojęcia. U progu tego świata kapitulował intelekt i doraźne doświadczenie (nasza rodzima teoria widzenia również). Instrumentem, który zdolny był ten świat zbadać i ujawnić, stała się wyobraźnia wyzwolona od krępującego ją intelektu i doświadczenia. Sztuka zmierzyła się tym razem z podświadomością, instynktem, absurdem i nonsensem, pokazała ich naturę i mechanizm. (Twierdzenie, że sztuka tego okresu pograżając się w absurd i nonsens była propagatorem anarchii intelektualnej i katastrofizmu, wynika z naiwnego, go-

rzej: z banalnego i ignoranckiego stosunku do sztuki współczesnej).

Teoretycy, którzy omijają ruch dada– i surrealizmu, twórczość Maxa Ernsta, Salvadora Dali, Tanguy⁴⁹⁸, Klee, Chagalla i wielu innych, stoją kompletnie bezradni i niezdolni objąć całej rozpiętości rozwoju sztuki naszego wieku. Los ich składa się z ustawicznych porażek i kompromitujących omyłek, jeśli są na tyle nieostrożni, by wyrokować o jej całości.

Funkcja surrealizmu była głęboko badawcza i poznawcza, i w swoich ostatecznych celach nie miała nic wspólnego z rozwydrzeniem, epatowaniem i metafizyką. Musimy zrozumieć, że poznawcza twórczość w sztuce z powodzeniem obywa się bez ekierki, cyrkla i szkiełka.

Ostatnim nurtem surrealizmu był automatyzm. Wydawało się, że sztuka doszła do kresu działania niekontrolowanego intelektem. Równocześnie różne rodzaje tego malarstwa ewokowały nową rzeczywistość nieosiągalną innymi środkami. Jeszcze krok i padło słowo: przypadek. Tutaj rozpoczyna się nowy rozdział. Sztuka zmierzyła się ze zjawiskiem, które dotychczas ignorowane, spychane w najniższe kategorie działalności ludzkiej, opatrzone stemplem nieodpowiedzialności istniało, uchylając się przed racjonalną rejestracją, o pochodzeniu podejrzanym, umykającym intelektowi, bez przyczyny, gubiące się w nieskończoności. Sztuka dzisiejsza pochylająca się nad tym bękartem rzeczywistości ma dla mnie wiele znamion liryzmu – i poezji ludzkiej.

Już w automatyzmie, we frotażach Maxa Ernsta i w de-kalkomaniach ujawnił się z niebywałą siłą i sugestywnością nowy element: materia. Cały świat. Jesteśmy dopiero u progu zrozumienia ogromnej siły inspirującej, jaką zawiera to słowo. Materia – żywioł i gwałtowność, ciągłość i nieograniczoność, gęstość i powolność, ciekłość i kapryśność, lekkość i ulotność. Materia rozżarzona, eksplodująca, fluoryzująca, wezbrana światłem, martwa i uspokojona. Zakrzepłość, w której odkrywamy wszystkie ślady życia. Brak wszelkich konstrukcji, jedynie konsystencja i struktura. Inna prze-

⁴⁹⁸ Yves Tanguy (1900–1955) – malarz amerykański związany z grupą surrealistów, skupioną wokół André Bretona.

strzeń i inne pojęcie ruchu. Jak ująć i zdobyć materię, która jest samym życiem. Geometria i konstrukcja stały się zupełnie nieprzydatne, formuła Maurice Denis[a]⁴⁹⁹ o płaszczyźnie założonej kolorami w pewnym porządku, obowiązująca dotychczas, wydała się naiwnością, wszelkie odtwarzanie czy imitowanie materii przegrywało zaraz na wstępie, niezdolne dorównać jej nieprzerwanej zmienności.

Dopiero interwencja przypadku stała się decydująca. Przypadek w malarstwie ma miejsce tam, gdzie materia malarska pod jakąkolwiek postacią określa się i formuje samodzielnie, a interwencja człowieka skupia w inspirującym bodźcu, w pierwszym geście i ruchu. Wprowadzenie tego elementu do sztuki musiało się stać ciężkim kamieniem obraży dla wszystkich rygorów i kanonów wzniesionych nie tylko przez abstrakcję geometryczną. Jeśli słowo płama i splamienie uwłacza porządnemu człowiekowi, godzi w jego godność wypielegnowaną – termin „taszyzm” krył w sobie szyderstwo, karcące nietakt w stosunku do płótna, które powinno być skonstruowane, tak jak termin „impresjonizm” piętnował wrażeniowość i efemeryczność, a słowo „kubizm” zamienianie naturalnego świata w zbiorowisko kubów. Nawiasem mówiąc, termin „taszyzm” nie obejmuje całości ostatniego malarstwa, które przyjmuje również nazwę „abstrakcji ekspresjonistycznej” lub „lirycznej”. Może najszerszym określeniem jest „malarstwa bezforemne” (*l'informel*).

Terminu „przypadek” nie należy trywializować i wulgaryzować. Identyfikować z przypadkowością. Dla człowieka, który w zetknięciu z nim ponosi klęskę, ma on wszelkie znamiona absurdu. Dopiero zapanowanie nad przypadkiem stwarza nową rzeczywistość. Zresztą nie jest on celem omawianego malarstwa. Jest momentem starcia się działania ludzkiego z żywiołem materii.

Wyobraźnia w tym procesie przybiera inną formę i funkcję niż w surrealizmie. O ile w surrealizmie wyobraźnia była tym czynnikiem, który stwarzał rzeczywistość halucynacyjną, a akt malowania był tylko odtworzeniem, o tyle w tym malarstwie wyobraźnia wkracza w środek procesu twórcze-

⁴⁹⁹ Zob. przypis 480.

go, jest stale w pogotowiu, w napięciu, replikująca natychmiast na to, co napływa z zewnątrz. Rzeczywistość obrazu nie jest gotowa. Narasta. Nie da się przewidzieć epilogu. Przypadek jest tym, co ją podrażnia. Jest to walka rzeczywistości obrazu, jego iluzji, z rzeczywistością realną. Jest to zmierzenie się wyobraźni ludzkiej z realnością świata.

Sztuka jest swego rodzaju pojmowaniem życia. Sztuka abstrakcyjna oparta na geometrii, która wydała już tysiące dzieł, stanowi dziś odpowiednik życia scholastycznego. Zamknięta w rygorach konstrukcji, skończona, mająca swój początek i koniec, obliczona i usztywniona dawała obraz życia pedantycznie nanizanego na sznurek przyczyn i skutków.

Pojęcie życia dzisiejsze jest bardziej skomplikowane. Sztuka dzisiejsza, jak życie wciągnięta jest w sens, którego nigdy do końca nie znamy. Obserwujemy jego ruch, którym do pewnego stopnia możemy racjonalnie kierować. Ten ruch, działanie, sztuka dzisiejsza stara się – nie oddać, ani nie reprodukcować – nie zapisać – stara się być jego wynikiem. Tu już nie ma mowy o jakiegokolwiek imitacji imitacji przedmiotu czy imitacji wyimaginowanej rzeczywistości. Obraz staje się samą twórczością i manifestacją życia, jego przedłużeniem. Jest to zupełnie nowa koncepcja dzieła sztuki i nowa estetyka.

RÓŻNE:

Dzisiejszej sztuki nie interesuje ani odbicie przedmiotu, który w naturze istnieje o wiele silniej, bo posiada swoją funkcję, ani wszelkie „potęgowanie” go, bo sztuka nie jest reklamą rzeczywistości, ani budowanie go na nowo na szkielecie abstrakcyjnych idei, bo straciłby na tym i przedmiot, i abstrakcyjna idea, jak to widać na reprodukcjach Berlewiego.

Mówi się: ten obraz jest niepodobny do niczego. Chciałoby się widzieć na obrazie krzesło. Pytanie: czy krzesło jest podobne do czegoś? Czy malarstwo nie może być jak krzesło; niepodobne do niczego?

Do czego doprowadzi to „plamienie”? Za czasów Mone-
ta⁵⁰⁰ pytano: „co wyniknie z tych kropek?” Za czasów Mon-
driana troszczono się: „Co będzie gdy ujrzymy puste płótno?”
A malarstwo się rozwija.

Nie więcej beztalencia produkuje się w taszyzmie niż
w abstrakcji geometrycznej, jak to można zaobserwować na
salonach „Réalités nouvelles”⁵⁰¹. Tam nazywa się ono bełko-
tem a tu nieznośnym sylabizowaniem.

Taszyzm nie jest eksperymentowaniem z przypadkiem.
Nie jest oczekiwaniem, „co z tego wyniknie?” Malarstwo nie
jest chemią. Największe porażki ponoszą krytycy-esteci,
opierający swe sądy na pojęciu piękna. Ze wszystkich pojęć
ono najszybciej się zmienia.

„Życie Literackie” 1957, nr 50

⁵⁰⁰ Oscar Claude Monet (1840–1926) – francuski malarz, jeden z twórców i czołowych przedstawicieli impresjonizmu.

⁵⁰¹ Salon des Réalités Nouvelles – stowarzyszenie artystów abstrakcjonistów. Salon został powołany w 1946 roku jako kontynuacja założonej w 1931 roku grupy Abstraction-Création. Pierwszymi członkami salonu byli między innymi Jean Arp, Sonia Delaunay i Josef Albers.

BIBLIOGRAFIA

- Abastado C., *Introduction an surrealism*, Paris 1971.
- Andrzejewski J., *Złoty lis*, Szczecin 1987.
- Balcerzan E., *Poezja jako „rzecz wyobraźni”*. Z dziejów pewnej ideologii artystycznej, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 3.
- Balcerzan E., *Przygoda czwarta: wyobraźnia poety*. Z dziejów pewnej ideologii artystycznej, w: *idem*, *Przygody człowieka książkowego (ogólne i szczególne)*, Warszawa 1990.
- Baranowska M., *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984.
- Bauman Z., *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5/6.
- Bieńkowski Z., *Poezje zebrane*, red. G. Łatuszewski, Warszawa 1993.
- Bieńkowski Z., *Propozycje francuskiej poezji*, „Życie Literackie” 1958, nr 15.
- Błoński J., *Czym był, czym mógł być klasycyzm*, w: *idem*, *Odmarsz*, Kraków 1978.
- Błoński J., *Dwa rodzaje dziwności*, w: *idem*, *Zmiana warty*, Warszawa 1961.
- Bolecki W., *Modernizm w literaturze polskiej XX wieku*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4.
- Breton A., *Manifest surrealizmu*, w: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, oprac. A. Ważyk, Warszawa 1976.
- Brzękowski J., *Poezja prosta*, „Kultura” 1956, nr 7–8.
- Brzękowski J., *Wyobraźnia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*, Kraków 1976.
- Brzękowski J., *Zjawisko Harasymowicz*, w: *idem*, *Szkice literackie i artystyczne 1925–1970*, wybór, oprac. i wstęp A. K. Waśkiewicz, Kraków 1978.
- Brzękowski J., *Życie w czasie*, „Linia” 1931, nr 2.
- Burek T., *Zapomniana literatura polskiego października*, w: *Literatura źle obecna (rekonesans). Materiały z konferencji naukowej Instytutu Badań Literackich PAN 27 X – 30 X 1981*, Kraków 1986.
- Czapliński P., *Zagłada jako wezwanie do refleksji o literaturze*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5.
- Czechowicz J., *Wyobraźnia stwarzająca. Szkice literackie*, wstęp, wybór i oprac. T. Klak, Lublin 1972.
- Czyż S., *Wiersze, proza*, wybór K. Lisowski, Kraków 2001.

- Detka J., *Wiersze polskiej „odwilży” (1953–1957)*, Kielce 2010.
- Drozdowski B., *Mózg i mózdzek, czyli o próbie kreowania piątego wieszca*, „*Życie Literackie*” 1958, nr 5.
- Dybciak K., *Programoburcy i programotwórcy ostatniego ćwierćwiecza*, w: *Badania nad krytyką literacką. Seria druga*, red. M. Głowiński i K. Dybciak, Wrocław 1984.
- Flaszen L., *Dzieci i żywioly*, „*Przegląd Kulturalny*”, 1958, nr 9.
- Głowiński M., *Awangarda i mity romantyczne*, „*Życie Literackie*” 1958, nr 6.
- Harasymowicz J., *Wybór wierszy*, Warszawa 1967.
- Herbert Z., *Wiersze zebrane*, Warszawa 1982.
- Jastrun M., *Dzienniki i wspomnienia*, Warszawa 1955.
- Jaworski M., *Rewersy nowoczesności. Klasycyzm i romantyzm w poezji oraz krytyce powojennej*, Poznań 2009.
- Jaworski S., *W poszukiwaniu nowej formuły awangardyzmu*, w: *idem, Między awangardą a nadrealizmem. Główne kierunki przemian poezji polskiej w latach trzydziestych na tle europejskim*, Kraków 1976.
- Kantor T., *Abstrakcja umarła – niech żyje abstrakcja*, „*Życie Literackie*” 1957, nr 50.
- Kantor T., Porębski M., *Grupa młodych plastyków po raz drugi. Pro domo sua*, „*Twórczość*” 1946, nr 9.
- Krzyżanowski J., *Barok na tle prądów romantycznych*, „*Przegląd Współczesny*”, 1937, nr 2/3.
- Kwiatkowski J., *Klucze do wyobraźni*, wyd. II poszerzone, Kraków 1973.
- Kwiatkowski J., *Notatki o poezji i krytyce*, Kraków 1975.
- Kwiatkowski J., *Pierwsze potyczki*, „*Życie Literackie*” 1958, nr 11, s. 9.
- Kwiatkowski J., *Wizja przeciw równaniu. Nowa walka romantyków z klasykami*, „*Życie Literackie*” 1958, nr 3.
- Maciąg W., *Kwiatkowskiego próba teorii*, „*Życie Literackie*” 1958, nr 3.
- Maciąg W., *Poezja rozstrojonego instrumentu*, „*Życie Literackie*” 1958, nr 5.
- Nycz R., *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*, w: *idem, Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.
- Peiper T., *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979.
- Piotrowski P., *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999.
- Porębski M., *Jak nie wychodzić. (Uwagi polemiczne)*, „*Przegląd Kulturalny*” 1957, nr 46.
- Julian Przyboś* [rozmawiał Bohdan Drozdowski], „*Życie Literackie*” 1958, nr 15.
- Przyboś J., *Forma nowej liryki*, „*Linia*” 1931, nr 3.
- Przyboś J., *Ku poezji powszechnej*, „*Twórczość*” 1957, nr 6.

- Przyboś J., *Sprawa wyobraźni poetyckiej*, w: *idem*, *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970.
- Przyboś J., *Sztuka abstrakcyjna. Jak z niej wyjść?*, „Przegląd Kulturalny” 1957.
- Przyboś J., *Zapiski bez daty. Cierpienie i brzydota*, „Życie Literackie” 1958, nr 5.
- Tadeusz Różewicz [rozmawiał Włodzimierz Maciąg], „Życie Literackie” 1958, nr 34.
- Różewicz T., *Dźwięk i obraz w poezji współczesnej*, w: *idem*, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, Warszawa 1971.
- Różewicz T., *Nożyk profesora*, Wrocław 2001.
- Różewicz T., *Poezje zebrane*, Wrocław 1976.
- Sartre J.P., *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*, przeł. P. Beylin, Warszawa 1970.
- Sienkiewicz B., *Poezja z „freudowskiego pnia” – w orbicie sporu o polski surrealizm*, w: *eadem*, *Między rewelacją a repetycją. Od Przybosa do Herberta*, Poznań 1999.
- Sławiński J., *Próba porządkowania doświadczeń*, w: *idem*, *Teksty i teksty*, Warszawa 1990.
- Sławiński J., *Rzut oka na ewolucję poezji w latach 1956–1980*, w: *idem*, *Teksty i teksty*, Warszawa 1990.
- Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, Wrocław 1992.
- Stankowska A., *Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o „wizję” i „równanie”*, Kraków 1998.
- Stankowska A., *Poezja jako doświadczenie wewnętrzne. Aleksander Wat o „epifanii naturalnego”*. Na marginesie „*Mojego wieku*”, „Pamiętnik Literacki” 2013, z. 2.
- Stankowska A., *Poezji nie pisze się bezkarnie. Z teorii i historii tropu poetyckiego*, Poznań 2007.
- Szklowski W., *Sztuka jako chwyt*, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, cz. 3, red. S. Skwarczyńska, Kraków 1986.
- Szklowski W., *Wskreszenie słowa*, w: *Rosyjska szkoła stylistyki*, oprac. M.R. Mayenowa i Z. Saloni, Warszawa 1970.
- Wat A., *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopso-żelaznego piecyka*, w: *idem*, *Wybór wierszy*, oprac. A. Dziadek, Wrocław 2008.
- Wat A., *Mój wiek. Pamiętnik mówiony, część pierwsza*, rozmowy prowadził i przedmową opatrzył C. Miłosz, oprac. L. Ciołkoszowa, Warszawa 1990.
- Ważyk A., *Dziwna historia awangardy*, Warszawa 1976.
- Woroszyński W., *Niezgoda na ukłon*, Warszawa 1964.
- Wyka K., *Łowy na kryteria*, „Nowa Kultura” 1958, nr 9.
- Zagórski J., *Ostrze mostu*, Wilno 1933.