

Polemika Krytycznoliteracka w Polsce
pod redakcją Sylwii Panek

TOM 38

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 38

Agata Stankowska
**The Worldview of Metaphor.
The Polemic on the Figurative
in the Interwar Period**

The volume is devoted to the polemic over metaphor that continued to weave its way in the interwar period and deals with one of the most important phenomena in the historical poetics of the period. Peiper's theses, making metaphor not only the most important trope in the linguistic sense, but also the key epistemological signpost of modern consciousness, were raised, transformed, developed and rejected by advocates of all the important literary currents and generations of the era. Taking part were both champions of the First Avant-Garde and the Second Avant-Garde, opponents and supporters of obstructed speech, aficionados of poetic imagination and critics of poetry's autonomy. In formulating judgments on metaphor, poets and critics answered key questions on what the social role of literature is, how literature should be written and what literature actually is or should be. Commentaries by Irzykowski, Peiper, Przyboś, Brzękowski, Kurek, Kuncewiczowa, Krzywicka, Miłosz, Herling-Grudziński and others formed a polyphonic dialogue. They also often sowed the seed of regular polemics, carried out in the pages of magazines such as *Zwrotnica*, *Linia*, *Wiadomości Literackie*, *Droga*, *Gazeta Artystów*, *Pion* and *Orka na Ugorze*. Without a knowledge of these texts, it is impossible to responsibly find one's way today in the maze of innovative poetics that the interwar period represented.

POZNAŃSKIE TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ NAUK
WYDZIAŁ FILOLOGICZNO-FILOZOFICZNY
KOMISJA FILOLOGICZNA



Polemika Krytycznoliteracka w Polsce
pod redakcją Sylwii Panek
tom 38

Agata Stankowska
Światopogląd metafory.
Spory o przenośnię
w dwudziestoleciu międzywojennym



Poznań 2024

WYDAWNICTWO POZNAŃSKIEGO TOWARZYSTWA PRZYJACIÓŁ NAUK

POZNAŃSKIE TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ NAUK
UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

Główny Redaktor Wydawnictw PTPN
Jakub Kępiński

Recenzent
prof. dr hab. Elżbieta Dutka

Redakcja językowa i korekta
Marlena Roszkiewicz

Projekt okładki
Elżbieta Kidacka

Łamanie
Marlena Roszkiewicz

Publikacja finansowana
w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego
pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki”
w latach 2017–2021, nr projektu 11H 16 0131 84



© Copyright by Sylwia Panek, Agata Stankowska, Poznań 2024

© Copyright for this edition by Poznańskie Towarzystwo
Przyjaciół Nauk, Poznań 2024

ISBN 978-83-7654-597-4

ISSN 2081-5999

Grzesiowi

Spis treści

ROZPRAWA WSTĘPNA

Metaforyczne potyczki o metaforę	15
„[J]asność jest wyspą wulkaniczną”, czyli Karol Irzykowski o niebezpieczeństwach „zdobnictwa w poezji”	27
W obronie „tyfoidalnego milczenia”, czyli Peiper i Przyboś o językowych treściach metafory	46
Od metafory do elipsy i z powrotem, czyli o sporze wyobraźniowców z konstruktywistami	70
Epilog niczym prolog, czyli futuryści i Miłosz o „kłamstwie dzisiejszej «poezji»”	97

TEKSTY ŹRÓDŁOWE. ANTOLOGIA

Wykaz tekstów źródłowych	129
Nota edytorska	133
Karol Irzykowski Zdobnictwo w poezji. Rzecz o metaforze	139
Tadeusz Peiper Metafora terażniejszości	199
Irena Krzywicka Jazgot niewieści czyli przerost stylu	211
Maria Kuncewiczowa Metaforyzm a męskie kasztele	219
Irena Krzywicka Metafory i metatwory	225
Karol Irzykowski Metaphoritis i złota plomba	231

Tadeusz Peiper	
Komizm, dowcip, metafora	243
Julian Przyboś	
Forma nowej liryki	277
Jalu Kurek	
Metaforyzacja i „zbrodnia przymiotnika”	283
Jan Brzękowski	
Poezja integralna	287
Julian Przyboś	
O poezji integralnej	343
Lech Piwowar	
Kieszonkowy podręcznik nowej poezji	353
Julian Przyboś	
Dwa chwytty	361
Lech Piwowar	
Raz, dwa, trzy	365
Julian Przyboś	
Jeszcze raz trzy	369
Karol Irzykowski	
Awangardą i pogardą	375
Jan Brzękowski	
Poezja, orzechy i dziadek do orzechów. Odpowiedź Irzykowskiemu	383
Julian Przyboś	
Uwagi o nowej liryce	393
Karol Irzykowski	
Noli jurare, domine Przyboś, in verba Peiperi (Wycieczki w lirykę IV)	405
Tadeusz Peiper	
Milczenie tyfoidalne	415
Jan Brzękowski	
Wyobraźnia wyzwolona	425
Czesław Miłosz	
Kłamstwo dzisiejszej „poezji”	431
Gustaw Herling-Grudziński	
Obrońca metafory (Poprawki do artykułu Czesława Miłosza)	443

APPENDIX

Stanisław Brucz	
Ty w Londynie	455
Tytus Czyżewski	
De profundis. Część III. Wodospad magnetycznych łez	456
Aleksander Wat	
Żywoty	458
Bruno Jasiński	
Na rzece	459
Bruno Jasiński	
Do futurystów	460
Adam Ważyk	
Tramwaj	463
Tadeusz Peiper	
Noga	464
Tadeusz Peiper	
Latarnia	465
Tadeusz Peiper	
Kwiat ulicy	466
Julian Przyboś	
Drzewiej	467
Julian Przyboś	
Echo	468
Julian Przyboś	
Lipiec	469
Jan Brzękowski	
Erotyk	470
Jan Brzękowski	
Niedojrzały uśmiech	471
Bibliografia	473
Indeks osób	485

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

ROZPRAWA WSTĘPNA



Metaforyczne potyczki o metaforę

Dwudziestolecie międzywojenne to epoka manifestów i wzmożonej świadomości wiersza, poezji i „poetyckiego modelu prozy”¹. To czas licznych i niezwykle intensywnych sporów krytycznoliterackich, toczonych wokół różnorodnych kategorii, które w trakcie tych polemik ulegały często swoistemu rozszerzeniu pojęciowemu – bywały już nie tylko nazwą określonego chwytu czy jakości poetyckiej, ale też hasłem wywoławczym dla całego kompleksu problemów estetycznych, epistemologicznych czy antropologicznych. Tropy i figury w ujęciach proponowanych przez poetów i krytyków okazywały się mieć własny, niepowtarzalny światopogląd². Traktowane były trojako: jako element mowy, a więc językowa anomalia, jako element stylu, wreszcie jako specyficzny sposób myślenia o rzeczywistości – forma jej aktywnego poznania, interpretacji czy nawet ustanawiania. Refleksja nad językiem figuratywnym przechodziła zatem od porządku mowy, poprzez

¹ Termin Włodzimierza Boleckiego (zob. *idem*, *Poetycki model prozy w dwudziestolecu międzywojennym*, Wrocław 1982).

² Na temat takiego sposobu myślenia o figurze poetyckiej pisałam obszernie w szkicu zatytułowanym *Światopogląd tropu* (zob. A. Stankowska, *Poezji nie pisze się bezkarnie. Z teorii i historii tropu poetyckiego*, Poznań 2007, s. 11–26).

estetykę, ku ideom, o które spierano się nie mniej żarliwie niż o tytułową metaforę, traktowaną często jako *pars pro toto* poetyckości.

Anatol Stern nieprzypadkowo pisał po latach, że „walki o nową sztukę [...] swoją zaciętością przypominały zapewne wielu ludziom wojny religijne lub wojnę białej i czerwonej Róży”³. Zaiste. Atmosfera sporów była niezwykle gorąca, a uczestnicy polemik uchybiali często dobrym obyczajom, nie podejmując próby rzetelnego zrozumienia racji swoich adwersarzy. Najlepiej uzmysławia to stylistyka tekstów, które czytelnik niniejszego tomu odnajdzie w części antologijnej i podczas lektury których nieraz się pewnie uśmiechnie, smakując pikantne frazy i podziwiając walory elokucji ich autorów. Inwektywy kierowane wobec krytyków i poetów mających inne podejście do podejmowanych kwestii, sarkastyczne i ironiczne uwagi, metaforyczne (a jakże) peryfrazy zwalczanych poetyk i stylów były na porządku dziennym. Gra toczyła się wszak o nie byle co, bo o zadania mowy poetyckiej, o jej funkcje w poznawaniu świata i tworzeniu nowego człowieka, nie tylko zdolnego odnaleźć się w świecie narzucanym przez historyczne opresje, ale też wzywanych, by wykreować i zabezpieczyć zupełnie nowy kształt rzeczywistości społecznej i kulturowej (w tym artystycznej). W niepodległym państwie po latach zaborów sztuka odzyskiwała wolność i okazję do porzucenia wcześniejszych, narodowowyzwoleńczych zobowiązań. Pisarze i poeci stawali przed szansą przeorganizowania poetyk, światopoglądów, funkcji. Zrzucali z ramion nie tylko płaszcz Konrada, ale i kostium zanurzonego w młodopolszczyźnie języka poetyckiego. Było się zatem o co spierać.

³ A. Stern, *Głód jednoznaczności*, w: *idem, Głód jednoznaczności i inne szkice*, Warszawa 1972, s. 272.

Dlaczego jednak metafora? Dlaczego akurat ta, a nie inna figura słów spośród wielu znanych retoryce semantycznych przekształceń? Odpowiedź wydaje się dość prosta: metafora, jak żaden inny z tropów poetyckich, służy reorganizacji świata, a do tego nieodzowne są nowe lub gruntownie odnowione kategorie myślenia i poznawania. Nie będąc – jak pisał swego czasu Paul Ricoeur – jedynie „zagadką, lecz rozwiązaniem zagadki”⁴, przenosiła odważnie dąży do celu, którym jest „wyłonienie [...] nowej semantycznej harmonii czy zgodności z ruin dosłownego sensu zachwianego przez semantyczną niezgodność bądź absurdalność”⁵. Ta najważniejsza cecha metafory doskonale współgrała z afektami i kondycją awangardowego podmiotu. Żaden inny środek poetycki nie nadawał się lepiej do wysłowienia emocji i zmanifestowania dążeń przedstawicieli licznych grup poetyckich zawiązujących się u progu dwudziestolecia, pragnących zaznaczyć swą niezależność od przeszłości i zaakcentować kreacyjny potencjał, analogiczny do cywilizacyjnego rozmachu nowoczesnego świata. Metafora jawiła się im jako oczywiste świadectwo mocy przypisanej poecie. Była narzędziem odnajdywania nowych stanów skupienia świata, kreowania nowych widzeń, obojętne, czy dotyczyły one pejzaży natury, cywilizacji, czy stanów umysłu. Metaforyczne konstrukcje jak żadne inne „lokowały się w obszarze intencjonalnego «mogę»”⁶ (czy też „chcę”), poświadczając

⁴ P. Ricoeur, *Proces metaforyczny jako poznanie, wyobrażenie i odczuwanie*, przeł. G. Cendrowska, T. Dobrzyńska, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 2, s. 272.

⁵ *Ibidem*, s. 280.

⁶ B. Sienkiewicz, *Prawdziwy koniec hypallage?*, „Teksty Drugie” 2002, nr 3, s. 216. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że postawa taka kryła też w sobie pewne niebezpieczeństwa, na co zwracali uwagę przedstawiciele kolejnych pokoleń. Czesław Miłosz, o którego niechęci do metafory będzie jeszcze we wstępie mowa,

tyleż epistemologiczne, co „ontologiczne aspiracje wypowiedzi poetyckiej”⁷. Nieprzypadkowo (co uświadamia wiele prezentowanych w tym tomie awangardowych teorii metafory) trop ten nie tylko służył poznawaniu świata, nie tylko pozwalał ukazywać nieodkryte dotychczas kadry rzeczywistości, ale też oferował szansę stworzenia zupełnie nowej „rzeczywistości czysto poetyckiej”⁸, z którą obcowanie – jak ufano – miało mieć pośredni, ale jednocześnie całkiem realny wpływ także na kształt pozasłownej rzeczywistości kulturowej.

Obrazujące świat postrzeżenie pozwalało budować nieznaną dotychczas byt, utkany raczej z semów niż z atomów. Jego utrudniony odbiór służył natomiast kształtowaniu nowej, jednostkowej i społecznej wrażliwości. Ta zaś umożliwiała przekształcanie i ulepszanie świata. Tak przynajmniej sądził pierwszy prawodawca metafory jako awangardowego tropu tropów⁹ – Tadeusz Peiper. Jego zdaniem twórczość prezentowana na łamach „Zwrotnicy” (nazwa czasopisma doskonale eksponowała zmianę kierunku kulturowych i cywilizacyjnych dążeń)

zauważał, że nadmierne wzmacnianie „mogę” doprowadziło do pojawienia się nazbyt „arbitralnego «Ja», które miast dążyć do zachowania równowagi między podmiotem i przedmiotem, eksponuje swoją dominację nad relacjami między- i wewnątrzpodmiotowymi” (C. Miłosz, *Przeciw poezji niezrozumiałej*, „Teksty Drugie” 1990, nr 5–6, s. 156).

⁷ P. Ricoeur, *Proces metaforyczny...*, s. 280.

⁸ T. Peiper, *Metafora terażniejszości*, „Zwrotnica” 1922, nr 3, przedruk w: *idem, Tędy*, Warszawa 1930 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 200).

⁹ Posługuję się tu określeniem Paula de Mana, który niegdyś mianem tropu tropów współczesnego myślenia filozoficznego określił ironię. Dla namysłu poetologicznego dwudziestolecia tropem tropów jest niewątpliwie metafora (zob. P. de Man, *Ideologia estetyczna*, przeł. A. Przybylski, wstęp. A. Warmiński, Gdańsk 2000).

[p]ragnie być macią nowej duszy. Pragnie wszyć w naszego człowieka nerw terażniejszości. Pragnie rozognić w nim miłość do nowości, którą sam stworzył, a w stosunku do której nie umiał nie być o kilka wieków starszym. Pragnie obudzić w nim wiarę w cudotwórczą epokę, w której żyje, i niechęć do martwych epok, które żyją w nim. Z nowej duszy pragnie wyprowadzić nową sztukę. Pragnie oświetlić pierwiastki piękne, świeżo wyrosłe z miejsca, form i narzędzi nowoczesnego życia. Pragnie zaprosić artystę w świat terażniejszości, który czeka oczu, godnych jego bogactwa. Pragnie iść za stylem naszej epoki i rzeźbić jej głowę, osadziwszy ją wprzód na jej własnych żelaznych żebrach¹⁰.

Czyż żar, z jakim Peiper kreślił cel nowej sztuki, rozmach postulatów, które stawiał przed artystą, optymizm, z jakim mówił o konieczności stworzenia nowego człowieka, nie poruszają nawet dziś? Czyż jego nasycone somatyczno-maszynistyczną metaforą zdania nie zapadają na długo w pamięć? Współcześni nie mogli przejść obok nich obojętnie. Nie mogli i nie przeszli.

Tezy Peipera, czyniące z metafory nie tylko najważniejszy trop w sensie lingwistycznym, ale też kluczową figurę epistemologiczną nowoczesnej świadomości, podnoszone były później – przekształcane, krytykowane, rozwijane, odrzucane – przez przedstawicieli bodajże wszystkich ważnych nurtów i pokoleń literackich epoki, i to w obrębie zarówno jasnego, jak i ciemnego dziesięciolecia. W dysputach brali więc udział przedstawiciele zarówno pierwszej Awangardy, jak i Drugiej Awangardy, poeci i prozaicy, zwolennicy Formy i jej gorący krytycy. Wszyscy, formułując swe sądy na temat metafory, odpowiadali równocześnie na kluczowe dla siebie pytania o to,

¹⁰ T. Peiper, *Punkt wyjścia*, w: *idem, Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979, s. 6–7.

jaka jest społeczna rola literatury, w jaki sposób należy pisać i czym literatura w istocie jest lub czym być powinna. Charakterystyczne, że poglądy uczestników tej wielkiej dysputy zmieniały się pod wpływem pojawiania się nowych pytań i zadań, jakie poeci i krytycy przypisywali sztuce słowa jako praktyce kulturowej. W pewnej mierze wynikały też z wyzwań płynących ze świata otaczającego literacką wyspę, wobec których dyskutanci stawali jako uczestnicy życia społecznego, członkowie wspólnot wyobrażonych i obywatele. Zmieniające się otoczenie, polityczne i historyczne ewolucje miały niewątpliwie wpływ także na postawy estetyczne poetów i krytyków sztuki.

Wyjściowe stanowisko Awangardy Krakowskiej, znaczony optymizmem i radykalną afirmacją metafory, przechodziło z wolna w nabierające na sile wyliczenia ograniczeń przenośni (szczególnie tej wąsko rozumianej) i krytykę nadmiernego skupiania się na języku poetyckim. Wystarczy przytoczyć tu znamienne, bo przeciwstawne znaczeniowo, fragmenty dwu tekstów programowych Jana Brzękowskiego. W szkicu *Nowa budowa poetycka*, opublikowanym w 4. numerze „Linii” z 1932 roku, poeta i teoretyk definiował wiersz jako „[system] metafor, które stanowią zasadniczy i jedyny element poezji”¹¹. Dalej wyjaśniał, że

[e]lementem nowej poezji jest nie słowo, lecz metafora i okres. Okres wizualny lub muzyczny. Słowo samo dla siebie jest elementem mowy i prozy. Elementem poezji staje się dopiero wtedy, gdy wyraża pewien stosunek poetycki, gdy staje się poetycką funkcją jakiejś rzeczywistości. [...] najprostszym wyrazem stosunku poetyckiego jest metafora¹².

¹¹ J. Brzękowski, *Nowa budowa poetycka*, „Linia” 1932, nr 4, cyt. za: *Artykuły programowe Awangardy Krakowskiej. II. Julian Przyboś, Jan Brzękowski, Jalu Kurek*, wyd. 2, Wrocław 1984, s. 38.

¹² *Ibidem*, s. 41.

Słowa te w lapidarny sposób podkreślały wagę przypisywaną przerośnięci przez przedstawicieli Awangardy Krakowskiej, którzy jak Tadeusz Peiper, Julian Przyboś, Jalu Kurek i właśnie Brzękowski zrazu przedstawiali metaforę jako najważniejszy trop nowej poezji, a jednocześnie symbol formistycznych tendencji epoki. W pierwszym dziesięcioleciu wchodzili w spór przede wszystkim ze wspomnianym już Karolem Irzykowskim (autorem słynnego pojęcia „niezrozumialstwa”, które stało się „ramą lektury”¹³ najważniejszych międzywojennych sporów o prozę), ale także z Karolem Wiktoorem Zawodzińskim (krytykiem sympatyzującym ze skamandrytami i wspierającym bliski im światopogląd estetyczny). Niewiele później, bo w roku 1938 ten sam Brzękowski w jednym z dwu swoich najważniejszych wystąpień programowych, zatytułowanym *Wyobraźnia wyzwolona*, pisał także odmiennie:

Lata powojenne stały w poezji polskiej pod znakiem poszukiwań formalnych; [...] 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 [podkr. – A.S.]¹⁴.

¹³ Zob. W. Bolecki, *Společne ramy lektury*, „Teksty Drugie” 1983, nr 3, s. 127–134.

¹⁴ J. Brzękowski, *Wyobraźnia wyzwolona*, „Pion” 1938, nr 18; przedruk w: *idem*, *Wyobraźnia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*, Kraków 1976 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 425).

Podobne, w dużej mierze sprzeczne wypowiedzi na temat metafory znajdziemy również w tekstach programowych futurystów, w próbach poszerzania peiperowskiego rozumienia metafory przez Przybosa, a nawet w wypowiedziach Irzykowskiego, który po latach (o czym będzie mowa) przyjmował (nadal do końca ich nie rozumiejąc) racje autora *Pióra z ognia*. Można śmiało powiedzieć, że metafora jako dominanta stylistyczna charakteryzowała zasadniczy zrąb liryki dwudziestolecia. Szczegółowe teorie metafory (rozumianej wąsko jako przenośnia, ale też szeroko jako synonim poetyckości) wyznaczały natomiast linie podziałów, nieraz dość zasadniczych, budujących wewnętrzną mapę epoki, ale i określających napięcia między dwudziestoleciem a Młodą Polską i okresem międzywojennym a powojennymi izmami (szczególnie socrealizmem).

Cytowany przed chwilą Brzękowski mylił się jednak, twierdząc, że spór o metaforę rozpoczął się po ogłoszeniu przez Peipera *Metafory terażniejszości* (1922). Afirmację tropu tropów – symbolicznego dla estetyki dwudziestolecia – poprzedziła jego krytyka. Autorem pierwszej antymetaforycznej filipiki był autor *Walki o treść*, jej przedmiotem zaś – „zdobnictwo w poezji”, dodajmy: w poezji wysokomodernistycznej, a więc, na naszym macierzystym gruncie, w liryce młodopolskiej. By zrozumieć istotę sporu prowadzonego przez Irzykowskiego w dwudziestoleciu z Peiperem i futurystami, sięgnąć trzeba zatem w pierw do jego krytycznych uwag sformułowanych pod adresem poetów i prozaików młodopolskich. To właśnie wtedy Irzykowski zaczynał wyklądać własną teorię mowy figuratywnej, posługując się autorskim kryterium oceny stosowności (bądź niestosowności) przekształceń semantycznych, w tym przenośni. Wprowadzając do krytycznego i literaturoznawczego języka utrwalone później pojęcie tzw. niezrozumialstwa (nb. wraz z pojawianiem się

nowych tendencji estetycznych i kolejnych zjawisk poetyckich krytyk zmieniał jego definicję), Irzykowski rozpoczął trwającą dziesięciolecia batalię o wielką metaforę i jej poznawcze funkcje. Charakterystyczne, że kolejne wydania *Walki o treść. Studiów z literackiej teorii poznania* (podtytuł ten dobitnie ujawnia pole aksjologicznych założeń Irzykowskiego) krytyk uzupełniał obszernymi przypisami do tez Peipera. Dotyczyło to zwłaszcza pierwszej części książki, zatytułowanej *Zdobnictwo w poezji. Rzecz o metaforze*. Studium to Irzykowski napisał w roku 1913, a we wznowieniach odnosił swoje uwagi także do zjawisk z następczej epoki. Dlatego pierwszym planem, w jakim chciałabym nakreślić wektory i przebieg sporu toczzonego wokół definicji i funkcji metafory w dwudziestoleciu, będzie, rozpoczęty w epoce poprzedniej, spór o niezrozumialstwo.

Drugą kategorią, wokół której skupię się, śladem poetów dyskutujących o roli metafory, będzie pojęcie twórczej wyobraźni, ufundowane nie bez cichych inspiracji nadrealizmem. Odwoływali się do niej szczególnie często nieco młodszy od Peipera i Przybosia awangardziści krakowscy – Jalu Kurek i wspomniany już Jan Brzękowski, którego tom *Na katodzie* zbierał wiersze napisane w poetyce bliskiej wierszom francuskich surrealistów. I choć jego autor po latach wspominał, że „mit o konstrukcji nie pozwolił im [Brzękowskiemu, Ważykowi i Kurkowi – A.S.] uważać się za nadrealistów”¹⁵, to sposób, w jaki polemizowali oni z Peiperem i w jaki definiowali źródła procesu metaforycznego, odsyła właśnie do głośnych tez André Bretona. Myślenie o metaforze jako o pochodnej wyobraźni, a więc o lingwistycznym polu ewokacji procesów dokonujących

¹⁵ J. Brzękowski, *O klasycznym i romantycznym widzeniu poezji*, w: *idem, Wyobraźnia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*, Warszawa 1966, s. 101.

się we wnętrzu podmiotu, przeniosło główny nurt dysputy w rejony pytań o możliwą ekwiwalencję między językiem poetyckim a podświadomością. Konstruktywistycznie rozumiany porządek zdania, tak silnie afirmowany przez Peipera, tracił w tej optyce swą atrakcyjność na rzecz składni asocjacyjnej, znaczonej przerwami i zbudowanej z szeregów równoległych obrazów – jukstapozycji. Nie dziwi zatem, że ten obszar sporu o kształt metafory obfitował w wypowiedzi dotyczące pierwszeństwa czy też (co jawić się może jako przestrzeń ostatecznej, pokojowej konkluzji osiągniętej przez dyskutantów) współtwórczej relacji między metaforą a elipsą. Aktorami tej odsłony sporu o metaforę byli, powtórzmy, przede wszystkim poeci z kręgu Awangardy Krakowskiej. Przywoływany tu już Stern, patrzący na sprawę z dystansu jako futurysta, trafnie konkludował po latach, że „[b]ył to z grubsza [...] biorąc dialog pomiędzy entuzjastami podświadomości jako źródła twórczego a propagatorami racjonalizmu, którzy skupili się pod sztandarami najrozmaitszych odmian konstruktywizmu”¹⁶.

Trzeci obszar interesującej nas dysputy wyznaczają pytania, które niezależnie od siebie, wpierw w związku z programami tzw. Nowej Rzeczowości¹⁷, a później wraz z narastającymi społecznymi kryzysami epoki oraz przeczuciami nadchodzącej katastrofy wojennej, stawiali poeci przekonani o konieczności wyciszenia autotelicznych i autonomicznych potencji sztuki na rzecz jej zaangażowania politycznego i rozwijania funkcji kulturowych i społecznych. Pod koniec dwudziestolecia metafora jawiła im się ponownie (nieco podobnie jak Irzykowskiemu u progu

¹⁶ A. Stern, *Głód jednoznaczności...*, s. 289.

¹⁷ Nowa Rzeczowość (niem. *Neue Sachlichkeit*) – kierunek w sztuce niemieckiej przełomu lat 20. i 30. XX wieku, przeciwstawiający się ekspresjonizmowi i abstrakcjonizmowi.

epoki) jako zbędny ozdobnik. Zbędny przede wszystkim dlatego, że odciągający uwagę czytelnika od imponderabilnych, społecznych funkcji sztuki, o których należy mówić, jak sądzili, wprost, bez zbędnych przesłon i migotliwych wieloznaczności. Można śmiało stwierdzić, że zmiana emocji społecznych z optymistycznych na katastroficzne, a także swoiste nasycenie się odkryciami i osiągnięciami, które w dziedzinie języka poetyckiego poczyniła pierwsza Awangarda i które stały się dobrem powszechnym, owocowały powrotem „głodu jednoznaczności”¹⁸. Ogarnięci nim poeci ponownie byli skłonni podejrzewać mowę figuratywną o szkodliwe dla ich misji artystowskie efekciarstwo. Tę odsłonę sporu o metaforę otwiera, a dokładniej mówiąc: wznawia, bo podobne wątki odnajdziemy również w jasnym dziesięcioleciu (wrócimy do tego w ostatniej części wprowadzenia), Czesław Miłosz.

W roku 1938, na moment przed wybuchem II wojny światowej, Miłosz publikuje znamienne zatytułowany kryptomanifest *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”*. Ta skierowana pod adresem awangardzistów krakowskich filipika (dodajmy od razu filipika wielce niesprawiedliwa) jest w pewnej mierze zapowiedzią tendencji, które nakażą zdyskredytować rolę zmetaforyzowanego języka poetyckiego także po wojnie, w okresie dominacji socrealizmu. I choć w sensie ścisłym nie ma między wymienionymi programami relacji wynikania, to wnikliwy czytelnik zauważy zaskakujący ślad odległej analogii, łączącej te dwie antymetaforyczne postawy. W obu przypadkach odnajdujemy bowiem pokrewną (choć łączoną z odmiennymi projektami zaangażowania) niechęć wobec „poezji czystej”, posądzanej o nadmierny formalizm i skupienie na autonomii mowy poetyckiej. Opowiadając tę część

¹⁸ Termin Anatóla Sterna.

historii, będę przypominała również głosy polskich i europejskich futurystów, którzy już na początku lat 20., a więc niemal dwie dekady wcześniej, upominali się o realizm (czy wręcz naturalizm) przedstawienia poetyckiego, zwalczając wizyjność i symbolizm ekspresjonizmu. Nieprzypadkowo autorem przywołanego hasła promującego „głód jednoznaczności” był Anatol Stern.

Spór o metaforę w dwudziestoleciu międzywojennym toczył się, podsumujmy tę część wprowadzenia, w obrębie trzech innych szczegółowszych wobec niego polemik, zorganizowanych wokół pojęć niezrozumiałstwa¹⁹, wyzwolonej wyobraźni i autonomii poetyckiej. Pojawiające się krytyki i wymiana argumentów były przy tym okazją do doprecyzowania własnych sądów na temat faworyzowanego kształtu i funkcji metafory, a szerzej: roli poezji w odniesieniu do świata, rzeczywistości społecznej i podmiotu. Uczestnicy polemik oglądali się jak w lustrze w słowach adwersarzy, bronili przed nieraz uproszczonym sposobem rozumienia swoich wyjściowych tez, modyfikowali własne sądy i składali nowe deklaracje światopoglądowe oraz propozycje estetyczne. Nie stronili też, powtórzmy, od języka metaforycznego. Każdy, kto kiedykolwiek sięgnął po krytycznoliterackie teksty Irzykowskiego, manifesty Peipera, pełne dezynwoltury wypowiedzi futurystów, szkice Bolesława Leśmiana (długo by wymieniać), musiał zwrócić uwagę na ich stylistyczne bogactwo i retoryczny rozmach. To z jednej strony znakomite świadectwo charakterystycznych cech idiomu krytyki przełomu Młodej Polski i dwudziestolecia, idiomu w niejednym podobnego do języka literatury obu epok. Z drugiej strony, w odniesieniu do interesującego nas tematu, to świadectwo

¹⁹ Sporowi temu poświęcony został odrębny tom serii *Polemika Krytycznoliteracka w Polsce* (zob. S. Panek, *Spór o „niezrozumiałstwo” w dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznań 2018).

nadzwyczajnej koniunktury na posługiwanie się mową figuratywną, nasyconą przenośnią i innymi przekształceniami semantycznymi. Zamieszczone w antologii teksty, zbierające najważniejsze i najbardziej nośne polemicznie przykłady wąskiego i szerokiego ujmowania metafory, stanowią nieprzebraną skarbnicę przenośni, czasem mniej, czasem bardziej śmiałych²⁰ (wiele z nich nabrało po latach charakteru skrzydlatych słów, wchodząc na stałe zarówno do języka krytycznoliterackiego, jak i do mowy potocznej). Zaprezentowane w tomie szkice możemy czytać zatem jako szereg metaforycznych potyczek o metaforę.

Dodać trzeba jeszcze jedno. Wszystkich uczestników sporu (z wyjątkiem futurystów posługujących się poetyką skandalu) łączyła powaga, z jaką podchodzili do dyskutowanych kwestii. Sprawa metafory jawiła się dyskutującym poetom i krytykom jako istotna nie tylko dla literatury, ale też dla relacji między sztuką a życiem społecznym, a szerzej: dla kulturowych praktyk spełniających się w polu literatury. Praktyk odbieranych wówczas jeszcze powszechnie jako kluczowe dla współtworzenia i określania charakteru narodowej i europejskiej wspólnoty.

**„[J]asność jest wyspą wulkaniczną”,
czyli Karol Irzykowski o niebezpieczeństwach
„zdobnictwa w poezji”**

Najważniejszym i najwytrwalszym oponentem nadmiernej wolności w posługiwaniu się metaforą (podobnie zresztą jak każdym innym środkiem poetyckim) u progu żywiołowej afirmacji tej figury słów w dwudziestoleciu był

²⁰ Śmiała metafora – termin Haralda Weinricha (zob. *idem*, *Semantyka śmiałej metafory*, przeł. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4).

Karol Irzykowski. Zarówno w obszernej rozprawie zatytułowanej *Zdobnictwo w poezji. Rzecz o metaforze* (1913), jak i w napisanym piętnaście lat później, w roku 1928, tekście *Metaphoritis i złota plomba* (artykuł był bezpośrednią reakcją na tezy wyczytywane z manifestów futurystów i awangardzistów) Irzykowski stawiał pytanie o powody narastania koniunktury na „wybujanie metaforyki”, „kwiecistości”, „styl piękny”, obfitujący w „bogactwo porównań, metafor i tym podobnych [...] «kwiatków»”²¹.

Publiczność – zauważał z konfuzją krytyk – która ma trochę, ale jeszcze nie dosyć, wykształcenia literackiego, te kwiatki przede wszystkim wyczuwa i w nich smakuje, ich obfitością nawet gotowa jest mierzyć intensywność wyobraźni poety. Z drugiej strony – dopowiadał – zaprzeczyć się nie da, że i poeci wychodzą naprzeciw tego gustu, uprawiają kult figur poetyckich, i nawet najbardziej oschły pisarz, gdy mu się jakaś szczęśliwa figura nawinie, nie pogardzi nią²².

Łatwo usłyszeć w tych słowach niepokój krytyka, który choć nie zabraniał poetom posługiwania się metaforą (Irzykowski przytaczał w swoim studium liczne przykłady „figur oryginalnych i eleganckich”²³), to jednak z całą mocą swego autorytetu (a miał autorytet niemały) domagał się, by twórcy skupili się na sfunkcjonalizowaniu stylistycznych zabiegów. „W starożytności – pisał – przedmiot ten [metaforyka – A.S.] należał do [...] retoryki, a nie brak i dziś głosów, które przyjemność, jaką dają udatne porównanie i metaforę, zaliczają raczej do przyjemności

²¹ K. Irzykowski, *Zdobnictwo w poezji. Rzecz o metaforze*, „Museion” 1913, nr 11, 12, przedruk w: *idem, Walka o treść. Beniaminek*, Kraków 1976 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 140).

²² *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 140).

²³ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 144).

intelektualnych niż estetycznych”²⁴. Rozróżnienie między przyjemnością „li tylko” estetyczną i „aż” intelektualną jest tutaj kluczowe. Irzykowski wierzył, że sztuka, w tym szczególnie sztuka słowa, ma przede wszystkim funkcje gnoseologiczne. Winna czegoś czytelnika nauczyć, pokazać nowe horyzonty poznania. „Metafora jest [...] nie tylko odchyleniem od szablonu mowy potocznej, lecz także wychyleniem w «strefę rzeczywistości idealnej»”²⁵ (to za Edwardem Leszczyńskim), „jedynym możliwym środkiem ujęcia i myślenia świata”²⁶ (to za Hansem Vaihingerem), wyrażeniem ewokującym „nowy stosunek”: „nową kombinację, już to plastyczną, już to materialną, przyczynową, czasową itd.”²⁷, zwrotem ujawniającym „ludzka[ą] prawd[ę] zawierając[ą] różne nadwyżki w porównaniu z rzeczywistością”²⁸.

Mogłabym z obszernej rozprawy Irzykowskiego wypisywać kolejne (autorskie lub przejęte z pism czytanych filozofów, krytyków, psychoanalityków) frazy przywoływane jako argument na rzecz tezy o gnoseologicznej funkcji metafory. Dosłowne niepodobieństwo ujawniane w przenośni według krytyka winno zawsze zmuszać wyobraźnię czytelnika do szukania organizujących je „wewnętrznej racji”²⁹, sankcjonujących przekroczenie normy językowej. Pozbawione tych racji metafory, nadużywane w ramach „kwiecistego”, „pięknego stylu”, Irzykowski oceniał jako pusty i pozbawiony treści „b o m b a s t styl i s t y c z n y”³⁰. Jego przykłady tropił niezmordowanie zarówno w symbolistycznej prozie i poezji z okresu

²⁴ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 141).

²⁵ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 148).

²⁶ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 151).

²⁷ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 179).

²⁸ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 184).

²⁹ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 184).

³⁰ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 151).

Młodej Polski (nazywanej metaforycznie „kinematografią duszy”³¹), jak i w awangardowej liryce futurystów i członków Awangardy Krakowskiej z okresu dwudziestolecia (określanej mianem „stylu orzechowego”³²). I choć wyrastały one z zasadniczo odmiennych koncepcji antropologicznych, wydawać mogły się podobne ze względu na utrudnienia przekazu, budowanego w warstwie literalnej przez różnego rodzaju zakłócenia i naruszenia spójności, owocujące metaforycznością³³ i wieloznacznością. Irzykowski, choć nie zawsze wprost i nie zawsze czytelnie, zaznaczał między nimi różnicę. Najlepiej uświadamia to uważna lektura dwu manifestów krytyka dotyczących tzw. niezrozumiałstwa. Pierwszy, zatytułowany *Niezrozumialcy (Teoria niezrozumiałości o ile można zrozumiale wyłożona)* Irzykowski opublikował w 1908 roku na łamach czasopisma „Nasz Kraj” i poświęcił prozie symbolistycznej. Drugi, ogłoszony w 1924 roku na łamach „Wiadomości Literackich”, nosił tytuł *Niezrozumiałstwo* i dotyczył liryki futurystów i Awangardy Krakowskiej.

Moglibyśmy zapytać, czym różni się „niezrozumiałość” od „niezrozumiałstwa”? Otóż pojęcia te dzieli więcej, niż można by pierwotnie przypuszczać. Słowo „niezrozumiałość” Irzykowski stosował zasadniczo do określenia jakości stylistycznej tekstu. Cechy pożądanej wówczas – jak mniemał – gdy łączy ją symetria z „niejasnymi” sferami rzeczywistości. Terminu „niezrozumiałstwo” krytyk uży-

³¹ K. Irzykowski, *Niezrozumialcy (Teoria niezrozumiałości o ile można zrozumiale wyłożona)*, „Nasz Kraj” 1908, z. 8, s. 138.

³² K. Irzykowski, *Niczego nie zrozumieć – wszystko przebaczyć? (Wycieczki w lirykę III)*, „Pion” 1934, nr 41 (54), s. 4.

³³ Na związek między naruszeniem spójności w osi syntagmatycznej tekstu i odchyleniem na osi paradygmatycznej zwracał uwagę francuski badacz poetyki Jean Cohen (zob. *idem, Teoria figury*, przeł. K. Falicka, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4).

wał w odniesieniu do porządku rozumienia tekstu w procesie komunikacji. „Niezrozumiałstwo” było zatem pojęciem z zakresu poetyki odbioru, „niezrozumiałość” natomiast z zakresu poetyki immanentnej tekstu, ale też – jako że Irzykowski chciał widzieć w niej pochodną ukrytych sensów przedstawianej rzeczywistości – z zakresu ontologii podmiotu i świata.

Pytanie, jakie autor *Walki o treść* stawiał sobie i swoim czytelnikom, dotyczyło tego, czy utrudnienia w odbiorze tekstu „niezrozumiałego” są jakoś usankcjonowane przez „niezrozumiałość” pojmowaną jako walor tekstu, analogiczną wobec tajemnic znaczących świat i podmiot, o których opowiadał utwór literacki. Prościej rzecz ujmując, krytyk pytał o powody używania niedosłownej, stawiającej opór mowy figuratywnej i oceniał jej funkcjonalność wobec rozpoznawanych przez podmiot „kłopotów z istnieniem”³⁴. Nieprzypadkowo w pierwszym z przywołanych manifestów Irzykowski szczegółowo przedstawiał trzy modele „niezrozumiałości” i powiązane z nimi trzy rodzaje zmetaforyzowanego języka. Pierwszą moglibyśmy określić jako „**niezrozumiałość**” **reprezentatywną wobec istoty**, drugą jako „**niezrozumiałość**” **ornamentacyjną**, będącą jedynie wynikiem stylizacji, trzecią jako „**niezrozumiałość**” **pozorną/teoretyczną**, opartą bowiem na przyjętym *a priori* założeniu, a nie na faktycznym rozpoznaniu nieznanych dotąd cech rzeczywistości. Z konieczności muszę tu przytoczyć obszerny cytat ze wspomnianego artykułu Irzykowskiego, w którym przedstawia on owe trzy modele czy też trzy rodzaje „niezrozumiałości” tekstu operującego zmetaforyzowanym językiem. Krytyk wyjaśniał:

³⁴ Termin Henryka Elzenberga (zob. *idem, Kłopot z istnieniem: aforyzmy w porządku czasu*, Kraków 1963).

[...] niezrozumiałość może być wynikiem pewnej metody literackiej, której bezwzględnie odrzucać nie można. Metodę tę wynaleziono w Niemczech jako konsekwentne uzupełnienie naturalizmu. Naturalizm Zoli odbijał rzeczywistość zewnętrzną, naturalizm Hauptmanna odbijał dialog, pozostawał jeszcze krok od odbijania myśli. Ten krok zrobili Holz i Schlaf. Najkonsekwentniejszym był Holz, który w zbiorze lirycznym *Fantazusie* dał próbkę kinematografii duszy. Przesuwające się przez zwierciadło duszy wrażenia z zewnętrznego świata, rodzące się w związku lub bez związku z nimi skojarzenia myślowe i uczuciowe: to wszystko związane razem w pozornie bezwładny, a jednak misternie ułożony bukiet, działający jak najczystsza fantazja. Holz był jednym z odkrywców fantazy naturalizmu. Jego *Fantazus* wymaga od czytelnika znacznego wysiłku wyobraźni, która musi co chwila przeskakiwać z przedmiotu na przedmiot, lecz przy pewnej wprawie, zdawszy sobie sprawę z szczególnego rodzaju zachodzących przecież i tu powiązań, można te utwory czytać z ogromną przyjemnością. **Ta „niezrozumiałość” działa dziwnie odświeżająco, staje się niejako nową formą, przez którą świat naokoło nas i w nas ożywa, zmartwychwstaje z grobu banalności i staje się na nowo „zrozumiałym”** [podkr. – A.S.]³⁵.

Powyższy fragment zawiera precyzyjny opis pierwszego typu „niezrozumiałości”, nazwanej przeze mnie „niezrozumiałością” reprezentatywną wobec istoty. Krytyk oceniał ją jako konieczną, funkcjonalną i – co warto zapamiętać – prowadzącą do zrozumienia czegoś wcześniej nieznanego, pomijanego w sposobie rozumienia bytu i podmiotu. W kolejnych zdaniach Irzykowski

³⁵ K. Irzykowski, *Niezrozumialcy...*, s. 138.

przedstawiał dwa pozostałe rodzaje „niezrozumiałości” tekstu – sztucznie przydane i niepowiązane z próbą głębszego poznawania oraz porządkowania świata, *ergo* zasługujące na potępienie i wyrugowanie z języka poetyckiego. Pisał:

Kierunek zainicjowany przez Holza rozdziwił się wkrótce. Jedni poeci widzieli w „niezrozumiałościach” tylko nowy efekt i zatraciwszy poczucie źródeł i celów Holzowskiej techniki, stosowali ją tylko jako **ornament; niezrozumiałość ich nie pochodziła z trudności wysłowienia zjawisk nowych, dotychczas nie opisywanych, wyłaniających się dopiero z chaosu, była tylko stylizowaną**. Drudzy zwrócili uwagę na treść zjawisk, które mają się przesuwać w kinematografie duszy. [...] każdy poeta widział w swej duszy takie głębie i dna, jakie według swojej filozofii znaleźć się w sobie spodziewał. [...] **Wszystkie te wizje były jednak samooszukiwaniem, albowiem właściwy temat wizji poddawała zawsze jakaś teoria, czy filozoficzna, czy przyrodnicza, czy antropologiczna**. Ci poeci-górnicy wykopują z tryumfem i z gestami niespodzianki zawsze to, co przedtem sami chyłkiem zakopali [podkr. – A.S.]³⁶.

Jednoznacznie krytyczna ocena przedstawionych wyżej typów „niezrozumiałości” (nazwanych przeze mnie „niezrozumiałością” ornamentacyjną lub pozorną) wynikała ze stwierdzenia (lub choćby podejrzenia), iż w określonym utworze nie ma związku między wyrażeniem figuratywnym a rozumieniem podmiotu i bytu. Nic dziwnego. Autor *Walki o treść* był przekonany, że jednym z najważniejszych zobowiązań literatury jest odkrywanie i wyrażanie rzeczywistości w całym jej skomplikowaniu. Akty poznawania krytyk rozumiał przy tym jako

³⁶ *Ibidem*, s. 355, 356, 357.

porządkowanie, harmonizowanie, wydobywanie rzeczywistości z właściwego jej, pierwotnego stanu chaosu. W szkicu *Niezrozumialcy (Teoria niezrozumiałości o ile można zrozumiale wyrażona)* Irzykowski jednoznacznie twierdził, że „[p]isać – znaczy to czynić zrozumiałym [podkr. – A.S.]”³⁷. W tym samym tekście zauważał, że „świat zewsząd nas otaczający jest chaosem, który co chwila organizujemy, w którym dlatego tylko nie tonimy, że przez dziedziczność, tradycję i **wychowanie wyrobiliśmy w sobie pewien system narzędzi i znaków, za których pomocą ów chaos ujmujemy, «rozumiemy»** [podkr. – A.S.]”³⁸. Najważniejszym posłannictwem pisarza, w przekonaniu Irzykowskiego, było przeto czynienie zrozumiałym tego, co pierwotnie chaotyczne, **poszukiwanie słownego wyrazu**, świadczącego o wydobyciu się podmiotu z chaosu. Brak tego zamiaru dyskwalifikował w oczach krytyka wszelkie samowrotne eksperymenty formalne. Czynią one – twierdził Irzykowski – literaturę jedynie estetyczną igraszką, samowolnie ograniczając zarówno treść (wynikającą z poznania rzeczywistości), jak i interwencyjny gest (stanowiący odpowiedź na poczynioną diagnozę). Taki podwójnie jałowy bieg Irzykowski odkrywał wszędzie tam, gdzie chwyt językowy wyczerpywał się w jego ocenie w samym sobie, a metafora ograniczała się do kwiecistego ornamentu. Dlatego z niechęcią przyjmował wszelkie wezwania do autonomizacji mowy poetyckiej:

Szukać dzikich metafor – pisał krytycznie o futurystach – obcinać węzły logiczne – dobrze, ale za tę swobodę trzeba prawdziwym złotem zapłacić i jeszcze samą treścią utworu udowodnić, że tak było naprawdę potrzebne. Ale czytam

³⁷ *Ibidem*, s. 370.

³⁸ *Ibidem*, s. 363.

np. wiersz p. Brucza³⁹ na temat ulicy i widzę w nim tylko ornamentację futurystyczną; natomiast treść, to jest przebieg wrażeń i szeregowanie ich, wyjęte spod tych obsłonek, jest po prostu jakby ustępem ze zwykłej powieści opisowej⁴⁰.

Trudno wyobrazić sobie poważniejszy zarzut niż wytknięcie łączenia ornamentacyjnej „niezrozumiałości” z banałem sądów i powielaniem trywialnych, powierzchownych opisów świata. Futurystyczna metaforyzacja – rzucał obelgę Irzykowski – jest w wierszu Brucza całkowicie pusta, ponieważ wiąże się z jałowością treści. Tymczasem zadaniem literatury, a szczególnie liryki, jest budowanie słownej przestrzeni gnoseologicznych rozpoznań oraz – jeśli to możliwe – wynikających z nich interwencji w chaos wszechświata. Formułowane przez krytyka wezwanie do „szukania wyrazu” było nakazem takiego operowania słowem, by obraz poetycki i metafora stawały się przestrzenią ujawniania się sensu, ładu i harmonii.

[...] chcemy szukać wyrazu. A wyraz musi być czymś odrębniejszym niż rzecz wyrażona. Tedy nie potrzebuje być także sam chaosem ani naśladować chaosu. **Wyraz jest rodzajem rezygnacji z pełni chaosu, dobrowolną degradacją, wybraniem jednej wąskiej uliczki. To jest jasność.** Czytałem raz, że kubizm w malarstwie jest odrodzeniem

³⁹ Stanisław Brucz (1899–1978) – poeta i teoretyk poezji awangardowej. Związany ze środowiskiem „Nowej Sztuki” – czasopiśmie wydawanym w Warszawie w latach 1921–1922. Pisał wiersze inspirowane futuryzmem. Stworzył program krytyki formalnej. Irzykowski ma tu na myśli wiersz *Ty w Londynie*, opublikowany na łamach czasopisma „Skamander” (1923, nr 29–30) – zob. *Teksty źródłowe*, s. 455.

⁴⁰ K. Irzykowski, *Niezrozumiałość*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 38, s. 1.

świata z ducha geometrii. Chaos rzeczy zyskuje w kubach przejrzystość. Takie też mogłoby być nowoczesne uzasadnienie jasności i zrozumiałości w literaturze.

Jasność jest wyspą wulkaniczną... [podkr. – A.S.]⁴¹.

Sens tych metaforycznych wezwań precyzyjnie wyjaśniła Sylwia Panek, przekonując, że według Irzykowskiego „pisanie jest [...] «wynajdywaniem porządku» [...] względem pierwotnego wobec tekstu chaosu”⁴². Ma ono zatem także cechy kreacji, ale, zastrzeżmy, kreacji związanej z rzeczywistością pozajęzykową – światem, człowiekiem, społeczeństwem – i podporządkowanej pragnieniu jej zmiany. Celem i efektem operacji rozumienia – pisała badaczka – „nie jest uchwycenie, (za)poznanie rzeczywistości uprzedniej wobec tekstu, ale ustanowienie świata w tekście: świata nie rzeczy i zjawisk, ale ich (tymczasowych) poddanych prawom komunikacji znaczeń i sensów”⁴³.

Zadanie to mogli spełnić jedynie ci autorzy, którzy „niezrozumiałość” (reprezentacyjną wobec istoty) wiązali z interwencyjnym gestem porządkującym rzeczywistość. Za pomocą mowy figuratywnej czynili na moment jasnym to, co niejasne, świadomie dokonując redukcji bądź syntezy wielości do jednej, spójnej wizji. Autorzy, którzy sygnalizując wiedzę o konstytuującym rzeczywistość chaosie, tworzyli idiom pozwalający ów chaos jednocześnie zekwiwalentyzować, ale też w pewien sposób okiełznać.

Irzykowskiemu marzyło się, by prozaicy i poeci czynili ciemność i niezrozumiałość czytelnymi, a równocześnie budowali nietrwałe „enklawy sensu w morzu agresywnego, atakującego zewsząd chaotycznego bezsensu”⁴⁴.

⁴¹ *Ibidem*, s. 108–109.

⁴² S. Panek, *Spór o „niezrozumiałość”...*, s. 40.

⁴³ *Ibidem*, s. 40–41.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 41.

Moglibyśmy zapytać, dlaczego „przestrzeń kubistyczna”, na którą krytyk wskazywał w przywołanym wcześniej cytacie, miałyby być przykładem takiego postępowania. Co odróżniałoby ją od, jak sądził, beztreściowej futurystycznej ornamentacji? Zdaje się, iż Irzykowski widział w kubizmie próbę stworzenia nowego rodzaju ładu – odkrycia innej zasady pozwalającej zharmonizować to, co pierwotnie rozłączne i nieuzgadnialne. Twórcy tego kierunku przedstawiali na płaszczyźnie układankę widoków zaobserwowanych z różnych punktów widzenia, tak by symultanicznie ukazać wszystkie aspekty malowanego obiektu. Budując swoją metaforyczną przestrzeń, nie zrywali jednak związku z rzeczywistością przedmiotowego świata. W obrazach kubistycznych – pisał Mieczysław Porębski – widać napięcie między „metonimicznym wnętrzem” a „metaforyczną zasadą”⁴⁵. Obraz poetycki „góruje tu nad dosłownością potoczną”, ale „nie może powstać z niczego”⁴⁶. Kompozycje reistyczne Georges’a Braque’a czy Pabla Picassa

są zawsze propozycjami nowych powiązań strukturalnych, wciąż postulowanych na nowo już nie zestawień, ale ustawień rzeczy w stosunku do siebie; wyrażają tę prawdę malarstwa, że nie przedmiot, nie podmiot, ale wzajemne ich widzenie się, korespondowanie, zdumiewanie sobą, komunikowanie sobie o sobie, stanowi przedmiotowość malarskiego płótna⁴⁷.

Zatrzymałam się na tym przykładzie dłużej, doskonale bowiem uzmysławia on sensy, jakie niesie ze sobą

⁴⁵ M. Porębski, *Ikonosfera*, Warszawa 1972, s. 162.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 163.

⁴⁷ Z. Bieńkowski, *Ćwierć wieku intymności. Szkice o poezji i niepoezji*, Warszawa 1993, s. 61.

tworzona przez Irzykowskiego *à rebours* teoria idiomu (z konieczności i funkcjonalnie) niezrozumiałego, ale równocześnie czytelnego. Idiomu pozwalającego w procesie metaforycznym wyzolić wulkaniczne wyspy jasności, tzn. wyrazić treść, która przeciwstawi się chaosowi świata, dyspersji podmiotu, a przy okazji obnażającego jałowość eksperymentów językowych, bawiących się samymi sobą. Właśnie napływu tych ostatnich do języka poetyckiego obu epok obawiał się Irzykowski wówczas, gdy z żarem zarzucał polskim awangardzistom (w dużej mierze niesłusznie przecież), że posługując się jukstapozycją i metaforą, tworzą „samorodną” rzeczywistość literacką, „przerastając[ą] olbrzymio prawdziwe zapotrzebowania treściowe”⁴⁸. Ta myśl towarzyszyła mu także, gdy z niechęcią wskazywał na tendencje do absolutyzacji metafory i przestrzegał przed nadawaniem znanym klasycznej retoryce tropom charakteru nadmiernie zindywidualizowanego i subiektywnego. Czy obawiał się, że literatura, rozwijając się w tak wyznaczonym kierunku, przemawiać będzie mową odseparowaną od społecznych wyzwań? Wiele o tym świadczy. Nieprzypadkowo, polemizując z Tadeuszem Peiperem, z niepokojem pisał w dołączonych po latach fragmentach *Zdobnictwa w poezji*, że „w dziejach poezji i poety są epoki, kiedy twórczość karmi się niejako sama sobą, zapładnianie odbywa się nie z zewnątrz, lecz wewnątrz poezji i zamiast poezji pojawia się poetyczność. Zjawisko [...] artystycznie «niemoralne» [...]”⁴⁹. Tymczasem – dodawał w innym miejscu, tym razem polemizując z Witkacym – „dopiero głęboka treść napływająca w [...] formę

⁴⁸ K. Irzykowski, *Metaphoritis i złota plomba*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 52/53; przedruk w: *idem, Walka o treść. Studia z literackiej teorii poznania. I. Zdobnictwo w poezji. II. Treść i forma*, Warszawa 1929 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 45).

⁴⁹ K. Irzykowski, *Zdobnictwo w poezji...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 197).

akcentuje ją a zarazem uzasadnia; bez treści [...] łuk nie miałby czego podtrzymywać. [...] sekret leży [...] nie w formie, lecz w wypełnianiu formy”⁵⁰.

Czytając szkice Irzykowskiego składające się na trwającą wiele dekad spór o metaforę, dość często natrafiamy na wątki, które przywodzą na myśl kulturową funkcję klasycznej retoryki. Przypominają o jej związku z mitem *mimesis*, a także o funkcjonalnym, służebnym wobec *paidei*, charakterze mowy figuratywnej. Irzykowski, podnosząc w 1908 roku konieczność rozważenia problemu „niezrozumiałości” symbolistycznej liryki i prozy, zastrzegając, że interesujący go problem jest „kwesti[ą] i literack[ą], i społeczn[ą] zarazem”⁵¹. „Niezrozumiałość – pisał – wypływa zwykle stąd, że twórcy żyją zbyt słabym życiem towarzyskim czy społecznym. Wielu z nich żyje na wyspach czy to dobrowolnie, czy z przymusu”⁵². Tymczasem słowo powinno być czynem. Mowa jest i powinna zostać procesem socjalnym. Dlatego pisarzom nie wolno rezygnować z kulturowych i społecznych funkcji sztuki słowa. Nie wolno uciekać od odpowiedzialności w ludyczne igraszki i uchylać się od zobowiązań wobec społeczeństwa. Późniejszy autor *Czynu i słowa* pisał:

Słowo jest czynem, tak dobrym, jak każdy czyn inny. Tego jednak nie zdołają pojąć ci, dla których słowo jest tylko bawidełkiem pod pozorem artyzmu, którzy chcieli z poezji stworzyć sobie w życiu oazę wolną od odpowiedzialności⁵³.

⁵⁰ K. Irzykowski, *Treść i forma. Studium z literackiej teorii poznania. (Polemika ze Stanisławem Ignacym Witkiewiczem)*, w: *idem, Walka o treść. Beniaminek*, Kraków 1976, s. 190–191, 193.

⁵¹ K. Irzykowski, *Niezrozumialcy...*, s. 138.

⁵² *Ibidem*, s. 369.

⁵³ *Ibidem*, s. 371.

[...] materiał, w którym piszący tworzy, mowa, jest procesem socjalnym. Przez mowę mam tu na myśli nie tylko słownik wyrazów, lecz słownik pojęć, ideałów, orientacji, wartości, rozmów, obiegający w pewnej epoce w danym społeczeństwie⁵⁴.

I dalej, wspierając się autorytetem niezwykle poważanego przez siebie niemieckiego poety i dramaturga – Christiana Friedricha Hebbła, dodawał:

Hebbel uważa mowę za taką samą kategorię ujmowania świata, jak przestrzeń i czas, i twierdzi, że każde dzieło powstaje z zetknięcia się pierwiastków indywidualnych, tkwiących w autorze, z pierwiastkami ogólnymi, tkwiącymi w społeczeństwie⁵⁵.

Przywołane cytaty uzmysławiają, jak bardzo Irzykowski był zaniepokojony charakterystyczną dla liryki Młodej Polski tendencją do indywidualizacji postaw artystycznych. Przedstawiają także powód, dla którego sprzeciwiał się narastaniu tendencji *stricte* kreacjonistycznych. Ujawniają wreszcie niechęć krytyka wobec takiego stosowania figur poetyckich, które ogranicza ich transparentność

⁵⁴ *Ibidem*, s. 367.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 370. Irzykowski nawiązuje tu do lektury tłumaczo-nych przez siebie *Dzienników* Christiana Friedricha Hebbła, parafrazując, co ważne, słowa niemieckiego dramaturga i poety w sposób wzmacniający jego własne tezy. Hebbel pisał: „Mowa jest tak jak przestrzeń i czas konieczną dla ducha kategorią pojmowania, która przedmioty wciąż usuwające się naszemu ujęciu przybliża przez to, że je łamie i kruszy” (F.Ch. Hebbel, *Dzienniki*, wybrał i przeł. K. Irzykowski, Lwów 1911, s. 177). Na temat inspiracji i dialogów Irzykowskiego z Hebblem pisała obszernie Sylwia Panek (zob. *eadem*, *Krytyk w przestrzeniach literatury i filozofii. O młodopolskich wypowiedziach polemicznych Karola Irzykowskiego*, Poznań 2003).

wobec idei wspólnych, a przez to ważnych dla kultury danej wspólnoty. Irzykowskiego niepokoiła ewolucja symbolu, który w wierszach tworzonych przez młodopolskich poetów nabierał cech tropu indywidualnego, związanego z chwilowym nastrojem piszącego wiersz. Badacze są zgodni co do takiego kierunku przemian tego tropu. Miejsce ogólnie pojętej figury w liryce symbolistycznej coraz wyraźniej zajmował symbol „indywidualny”⁵⁶, „wyobrażany lub wyjaśniany podług specjalnej koncepcji świata morfologicznie możliwego dla umysłu każdego symbolizatora”⁵⁷. Specjalnej znaczy tu: jednostkowo i subiektywnie tworzonej, w efekcie czego modernistyczny symbol przestawał pełnić funkcję narzędzia poznania rzeczywistości zewnętrznej wobec człowieka. Jak cała poezja, z którą był coraz częściej utożsamiany, sprowadzał się do formy ekspresji „ja”. Irzykowski pozostawał wobec tych przemian wstrzemięźliwy.

Także w filipikach poświęconych „niezrozumiałstwu” liryki awangardowej krytyk zwracał wielokrotnie uwagę na nadmierną subiektywizację form i asocjacyjność⁵⁸ (przypadkowość) skojarzeń, nieuporządkowanych, jak sądził, wedle jakiejś zasady ideowej. O przerośnięciach stworzonych przez „męczennika metafory”⁵⁹ – Tadeusza Peipera – pisał, że oparte są jedynie na „asocjaj[ach] prywatn[ych], do których brak nam [czytelnikom – A.S.] klucza”⁶⁰. Wskazując (niesłusznie!) ubóstwo treściowe Peiperowskich metafor, twierdził, że ich „niezrozumiałstwo”

⁵⁶ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków 1975, s. 35.

⁵⁷ R. de Gourmont, *L'Idéalisme*, Paris 1893, s. 24, cyt. za: M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika...*, s. 35.

⁵⁸ Ten zarzut Irzykowski kierował przede wszystkim pod adresem liryki Jana Brzękowskiego.

⁵⁹ K. Irzykowski, *Metaphoritis...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 238).

⁶⁰ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 239).

nie wiąże się z żadną nową treścią. Przekonywał, że ich skomplikowanie nie tylko utrudnia rozumienie tekstu, ale też w istocie skrywa tautologiczny charakter metafor, tylko z pozoru śmiałych:

Trudność przegryzienia się przez zewnętrzną metaforyczną warstwę formy do warstw dalszych odwraca uwagę od treści nowych utworów. Jest ona [forma – A.S.] przeważnie albo statyczna, albo przekazana, w zarysie ideologicznym gotowa [...]. W utworach Peipera spotkałem nadmiar poematów opisowych: latarnia, flaszka, futbol, noga, słońce (jako „kwiat ulicy”) – autor wynajduje tylko coraz to nowe warianty metaforyczne dla tych samych fenomenów. On nazywa to „pseudonimowaniem”⁶¹, a gdy tego dużo „układem rozkwitającym”. Ja to nazywam tautologią metaforyczną albo po prostu – retoryką. Przez którą prześwieca zaniedbanie, skostnienie głębszych warstw; nie doznają one żadnej metaforyzacji. A przecież oprócz tego *jak* się porównywa, ważne jest, *co* się porównywa. Ważne jest wydzielenie, skonstruowanie pewnego tematu pod metafory [...]⁶².

To paradoksalne, że krytyk, powiązany silnie z estetyką i antropologią wczesnego modernizmu, zarzucał jednemu z głównych przedstawicieli Awangardy Krakowskiej, grupy poetyckiej wcielającej w Polsce w liryce zasady konstruktywizmu, brak konstruktywistycznego myślenia. Podejmowane przez Peipera próby tworzenia nowych,

⁶¹ Według Peipera poezja (w odróżnieniu od prozy, która „nazywa”) „pseudonimizuje”, tzn. „podnosi rzeczywistość w odrębny świat zdania”, stwarzając jednocześnie „słowne ekwiwalenty rzeczy” (zob. T. Peiper, *Nowe usta. Odczyt o poezji*, w: *idem, Pisma wybrane*, s. 216).

⁶² K. Irzykowski, *Metaphoritis...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 240–241).

metaforycznych płaszczyzn widzenia i ujmowania świata Irzykowski nazywał „metaforyczną tautologią” i retoryką. Ten ostatni termin nabierał w ustach krytyka cech inwektywy. Użyty w kolokwialnym znaczeniu oznaczał rodzaj sztuki dla sztuki. Sposób mówienia na pokaz. Mowę pustą, dobrowolnie wyrzekającą się swych społecznych funkcji. Język odarty z treści ideowych. Formalizm pozbawiony funkcji gnoseologicznych.

Prezentowany sposób myślenia o mowie figuratywnej – przede wszystkim jako o językowym narzędziu służącym przekazywaniu treści ideowych (treści, co ważne, uprzednich wobec semantycznej migotliwości znaczeń ewokowanych w „międzysłowiu”⁶³) – dochodził do głosu szczególnie silnie wówczas, gdy Irzykowski przeciwstawiał metaforę *sensu stricto* metaforze *sensu largo*. W *Zdobnicztwie w poezji* przekonywał, że

poeta, jeśli chce zaspokoić swój popęd metaforyczny, nie potrzebuje tego czynić w metaforach na małą skalę, w tych drobnych cackach stylowych olśniewających snoba, gdyż także inne środki i formy poetyckie, obliczone na większą skalę i większe wymiary, zawierają w sobie pod dostatkiem żywiołu metaforycznego, choć nie tak bijącego w oczy. Trzeba go tylko umieć wyczuć, trzeba rozpatrzyć owe różne formy *sub specie* metafory⁶⁴.

W tym szerokim ujęciu (śladem samego krytyka moglibyśmy je nazwać „monizmem metaforycznym”⁶⁵) metaforę da się zbudować na każdym poziomie organizacji

⁶³ Termin Przybosa (zob. *idem*, *Przygody awangardy*, w: *idem*, *Linia i gwar. Szkice*, t. 1, Kraków 1959, s. 75).

⁶⁴ *Ibidem*, s. 57.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 65.

tekstu. Objawiać się ona może w szeregu przenośni, ale także – jak udowodniał Irzykowski – w rymie⁶⁶, obrazie, kompozycji, cytacie, trafnej charakterystyce osób. Przykłady takich właśnie metafor *sensu largo* krytyk przeciwstawiał „nadmiarowi” pojedynczych tropów i wszelkiego rodzaju przekształceń semantycznych. Poezja – zaznaczał – „może się obejść nawet zupełnie bez figur, tak jak miłość może prosperować bez figur erotycznych z Kamasutra; figurą jest dla niej wszystko”⁶⁷. Przekonany o wyższości wielkiej metafory nad przenośnią autor *Metaphoritis i złotej plomby* testował pod kątem ich obecności liryki awangardzistów. Znamienne, że uznanie w jego oczach znalazły jedynie wczesne wiersze Przybosia, z okresu, w którym ten pisał utwory stosunkowo proste, ukazujące wartość pracy chłopskiej i rzemieślniczej. Przykład zasługującej na pochwałę wielkiej metafory Irzykowski odnajdywał w tekście zatytułowanym *Cieśle*, opublikowanym w debiutanckich *Śrubach* z roku 1925. Z werwą przeciwstawiał ten wiersz Przybosia liryce Peipera, wyśmiewając piętrzące się w *Latarni* przenośnie:

[...] gdy o Przybosiu można jeszcze powiedzieć, że tworzy w dawnym duchu, to właściwym eksperymentatorem

⁶⁶ Warto przytoczyć tu choćby jeden przykład, bo uzmysławia on sposób argumentacji krytyka. Irzykowski pisał o rymie jako narzędziu wielkiej metafory: „Nie mówiliśmy jeszcze nic o rymie, który jest przecież także codzienną, tak znaną figurą metaforyczną. Przypadkowa równość brzmienia służy w rymie za dowód, popiera i gwarantuje sens narzucony przez poetę, wytwarzając złudzenie konieczności. [...] Poważną metaforą staje się rym dopiero w miarę tego, jak zaliczka zewnętrznego symbolu konieczności spłacana zostaje sownie przez napór konieczności wewnętrznej, tkwiącej w treści, która przez rymy przepływa” (K. Irzykowski, *Zdobnictwo w poezji...*, s. 63, zob. *Teksty źródłowe*, s. 191–192).

⁶⁷ K. Irzykowski, *Metaphoritis...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 237–238).

i męczennikiem metafory jest Tadeusz Peiper. Swojej potężnej woli twórczej stawia zadania cięższe i ryzykowniejsze, ale błędne i odpowiednio też gorzej na tym wychodzi. [...] U Peipera uderza rozrastanie się metafor; nie dość jednej, od tej jednej bierze drugą, od tej trzecią – to są metafory do kwadratu, do sześcianu itd. W *Latarni*, opisując perypetie gołębia, to jest światła latarni ulicznej, powiada: „i odbiwszy się od guzika jeneralskiego, *pletwami odbłasków skandując kazanie wieloryba* (moje podkreślenie), polewał ropiący chodnik manifestem o srebrze”. Szukając już piętnastego obrazu do światła, znalazł pletwę i kojarząc, hiperbolizując, dotarł od gołębia do wieloryba. **To jest istotnie rzeczywistość literacka samorodna; przerastająca olbrzymio prawdziwe zapotrzebowanie treściowe** [podkr. – A.S.]⁶⁸.

Ostatnie zdanie najlepiej podsumowuje sposób rozumowania Irzykowskiego. Krytyk obawiał się nasilających się w dwudziestoleciu tendencji formalistycznych. Pojmując je wąsko – musiał je odrzucać. Marzył o takiej sztuce słowa, która byłaby czynem. O tekstach, które mimetyczność i perswazyjność metaforycznego wyrażenia łączyłyby z performatywnym gestem powołującym (choćby na chwilę) nową, lepszą, mniej chaotyczną postać rzeczywistości. Nieprzypadkowo, śladem przywoływanych wcześniej kubistów, krytyk wzywał do takiego sposobu posługiwania się językiem poetyckim, by móc opowiedzieć „drug[ą], mniejsz[ą], ale geometryczn[ą]”⁶⁹ rzeczywistość[ć], stojąc[ą] w jakimś – może krytycznym, może

⁶⁸ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 238–239).

⁶⁹ Śmiało moglibyśmy słowo „geometryczną” zastąpić terminem „tekstową”. Przywoływany przez Irzykowskiego kubizm tworzy bowiem tylko jedną z możliwych reguł nowej, figuratywnej spójności przedstawianego obrazu świata.

władczym, może przyszłościowym – stosunku do rzeczywistości pierwszej, zwykłej, naturalistycznej”⁷⁰. Równocześnie namawiał do odbudowywania (odchodzących, jak sądził, w przeszłość) postaw artystycznych, dla których ważny był „[i]deał konsekwencji, ideał pisania słowem-prawdą”⁷¹. W jego teorii metafora (a szerzej: każda figura retoryczna i trop) miała służyć osiągnięciu harmonii opartej na nowej – wtórnie figuratywnej, ale pierwotnie ideowej – regule spójności; winna budować fikcyjną „jasność [...] zrobioną z materiału chaosu”⁷².

W obronie „tyfoidalnego milczenia”, czyli Peiper i Przyboś o językowych treściach metafory

Czy Irzykowski miał rację? Czy słusznie obawiał się, że liryka Peipera ogranicza się do formalnych zabaw i gier językowych? Że nie mówi prawdy, niczego nowego nie rozpoznaje, niczego nowego nie wyraża, bawiąc ornamentem i mamiąc czytelnika niezrozumiałstwem, odzwierciedlającym ludyczny cel poezjowania? Niektóre tezy głoszone przez zwolenników „nowej sztuki” wydawały się wręcz skrojone do takiej oceny. Wymieńmy tu tylko kilka najbardziej charakterystycznych wezwań Peipera z jego manifestów. Hasło „sztuki dla dwunastu”⁷³, teza, że doskonalenie języka liryki „wymaga, aby ludzie czasem nie rozumieli się; choćby przez chwilę; przez jedno pokolenie”⁷⁴, przekonanie, że „rozwój poezji polega na tym, że słowny

⁷⁰ K. Irzykowski, *Awangarda i pogarda*. (Wycieczki w lirykę II), „Pion” 1934, nr 40 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 376).

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² K. Irzykowski, *Niezrozumiałstwo*, s. 1.

⁷³ T. Peiper, *Sztuka a proletariat*, w: *idem*, *Pisma wybrane*, s. 95.

⁷⁴ T. Peiper, *Rozbijanie tworzydeł*, w: *idem*, *Pisma wybrane*, s. 78.

ekwiwalent oddala się coraz bardziej od imienia rzeczy⁷⁵, a „układ rozkwitania jest manifestacją autonomii. Uwalnia on poemat [...] od uległości wobec świata realnego⁷⁶ – zdania takie musiały brzmieć dla Irzykowskiego wręcz alarmująco. Podobnie jak twierdzenia, że „nic nie jest bardziej obce poezji niż nazywanie rzeczy po imieniu⁷⁷, a „najważniejszą szczerością w poezji jest szczerść wobec poezji⁷⁸, czyli wobec niej samej, a nie wobec świata. Nade wszystko definicja metafory jako „samowolnego spokrewniania pojęć”, „tworzenia związków pojęciowych, którym w świecie realnym nic nie odpowiada⁷⁹, mogła być odbierana jako całkowicie zrywająca z bliskim Irzykowskiemu retorycznym horyzontem metaforyki.

Niemniej jednak w szkicach Peipera odnaleźć mogliśmy bez trudu zdania współgrające z twierdzeniami autora *Zdobnictwa w poezji*.

W końcowych partiach manifestu *Metafora terażniejszości* Peiper zauważał, że „poezja dzisiejsza, szczególnie zaś polska i rosyjska, nadużywa [...] metafory”, choć ta powinna być „używan[a] w miarę⁸⁰, „cała jej wizyjność, ten jej jakiś nieustający taniec pojęć i ta jej jakaś elephantiasis w widzeniu świata, osiągane są prawie wyłącznie drogą personifikacji i vivifikacji⁸¹. [...] wrażenie rutyniarstwa nasu[wa] się nieodpornie i odpędz[a] pierwszy urok tej poezji⁸², i wzywał do umiaru w stosowaniu wymienio-

⁷⁵ T. Peiper, *Poezja jako budowa*, w: *idem, Pisma wybrane*, s. 217.

⁷⁶ *Ibidem*, s. 229.

⁷⁷ T. Peiper, *Nowe tworzenie*, w: *idem, Pisma wybrane*, s. 238.

⁷⁸ *Ibidem*, s. 241.

⁷⁹ T. Peiper, *Metafora terażniejszości* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 199).

⁸⁰ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 208).

⁸¹ Warto dodać, że w innych fragmentach *Metafory terażniejszości* te same pojęcia Peiper wykorzystywał, omawiając źródła nowej, awangardowej metaforyzacji.

⁸² *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 208).

nych zabiegów. I choć te krytyczne zdania kierowane były (jak możemy się domyślać) pod adresem liryki symbolistycznej (na polskim gruncie tzw. młodopolszczyzny), to wyraźnie wybrzmiewały w nich tak bliski Irzykowskiemu postulat funkcjonalizacji chwytu i jawna niechęć wobec kwiecistego stylu.

Także wezwanie do ścisłego „uścisku” metafory (a szerzej: liryki) z „teraźniejszością”, eksponowane w tytule pierwszego manifestu Peipera, zdawać by się mogło zbieżne z przekonaniem autora *Walki o treść*, zgodnie z którym zadaniem literatury jest poznawanie świata. Trzeba w tym miejscu zaznaczyć, że zarówno w swoich teoretycznych tezach, jak i w prowadzonych z Irzykowskim polemikach „papież awangardy” zdawał się widać w niej jedną sprzeczność. Na przykład wymieniając „anty-realizm” jako pierwszą fundamentalną cechę nowej metafory (drugą był ekonomizm), Peiper jednocześnie twierdził, że „treść dzisiejszych metafor” winna „odbija[ć] w sobie barwę teraźniejszości”⁸³, a więc budować też jakąś mimetycznie rozumianą relację między światem wykreowanym w języku a aktualnym stanem skupienia rzeczywistości. Podobnie, polemizując z Irzykowskim w kwestii prawa do dowolnego spokrewniania w metaforze odległych pojęć, Peiper uzasadniał logiczność „związków pojęciowych, którym w świecie realnym nic nie odpowiada”, wymyślając... całkiem realną historię, w świetle której takie nonsensowne z pozoru wyrażenia (zarzut ten formułował Irzykowski) okazywały się nabierać znaczeń motywowanych zwykłą sytuacją życiową. Trudno nie dostrzec niekonsekwencji dzielących tezy i argumentację Peipera. Okażą się one jednak (o czym za chwilę) w dużej mierze pozorne. Pouczające egzemplum odnajdziemy w rozwijanej na łamach kilku szkiców dyspacie na temat „milczenia

⁸³ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 201).

tyfoidalnego”. Metaforę tę ukuł Irzykowski jako przykład wyrażenia całkiem nonsensownego, a więc pozbawionego funkcji poznawczych. Krytyk omawiał tę przenośnię w szeregu innych wymyślonych metafor, których tematem było milczenie, i przedstawiał własną skalę oceny sensowności bądź właśnie bezsensowności spokrewniania pojęć. Posługując się tym rozbudowanym przykładem, protestował przeciwko „zadawaniu rebusów”⁸⁴ pojęciowych, pozbawionych odniesienia do – jak to nazywał – „otoczki”⁸⁵ treściowej, a w zamian proponujących wyjaśnianie przenośni przez kolejną przenośnię. „Jak wygląda kontekst u awangardowców?” – pytał i komentował głosem pełnym dezaprobaty – „Nie tylko skąpy, lecz przede wszystkim tak, że jedno miejsce niezrozumiałe miałyby objaśniać drugie, to – trzecie, i tak dalej, wszystkie siebie wzajemnie objaśniają, ale razem robi się zupełnie niejasno”⁸⁶.

Odpowiadając na ten fragment *Metaphoritis i złotej płomby*, Peiper – najpierw w szkicu *Komizm, dowcip, metafora*, a potem w artykule *Milczenie tyfoidalne* (w przerwie głos w sprawie, popierający Peipera, zabrał jeszcze Julian Przyboś, a Irzykowski zarzuty rozwinął w szkicu *Noli jurare, domine Przyboś, in verba Peiperi*) – nie tylko odrzucił sensowność całej skali ocen wyrażen przenośnych, ale też, co ważniejsze, rozbudował i wyjaśnił z jednej strony kwestię powiązania metafory z sytuacją niezbędną do jej zrozumienia i z drugiej – kontekstualnego uzasadnienia stosowności metafory w danym tekście. To, co Peiper napisał na temat realnej sytuacji i kontekstu językowego, potwierdzających pospołu sensowność

⁸⁴ K. Irzykowski, *Noli jurare, domine Przyboś, in verba Peiperi*. (Wycieczki w lirykę IV), „Pion” 1935, nr 5 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 408).

⁸⁵ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 409–410).

⁸⁶ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 410).

i stosowność metafory, wydaje się kluczowe dla wyjaśnienia zawikłanych relacji między tym, co językowe, a tym, co pozasłowne, między literaturą a światem. (Za moment je omówimy). Irzykowski – skupiony na swoim rozumieniu wyżej wymienionych relacji – nie mógł tego skomplikowanego związku między poetyckim a rzeczywistym zauważyć i uznać. Przypomnijmy, że w mowie figuratywnej autor *Zdobnictwa w poezji* widział przede wszystkim narzędzie komunikowania treści istniejących niezależnie i uprzednio wobec semantycznego bogactwa ewokowanego w metaforze, powstającego za jej przyczyną *ex post* czy może lepiej: mimo potocznego lub naukowego myślenia o świecie (wątek rozróżnienia między naukowym a poetyckim poznawaniem świata nie przez przypadek w polemice z Irzykowskim podnosił Peiper⁸⁷).

Autor *Metafory terażniejszości* widział sprawę w o wiele bardziej skomplikowany sposób, choć, powtórzmy, nie zawsze wyrażał się precyzyjnie. Aby zrozumieć jego pogląd, wyróżnić trzeba dwa poziomy znaczeń implikowanych przez metaforę. Pierwszy poziom odnosi się do relacji między rzeczywistością a wyrażeniem (tu Peiper wprowadzał pojęcie sytuacji), drugi ogranicza się już tylko do języka i utworu jako struktury językowej (ten Peiper nazywał kontekstem). W pierwszym sens metafora budowany jest w relacji do świata (do owych treści, o które upominał się Irzykowski), w drugim wynika z reakcji między semami budującymi znaczenie pojęć zestawionych w metaforze (tematu i rematu); jest właśnie wynikiem ich

⁸⁷ Podczas gdy Irzykowski odwoływał się do autorytetu nauki, Peiper ogłaszał wyższość odkryć poetyckich nad odkryciami naukowymi. Pisał: „Poeci są tu prekursorami, a często już tylko wyraziicielami tego nowego stosunku człowieka do natury. Natomiast uczeni, w epokach przebudowywania świadomości zbiorowej, spóźniają się o akademicki kwadrans rutyny” (T. Peiper, *Metafora terażniejszości*, zob. *Teksty źródłowe*, s. 204).

konfrontacji, dokonującej się wewnątrz samego języka. Drugi poziom sensu jest zatem pochodną samego wyrażenia metaforycznego jako wyrażenia językowego, które, co równie ważne, stanowi element szerszej, określonej struktury językowej, jaką jest utwór, w którym występuje dana przerośnia. Dopiero uświadamiając sobie istnienie tych dwu wymiarów znaczenia metafory, możemy zrozumieć sposób, w jaki Peiper odpowiadał Irzykowskiemu. Zauważając różnice między nimi, możemy dostrzec także, że sprzeczność w twierdzeniach autora *Metafory terażniejszości* jest w dużej mierze pozorna. Oto dłuższy fragment odpowiedzi „papieża awangardy” na postawiony przez Irzykowskiego zarzut nonsensowności metafory „milczenie tyfoidalne”, nonsensowności, przypomnijmy, rozumianej jako brak możliwości odniesienia jej do treści życiowych:

„Milczenie tyfoidalne” ocenił twórca skali [Irzykowski – A.S.] nie tylko najniżej, ale jeszcze skwalifikował je jako nonsens. Zmierając w *Tędy* do wykazania, że powiedzenie to nie musi być nonsensem, rozejrzałem się za sytuacją, w której owa metafora mogłaby uzyskać swój walor. W przykładowym ujęciu wyglądało to tak:

Chorą na tyfus leczy lekarz, który jest jej serdecznym przyjacielem. Postępującą chorobą przejmując się do tego stopnia, że odbija się to na jego twarzy. Przychodzi ktoś i pyta o stan chorej. Lekarz milczy. Twarz jego jest już tak zniszczona, że pytający odczuwa ją jako chorą, niemal tak samo chorą jak twarz pacjentki. Gdy potem ze wzruszeniem opisuje komuś swą wizytę w szpitalu, o strasznym milczeniu lekarza mówi: „to milczenie było też tyfoidalne”. Znaczący: było nieodłączną cechą tego tyfusu. Świadczyło o tym, że lekarz przejął się nim tak, jak gdyby się chorobą zaraził... Dokładniejsze zarysowanie sytuacji i umieszczenie tej metafory w stosownym otoczeniu

słownym mogłoby nadać jej niezwykłą siłę. *Nie ma takich dwu słów, które by nie miały jakiejś sytuacji, mogącej uzasadnić ich metaforyczne połączenie*⁸⁸.

Łatwo zauważyć, że wymyślając życiową „sytuację”, w odniesieniu do której wyrażenie „milczenie tyfoidalne” mogłoby się pojawić jako komentarz, efekt, próba wyrazu istoty zdarzenia inicjującego pojawienie się przenośni, Peiper potwierdzał mimetyczne związki sztuki awangardowej z rzeczywistością. Z całą mocą odrzucał tym samym zarzut (jak powiedzielibyśmy dzisiaj) autoreferencjalności liryki awangardowej. Zarzut, który – dopowiedzmy – faktycznie mógł się pojawiać w wypadku dosłownego zrozumienia tezy, iż dowolne spokrewnianie pojęć w metaforze polega na budowaniu „związków pojęciowych, którym w świecie realnym nic nie odpowiada”. („Nic” – zaakcentujmy zaimek rzeczowny, który wywołał całe nieporozumienie.) Sformułowanie to było oczywiście niefortunne. Peiper użył go być może w ferworze pisania tez programowych, gdy posługiwał się hiperboliczną z natury poetyką manifestu. Niewątpliwie nie rozumiał go jednak tak dosłownie jak Irzykowski i inni krytycy „nowej sztuki”, zarzucający poezji awangardowej nadmierny formalizm, zmierzający właśnie do autoreferencjalności wypowiedzi. Świadczą o tym liczne i rozsiane we wszystkich tekstach programowych Peipera uwagi o pierwotnym impulsie, który inspiruje go do napisania awangardowego wiersza. Przykładem może być prezentowana przez niego historia powstania *Chorału robotników*. Również przedstawiając założenia poetyki poematu rozkwitającego, Peiper akcentował rolę pierwotnego obrazu lub wrażenia, związanych ściśle z doświadczeniem egzystencjalnym. To od nich

⁸⁸ T. Peiper, *Milczenie tyfoidalne*, „Pion” 1935, nr 10 (75) (zob. *Teksty źródłowe*, s. 418).

zaczyna się proces tworzenia – przekonywał na przykładach genezy własnych utworów. To one są zawsze jego realnym załączkiem, rzeczywistym zaczynem, terażniejszą iskrą. „Metafora – pisał – przekształca rzeczywistość doznań”, „burzy hierarchię uczuciową”, „podnosi materię na wyższy stopień życia” (to frazy wypisane z tego samego szkicu, w którym pojawiło się niefortunne sformułowanie o braku związku między pojęciem i realnością), a dopiero potem przetwarza owe życiowe doznania, ludzkie uczucia, ową materię świata „na nową rzeczywistość, rzeczywistość czysto poetycką”⁸⁹. Prawdą jest, że dopiero w niej pierwotny obraz czy doświadczenie zaczynają żyć nowym życiem, wzbogaconym o nadwyżkę znaczeń powstałych w efekcie przeniesienia semów z jednego wyrazu na drugi. Prawdą jest jednak również, że są one uprzednie i realnie niezależne wobec czysto poetyckiej rzeczywistości, że stanowią warunek konieczny jej uruchomienia. „Oceniając walory artystyczne, oceniamy także walory życiowe!”⁹⁰ – ujawniał tę koincydencję Peiper.

Docieramy do drugiego z wymienionych wymiarów znaczenia ewokowanego w metaforze, wymiaru już czysto językowego w tym sensie, że pochodnego li tylko wobec mechanizmów właśnie językowych. „Nie docenia [...] Irzykowski zależności metafory od jej bliskiego i dalekiego otoczenia, gdy chodzi o sprawy poezji”⁹¹ – próbował swą myśl tłumaczyć Peiper – nie docenia „związku każdej metafory z całością utworu”⁹². Błędnie postępuje zatem ten, kto ogłasza sens bądź bezsens metafory, przyglądając się jej w izolacji, kto próbuje odczytać jej migotliwe znaczenia poza odniesieniem do struktury wiersza jako całości. Myli

⁸⁹ T. Peiper, *Metafora terażniejszości* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 200).

⁹⁰ T. Peiper, *Milczenie tyfoidalne* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 423).

⁹¹ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 420).

⁹² *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 421).

się ten, kto nie docenia sensotwórczej roli samego mechanizmu językowego, pytając jedynie o zgodność metafory z treściami wobec niej uprzednimi, co nie znaczy – powtórzmy sąd Peipera – że nie ma ona z nimi żadnego związku. Według poety awangardowego metafora miała wyrastać z treści życiowych i przydawać im nadwyżkę sensów zrodzonych w mechanizmie językowym. O to chodziło autorowi *Tędy*, gdy mówił, że zadaniem liryki jest pseudonimowanie rzeczywistości, a nie jej nazywanie. To miał na myśli Przyboś, gdy przekonywał, że kasztan, który kwitnie w polu, w wierszu arcykwitnie⁹³. Obaj zgodnie twierdzili, że nie ma sprzeczności między poznawczą a kreacyjną funkcją mowy poetyckiej. Przeciwnie, wzajem się one wzmacniają i przenikają. Mała metafora, w więc przenośnia służy zatem metaforze *sensu largo*. Współbuduje wielopoziomowe sensory utworu, a nie (czego obawiał się Irzykowski) przesłania przekazywanych treści życiowych jako niepotrzebny ozdobnik, odwracający uwagę od intelektualnych jakości dzieła. Znamienne, że Peiper (inaczej niż autor *Pałuby*) eksponował właśnie rolę metafory *sensu stricto*. Tylko przenośnia może bowiem zmieniać uczucia. Dobierać się do półtonów. Kształcić nową wrażliwość. Pobudzać językową, a znaczy to także poetycką wyobraźnię⁹⁴.

Afirmując rolę przenośni jako przekształcenia tyleż kluczowego, co koniecznego dla awangardowego doświadczenia świata, Peiper odważał się na jeszcze jedną

⁹³ Zob. wiersz Przybosia pt. *Rymowanka majowa* z tomu *Wiersze i obrazki* (1970).

⁹⁴ Tezę taką po latach jednoznacznie sformułuje Przyboś, podsumowując toczącą się na przełomie lat 50. i 60. XX wieku polemikę wokół „wizji” i „równania”, powiązaną w niejednym z omawianymi tu sporami wokół metafory: „wyobraźnia poetycka to wyobraźnia językowa” (J. Przyboś, *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970, s. 217).

analogię. Twierdził, że mechanizm metafory *sensu stricto* jest swoistym analogonem relacji charakteryzujących nowoczesność i postulowany kształt teraźniejszości. I te ostatnie, i ten pierwszy określają – wierzył wraz z innymi awangardzistami (znów z wyjątkiem futurystów) – pragnienie zmiany starych hierarchii, a jednocześnie odwagę pokonywania sprzeczności i tworzenia nowych, nieznanych wcześniej relacji, budowania nieistniejących w ubiegłych epokach porządków cywilizacyjnych i społecznych. To, co pozornie mogło wydać się nonsensem (Peiper odpowiadał Irzykowskiemu, że nigdy go nie bronił), miało ujawniać potencję kreacji nowych stosunków międzyludzkich, odzwierciedlać nowoczesną strukturę świata i kształtować nowego człowieka. W tym sensie autor *Nowych ust*, podobnie jak autor *Walki o treść*, marzący o jasności zbudowanej z chaosu, kierował się wizją filozoficzną:

Istotnie, działa we mnie nieodparcie skłonność do łączenia spraw, które pozornie nie pozostają ze sobą w żadnym związku. Ja tak właśnie widzę świat, dzieje i człowieka. Dalekie odległością czy działaniem rzeczy złączone są dla moich oczu ścisłymi związkami. Widzę współistnienie, współzycie, współpracę – na odległość. Poprzez związki metaforyczne, jakie tworzę, przebija mój pogląd na świat⁹⁵.

W innym miejscu bezpośrednio nawiązywał do mechanizmu przenośni:

To życiorodztwo metaforyczne, to nadawanie wyższej rangi istnienia materii często najbardziej pospolitej, ma w sobie coś z apologii materii, coś z ewangelii zrównania i zbratania wszystkich dziedzin istnienia. Jest to jeden ze szczegółowych wypadków antyhierarchicznego patrzenia

⁹⁵ T. Peiper, *Milczenie tyfoidalne* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 424).

na świat [...]. W tym życiorodztwie metaforycznym, w tej figurze retorycznej samej dla siebie ujawnia się głęboka filozofia poczęta z ducha naszych czasów⁹⁶.

Dopowiedzmy. Dzięki tak budowanej analogii między porządkiem organizującym świat i porządkiem mechanizmu językowego terażniejszość mogła wkraczać do wnętrza metafory. Być jej treścią w samym tym mechanizmie, przejawiać się „w samej robocie artystycznej, w samym kroju poetyckim”⁹⁷. Bez większego ryzyka powiedzieć można, że Peiper, eksponując wyżej wymienioną analogię, stosował zasadę, którą mniej więcej w tym samym czasie przyjmowali w malarstwie (choć w odniesieniu do metafizycznego uniwersum, a nie terażniejszego świata) przedstawiciele tzw. metafizycznego bieguna awangardy. Porzucając przedstawienie figuratywne na rzecz abstrakcji, malarze tacy jak Wasilij Kandinsky, Kazimierz Malewicz, Piet Mondrian zakładali strukturalną homologię znaku i doświadczenia metafizycznego. Piotr Piotrowski wyjaśniał, że definiując dzieło w kategoriach transcencji formy, rozumieli oni autonomiczną „strukturę obrazu jako tożsamą ze strukturą uniwersum. **Dzieło** [było – A.S.] **dla nich znakiem absolutu**, symbolem zawartym w samej swej istocie, **w relacjach zachodzących między czysto wizualnymi, czysto artystycznymi jego składnikami** [podkr. – A.S.]”⁹⁸. W Polsce podobnie myślał Stanisław Ignacy Witkiewicz, gdy przekonywał, że Czysta Forma w strukturalny sposób uobecnia doświadczenie metafizyczne, stanowiące pierwotnie źródło procesu

⁹⁶ T. Peiper, *Metafora terażniejszości* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 207).

⁹⁷ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 201).

⁹⁸ Stanisław Ignacy Witkiewicz, wstęp i oprac. P. Piotrowski, Warszawa 1989, s. 26. Zob. też P. Piotrowski, *Metafizyka obrazu. O teorii sztuki i postawie artystycznej Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Poznań 1985.

twórczego, a wtórnie efekt odbioru dzieła, które zasługuje na miano Czystej Formy. Tym, co łączyło myśl Peipera z wymienionymi malarzami i z Witkacym, był akcent położony, powtórzmy, na strukturalną homologię znaku i tego, co oznaczane: struktury metafory i struktury terażniejszości w ujęciu Peipera, struktury abstrakcyjnej formy operującej napięciami i struktury metafizycznie definowanego uniwersum w przypadku abstrakcjonistów. Autor *Metafory terażniejszości* nie rezygnował w swojej poezji, o czym była mowa, ani z doświadczania świata realnego, ani z obrazów figuratywnych, a jednak nie przez przypadek zauważał, że awangardowa metafora „dokonuje [...] tego samego procesu transformacji, do którego innymi środkami zmierza plastyka dzisiejsza. Metafora odgrywa w poezji część tej roli, jaką w malarstwie odgrywają formy abstrakcyjne”⁹⁹. Dopiero w świetle przypominanej tu zasady strukturalnej homologii dzieła i przedstawianych treści zrozumieć można dokładnie, co Peiper miał na myśli, przekonując, że

przejawia się terażniejszość w samych środkach artystycznych, jak np. w naszym wypadku – w metaforze. Niezależnie od tak zwanej idei, którą wypowiada całość poematu, niezależnie od ogólnej ideologii, której hołduje autor, stonoga terażniejszość wkrada się między same narzędzia artystyczne dzisiejszego poety i urabia je na swój sposób¹⁰⁰.

Poetom awangardowym – zastrzegał – „[n]ie chodzi jedynie o tematowe korzystanie z nowoczesności, ale o szukanie w niej nowych środków formalnych.

⁹⁹ T. Peiper, *Metafora terażniejszości* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 200).

¹⁰⁰ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 204–205).

Metafora jest narzędziem poetyckim, które może najłatwiej da się okuć metalem terażniejszości¹⁰¹.

Czytając te i podobne frazy rozsiane w szkicach programowych „papieża awangardy”, nie sposób nie zauważyć, że rozmiar zadania, jakie stawiał przed „nową sztuką” Peiper, dorównywał ogromowi marzeń autora *Walki o treść*, marzeń o literaturze (dużo bardziej tradycyjnej pod względem formy), która miała wydobywać świat z pierwotnego chaosu.

Odcodząc na chwilę od polemiki Irzykowskiego z Peiperem, warto dopowiedzieć, że podobną dysputę (choć w o wiele skromniejszym wymiarze) prowadziły w tym samym czasie dwie polskie powieściopisarki – Irena Krzywicka i Maria Kuncewiczowa. Pierwsza wtórowała krytykowi, w wypowiedziach drugiej usłyszeć możemy dalekie echo sformułowań „papieża awangardy”. Obie zgodnie koncentrowały uwagę (co wyróżnia ten wątek sporu o metaforę) na pisarstwie kobiet i odkrywały w „kwiecistym” języku specyficzną cechę stylu literatury kobiecej. Literatury kobiecej, która – właśnie w efekcie nasilających się w dwudziestoleciu procesów emancypacyjnych – zaczynała zdobywać pełnoprawne miejsce w polu literatury¹⁰².

Zanim jeszcze Irzykowski opublikował *Metaphoritis i złotą plombę*, Krzywicka ogłosiła na łamach tych samych

¹⁰¹ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 209).

¹⁰² Można śmiało powiedzieć, że spór o młodą prozę kobiecą w dwudziestoleciu ma dziś kontynuację w krytyce feministycznej, która w ostatnich dekadach rozwija się żywiołowo w światowej, w tym i polskiej humanistyce. O wadze wątków podnoszonych w dyskusji Krzywickiej i Kuncewiczowej świadczą choćby ustalenia badaczek opisujących poetologiczny wymiar literatury kobiecej (zob. G. Borkowska, *Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca?*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3–4).

„Wiadomości Literackich”, dokładnie dziesięć numerów wcześniej (1928, nr 42), krytyczny szkic zatytułowany znamienne *Jazgot niewieści czyli przerost stylu*. Twierdziła, że choć także współcześni autorzy mają na sumieniu teksty znaczone nadmierną „poetycznością, patosem, górnotonością, koturnem i liryzmem” (jako przykład wskazywała utwory Kadena-Bandrowskiego), to nieznośna manieryczność stylu cechuje przede wszystkim twórczość kobiet. „W pogoni za nową metaforą, za rzadkim zestawieniem wyrazów [powieściopisarki – A.S.] zatracają poczucie śmieszności, wpadają w najdzikszy barok”¹⁰³.

W polemicznym komentarzu Krzywickiej pojawiał się znany nam już ze *Zdobnictwa w poezji* zarzut dysproporcji między fantazją elokucji a ubóstwem treści intelektualnych, charakterystycznej dla prozy młodych autorek. Obdarzona dużym smakiem literackim Krzywicka wypominała debiutującym pisarkom brak dbałości o „jasność, dokładność, konstrukcję wyrażanej myśli”¹⁰⁴. Krytykowała bezrefleksyjne naśladownictwo młodopolskiego liryzmu, „zacieśnianie horyzontu myśli i zainteresowań, zawężenie tchu, przy niezmnieszonych, a może nawet wyolbrzymionych środkach ekspresji”¹⁰⁵. Jednym słowem – „bombast stylistyczny”, skojarzony w dodatku z błahą tematyką powieści. Trzeba przyznać, że Krzywicka miała wiele racji. Należy jednak także pamiętać, że jako znana popularyzatorka i późniejsza tłumaczka arcydzieł literatury europejskiej (przekładała m.in. dzieła Wellsa, Frischa i Dürrenmatta) zawieszała niezwykle wysoko poprzeczkę oczekiwań wobec młodej prozy kobiet.

¹⁰³ I. Krzywicka, *Jazgot niewieści czyli przerost stylu*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 42 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 212).

¹⁰⁴ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 216).

¹⁰⁵ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 215).

W obronie metaforycznego stylu, a w istocie w obronie pisarstwa kobiet (oba te plany łączył bowiem w tym wypadku związek metonimiczny) wystąpiła Maria Kuncewiczowa. Zarzuciła Krzywickiej przede wszystkim „męski” i „europejski” (francuski) sposób widzenia rzeczywistości. Perspektywy te miało łączyć zainteresowanie wielkimi ideami, kondycją człowieka, bytem samym w sobie, przy jednoczesnym braku uwagi dla spraw codziennych, życia bogatego w zdarzenia przelotne, ale stanowiące wielobarwną materię ludzkiej egzystencji. Kuncewiczowa nie wymieniała Krzywickiej i Irzykowskiego wprost, jednak adresatów jej krytycznych uwag łatwo było rozpoznać. W tekście zatytułowanym (znów znamienne) *Metaforyzm a męskie kasztele* („Wiadomości Literackie” 1928, nr 46) aż roilo się od kryptocytatów z *Jazgotu niewieściego*, a także od terminów i nazwisk, którymi Irzykowski posługiwał się w swoich pracach. „Kulturalnikom” Kuncewiczowa wspominała brak umiłowania dla polskości (i słowiańskości), niechęć do liberalizmu (co należało rozumieć jako konstatację patriarchalnego podejścia do świata), niedostrzeżenie, że proza kobieca dobiera nowy styl do nowych treści, a zatem, że w istocie spełnia kryteria akceptowanej i promowanej przez Irzykowskiego formy „niezrozumiałości”. W epice niewieściej, charakteryzującej się sensualizmem, *ergo* troską o drobiny codziennego życia – przekonywała Kuncewiczowa – „forma staje się najistotniejszą treścią: przy jej pomocy wyodrębniamy aurę faktów, [...] która opływa zarówno ludzi, zwierzę, przedmioty, i której dostrzeżenie stokroć jest dla rozwoju życia posilniejsze niż asymilowanie anegdot [...] o perypetiach Europejczyka”¹⁰⁶. Nawiązując czytelnie do sformułowań Krzywickiej („Jeżeli forma ma swoje nadnormalne wykwyty, mówi

¹⁰⁶ M. Kuncewiczowa, *Metaforyzm a męskie kasztele*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 44 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 222).

się: barok”), przyszła autorka *Cudzoziemki* broniła kobiecego punktu widzenia. Dowodziła, że „[m]etaforyzm jest koniecznością niektórych stanów twórczych”, „[j]est wykładnikiem pewnej ściśle określonej [czyt. kobiecej – A.S.] treści”; jest wyrazem pragnienia „nawiązania kontaktu z całym kompleksem spraw jednoczesnych”¹⁰⁷, opisanie egzystencji, która toczy się równolegle w kuchni, ogrodzie, buduarze, na filantropijnym raucie, a nie w bibliotece czy w galerii sztuki. „Czyż więc – gwoli «prostocie»”, gwoli jasności wyrażanej myśli – „zabijać mamy życie?”¹⁰⁸ – pytała retorycznie Kuncewiczowa.

W polemice z Krzywicką usłyszeć można echo słynnej frazy Peipera o metaforze jako spokrewnianiu odległych pojęć. „Tysięczne nici metaforyczne, którymi wiąże się zjawiska najbardziej na pozór obce sobie – twierdziła Kuncewiczowa – te nici są przedziwem wszechobjęcia”¹⁰⁹ świata otaczającego kobietę i nie tylko kobietę. To ona jednak – pisarka – w przeciwieństwie do mieszkańców „męskich kaszteli” potrafi to dostrzec i opisać. „[...] sensualizm, przemawiający w literaturze językiem metafory, cechuje wiele utworów kobiecych”, a „niechęć męska do czynnej kobiecości usiłuje nadać temu walorowi zabarwienie pewnej *Minderwärtigkeit*: powlec śmiesznością – unieszkodliwić”¹¹⁰ – konstatowała Kuncewiczowa, znów nieprzypadkowo posługując się pojęciami używanymi przez Irzykowskiego („walor”) i Krzywicką („śmieszność”).

„Kulturalnicy” odpowiedzieli głosem Antoniego Słonimskiego (w 45. numerze „Wiadomości Literackich” opublikował on szkic *O mówieniu i paplaniu*) i ponownie Ireny Krzywickiej, która tym razem ostrze polemiki

¹⁰⁷ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 223).

¹⁰⁸ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 224).

¹⁰⁹ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 221).

¹¹⁰ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 224).

skierowała przeciwko krytykom, a raczej krytyczkom literatury. Co najciekawsze, artykuł *Metafory i metatwory* („Wiadomości Literackie” 1928, nr 46) czytać możemy jako zapowiedź sposobu, w jaki twórca *Metaphoritis i złotej plomby* już za chwilę dyskredytować będzie przerośnięcie awangardzistów. Krzywicka w rozbudowanym wywodzie udowadniała absurdalność metafory porównaniowej użytej przez Kuncewiczową¹¹¹, uprzedzając tym samym słynne analizy Irzykowskiego na temat „milczenia tyfoidalnego”. Podpowiadała konieczność ograniczenia dowolności skojarzeń przerośniętych, wzywała do zachowania dbałości o logikę i umiar w stosowaniu przekształceń semantycznych. Uprzedzała też i przeczyła podejrzeniu, że jest przeciwna metaforze *en bloc*:

Mam podziw dla metafory dobrej i pięknej, obrzydzenie dla metafory karykaturalnej. Dobra metafora wcale nie jest objawieniem i nie leży poza granicami intelektu. Dobra metafora musi być logiczna, musi nasuwać precyzyjny obraz, oparty na własnym i bardzo dokładnym postrzeganiu świata, musi świadczyć o dobrej znajomości opisywanego zjawiska i o prawdzie perspektywy, psychologicznej czy filozoficznej, autora¹¹².

¹¹¹ Kuncewiczowa, chcąc przeciwstawić męski punkt widzenia, skoncentrowany na wnętrzu człowieka i jego kondycji, kobiecej perspektywie, otwartej na to, co przynosi świat zewnętrzny, posługiwała się porównaniem człowieka do niedźwiedzia i niedźwiedziowego futra. Pisała: „Czyż znajdzie się symplista, który by twierdził, że człowiek – w przeciwieństwie do niedźwiedzia – kończy się na swojej skórze? Że *homo sapiens* nie chodzi w refleksach, w zapachach, w paździerzach cudzego istnienia, jak niedźwiedź w futrze, w liściach, w skorupie błotnej?” (M. Kuncewiczowa, *Metaforyzm a męskie...*, zob. *Teksty źródłowe*, s. 221).

¹¹² I. Krzywicka, *Metafory i metatwory*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 46 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 226–227).

Dalej pisała o „metaforach potworach”:

Emocjonalność nasza reaguje na nie odruchem niechęci, intelekt wręcz je odrzuca. [...] Tym bardziej, że grzeszy się nagminnie nie tylko przeciw jakości, ale i przeciw ilości ozdób stylistycznych. Można nasycić nimi roztwór poezji, ale proza takiego przeładowania nie znosi, zwłaszcza gdy się to dzieje kosztem wartości intelektualnych i emocjonalnych¹¹³.

Doprawdy, takie passusy mógłby napisać sam Irzykowski.

Ten feministyczny wątek sporu o styl metaforyczny był jednak zaledwie echem dysputy prowadzonej przez mieszkańców „męskich kasztelei”¹¹⁴. Śledził go jedynie autor *Zdobnictwa w poezji*, o czym świadczy przypis dołączony do wznowień tej słynnej rozprawy. Przywoływany przez Kuncewiczową w kryptocytatach Peiper milczał. Być może także dlatego, że wymiana zdań dotyczyła prozy, a nie poezji. W świecie twórców i miłośników liryki

¹¹³ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 228–229).

¹¹⁴ Oprócz przywołanych wyżej tekstów na spór o prozę młodych pisarek złożyły się jeszcze inne szkice zamieszczane na łamach „Wiadomości Literackich” w roku 1928. Wymienię je tutaj w kolejności publikowania: M. Kuncewiczowa, *Dygresja* (nr 46, s. 6); A. Słonimski, *Proszę o dzwonek*, fragm. *Kroniki tygodniowej* (nr 47, s. 4); M. Kuncewiczowa, *Jeszcze raz* (nr 47, s. 4). Pierwotruk artykułu Irzykowskiego *Metaphoritis...* ukazał się krótko po wyżej wskazanych artykułach także w „Wiadomościach Literackich” (nr 52/53, s. 4). Irzykowski w odróżnieniu od innych krytyków uznawał manierę metaforyczną pisarstwa kobiecego za cechę w dużym stopniu niespecyficzną, bo przypominającą np. eksperymenty „męskie” awangardy poetyckiej. Polemikę, o której mowa, przedstawia Joanna Krajewska w książce „*Jazgot niewieści*” i „*męskie kasztele*”. *Z dziejów sporu o literaturę kobiecą w Dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznań 2010.

sprawa metafory bynajmniej nie cichła, ale zyskiwała kolejnych, gorliwych dyskutantów.

Kilka lat po dyskusji toczony na łamach „Wiadomości Literackich” w polemikę z autorem *Metaphoritis i złotej plomby* zaangażowali się również inni przedstawiciele Awangardy Krakowskiej, przede wszystkim Brzękowski i Przyboś. Pierwszy w szkicu *Poezja, orzechy i dziadek do orzechów. Odpowiedź Irzykowskiemu* („Gazeta Artystów” 1934, nr 14), którego tytuł nawiązywał w oczywisty sposób do inwektywy krytyka, określającego język liryki awangardowej mianem stylu orzechowego (czytelnik mógł sobie na nim połamać zęby). Drugi w wielu tekstach, m.in. w artykule *W walce z Walką o treść K. Irzykowskiego* („L'Art Contemporain. Sztuka Współczesna” 1930, nr 3) i w *Uwagach o nowej liryce* („Pion” 1935, nr 2), a także przy okazji polemiki z Lechem Piwowarem na kanwie recenzji tego ostatniego z opublikowanej w roku 1933 *Poezji integralnej* Brzękowskiego (*Dwa chwyt*y, „Gazeta Artystów” 1934, nr 8; *Jeszcze raz trzy*, „Gazeta Artystów” 1934, nr 11)¹¹⁵. Zarówno Przyboś, jak i Brzękowski zgodnie wspierali Irzykowskiego w krytyce tzw. młodopolszczyzny, dyskredytując jednocześnie, wynikającą z używanej przez krytyka terminologii, sugestię tożsamyh źródeł niezrozumiałstwa liryki symbolistycznej i poezji awangardowej. Obaj zgodnie odrzucali zarzut niesfunkcjonalizowania przez awangardzistów utrudnionej frazy. Przyboś pisał w artykule *Forma nowej liryki*, opublikowanym w trzecim numerze „Linii” z roku 1931:

¹¹⁵ Zmieniający się stosunek Przybosia do Irzykowskiego opisała Agnieszka Kwiatkowska (zob. *eadem*, *Spór jako „okazja do samookreślenia”*. *Julian Przyboś wobec Karola Irzykowskiego w dwudziestoleciu międzywojennym*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2023, nr 13 (16)).

Nie wystarcza już „szczerę”, „bezpośrednie” liryczenie. Punktem wyjścia staje się wzgląd na dzieło sztuki, pragnienie, aby ono było doskonałym organizatorem uczuć czytelników. **Nie znaczy to jednak, żeby twórczość liryczna była bezdusznym eksperymentowaniem w materiale słownym.** Nowa twórczość nie przestaje bynajmniej być dokumentem duchowości autora, ale staje się nim inaczej niż dotychczas. **Warunkiem psychicznym poematu jest każdorazowa wola autora syntetycznego skrótu swej uczuciowości. Ta wola znaleźć może swój wyraz jedynie w komplikacji środków poetyckich i ma się tak do „prostoty” dawnej bezpośredniej liryki jak budowa nowoczesnego samolotu do dawnego dylizansu [podkr. – A.S.]¹¹⁶.**

Również Brzękowski w szkicu *Nowa budowa poetycka*¹¹⁷, opublikowanym rok później na łamach tego samego czasopisma („Linia” 1932, nr 4), podkreślał rolę rygoru i konstrukcji jako konstytutywnych cech poetyki wiersza awangardowego. Zwracał uwagę, że pojawiające się w tekście małe metafory swoje znaczenie budują także w efekcie różnokierunkowych napięć, określających tyleż misterną, co celową konstrukcję całego utworu, który – tu Brzękowski wtórował Przybosiowi – powinien być niejako złożony z samych point, a nie – jak w wierszu tradycyjnym – zmierzać ku jednej poincie¹¹⁸. „A przecież

¹¹⁶ J. Przyboś, *Forma nowej liryki*, „Linia” 1931, nr 3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 278).

¹¹⁷ Szkic ten Brzękowski włączył niedługo później do obszernej rozprawy, opublikowanej w formie małej książeczki, zatytułowanej *Poezja integralna*. Z tego powodu w *Tekstach źródłowych* czytelnik odnajdzie tylko tę drugą pozycję.

¹¹⁸ Zob. J. Przyboś, *Forma nowej liryki* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 280); J. Brzękowski, *Poezja integralna. Rozprawka teoretyczna o poezji*, Warszawa 1933; przedruk w: *idem, Wyobraźnia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*, Kraków 1976 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 307).

każde zdanie poematu jest równie ważne! Wiersz powinien mieć w całości swej jednakie napięcie, kondensując walory poetyckie na całej przestrzeni poematu¹¹⁹.

W uwagach zarówno Przybosia, jak i Brzękowskiego powracały wątki znane z *Metafory terażniejszości*: funkcja chwytu sprofilowana ze względu na strukturę utworu, rola kontekstu językowego jako jednego ze źródeł znaczenia metafory, ekonomizm środków wyrazu poetyckiego, oparty na skrócie maksymalizującym treść. Peiper pisał, że metafora jest skróconym porównaniem¹²⁰, Kurek twierdził, że intencją poezji nowoczesnej jest dążenie „do największej ekonomii lirycznego wyrazu”¹²¹, a metafora polega na „specyficzn[ym] zagęszczeniu[u] treści”¹²². Brzękowski podkreślał wprost proporcjonalną relację między zwartą konstrukcją utworu a „maksimum napięcia poetyckiego”¹²³, a Przyboś w najbardziej znanej chyba definicji awangardowej liryki mówił, że poezja to „jedność wizji, skondensowana w maksimum aluzji wyobrażeń i minimum słów”¹²⁴. Autor *Sponad* w twórczy spo-

¹¹⁹ J. Brzękowski, *Poezja integralna...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 307).

¹²⁰ T. Peiper, *Metafora terażniejszości* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 201).

¹²¹ J. Kurek, *Metaforyzacja i „zbrodnia przymiotnika”*, „Linia” 1931, nr 3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 285).

¹²² *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 325).

¹²³ J. Brzękowski, *Poezja integralna...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 328).

¹²⁴ W. Strzemiński, J. Przyboś, *Komunikat grupy „a.r.” nr 1. Grupa „a.r.” podejmuje walkę o sztukę nowoczesną w Polsce*, w: J. Przyboś, *Pisma rozproszone*, red. A. Kwiatkowska, J. Grądział-Wójcik, J. Borowczyk, Poznań 2019, s. 85. Pomysłodawcą *Komunikatu...* był Władysław Strzemiński. Poprosił on Przybosia, by nadał tekstowi formę literacką, a sam zadbał o jego opracowanie graficzne. Był to pierwszy manifest polskiej grupy awangardowej, której nazwa, zapisana w formie akronimu, oznaczała artystów rewolucyjnych i awangardę rzeczywistą. Grupę powołali do istnienia w Łodzi w 1929 roku Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro i Henryk Stażewski. Strzemiński namówił kolegów,

sób rozwinął także interakcyjną¹²⁵ koncepcję metafory¹²⁶, której załązki (choć nie wprost) Peiper przedstawił już w *Metaforze terażniejszości* i w *Milczeniu tyfoidalnym*. Chodziło, przypomnijmy, o czysto językowy komponent znaczenia przenośni, będący efektem konfrontacji tematu i rematu metafory, dwu słów używających sobie nawzajem fragmentów posiadanego znaczenia (semów). „W najprostszym sformułowaniu – wyjaśniał Markus B. Hester – metaforę spotykamy wówczas, gdy współdziałają dwie myśli dotyczące różnych rzeczy, które opierają się na pojedynczym wyrazie lub zwrocie, którego znaczenie jest wynikiem ich interakcji”¹²⁷. Czyż nie tę właśnie interakcję miał na myśli Peiper, gdy mówił, że metafora jest spokrewnianiem pojęć (im bardziej odległych, tym lepiej, bo stworzona w wyniku ich wzajemnego oddziaływania przenośnia jest wówczas śmiała, tzn. nowoczesna)?

Tłumacząc Irzykowskiemu migotliwe sensory swoich metafor, Peiper często opisywał mechanizm, który teoretycy literatury określają jako współtworzenie przez oba człony metafory „wspólnoty semicznej” i uruchamianie procesu semantycznego, w efekcie którego powstaje nadwyżka znaczeń.

artystów plastyków, by do swego grona przyjęli także poetów z kręgu „Zwrotnicy” – Przybosia i Brzękowskiego. Pierwszy *Komunikat grupy „a.r.”* towarzyszył publikacji tomu Przybosia pt. *Sponad* (1930).

¹²⁵ Termin ten ukuł Max Black w klasycznej pracy poświęconej trzem teoriom metafory (porównaniowej, substytutywnej i interakcyjnej) (zob. M. Black, *Metafora* [1954], przeł. J. Japola, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 3).

¹²⁶ Zob. H. Markiewicz, *Uwagi o semantyce i budowie metafory*, w: *Studia o metaforze II*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1983, s. 16 i n.

¹²⁷ M.B. Hester, *The Meaning of Poetic Metaphor*, The Hague 1967, s. 169, cyt. za: H. Markiewicz, *Uwagi o semantyce...*, s. 16.

Im bardziej są odległe i niezestawialne w rzeczywistości pojęcia zjednoczone w metaforze, tym mniej opisowym jest obraz. Metafora, zbudowana na pojęciach odległych, daje poezji urojoną perspektywę. Jest to jeden z najskuteczniejszych środków tworzenia [...] rzeczywistości poetyckiej¹²⁸

– to słowa Peipera z *Metafory terażniejszości*. A to uwaga Hugo Friedricha ze *Struktury nowoczesnej liryki*, opublikowanej w roku 1956, a więc trzydzieści trzy lata później:

Metafora nie tyle stwarza obrazy na wzór rzeczywistości, ile raczej łączy arbitralnie rzeczy i sprawy wzajemnie od siebie odległe [...]. Metafory takie stwarzają antyświat przeciwstawiony światu pospolitemu, w tym również także światu dawniejszej (i szczęśliwszej) poezji. W wielu wypadkach nowoczesna metafora w ogóle nie jest już „obrazem” obok „rzeczywistości”, ale sama znosi różnicę pomiędzy metaforyczną i niemetaforyczną mową¹²⁹,

czyli... pseudonimuje świat, skonkludowałby krótko Peiper.

Podobieństwo przytoczonych wyżej deskrypcji procesu metaforycznego i jego funkcji nie wymaga komentarza. Powróćmy jednak do Przybosia i jego autorskiej wersji opisu interakcyjnej teorii metafory. Autor *Sensu poetyckiego*, podobnie jak Peiper, nie używał tego terminu, a jednak sformułował (co prawda już po wojnie) jedną z najpiękniejszych i najtrafniejszych jego definicji¹³⁰.

¹²⁸ T. Peiper, *Metafora terażniejszości* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 202).

¹²⁹ H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki*, przeł. i wstępem opatrzyła E. Feliksiak, Warszawa 1978, s. 276.

¹³⁰ Tezę, iż przedstawiana poniżej koncepcja „międzysłowia” była w istocie wykładem interakcyjnej teorii metafory, opisanej w połowie lat 50. XX wieku przez Blacka, sformułował wcześniej Edward Balcerzan (zob. *idem*, *Awangarda interakcyjna*,

Pytał i odpowiadał w szkicu *Przygody awangardy* (1946) podsumowującym programy estetyczne dwudziestolecia międzywojennego:

Lecz na czym ma polegać inność poezji w porównaniu z prozą, jeśli tajemniczą istotą poezji ma być przeistoczone słowo? Przeistoczone, jak przeistoczone? Na to zasadnicze pytanie symboliści odpowiadali aluzjami do „magii”. Nowatorzy odrzucają „magię”, definiują formę nowej poezji.

Odpowiedź, jaką w tej sprawie dał ruch nowatorski w Polsce, jest godna najgrubszego podkreślenia. **Nie słowo, lecz międzysłowie jest ważne. Od tych prądów między słowem a słowem, od iskier strzelających z twórczego zestawiania słów i fraz zależy poezja. Ono, to międzysłowie, wyzwala wizje określające sytuację liryczną, ono, międzysłowie, wyzwala wzruszenie.** Od tej chwili, od uświadomienia sobie poezjotwórczej roli międzysłowa, zaczęło się nowatorstwo poetyckie w Polsce [podkr. – A.S.]¹³¹.

Nie inaczej. Pomysł zainicjował autor *Nowych ust*, a Brzękowski i Przyboś twórczo go rozwinęli, podejmując niebawem dyskusję także z „papieżem awangardy” na temat obrazu poetyckiego, wyobraźni, zdania i elipsy (o czym za chwilę szerzej). Polemika z Irzykowskim posłużyła krakowskim awangardzistom jako rodzaj sparingu, pola ćwiczebnego, na którym doprecyzować mogli własne poglądy estetyczne. Peiper pisał, że „przeciwnicze wystąpienia [Irzykowskiego – A.S.] dają zawsze każdemu, kto umie z nich korzystać, okazję do ważnych

w: *Po obu stronach awangardy. Tom jubileuszowy dedykowany Profesor Barbarze Sienkiewicz*, red. P. Czaplinski, S. Karolak, S. Panek, B. Warkocki, Poznań 2023).

¹³¹ J. Przyboś, *Przygody awangardy*, s. 75.

samookreśleń”¹³². Przyboś po latach wspominał, że dyskusje z krytykiem stwarzały sposobność „do nowej lokalizacji naszego miejsca na ziemi”¹³³. W miarę upływu czasu na pierwszy plan sporów o metaforę wychodziły jednak kwestie bardziej szczegółowe, dotyczące tajników języka poetyckiego samej już awangardy, szczególnie napięć między konstruktywizmem i asocjacionizmem (tu głównym oponentem Peipera był Brzękowski) oraz problematyką obrazu poetyckiego (spór o jego (nie)konieczną obecność w liryce „nowej sztuki” prowadził z Peiperem przede wszystkim Przyboś). Uczniowie autora *Żywych linii* zaczęli odżegnywać się od tzw. peiperyzmu, rozwijając przy okazji własne idiolekty i autorskie poetyki. Hasłem nadrzędnym dla tych dwu nowych tematów sporu o metaforę stała się wyobraźnia twórcza.

Od metafory do elipsy i z powrotem, czyli o sporze wyobraźniowców z konstruktywistami

W pierwszym zdaniu *Metafory terażniejszości* Peiper pisał: „podajcie mi trzy metafory, w utworze jakiegoś poety bezpośrednio po sobie następujące, a powiem wam o tym poecie tyleż co najobszerniejszy jego biograf”¹³⁴. Nieco młodsi przedstawiciele Awangardy Krakowskiej, zafascynowani teoriami Peipera i wtórujący pierwotnie bez wahań wszystkim jego wezwaniom, dość szybko powiedzieli: „Sprawdzam”. Jalu Kurek w opublikowanej na łamach „Linii” (1931, nr 4) glosie do też Peipera, zatytułowanej *Metaforyzacja i „zbrodnia przymiotnika”*, wśród

¹³² T. Peiper, *Milczenie tyfoidalne* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 415).

¹³³ J. Przyboś, *Potrzeba posiadania przeciwnika*, w: *idem, Sens poetycki*, t. 2, Kraków 1967, s. 87.

¹³⁴ T. Peiper, *Metafora terażniejszości* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 199).

typów poetyckich równoważników przedmiotu wymieniał ekwiwalent „pojęciowo-słowny” i ekwiwalent „wizyjny”¹³⁵. Wizyjny, a więc obrazowy. Kurek nazwał technikę poetycką „obrazotwórstwem”¹³⁶, nie rozwijał jednak w swoim tekście zagadnienia wizualności nowej liryki. W zawołany sposób poszerzał jednak ujęcie Peipera, który w szkicach programowych wypowiadał się zdecydowanie przeciw obecności jakości obrazowych w wierszu. I choć niechęci tej nie potwierdzała praktyka poetycka autora *Nowych ust*¹³⁷, to prowadzący teoretyczne spory czytelnicy jego pism, w szczególności bliscy mu poeci Awangardy Krakowskiej, wychwycili ten antywizyjny, antywyobraźniowy, antyobrazowy aspekt teorii Peipera. Najbardziej stanowczo zaprotestował Przyboś. W szkicu *O poezji integralnej* (w nawiązaniu do opublikowanej w roku 1933 książki programowej Brzękowskiego) pisał z pozoru tylko deskryptywnie:

Peiper występuje przeciw obrazowości, obrazowość uważa za zanieczyszczanie literatury obcym jej istocie pierwiastkiem malarstwa i rzeźby. Literatura czysta, puryfikowana z wszelkich naleciałości obcych sztuk (a więc i dźwięczności – muzyka) – jest jego ideałem. Toteż metafora Peipera jest grą pojęć, niezwykłym zestawieniem abstrakcji, dających niekiedy szczególnego rodzaju zadowolenie intelektualne. Peiper to poeta pojęć¹³⁸.

¹³⁵ J. Kurek, *Metaforyzacja...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 283).

¹³⁶ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 285).

¹³⁷ Na ten temat pisała obszernie Joanna Grądziel-Wójcik (zob. *eadem*, *Drugie oko Tadeusza Peipera: projekt poezji nowoczesnej*, Poznań 2010).

¹³⁸ „W *Raz i Na przykład* cofnął się Peiper z linii bojowej o tę wyrozumowaną metaforę, dając utwory fabularne, zbliżone do prozy” (przypis w: J. Przyboś, *O poezji integralnej*, „Droga” 1934, nr 1; przedruk w: *idem*, *Linia i gwar. Szkice*, t. 1, Kraków 1959, zob. *Teksty źródłowe*, s. 345).

W istocie to antyobrazowe nastawienie Peipera było przedmiotem głębokiej dezaprobaty autora *Pióra z ognia*. W konkluzji cytowanego wyżej fragmentu (zaraz ją przytoczymy) Przyboś bez ogródek obwieszczał koniec liryki Peipera, traktując ją jako zjawisko już minione, skostniałe, pozbawione szans na dalszy rozwój właśnie z powodu rezygnacji z bogactwa wizualnego. W komentarzu do „rozkwitającego zdania” (Przyboś kontaminował tu dwa hasła programowe Peipera: „pięknego zdania” jako podstawy monologu lirycznego i „poematu rozkwitającego” jako struktury kompozycyjnej wiersza) padał nawet zarzut retoryczności. „«[Z]danie rozkwitające» nie jest niczym innym jak tylko nagromadzeniem, w niespotykanej dotychczas liczbie, epanafor, epanalepsisów, epizeuksisów – typowych «tropów» retorycznych!”¹³⁹ – wzdrygał się z niechęcią Przyboś, powtarzając niemal dosłownie skargi doskonale nam już znane, bo formułowane wcześniej wobec liryki awangardowej przez Irzykowskiego. Również uwaga, że chwyt poetycki Peipera „da[ją] niekiedy szczególnego rodzaju zadowolenie intelektualne”¹⁴⁰, brzmiała tyleż znajomo, co deprecjonująco. Epitetu tego, jak pamiętamy, używał krytycznie Peiper, zarzucając autorowi *Zdobnictwa w poezji*, że nie docenia on wagi wartości estetycznych. Wszystkie te drobne konstatacje i przycinki prowadziły do stwierdzenia faktu ostatecznie dyskredytującego program Peipera (zwany teraz prześmiewczo „peiperyzmem”): zarzutu dobrowolnego ograniczania poetyckości liryki awangardowej. Rezygnacja z obrazu na rzecz pojęcia, operowanie składnią zdania zgodną z normą językową, unikanie wzruszeń, racjonalizowanie – w opinii młodszych awangardzistów musiały prowadzić do zbliżenia idiomu

¹³⁹ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 348).

¹⁴⁰ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 345).

poetyckiego Peipera do... prozy¹⁴¹. Czyż zarzut taki nie został sformułowany wprost w przytoczonej poniżej konkluzji? Autor *Sponad* ogłaszał:

Co do mnie – nie godzę się na takie zliteraryzowanie poezji. Najwyższe pędy mojej wyobraźni buntują się przeciw wykluczeniu obrazowości. [...] Należy stwierdzić, że doktryna poetycka Peipera jest jedynie jego własnością; nie znalazła ona zastosowania ani w praktyce twórczej Brzękowskiego, ani tym mniej Ważyka. Peiperizm, jako zjawisko w dziejach naszej poezji niezwykle, stoi osamotniony i bez trwalszych kontynuacji. Powierzchnowe naloty peiperizmu można by znaleźć w niektórych utworach Czuchnowskiego i Elinówny – ale Elinówna zamilkła, zanim powiedziała swoje A. Jedynie niezwykle uzdolniony, początkujący poeta St. Piętaś, potrafił, wyszedłszy z Peipera, nie zgubić się w tajemnym gąszczu pojęciowych „pseudonimów”¹⁴².

Trudno wyobrazić sobie bardziej krytyczną ocenę niż łączenie zarzutów wyczerpania, z jednej, i mamienia młodych adeptów sztuki, z drugiej strony. Ci ostatni błędzą, podążając za złym programem Peipera, lub ratują własną poezję jedynie dzięki wielkiej sile swojego talentu. Stawiając takie zarzuty, Przyboś, a także wymienieni Brzękowski i Ważyk przejmowali pałeczkę w sztafecie teoretyków „nowej sztuki”. Byli przekonani, że trzeba ponownie odświeżyć źródła liryki (przypomnijmy, że w *Metaforze teraźniejszości* Peiper ogłaszał konieczność odkrycia „dla

¹⁴¹ W późniejszym szkicu pt. *Jeszcze raz trzy* Przyboś pisał, że „[w]iersze Peipera robią wrażenie jakiejś retorycznej, wysztucznionej prozy” (J. Przyboś, *Jeszcze raz trzy*, „Gazeta Artystów” 1934, nr 11, zob. *Teksty źródłowe*, s. 371).

¹⁴² J. Przyboś, *O poezji integralnej* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 348).

metafory źródeł nowych¹⁴³), a w efekcie również jeszcze raz przemyśleć afirmowany kształt przenośni i jej miejsce w inwentarzu chwytów poetyckich.

Co miało być tym nowym źródłem? W uwagach Przybosia o „formie nowej liryki” (tak właśnie brzmiał tytuł jednego z pierwszych szkiców programowych poety, opublikowanego na łamach trzeciego numeru „Linii” z 1931 roku) powracały frazy wskazujące, że istotą poezji jest odpowiednio zorganizowana wizja, zrodzona z „now[ej], ciekaw[ej] sytuacj[i] psychiczn[ej]”¹⁴⁴. Przyboś upominał się o „jednolitoś[ć] widzenia poetyckiego”¹⁴⁵, przekonywał, że „zwykła metafora jest [...] wiązką wytryskujących widzeń”¹⁴⁶, że poeta wyzwolony „z jarzma skostniałych układów” słownych może pozwolić sobie na „niezwykłą lotność fantazji, na zestawianie i zbliżanie odległych wizji”¹⁴⁷, a w metaforze chodzi nie „o wieloznaczność pojęciową, lecz o wielowobrażeniowość”¹⁴⁸. „Im potężniejsza jest siła natchnienia – dopowiadał w innym miejscu – im głębsze jest wzruszenie liryczne poety, tym większe nasilenie widzenia metaforycznego”¹⁴⁹. Tak właśnie – widzenia! To ono – związane z tyleż doświadczaną, co celowo kreowaną „sytuacją liryczną”¹⁵⁰ (Przyboś), a także

¹⁴³ T. Peiper, *Metafora terażniejszości* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 208).

¹⁴⁴ J. Przyboś, *Uwagi o nowej liryce*, „Pion” 1935, nr 2 (67) (zob. *Teksty źródłowe*, s. 364).

¹⁴⁵ J. Przyboś, *O poezji integralnej* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 351).

¹⁴⁶ J. Przyboś, *Dwa chwyt*, „Gazeta Artystów” 1934, nr 8 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 362).

¹⁴⁷ J. Przyboś, *Forma nowej liryki* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 281).

¹⁴⁸ J. Przyboś, *Dwa chwyt* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 362).

¹⁴⁹ J. Przyboś, *O poezji integralnej* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 344).

¹⁵⁰ Koncepcję „sytuacji lirycznej” jako autorską propozycję Przybosia omawiał szczegółowo Balcerzan (zob. *idem*, „Sytuacja liryczna” – propozycja dla poetyki historycznej, w: *Studia z teorii i historii poezji*. Seria 2, red. M. Głowiński, Wrocław 1970. Zob. także J. Przyboś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, wstęp E. Bal-

z coraz śmielej eksplorowaną „sfer[ą] irracjonaln[ą] naszej psychiki”, opartą „na instynktach, często utajonych w podświadomości”¹⁵¹ (Brzękowski i Ważyk) – zajmowało miejsce Peiperowskiego „pięknego zdania”, nasyconego pojęciowymi metaforami i peryfrazami. Przyboś pisał:

Zrozumieć poemat – to nie tylko połączyć związkami logicznymi poszczególne zdania, uchwycić anegdotę, ale przeżyć strzelającą racami wyobrażeń wizję, odczuć odruchy instynktów, przeczuć, aktów woli, drgnienia uczuć: całą istotą duchową (a nawet fizyczną) przyjąć ten nabój mowy, przemienionej poetycką energią¹⁵².

A w innym miejscu:

Poemat nowoczesny, zagęszczony widzeniowo, nabity wzruszeniem składa się jakby z samych point. Co to znaczy? To znaczy, że przeżycie, warunkujące powstanie takiego poematu, musi być wielokrotnie potężniejsze niż natchnienie impresjonisty. Dla napisania wiersza nowoczesnego nie wystarczy jeden nastrój, jedno wrażenie, jeden obrazek. Pierwotny pomysł rozrósć się musi z fantazji szeroko, musi sięgnąć w samą głąb duchowości. I to jest dopiero prawdziwa szczerłość, nie mająca w sobie nic z minoderii „prostaków”, i to jest rzetelna bezpośredniość! W tym właśnie zagęszczonym, „orzechowym” stylu Awangardy manifestuje się nowa postawa moralna, wyrażająca się w pełniejszym, wszechstronniejszym przeżywaniu tematu lirycznego¹⁵³.

cerzan, wyb. E. Balcerzan, A. Legeżyńska, komentarze oprac. A. Legeżyńska, BN I 266, Wrocław 1989, s. LXVII–LXXXVII).

¹⁵¹ J. Przyboś, *Forma nowej liryki* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 281).

¹⁵² J. Przyboś, *Uwagi o nowej liryce* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 396).

¹⁵³ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 401).

Niemal w nieskończoność mogłabym cytować podobne wypowiedzi Przybosia, w których z niekłamanym przejęciem odkrywał wzruszeniowo-wyobraźniowe źródła poezjowania, odrzucając Peiperowski „wstyd uczuć”, krytykując nieludzką energię pojęć i uznając „piękne zdanie” za symbol „niewolniczego podporządkowania się rygorom czysto formalnej konstrukcji”¹⁵⁴. Autor *Z rozłamu dwu mórz* nie był w tej krytyce odosobniony. Wtórowali mu inni krakowscy awangardiści, młodszy od Peipera o dekadę lub półtora. Wszyscy zgodnie akcentowali konieczność wyzwolenia wyobraźni (gramatycznym pniem tego wyrazu nieprzypadkowo jest słowo „obraz”). Wszyscy też domagali się zmian w składni poetyckiej, która powinna lepiej niż Peiperowskie „piękne zdanie” ekwiwalentyzować niejednorodny, wielokierunkowy, symultaniczny charakter procesów przebiegających w ludzkiej wyobraźni.

Proponowane zmiany musiały zaowocować nowym sposobem myślenia o metaforze, której przypisywano funkcje inne od dotychczasowych. Nie chodziło już bowiem jedynie (lub aż) o odkrywanie nowych porządków, ale o ewokowanie wizji zbudowanej z wielu korespondujących ze sobą (alegatywnie bądź konwersacyjnie) obrazów. Mała metafora przestawała poetom wyobraźniowcom wystarczać. Szukano sposobów jej poszerzenia w „zdanie metaforyczne”¹⁵⁵, rozumiane jednak zasadniczo inaczej, niż wyjaśniał to wcześniej Peiper, ponieważ pozbawione silnej koherencji, oparte na mniej lub bardziej luźnych asocjacjach, operujące opuszczeniem i luką składniową.

¹⁵⁴ *Ibidem*. Słynną definicję poezji Peipera jako „tworzenia pięknych zdań” Przyboś nazywał nawet „postulatem skrajnego formizmu”.

¹⁵⁵ J. Brzękowski, *Poezja integralna...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 295).

I tak na początku drugiego dziesięciolecia epoki przenośnia zyskiwała nieoczekiwanie „konkurentkę” w postaci elipsy. Konieczność posługiwania się tą syntagmatyczną figurą i jej nadrzędną rolę w budowaniu awangardowego idiomu poetyckiego eksponował przede wszystkim Brzękowski. Nieprzypadkowo Przyboś, krytykując „peiperizm”, przeciwstawiał go właśnie „integralizmowi”: nowej teorii liryki, przedstawionej przez Brzękowskiego w przywoływanej już rozprawie z roku 1933.

Trudno przecenić wagę *Poezji integralnej* w kształtowaniu się poglądów teoretycznych twórców „nowej sztuki” pod koniec pierwszej połowy drugiej dekady dwudziestolecia. W odróżnieniu od Peipera, który publikował rozproszone szkice, Brzękowski przedstawiał precyzyjnie skomponowany wykład dotyczący wszystkich podstawowych kwestii poruszających awangardistów. Streszczając rzetelnie wcześniejsze propozycje futurystów, Peipera i Przybosia oraz przypominając założenia krytycznych komentarzy Irzykowskiego, Brzękowski naświetlał na nowo problem metafory, zagadnienie struktury wiersza (głosił konieczność odróżnienia konstrukcji od budowy utworu) oraz ważki dla lewicujących poetów temat relacji między sztuką a kształtem rzeczywistości społecznej (podtrzymywał sąd o silnym wpływie pierwszej na drugą i rozwijał myśl Peipera o „sztuce jako antytoksynie gnuśności społecznej”¹⁵⁶). Ogromnymi zaletami rozprawy były: jej uporządkowany, systemowy charakter, pieczołowitość, z jaką Brzękowski odnotowywał tezy poprzedników, a także bogato rozbudowane interpretacje wierszy, którymi autor inkrustował i uwiarygodniał wykład teoretyczny. Nic dziwnego, że *Poezja integralna* niemal natychmiast okrzyknięta została „podręcznikiem nowej poezji”¹⁵⁷ i stała się przyczyn-

¹⁵⁶ T. Peiper, *Także inaczej*, w: *idem, Pisma wybrane*, s. 81.

¹⁵⁷ J. Przyboś, *Dwa chwyt* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 361).

kiem do kolejnych dyskusji. Na łamach „Gazety Artystów” komentowali ją w obszernych, w dużej mierze polemicznych wobec siebie recenzjach Piwowar i Przyboś¹⁵⁸.

Brzękowski, śladem autora *Sponad*, podkreślał rolę przeżycia lirycznego i jego obrazowej ewokacji. „[C]elem bezpośrednim poezji – pisał – jest budzenie pewnych uczuć u czytelnika lub słuchacza, wzruszanie, z a c h ę c a n i e do myślenia obrazami”¹⁵⁹. To zdanie mógłby napisać Przyboś. Kolejna uwaga wносиła jednak coś nowego. Autor *Poezji integralnej* dopowiadał bowiem, że „najistotniejszym atrybutem” poezji jest „budzenie asocjacji”, a więc luźnych, niepowiązanych na pierwszy rzut oka skojarzeń. „W nowej poezji metafora rozrasta się [...] zazwyczaj do rozmiarów całego obrazu poetyckiego lub zdania metaforycznego” – konstatował Brzękowski rzecz już przyjętą, ale dodawał: „[w] zdaniu metaforycznym łączą się czasem dwa wyrazy nie na mocy wspólności i podobieństwa, ale na zasadzie kontrastu”¹⁶⁰. Niby chodziło o to samo, akcenty rozstawione zostały jednak inaczej. Autor *Na katodzie* w wielu miejscach podkreślał pożądaną teraz niespójność zdania lirycznego, jego tyleż metaforyczny, co eliptyczny charakter. Przeciwwstawiając „nową sztukę” tradycyjnej liryce, pisał:

Dawna poezja opierała [...] budowę wiersza na zasadzie treściowej lub pointystycznej. Poezja integralna posługuje się innymi sposobami. **Najczęściej występuje u poetów awangardy budowa „eliptyczna”, tzn. obrazowanie poetyckie oparte na asocjacionizmie i elidowaniu mało wartościowych elementów poetyckich. Można by to nazwać „stylem eliptycznym”.**

¹⁵⁸ Zob. *Teksty źródłowe*, s. 353–373.

¹⁵⁹ J. Brzękowski, *Poezja integralna...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 296).

¹⁶⁰ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 297).

To elidowanie mniej ważnych elementów doprowadziło do rozluźnienia łączności tematowej, a w konsekwencji również do wieloznaczności obrazów [podkr. – A.S.]¹⁶¹.

Wieloznaczności, a więc poetyckości *par excellence*. Brzękowski nieprzypadkowo w elipsie (podobnie jak wcześniej Peiper w metaforze) upatrywał warunek *sine qua non* frazy lirycznej i – szerzej – kompozycji poetyckiej. „W poezji – twierdził – elipsa ma o wiele większe znaczenie niż w innych dziedzinach sztuki. Obraz zawierający wszystkie szczegóły nie jest poetyckim; należy do prozy”¹⁶². Przekonywał, że bez elipsy nie może zatem być nie tylko nowoczesnej liryki, ale też poezji w ogóle. Co więcej, czytelnik *Poezji integralnej* raz po raz natrafiał na uwagi, które mogły świadczyć o tym, że Brzękowski przeciwstawiał elipsę metaforze. Dla przykładu, interpretując w rozprawie własny poemat, zatytułowany *Niedojrzały uśmiech*, pisał, że „z punktu widzenia budowy poetyckiej elipsa odgryw[a] tu nawet rolę ważniejszą niż element metaforyczny, choć pozornie może się wydawać, że poemat ten jest oparty na nowej, niezrozumiałej metaforze”¹⁶³. Twierdzenie takie można by zinterpretować jako zachętę do rezygnacji z metafory na rzecz posługiwania się zdaniem eliptycznym. Nic bardziej mylnego. W istocie **Brzękowski odkrywał synergię między metaforą i elipsą**. Wiedział, że tam, gdzie

¹⁶¹ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 308).

¹⁶² *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 329). W innym miejscu, posługując się zabawnym porównaniem liryki do pociągu pospiesznego, a prozy do kolei osobowej, pisał: „Budowa eliptyczna przypomina pociąg pośpieszny, zatrzymujący się tylko na nielicznych, szczególnie ważnych stacjach, w przeciwieństwie do pociągu osobowego (budowa prozy), który staje na wszystkich przystankach” (*ibidem*, zob. *Teksty źródłowe*, s. 312–313).

¹⁶³ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 312).

pojawia się elipsa (szczególnie jako figura organizująca kompozycję wiersza), muszą pojawić się także metafory (w dalszej części tekstu wyjaśnimy dokładnie ten mechanizm). Ze wszech miar słusznie przekonywał, że nic tak nie służy zagęszczaniu treści (ich maksymalizacji w minimum słów, jak powiedziałby Przyboś), nic tak nie sprzyja „imagogeniczności”¹⁶⁴ utworu, nic tak bardzo nie zmusza czytelnika do poszukiwania tajemnicy wyobraźni poety – jak skrót. Brzękowski udowadniał to w swoich poruszających, rozbudowanych interpretacjach wierszy autorów reprezentujących różne pokolenia awangardzistów. Stosowne i, dodajmy, przekonujące przykłady odkrywał w niektórych poematach Peipera (co mogłoby dziwić), w utworach Przybosia, Ważyka i swoich własnych (co wydaje się oczywiste), ale też w wierszach Czuchnowskiego, Kurka, Czechowicza, Piętaka i poetów wileńskich „Pionów” – Zagórskiego i Miłosza, a więc także przedstawicielei tzw. Drugiej Awangardy. Wszyscy oni, przekonywał, posługują się – mniej lub bardziej chętnie, rzadziej lub częściej, w sposób mniej lub bardziej kompozycyjnie nośny – „stylem eliptycznym”. Wszyscy bowiem zdają sobie sprawę z poezjotwórczej mocy skrótu. I gdy Peiper przekonywał, że metafora jako figura retoryczna ujawnia, przypomnijmy, „głębką filozofię poczętą z ducha naszych czasów”, odzwierciedlając w swojej strukturze istotę organizacji nowoczesnego świata, stwarzającego wciąż nowe porządki, Brzękowski wierzył, że ten sam walor ma elipsa. Budując analogiczną do Peiperowskiej homologię między mechanizmem figury stylistycznej a odkrywaną przez siebie jako fundamentalną cechą nowoczesnej egzystencji, pisał:

Najznamienniejszą cechą życia nowoczesnego jest jego szybkość i intensywność, najistotniejszym znamieniem

¹⁶⁴ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 324).

nowej sztuki – pragnienie skrótów. Skrót sam w sobie jest już walorem *par excellence* artystycznym, gdyż stawiając nas w obliczu czegoś niespodziewanego, wywołuje uczucie lirycznego zdziwienia¹⁶⁵.

Elipsa jawiła się autorowi *Poezji integralnej* jako figura tożsama z życiem nowoczesnym.

Do omówienia pozostaje jeszcze jedna kwestia dotycząca porządku frazy i kompozycji utworu operującego „stylem eliptycznym”. Brzękowski słusznie twierdził, że mogą być one różne, mniej lub bardziej spójne, silniej lub słabiej „skonstruowane”:

Wiersze Peipera i Przybosia w znakomitej większości zasługują na nazwę skonstruowanych, gdyż zazwyczaj są one wytworem świadomej pracy konstrukcyjnej. Jeśli chodzi o mój dorobek poetycki, to zaledwie o kilku utworach można by powiedzieć, iż są skonstruowane (np. *Si vous voulez*) – reszta natomiast jest tylko zbudowana¹⁶⁶.

Na czym jednak miała polegać według Brzękowskiego różnica między „konstrukcją” a „budową”? Pojęcia wydają się wszak bliskie, wręcz synonimiczne. Autor *Poezji integralnej* wyraźnie je jednak odróżniał, chwilami niemal przeciwstawiał. Sprawa jest ważna, bo pozwala zrozumieć istotę sporu tłącego się między poetami Awangardy Krakowskiej, dzielącego konstruktywistów i wyobraźniowców, zwanych też czasami asocjacionistami (*nota bene* sam Brzękowski uznałby synonimiczność tych określeń za w dużej mierze pozorną). Zaznaczyć w tym miejscu trzeba, że są to określenia pochodzące z języka epoki, o których trafność możemy się dzisiaj spierać, nie sposób

¹⁶⁵ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 329).

¹⁶⁶ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 326).

ich jednak zlekceważyć i pominąć. Co odróżniało zatem „konstrukcję” od „budowy”? Na podstawie czego wyobraźniowcy definiowali swoją odmienność od konstruktywistów?

Brzękowski, wyjaśniając tę kwestię, nie był do końca konsekwentny. Raz eksponował bowiem obecność bądź brak uświadamianych, racjonalnych działań w trakcie aktu twórczego. Innym razem zwracał uwagę na odmienność przestrzeni lirycznej eksploracji: zewnętrznej wobec podmiotu lub, przeciwnie, związanej z procesami przebiegającymi w samym myślącym i wyobrażającym „ja”, których liryczna reprezentacja winna być jednak też w jakiś sposób celowo „zbudowana”.

Zauważmy, że w przywołanym cytacie autor *Poezji integralnej* przeciwstawiał swoje działania twórcze postępowaniu Peipera i Przybosia, ponieważ kompozycja ich utworów jest – rozstrzygał – „zazwyczaj [...] wytworem świadomej pracy konstrukcyjnej”¹⁶⁷, jego własne wiersze natomiast są jedynie „zbudowane”, ponieważ (jak moglibyśmy przypuszczać) powstają w dużo bardziej intuicyjny sposób. W ich tworzeniu większą rolę odgrywa intuicja niż rozum, ich teleologia jest wyobraźniowa, a nie racjonalna. Stąd więcej w nich wolnych skojarzeń,

¹⁶⁷ W innym miejscu Brzękowski przeciwstawiał Przybosia Peiperowi, twierdząc, że autor *Żywych linii* ulega mitowi konstrukcji, twórca *Sponad* natomiast „buduje” swoje wizje: „Jako sposób budowania zdań i wierszy Peiper proponuje «układ rozkwitania», tj. stopniowe narastanie tej samej «treści», przy czym zawsze ta sama cała «treść» w każdym członie układu bywa stopniowo kształtowana coraz pełniej. Poemat stworzony na tej zasadzie byłby nie tylko zbudowany, ale i skonstruowany. «Układ rozkwitania» jest używany wyłącznie przez Peipera. Przyboś przyjmuje natomiast jako zasadę budowy jedność wizji poetyckiej, osiągniętą przez homogeniczność elementów. (Por. analizowany *Krajobraz Przybosia*)” (*ibidem*, zob. *Teksty źródłowe*, s. 325).

przypadkowego przepływu widzeń, symultanicznych szeregów, których nie wiąże żadna czytelna, uprzednio założona reguła, podobna do tej, jaka określa dla przykładu kompozycję „poematu rozkwitającego”, od początku do końca, jak mniemał, świadomie konstruowanego.

Innym razem większy akcent kładł Brzękowski na przedmiot lirycznej prezentacji, którym – na tym polegało *novum* – może być także to, co podświadome, a więc z natury rzeczy mniej uporządkowane, niespójne, efemeryczne. W tym wypadku – jednak – ów podświadomy chaos, powtórzmy, należało jakoś okiełznać, nadać mu pewną budowę, zekwiwalentyzować w szeregu asocjacji i jukstapozycji. Tę swoistą „niekonsekwencję” Brzękowskiego doskonale ilustrują poniższe fragmenty jego wykładu. W jednym miejscu poeta twierdził z mocą:

Celem wiersza jest wywołanie wzruszenia lirycznego, a wywołać je można przez różne układy elementów poetyckich i różne sposoby ich grupowania. **Należy raz skończyć z legendą konstrukcji, która zaczyna teraz wchodzić do arsenału wytartych liczmanów krytycznych.** [...] Konstrukcja jest [...] zazwyczaj taką formą budowy, która ze wszystkich jest najbardziej zwarta [podkr. – A.S.]¹⁶⁸.

W innym przekonywał:

[...] **asocjacionizm jest również pewną formą budowy i – wbrew pozorom – może nawet odpowiadać wymaganom konstrukcji w razie odpowiedniego użycia elipsy.** Poeci asocjacioniści w wierszach swych nie dają wszystkiego, co przechodzi przez mózg. Nie wyrażają rzeczywistego mechanizmu funkcjonowania myśli, lecz jego

¹⁶⁸ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 326, 328).

główne i z poetyckiego punktu widzenia interesujące etapy [podkr. – A.S.]¹⁶⁹.

I jeszcze jeden fragment, odnoszący się bezpośrednio do tak ważnej dla Brzękowskiego elipsy:

Nie należy [...] mieszać asocjacionizmu z elipsą i ze stylem eliptycznym. Asocjacionizm może być czasem tylko jedną z jego form, najprostszą, bo polegającą na nie skontrolowanym automatyzmie. Asocjacionizm opiera się na kojarzeniu wyobrażeń bez udziału naszej świadomości; **eliptyczna budowa wiersza jest świadomym posługiwaniem się zagęszczeniami treści** [podkr. – A.S.]¹⁷⁰.

Doprawdy czytelnik mógł zagubić się w gąszczu tych (w dużej mierze pozornie) sprzecznych tez. Źródłem niejasności była chęć odniesienia się jednocześnie do dwóch powiązanych ze sobą zagadnień. Brzękowskiemu chodziło bowiem o dwie sprawy. Po pierwsze, pragnął podkreślić odmiennność poetów zrywających z „peiperyzmem”, akcentujących rolę wizji i obrazu (Przyboś) oraz coraz śmieiej eksplorujących wcześniej pomijane przez awangardzistów nierealne światy wewnątrz, wyobraźniowe i introspektywne wycieczki podmiotu (Brzękowski, Ważyk, Kurek). Po drugie, pragnął jednak zaznaczyć odrębność polskich wyobraźniowców od francuskich surrealistów i promowanego przez Bretona *écriture automatique*.

W poezji integralnej – pisał – spontaniczność asocjacji jest kontrolowana ustawicznie przez równoczesną świadomą, twórczą pracę. Rozróżnienie to uważam za istotne, gdyż odgranicza mnie ono jasno od nadrealistów, z którymi

¹⁶⁹ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 328).

¹⁷⁰ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 330).

łączy mnie jednak wiele wspólnych rzeczy (asocjacionizm, freudyzm, antyrealizm obrazowania itp.)¹⁷¹.

„Budowa” okazywała się zatem ostatecznie odmianą poluzowanej „konstrukcji”¹⁷², tym się wyróżniającą, że sprofilowaną wobec nowych pól eksploracji lirycznej, powiązanych bardziej z podmiotem niż ze światem zewnętrznym. Operując tymi przeciwstawianymi sobie, lecz w istocie przecinającymi się (a może nawet zawierającymi się w sobie) pojęciami, odnoszonymi pospołu do porządku frazy i kompozycji wiersza, Brzękowski uświadamiał przy okazji, że „spójność tekstu jest konwencją”¹⁷³.

¹⁷¹ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 326). Można powiedzieć, że formułując to zastrzeżenie, Brzękowski kontynuował w pewnej mierze myśl Peipera. Autor *Sponad* nie tylko uważał, że konieczne dla zapisu automatycznego zupełne wykluczenie kontroli rozumu nie jest możliwe, ale też twierdził, że przyjmując w pełni założenia nadrealizmu, nie można stworzyć dzieła sztuki. W *Drodze rymu*, we fragmencie dotyczącym kwestii automatyzmu, Peiper jednoznacznie stwierdzał, że założenie nadrealistów o pisaniu „poza wszelkimi troskami estetycznymi”, a więc bez świadomego wysiłku konstruowania formy dzieła, pozwala „wyrobić sobie pojęcie o obojętności tego kierunku wobec wymogów sztuki” (T. Peiper, *Droga rymu*, w: *idem, Pisma wybrane*, s. 62–63).

¹⁷² Warto w tym miejscu przypomnieć, iż Peiper zakładał, mówiąc Brzękowskiemu, że każda budowa musi być konstrukcją. Pisał: „Budowanie dzieła sztuki jest to sprowadzanie chaosu do porządku, zmuszanie dowolności do ładu. [...] ten porządek nie jest tylko wymaganiem sztuki, ale jest potrzebą samego życia” (T. Peiper, *Miasto, masa, maszyna*, w: *idem, Pisma wybrane*, s. 17).

¹⁷³ W. Bolecki, *Spójność tekstu (literackiego) jest konwencją*, w: *idem, Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1991. Badacz słusznie zauważał, że „spójność tekstu [literackiego – A.S.] jest konwencją i tylko konwencją. Na ma bowiem w obrębie komunikacji literackiej takich układów zdaniowych, którym by można odmówić spójności tekstowej”, sprofilowanej wobec norm danej poetyki. Najbardziej nawet nasycone elipsą teksty (a więc nie-

Najwyższa pora, by powrócić do kwestii odkrywanej przez Brzękowskiego synergii między elipsą i metaforą. Autor *Poezji integralnej* miał rację, sugerując, że figura, którą jest elipsa, i trop, którym jest przenośnia¹⁷⁴, wzajem się dopełniają i warunkują. I to w odniesieniu do metafory zarówno *sensu stricto*, jak i *sensu largo*. Spróbujmy to wyjaśnić.

Wzorem tezy Izaaka Newtona o możliwości istnienia wzajemnych oddziaływań na odległość, tzn. między obiektami pozbawionymi bezpośredniego kontaktu fizycznego, można zdefiniować elipsę jako pole grawitacji semantycznej, działającej między oddalonymi przez

spójne w porządku językowej normy składniowej) pozostają koherentne w ramach określonej poetyki. Więcej nawet, „teksty o dominującej funkcji poetyckiej” (a o takich Brzękowski pisał) „są tekstami o wzmózonych związkach spójności [...]. Metafora zawsze zwielokrotnia spójność, mimo że odbywa się to za cenę destrukcji spójnościowych związków syntaktyczno-leksykalnych” (*ibidem*, s. 55, 57).

¹⁷⁴ Klasyczna retoryka odróżnia trop od figury retorycznej. Cyce-ron definiował trop jako zamianę słów. Kwintyli- an, który pierwszy posłużył się tym terminem, twierdził, że trop niesie ze sobą korzystną zmianę znaczenia właściwego na inne, a zmiana ta dokonuje się w słowie (tak dzieje się w metaforze ewokacyjnej) lub w wyrażeniu (tak dzieje się w metaforze konfrontacyjnej, w której wypowiedziane zostają zarówno temat, jak i remat metafory). Figury retoryczne w odróżnieniu od tropów, definiowanych jako przekształcenia semantyczne, są przemieszczeniami składniowymi. Powstają zatem w wyniku operacji na składni, a nie w rezultacie przekształceń w obrębie paradygmatyki języka. Przystępne definicje zarówno tropu, jak i figury, odwołujące się do historii ich rozumienia i opatrzone bibliografią, można znaleźć w *Ilustrowanym słowniku terminów literackich* (zob. E. Suszek, *Figura retoryczna*, w: *Ilustrowany słownik terminów literackich*, red. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki, Gdańsk 2018, s. 182–185; B. Mytych-Forajter, *Trop*, w: *ibidem*, s. 494–497; zob. także H. Markiewicz, *Uwagi o semantyce...*; J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990, s. 159–227).

„zawieszenie” fragmentami tekstu. Naruszenie składni (opuszczenie fragmentu obrazu poetyckiego, zerwanie bezpośredniego kontaktu między słowami budującymi zdanie czy motywami splatającymi wątek) ewokuje w tekście eliptycznym nie miejsce puste, lecz pole semantycznych napięć i relacji między: słowem a słowem, obrazem a obrazem, autorem a czytelnikiem. Także między sensami wypowiedzianymi a niepoddającą się werbalizacji pełnią aktu kontemplacji czy kreacji rzeczywistości w jej nowych granicach.

Zwykliśmy pomijać zależność lingwistyczną, budującą swoistą symbiozę eliptyczności i metaforyczności. Wyróżniając dwie osie mowy: syntagmatyczną i paradygmatyczną, definiujemy tropy (w tym metaforę) jako odchylenie typu paradygmatycznego, natomiast figury (w tym elipsę) jako anomalię typu syntaktycznego. Jean Cohen w *Teorii figury* przekonuje, że czyniąc tak, popełniamy błąd:

Każda figura wymaga [...] dwuetapowego procesu dekodowania; pierwszy etap polega na percepcji anomalii, a drugi na jej korekcji poprzez badanie pola paradygmatycznego, gdzie zawiązują się stosunki podobieństwa, przyległości itp. [...] Figura posiada w ostateczności organizację dwuosiową, artykułowaną według dwu prostopadłych osi, syntagmatycznej, gdzie zjawia się odchylenie i paradygmatycznej, gdzie się ono anuluje przez zmianę znaczenia. [...] Każdy nie-trop implikuje trop, ponieważ każde odchylenie wymaga swej własnej redukcji poprzez zmianę znaczenia i właśnie ta gra odwrotna i kompensująca dwu anomalii stanowi ekonomię każdej figury¹⁷⁵.

¹⁷⁵ J. Cohen *Teoria figury*, s. 230, 231.

Francuski logik i teoretyk poetyki ma rację, twierdząc, że „odchylenia językowe i odchylenia logiczne zmiernają ku wzajemnemu przemieszaniu”¹⁷⁶. Jedne są refleksem drugich. Metafora, zestawiając dwa pojęcia należące do rozłącznych kategorii, operuje „niezgodnością kombinatoryczną, istniejącą tylko na płaszczyźnie syntagmatycznej”¹⁷⁷. Owa niezgodność sprawia, iż między pojęciami pojawia się przestrzeń logicznego, *ergo* syntaktycznego oddzielenia. Nie przez przypadek przywoływany już wcześniej Ricoeur – mówiąc o typowej dla metafory kategoryalnej niezgodności – używał określeń spacialnych. Pisał o „oddaleniu» zachowanym w obrębie «bliskości»”¹⁷⁸. Otóż owa odległość, owo „oddalenie” dwu pojęć tworzących metaforę jest przestrzenią logicznej (a i syntaktycznej) elipsy czy – ujmując rzecz ostrożniej – eliptyczności. Warunkiem metafory jest zatem nieodmiennie eliptyczność. Ricoeur przekonuje:

[...] choć prawdą jest, że efekt sensu skupia się w słowie, wytworzenie sensu jest sprawą całego wypowiedzenia. W ten właśnie sposób teoria metafory uzależniona jest od semantyki zdania¹⁷⁹.

Dodajmy – semantyki zdania eliptycznego. Tezy francuskiego hermeneuty, sformułowane w latach 70. XX wieku, znajdują doskonałą egzemplifikację w teorii przedstawionej przez Brzękowskiego w *Poezji integralnej* niemal wiek wcześniej. Co ważniejsze, słuszność opisów Ricoeura i Cohena potwierdza także (w mniej lub bardziej wyraźny sposób) praktyka poetycka autorów nazywanych

¹⁷⁶ *Ibidem*, s. 208.

¹⁷⁷ *Ibidem*, s. 228.

¹⁷⁸ P. Ricoeur, *Proces metaforyczny...*, s. 275.

¹⁷⁹ *Ibidem*, s. 272.

tu wyobraźniowcami. Stosowne przykłady (Brzękowski posługiwał się nimi w swojej rozprawie) odnaleźć możemy nawet w tych poematach Peipera, w których składnia „pięknego zdania” zostaje naruszona. Zarówno autor *La métaphore vive* (1975), jak i awangardziści krakowscy, ogłaszający na łamach „Zwrotnicy” i „Linii” w latach 20. i 30. kluczowe manifesty i szkice składające się na program nowej poezji jako „języka w języku”, kładli równocześnie nacisk na rolę zdania i metafory. Pokazywali, w jaki sposób są one ze sobą nierozdzielnie powiązane, potwierdzając w tekstach poetyckich, że operacja zdaniotwórcza¹⁸⁰ w obrębie liryki (a nie przeciwstawianej jej prozy!) jest nieuchronnie operacją metaforotwórczą. Wytrawny badacz Awangardy Krakowskiej – Janusz Sławiński – zebrał swego czasu najbardziej charakterystyczne wypowiedzi Peipera, Kurka i Brzękowskiego na ten temat. Rekapitulował:

Elementarną jednostką poezji i jej początkiem jest zdanie. Dopiero porządek syntaktyczny wytrąca słowa z ich niepoetyckiego bezwładu i odbiera neutralność. Krańcowe sformułowania Peipera w tym względzie brzmiały: „Poezja jest tworzeniem pięknych zdań”. [...] Nie słowo, lecz zdanie powinno być początkowym zamiarem tworzenia poetyckiego. [...] Nowa poezja powinna szukać nowych praw następstwa słów i w związku z tym nowej budowy zdania¹⁸¹. „Istota poezji – pisał Jalu Kurek – tkwi nie w słowach, lecz w wiązaniu słów. Słowo jest łobuzem, a zdanie jest już czymś odpowiedzialnym¹⁸². To samo w sformułowaniu

¹⁸⁰ Termin Romana Ingardena (zob. *idem*, *O dziele literackim*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1960, s. 151–167).

¹⁸¹ T. Peiper, *Nowe usta. Odczyt o poezji*, Lwów 1925, cyt. za: *idem*, *Pisma wybrane*, s. 205–251.

¹⁸² J. Kurek, *Świadome pisarstwo. Jeszcze elementy i wiązanie*, „Linia” 1933, nr 5.

Brzękowskiego: „Słowa ułożone w myśl pewnego systemu stają się elementami poezji, które znów z kolei, związane razem, tworzą poemat. To, co jest wartością poetycką, tkwi więc w połączeniach słów, znajduje się niejako poza samym słowem”¹⁸³. Szereg analogicznych sformułowań zawierają również artykuły i szkice Juliana Przybośia. Wydaje się, że rozumienie poezji w kategoriach operacji zdaniotwórczej należało do najbardziej elementarnych przekonań awangardzistów¹⁸⁴.

Wypada jeszcze raz podkreślić, że zarówno polskim poetom, jak i francuskim badaczom logiki języka chodziło o semantykę zdania eliptycznego. Nie zależy mi tu, rzecz jasna, na ustaleniu pierwszeństwa odkryć teoretycznych, ale na podkreśleniu wspólnoty myślenia. Celem ukazywania tych znaczących paralel jest uwiarygodnienie tezy Brzękowskiego o synergii elipsy i metafory. Doskonałe przykłady tak rozumianej operacji zdaniotwórczej, która staje się równocześnie operacją metaforotwórczą, znajdujemy w utworach wszystkich tych awangardzistów, którzy odrzucając skrajnie ujmowany „peiperizm” (młodszy poeci nieraz posługiwali się w swych krytycznych definicjach niesprawiedliwym wobec Peipera uogólnieniem), szansę rozwoju poetyckiej mowy widzieli w coraz większym rozluźnieniu składni zdania. Wymieniani tu po wielokroć Przyboś, Ważyk, Kurek, Brzękowski coraz śmieiej naruszali syntagmatyczny porządek języka. Metafora jako skrócone porównanie (definiował ją już tak Peiper, a Przyboś rozwijał w przywoływaną teorię „międzysłowia”), jukstapozycja jako ciąg niepowiązanych fraz i widzeń (Ważyk sięgał za ich pomocą ku nieświadomym

¹⁸³ J. Brzękowski, *Poezja integralna...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 292–293).

¹⁸⁴ J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, Wrocław 1965, s. 38.

źródłom wypowiedzi i projektował widzenie kubistyczne), elipsa (Kurek, a szczególnie Brzękowski dostrzegali w niej nowy, pożądany sposób wiązania obrazów przez odrzucenie elementów nienależących do języka poezji) – stawały się znakiem rozpoznawczym awangardowej syntagmatyki poetyckiej. „Rozluźnienie” konwencjonalnej składni (co zarzucał awangardzistom Irzykowski¹⁸⁵) miało owocować odkryciem multiplikacji znaczeń wynikających z naruszenia poprawności językowej.

Porzucając na chwilę konwencję historyczno-teoretycznego wykładu, chciałabym uwiarygodnić tezę o synergii elipsy i metafory lekturą wiersza Przybosia pt. *żyje, wołać*. Wybieram ten utwór śladem Brzękowskiego, który przywoływał jego fragment i interpretował w *Poezji integralnej*. Oto wiersz:

Wody stojące, jak bramy triumfalne,
 głębiny pod olchami zapadłe,
 kurtyny
 lana ze srebra
 topiel.

Jaki rybak głuchej wodzie będzie migał słońcem
 ażeby z oniemiałej wypłynęła ryba –

Czarnoziem zżęty sierpniem na bujnej równinie,
 role jadące do stodoły,
 pory ziemi
 w luśniach
 jak -----

¹⁸⁵ W artykule *Futuryzm a szachy* Irzykowski pisał, że „[m]owa jest więzią społeczną: kto ją rozluźnia bez wypowiedzenia, bez zawarcia nowej konwencji, karany jest automatycznie niezrozumieniem” (K. Irzykowski, *Futuryzm a szachy*, „Ponowa” 1921, nr 1, cyt. za: *idem, Słoń wśród porcelany*, Warszawa 1934, s. 96).

Jaki wolarz, ze ziemi wyganiając wołu,
pod górę
wywołuje -----

Świat się rozluźnia
grunt cofa się ku dolinom, a trwa i śpiewa jedynie
niezerwany owoc powietrza:
ptak¹⁸⁶.

Dwudzielny tytuł wiersza: *żyje, wołać*¹⁸⁷ nasuwa przypuszczenie, że podobna polaryzacja charakteryzować będzie także świat przedstawiony. Życie i wołanie określą jakieś odmienne sposoby uczestnictwa w świecie. Pierwszy objawi się – przekonuje o tym osobowa i terażniejsza forma czasownika – jako dokonujący się i powszechny. Drugi – niczym bezokolicznik – możliwy i gotowy do podjęcia, lecz jeszcze niespełniony. Inne będą też sfery owego aktualnego lub potencjalnego spełniania: życia bądź wołania. Określą je – tak jak w codziennej egzystencji – bliskość i wtopienie w przestrzeń bezpośrednio otaczającą lub – jak w wołaniu – sięganie ku przestrzeniom oddalonym, nietutejszym, innym niż te, w jakich toczy się życie. I rzeczywiście. Przyboś naprzemiennie przedstawia opisy miejsc powszedniej pracy rybaka i oracza: jezioro i pole. Po każdym z nich zadaje retoryczne pytanie o chęć żyjących, zanurzonych w codziennej empirii ludzi do niepragmatycznych zachowań: zabawy światłem, przyglądania się, a nie łowienia ryby, wyganiania, a nie poganiania wołu. „Jaki rybak”, „jaki wolarz” może to uczynić? – pyta poeta. Najpewniej żaden. Chyba że wyrzeknie się swojej

¹⁸⁶ J. Przyboś, *żyje, wołać*, w: *idem, Sponad*, Cieszyn 1930.

¹⁸⁷ Autobiograficzny komentarz do tego wiersza i tytułu zawarł Przyboś w *Zapiskach bez daty* (zob. *idem, Zapiski bez daty*, s. 334–336).

profesji. Chyba że porzuci empirię życia na rzecz „wywoływania” innej, oddalonej – tu przede wszystkim estetycznej – przestrzeni istnienia. Ostatnia cząstka wiersza przynosi opis takiego stanu czy raczej procesu, którego końcowym ogniwem jest zawsze „oniemiały” zachwyty:

Świat się rozluźnia
grunt cofa się ku dolinom, a trwa i śpiewa jedynie
niezerwany owoc powietrza:
ptak.

Ptak, czyli – jak możemy sądzić, pamiętając choćby autotematyczny utwór pt. *jaskółka* Przybosa – poezja, poetyckość. „Oniemiały” zachwyty można nazwać, ale nie można go opisać. Ów arcymoment, w którym „ja” zaczyna widzieć i przeżywać świat według niepowtarzalnych reguł nowej „sytuacji lirycznej”, można jedynie zasugerować, kończąc obraz – jak czyni to Przybós w wielu swych wierszach – eliptycznym zawieszeniem mowy. W interpretowanym utworze eliptyczność obrazu narasta wraz z zagłębianiem się w widzenie poetyckie. „Stojące wody”, po których pływa łódź rybacka, są jak „bramy triumfalne”. Porównanie nasycone metaforą zostaje jeszcze domknięte. Kolejny obraz – pola – chciał poeta, co sugeruje słowo „jak”, także zamknąć w porównaniu. Nie uczynił tego jednak, tak jakby w trakcie pisania doznał zachwyty, który przeżywa się poza słowem, czyli poza empirią czy może lepiej mimo niej i poprzez nią¹⁸⁸. Wyrazić go może – po-

¹⁸⁸ Ricoeur zwraca uwagę, że przejście od niezgodności dosłownej do zgodności metaforycznej między dwoma polami semantycznymi przeniósł, owo „tworzenie nowych rodzajów przez upodobnienie”, dokonuje się „nie ponad różnicami, jak w pojęciu, lecz mimo różnic i poprzez nie” (P. Ricoeur, *Proces metaforyczny...*, s. 275).

wtórny – tylko elipsa, która jest niemą przestrzenią metafory pokonującej granice potocznej obserwacji.

Moglibyśmy jeszcze zapytać, czy krytykowany przez „wyobraźniowców” Peiper i Irzykowski jakoś zareagowali na tezy o konieczności powrotu liryki awangardowej do myślenia obrazem i dowartościowania imaginacji jako pełnoprawnego źródła liryki. Czy Irzykowski, po latach bezpardonowej krytyki „zdobnictwa poezji”, podjął próbę zrozumienia awangardowych metafor i ujrzenia w nich nie tylko pustych ornamentów, lecz także przestrzeni innego typu poznania? Otóż tak, tak właśnie się stało.

Peiper w tym samym roku, w którym uwaga czytelników skupiła się na *Poezji integralnej* Brzękowskiego, ogłosił szkic zatytułowany *Nowa radość wyobraźni* („Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1933, nr 79). Nie tylko z niekłamanym zainteresowaniem odnotowywał w nim pojawienie się nowej teorii poezji: „integralizmu”, ale też w wielu punktach przyznawał wyobraźniowcom rację. „Z funkcji witalnej, jaką spełniają w naszym życiu zdarzenia wyobraźni, pochodzi czar poezji”¹⁸⁹ – pisał. Równocześnie starał się dowieść, że jego własna teoria metaforyzacji – spiętrzania jednej metafory nad drugą – nie była wcale tak bardzo odległa od tajników „stylu eliptycznego”, promowanego przez Brzękowskiego. Przekonywał:

Mowa poezji zbliżała się bardzo powoli do natury zdarzeń wyobraźniowych. W naszych czasach uczyniła krok o pierwszorzędną doniosłość, uczyniła go dzięki zupełnie nowym sposobom poetyckim, takim jak nowoczesny skrót, jak układ skojarzeniowy, szczególnie zaś dzięki

¹⁸⁹ T. Peiper, *Nowa radość wyobraźni*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1933, nr 79, cyt. za: *idem, Pisma wybrane*, s. 253.

czynności poetyckiej, którą nazywam metaforyzacją, a która tworzy mowę poetycką, niosącą na rwanym nurcie zawężłone metafory, jedna za drugą. (Proszę przeczytać *Tędy*, str. 372–376)¹⁹⁰.

Zdanie o „rwanym nurcie” monologu lirycznego, w efekcie którego powstają „zawężłone metafory”, dowodzi, że Peiper doskonale zdawał sobie sprawę z tego, na czym polega synergia elipsy i przerośni. Nie zamazując zbyt różnic, śmiało można powiedzieć, że „konstruktywiści” byli wyobraźniowcom bliżsi, niż ci ostatni skłonni byli początkowo przyznać.

Irzykowski także nie pozostał obojętny na uroki „nowej sztuki”. Nieoczekiwanie w roku 1938, w odczycie radiowym zatytułowanym *Mgły na Parnasie*, przeczytał utwór *Lipiec*¹⁹¹ Przybosia, wyjaśniając słuchaczom znaczenie utrudnionych fraz. W wygłaszanej *a vista* interpretacji krytyk zwracał uwagę na tajniki języka „mistrza metafory i skrótów”¹⁹². Wskazywał na „zagęszczenie”¹⁹³ składni, wyjaśniał znaczenie przerośni, tłumaczył „momenty skojarzeń w wyobraźni poety”¹⁹⁴ faktów, odnajdując powód ich zestawienia „w związku przyczyny i skutku”¹⁹⁵, zachwycał się językową grą przysłowiem. I choć tajemnicą poliszynela jest (informację taką odnajdujemy w jednym ze wspomnień o autorze *Pióra z ognia*¹⁹⁶), że Irzykowski

¹⁹⁰ *Ibidem*, s. 254.

¹⁹¹ Zob. *Teksty źródłowe*, s. 469.

¹⁹² K. Irzykowski, *Mgły na Parnasie*, w: *idem*, *Cięższy i lżejszy kaliber*, Warszawa 1957, s. 531.

¹⁹³ *Ibidem*, s. 535.

¹⁹⁴ *Ibidem*, s. 536.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ W rozmowie z Balcerzanem Przyboś ujawniał, utyskując: „Dawniej, Panie Edwardzie, dawniej... cóż: za długo żyję, ot: wstydliva sprawa... ależ było ciemniactwa w krytyce! [...] Pan

wiedzę o kierunku interpretacji wiersza zaczerpnął od samego Przybosa, który wyjaśnił mu znaczenia poszczególnych fraz i obrazów na moment przed audycją, to nie sposób nie dostrzec zasadniczej zmiany nastawienia krytyka. Z równie wielkim zapałem, z jakim wcześniej potępiał niezrozumiałość nowoczesnej liryki, mówił, że trzeba zabić „smoka niechęci, uprzedzeń, lenistwa, które w nas drzemie”. Przekonywał, że ten, kto znajdzie „klucz” do awangardowej poezji i „nauczy się te utwory czytać”, „może z nich mieć przyjemność”¹⁹⁷. Przyjemność, dopowiedzmy, budującą nową wrażliwość i nowe poznanie.

Myliłby się jednak ten, kto by sądził, że te dwa „akty pojednania” zakończyły spór o metaforę i jej funkcje. W tym samym roku 1938, w którym Irzykowski wygłaszał *Mgły na Parnasie*, Miłosz opublikował w piątym numerze „Orki na Ugorze” pamflet *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”*. Tym samym rozpoczynała się ostatnia odsłona toczzonej w dwudziestoleciu polemiki o język figuratywny. W atmosferze niepokojów związanych z nadciągającą wojną na nowo rodził się „głód jednoznaczności”, jaki u progu epoki odczuwali i z właściwym sobie temperamentem „wykrzykiwali” futuryści. Nie było o nich jeszcze w tym wprowadzeniu mowy i najwyższy czas to nadrobić. W epilogu, który za chwilę przedstawię, zobaczyć wypada zatem swoiste (choć oczywiście nie w pełni tożsame) ponowienie prologu omawianej dysputy. Stawką toczącej się gry,

nie może wiedzieć, jak nam było ciężko, Peiperowi, mnie, robić coś z teorii. Nawet Irzykowski, czy pan wie, że on się jąkał? Nic nie rozumiał. Nic. Kiedyś wytłumaczyłem mu najprostsze figury w moim wierszu. Powtórzył to w pogadance radiowej. A pomniejsi? Zupełne ciemniactwo!” (E. Balcerzan, „Kim jestem? Wygnańcem ptaków”, w: *Wspomnienia o Julianie Przybosiu*, wybór, wstępem poprzedził J. Sławiński, Warszawa 1976, s. 413).

¹⁹⁷ K. Irzykowski, *Mgły na Parnasie...*, s. 533.

wówczas i teraz (u progu epoki i pod jej koniec), było z jednej strony zaangażowanie literatury w życie społeczne, z drugiej – autonomia poezji.

Epilog niczym prolog, czyli futuryści i Miłosz o „kłamstwie dzisiejszej «poezji»”

Najbardziej eliptyczne wersy i wiersze, kreślone przez poetów dwudziestolecia międzywojennego, znajdziemy w tomikach futurystów. Gdy wertujemy książki zbierające utwory Stanisława Młodożeńca, Tytusa Czyżewskiego czy Brunona Jasińskiego, niemal od razu dostrzegamy teksty złożone z szeregu pojedynczych sylab lub wyrazów, fraz usytuowanych wobec siebie pod różnym kątem i oddzielonych spacjami o różnej szerokości, co nadaje wierszom charakter typograficzny. Odnajdziemy wersy wypełnione ciągiem „milczących” myślników lub oparte na sekwencji słów zawierających podobnie brzmiące układy głosek, które dodatkowo wydobyte zostają graficznie przez zapisanie ich wersalikami albo pismem pogrubionym. W niektórych tekstach zauważymy nadmiar znaków interpunkcyjnych, oddzielających części fraz wbrew regułom poprawnościowym, w innych ich całkowity brak. Tam, gdzie znaków diakrytycznych nie ma, jedyną nicią wiążącą luźne, współrzędne cząstki wypełniające wers pozostaje chwyt wyliczenia. Spójrzmy choćby na początkowy fragment utworu Czyżewskiego *Elektryczne wizje*, którego tytuł *Pije żółć* może przypominać formułę tytułową interpretowanego wcześniej wiersza Przybosa *żyje, wołać*.

Pije żółć

O U O

Trzy razy darta błyskawica

Objawienie mechaniczny cud

Grób zbudowany z brylantów
 Motorowa przędzalnia i mózg
 Kołyska z dzieckiem co kwili
 Łamiące się słońce i ból
 Machina Orzeł Ziemi
 Ganimed D
 y
 n
 a
 m
 o
 i jego Pan
PAM BAM
 Ogień Ziemia Woda
 [...] ¹⁹⁸

Eliptyczność zdaje się w tym utworze narastać. Najpierw mamy do czynienia z wyliczeniem niezhierarchizowanych wobec siebie obrazów, a później wiersz ulega rozczłonkowaniu na niepowiązane ze sobą części, które dopiero czytelnik musi łączyć w lekturze wedle całkowicie dowolnie wybranego przez siebie porządku (wertykalnego, horyzontalnego, po przekątnej *etc.*). Pokrewne, a nawet bardziej wyraziste przykłady tego typu budowy przynoszą *De profundis*, cz. III. *Wodospad magnetycznych łez*¹⁹⁹ i *Hymn do maszyny mego ciała* Czyżewskiego, *Marsz Jasińskiego* czy *Koniec „Bombaju” Młodożeńca*²⁰⁰. I choć te i podobne wiersze stanowią raczej wyjątki w tomikach polskich futurystów (znakomita większość zamieszczono-

¹⁹⁸ T. Czyżewski, *Elektryczne wizje z tomu Zielone oko. Poezje formistyczne. Elektryczne wizje*, Kraków 1920, cyt. za: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp i komentarz oprac. Z. Jarosiński, wybór i przygotowanie tekstów H. Zaworska, Wrocław 1978, s. 97.

¹⁹⁹ Zob. *Teksty źródłowe*, s. 456–457.

²⁰⁰ Wszystkie te teksty w kontekście interesującego mnie problemu opisywała szczegółowo Aleksandra Okopień-Sławińska w artykule *Wiersz awangardowy dwudziestolecia międzywojennego: (postawy, granice, możliwości)*, „Pamiętnik Literacki” 1965, z. 2.

nych w nich utworów nawiązuje bowiem swobodnie do tradycyjnych systemów wersyfikacyjnych, „dając się interpretować w kategoriach «rozluźnionej» regularności”²⁰¹), to trudno przeoczyć ich obecność. Trudno też nie zapytać o związek poetyki tych tekstów z teorią wyłożoną przez Brzękowskiego w *Poezji integralnej*, mimo iż powstały mniej więcej dekadę przed ukazaniem się rozprawy. Historia literatury zna jednak liczne przypadki pojawiania się rozwiązań formalnych przed powstaniem ich steoretyzowanych wykładów, prezentowanych w manifestach programowych autorów i tekstach okołopoetyckich. Zapytajmy zatem, czy utwory futurystów, ze względu na swoją nasyconą zerwaniami formę, mogłyby służyć jako wygodna egzemplifikacja tez Brzękowskiego o kluczowej roli elipsy w budowaniu metaforycznych znaczeń wiersza awangardowego. Czy i w ich przypadku mamy do czynienia z opisywaną wcześniej synergią elipsy i metafory?

Otóż nie. Wrażenie eliptyczności *sensu stricto* jest w tych utworach jedynie pozorne. Uważny czytelnik szybko odkryje, że gramatyczne opuszczenia nie służą w wierszach futurystów nasileniu efektów semantycznych. Funkcją zerwań składni nie jest w nich „ujawnieni[e] znaczeniowych związków między wyrazami, bądź też [...] wywołani[e] wrażenia takich związków”²⁰². Wręcz przeciwnie, mnożone mechanicznie elipsy zdają się w swoisty sposób „wyciszać” semantykę tekstu, eksponując w zamian alternację serii brzmieniowych lub instrumentację głoskową. Podkreślają luźny charakter niepowiązanych zdań i fraz, akcentują wolny charakter słów lub ich zbitek, wyzwolonych z porządków nadrzędnych wobec słowa, takich jak składnia czy kompozycja wypowiedzi. Aleksandra Okopień-Sławińska słusznie nazwała te

²⁰¹ *Ibidem*, s. 440.

²⁰² *Ibidem*, s. 441.

wiersze „askładniowymi”, to znaczy „neutralizującymi składnię”²⁰³. Wybitna badaczka wiersza awangardowego podkreślała, że zasadniczy zrąb liryki dwudziestolecia międzywojennego obejmował różne warianty gry wersu ze składnią i rozwijał się między „biegunem rygorystycznej składniowości” a biegunem „celowej antyskładniowości”²⁰⁴, a więc, w tym drugim przypadku, świadomego i sfunkcjonalizowanego naruszania syntaktyki zdania. Tymczasem futuryści zdawali się niezainteresowani syntaksą²⁰⁵. Ostentacyjnie pomijali ją jako kryterium i ważny w budowie wersu plan odniesienia (pozwalający często odróżnić poezję od prozy). Dlatego ich dzieła były właśnie „askładniowe”, a nie „antyskładniowe”. Odsyłając, co znaczące, do recenzji Przybośa z *Poezji integralnej* Brzękowskiego, Okopień-Sławińska pisała:

U awangardzistów dźwiękowe zbliżenia odległych znaczeniowo słów wywoływać miały i mogły podobne spięcia jak w wypadku związków metaforyzacyjnych²⁰⁶. Podejmując zadania semantyczne, nie mogły oczywiście występować ani na zbyt rozległych przestrzeniach, ani w mechanicznym nagromadzeniu, wykluczając niespodziankę towarzyszącą niezwykłym skojarzeniom²⁰⁷.

Zaiste. Tymczasem futuryści, multiplikując w wyraźnie mechaniczny sposób eliptyczne zerwania składni i obejmując nimi obszerne połacie tekstu (nierzadko całe

²⁰³ *Ibidem*, s. 440.

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ Pokrewny, choć nietożsamy poetologicznie przykład stanowiła liryka Józefa Czechowicza, który także pisał wiersze „askładniowe”.

²⁰⁶ Por. J. Przyboś, *O poezji integralnej* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 350).

²⁰⁷ A. Okopień-Sławińska, *Wiersz awangardowy...*, s. 442.

utwory), rezygnowali zasadniczo z semantycznych zaskożeń²⁰⁸. Chodziło im bowiem nie o nadwyżkę sensu, ale, przeciwnie, o ekspozycję... nonsensu. W inkrustowanych pozornymi²⁰⁹ elipsami tekstach najlepiej wyrażała się futurystyczna idea „słów na wolności”, idea zbieżna z anarchistyczną postawą poetów „Nowej Sztuki” i właściwym im zwyczajem burzenia wszelkich objawów ładu. Aleksander Wat we *Wspomnieniach o futuryzmie*, opublikowanych w drugim numerze „Miesięcznika Literackiego” z roku 1930 (a więc mniej więcej w czasie, w którym wyobraźniowcy rozpoczynali krytykę „peiperyzmu” i naruszali ważną dla autora *Metafory terażniejszości* kategorię ładu, lecz jej nie odrzucali, wzywając jedynie do zastąpienia „konstrukcji” przez „budowę”, a nie do jej całkowitej niwelacji), pisał, że akuszerkami twórczości futurystycznej były nuda i wstręt.

²⁰⁸ Warto pamiętać, że praktyka poetycka autorów jest zazwyczaj dużo bogatsza niż tezy zawarte w ich wystąpieniach programowych. I tak jak Peiper operował w swoich wierszach obrazem poetyckim, mimo iż w teorii kategorycznie odrzucał jego stosowność w liryce, tak w utworach futurystów napotykałyśmy metaforyczność rozumianą jako wieloznaczność. Szczególnie często taki efekt wieloznaczności pojawia się w tych tekstach, w których polscy futurysty eksperymentują z językiem pozarozumowym (zwanym zaumem). Doskonałe przykłady przynoszą choćby *Na rzece* Jasieńskiego i *Żywy Wata* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 458 i 459).

²⁰⁹ Używam tego epitetu celowo. Pozorność elipsy rozumiem jako rezygnację z semantycznych funkcji tej figury, związanej w liryce z wzywaniem czytelnika do uzupełnienia pustego miejsca. Elipsa jako figura poetycka nie może być bowiem traktowana jako „opuszczenie” semantycznie neutralne, ale – przeciwnie – jako współtworzące sens i otwierające przestrzeń przedstawienia. Pisałam o tym obszernie w jednym ze szkiców – zob. A. Stankowska, *Elipsa: byt możliwy do zaktualizowania*, „Teksty Drugie” 2001, nr 6.

Nuda i wstręt przede wszystkim w stosunku do zastanej literatury i jej sentymentalnej koncepcji człowieka. Punktem wyjścia – przypominał autor *Namopaników* – było proste odkrycie Marinettiego: że **ani logika życiowa, ani logika pojęciowa, ani składnia, ani ortografia nie obowiązują w literaturze**. Że można poezję uznawać za dopiero co odkrytą dziedzinę, w której należy budować od podstaw, że o wynikach tej budowy decyduje nie tak zwane natchnienie i talent, ale zuchwalstwo, inicjatywa, wynalazczość [podkr. – A.S.]²¹⁰.

Dodajmy, że „budować” – w języku zarówno Wata, jak i innych futurystów (przynajmniej na początku ich działalności) – znaczyło przede wszystkim burzyć wszelkie systemy symboliczne. W powstałym już po wojnie *Moim wieku* poeta wspominał:

Moje pokolenie [...] miało [...] poczucie katastrofizmu. Ale przed nami nie było tych potworów, tylko na odwrót, było walenie się, ruiny, *à la longue* wesołe ruiny, [...] przedmiot do wesela duchowego, bo tu można właśnie coś nowego zbudować, to jest wielka niewiadoma, podróż w niewiadome, wielkie nadzieje, że z tego z tych ruin właśnie... [...] Była to radość, że wszystko wolno²¹¹.

Manifestując katastroficzną radość i anarchiczną wolność, uczestnicząc w happeningach, pisząc groteskowe

²¹⁰ A. Wat, *Wspomnienia o futuryzmie*, „Miesięcznik Literacki” 1930, nr 2, cyt. za: *idem, Publicystyka*, zebrał, oprac., przypisami, posłowiem oraz indeksem opatrzył P. Pietrych, Warszawa 2008, s. 134.

²¹¹ A. Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, cz. 1, rozmowy prowadził i przedmową opatrzył C. Miłosz, do druku przygotowała L. Ciołkoszowa, Warszawa 1990, s. 26, 27.

poematy i „askładniowe” wiersze, futuryści dystansowali się wobec powagi bezpośrednio dziedziczonej tradycji, ale też wyrażali niechęć do brania udziału w nie mniej poważnych sporach toczonych wokół metafory. Postulat „słów na wolności” był symboliczny w obu wskazanych obszarach ich relacji z tradycją (i tą minioną, i tą, którą na oczach futurystów zaczynała tworzyć Awangarda Krakowska). „Agresywne nastawienie cechujące postawę futurystów wobec zdania i wersu – podsumowywała Okopień-Sławińska – groziło całkowitym zniweczeniem wierszowości w wypadku «wolnych» układów wersowych”²¹². I choć ostatecznie tak się nie stało, a futuryści dość szybko porzucili swoją skrajnie obrazoburczą postawę (zarówno wobec wiersza, jak i wobec wysokiej kultury), to ich początkowe dążenia do rozchwiania spistości wewnętrznej wersu nie miały nic wspólnego ani z międzysłowiem Przybosia, ani z elipsą Brzękowskiego. Sytuowały się gdzieś na antypodach teorii podzielanych przez twórców interakcyjnej teorii metafory.

Był jeszcze drugi, nie mniej ważny powód, nieprzyjęcia futurystów do wewnątrzawangardowego sporu o funkcje i kształt małej i wielkiej metafory. Powód znów bardziej ideowy niż formalny. Otóż futuryści wierzyli (uprzedzając pod tym względem awangardzistów), że społeczny status nowej sztuki powinien odzwierciedlać zmienione warunki życia, być wynikiem dokonujących się ewolucji kulturowych i cywilizacyjnych. Tworzona w nowym otoczeniu sztuka słowa winna ich zdaniem podążać za postępującym umasowieniem kultury, naśladować mowę miasta, a nie mowę poetów – język wielkonakładowych gazet, a nie wysoki język liryki. „Sztuka musi być przede wszystkim ludzką, tj. dla ludzi,

²¹² A. Okopień-Sławińska, *Wiersz awangardowy...*, s. 444.

masową, demokratyczną i powszechną”²¹³ – pisał Jasieński w programowym szkicu, zatytułowanym *DO NARODU POLSKIEGO. MAÑIFEST w sprawie natyhmiastowej futuryzacji życia*, ogłoszonym w czerwcu 1921 roku w *Jednodniuwce Futurystuw*. O ile hasło „słów na wolności” polscy futuryści przejęli od włoskiego poety Filippa Tommasa Marinettiego, o tyle w kwestii postulatów związanych z demokratyzacją sztuki postępowali śladami rosyjskich kubofuturystów. Cytowany przed chwilą manifest *DO NARODU POLSKIEGO* Jasieński wzorował najpewniej, co ustalili badacze, na ogłoszonym w 1918 roku *Dekrecie nr 1 o demokratyzacji sztuki*, podpisanym przez Władimira Majakowskiego, Wasilija Kamińskiego i Dawida Burluka. Jego autorzy w imieniu wszystkich rosyjskich kubofuturystów pisali:

Odtąd wraz z unicestwieniem caratu, uchyla się zamieszkiwanie sztuki w komorach i szopach geniuszu ludzkiego – pałacach, galeriach, salonach, bibliotekach, teatrach.

W imię wielkiego pochodu równości wszystkich wobec kultury Wolne Słowo indywidualności twórczej niech będzie wypisane na skrzyżowaniach murów, płotów, dachów, ulic naszych miast, siól i na plecach automobili, powozów, tramwajów, i na sukniach wszystkich naszych obywateli. [...] Niech ulice będą świętem sztuki dla wszystkich²¹⁴.

Majakowski i Burluk wierzyli, że w pełni demokratyczną sztukę zrodzić może jedynie rewolucja prole-

²¹³ B. Jasieński, *DO NARODU POLSKIEGO. MAÑIFEST w sprawie natyhmiastowej futuryzacji życia*, w: *Antologia polskiego futuryzmu...*, s. 11.

²¹⁴ *Dekret nr 1 o demokratyzacji sztuki* [podpisany przez Majakowskiego, Kamińskiego i Dawida Burluka], przeł. W. Woroszyłski, w: W. Woroszyłski, *Życie Majakowskiego*, Warszawa 1965.

tariacka, która uczyni wszystkich ludzi równymi i otworzy tym samym miejsce na rozwój literatury przeznaczonej dla mas i przez masy tworzonej. Uchyli przestrzeń zajęłą dotychczas przez kulturę wysoką (podziwianą przez wybranych w galeriach i teatrach, salonach i bibliotekach) na rzecz sztuki egalitarnej, operującej prostym językiem gazety, nienaznaczonej artystowskimi rozterkami, lecz stanowiącej rodzaj czynu społecznego. Cieszący się z „odzyskanego śmietnika” futuryści polscy nie formułowali tak daleko idących rewolucyjnych wizji, choć niektórzy, jak wiadomo, już niebawem mieli połączyć swe losy z komunizmem i Rosją Radziecką (Jasiński wyjedzie w roku 1929 do Moskwy, by tam włączyć się aktywnie w życie polityczne i literackie, co skończy się dla niego aresztowaniem w okresie tzw. wielkiej czystki i rozstrzelaniem 17 września 1938 roku; Wat porzuci w latach 30. uprawianie liryki i zaangażuje się w działalność polityczną polskich komunistów m.in. jako redaktor naczelny „Miesięcznika Literackiego”, za co także zapłaci aresztowaniem przez Rosjan we Lwowie w styczniu 1940 roku i wieloletnim pobytem w sowieckich więzieniach, z których na szczęście po wojnie powróci). Postulat uprawiania sztuki, w tym poezji, jako „inżynierii językowej”, jako pola przebudowy życia społecznego był im jednak bardzo bliski. I odwrotnie. Awangardowy eksperyment, w kształcie proponowanym przez miłośników metafory, i wezwanie do tworzenia poezji jako języka w języku wydawać się musiały trudne do pogodzenia z formułą sztuki jednocześnie mimetycznej wobec rzeczywistości społecznej i kreującej jej polityczny wymiar poprzez poszerzanie, a dokładniej egalitaryzowanie sytuacji komunikacyjnej. Dlatego wraz z biegiem czasu futuryści coraz donośniej upominali się o uproszczenie mowy poetyckiej, o upodobnienie jej do języka gazet, uczynienie łatwo zrozumiałą i jednoznaczną. W wydanej w 1922 roku *Pieśni o głodzie* (przypomnijmy,

że Peiper w tym samym roku ogłosił *Metaforę terażniejszości*) Jasiński notował:

w wieotyśęcznych, stuulicyh miastah
wychodzą codzeńnie tyśące gazet
długie, czarne kolumny słuw,
wykszykiwane głośno po wszystkich bulwarah.
piszą je mali, starśi ludźe w okularach.
ńeprawda,
pisze je Miasto²¹⁵.

W obrębie sztuki demokratycznej strofę liryczną miał zatem zastąpić komunikat „wystukiwany” przez „stuty-sięczne aparaty,/ które słyszą puls świata za miliony mil,/ agencje reutera, havanas, paty”²¹⁶. Tworzony w natchnieniu młodopolski utwór liryczny czy (*avant la lettre*) konstruowany z rozmysłem awangardowy wiersz zastąpić miały „długie, kilometrowe papierowe zwitki”, „wypluwane” nieustannie z maszyn obsługiwanych, co ważne, nie przez poetę natchnionego (starszego pana z binoklem w oku), nie przez twórcę eksperymentatora (pracującego niczym rzemieślnik w słowie), ale przez bezimiennego pracownika drukarni. „Poezja/ z rur się wydziela/ jak gaz” – czytamy w programowym wierszu *Do futurystów*, ogłoszonym w pierwszym numerze „Almanachu Nowej Sztuki” z roku 1924. W ostatniej zwrotce Jasiński w imieniu polskich futurystów wybierających postawę rewolucyjną budził z burżuazyjnego letargu czytelników przyzwyczajonych do starej sztuki (a więc i do metaforycznych ozdobników tradycyjnej liryki):

²¹⁵ B. Jasiński, *Pieśń o głodźe*, w: *Antologia polskiego futuryzmu...*, s. 155.

²¹⁶ *Ibidem*.

O zamknij oczu swych semafor.
Snów Jokohamy kapią się w kwiatach
Idziemy
wydrzeć z lawy metafor
twarz
rysującego się
Świata²¹⁷.

Futuryści nie chcieli tonąć w snach i „kapać się w kwiatach”²¹⁸. Podobnie jak Irzykowski, a później awangardiści,

²¹⁷ B. Jasiński, *Do futurystów*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 1 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 460–462).

²¹⁸ Nie oznacza to oczywiście, że w ogóle nie używali metafor. Nawet zacytowana właśnie strofa je zawiera. Balcerzan w fundamentalnej pracy zatytułowanej *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego* zwracał uwagę na obecność w wierszach Jasińskiego „zabawnych odwróceń” wśród pól leksykalnych”. O przywoływanym wcześniej fragmencie *Pieśni o głodzie*, w którym twórca pisał o zastępowaniu poety przez miasto, pióra przez drukarskie maszyny, pisał: „Jednostki leksykalne [tego – A.S.] fragmentu [...] są potraktowane dwojako: niektóre, i te ilościowo dominują, ujawniają tylko jedno znaczenie, inne natomiast – w linearnym przebiegu wypowiedzi – ulegają semantycznym przemianom. Jedne występują w porządku potocznej automatyzacji, inne są poetycko aktualizowane. I tak zwrot «wychodzą codziennie tysiące gazet» jest skostniałym frazeologizmem, dokładnie «unieruchomionym» w składni badanego tekstu. Znaczy w nim tyle samo, ile poza nim. Podobnie: «bulwary», «ludzie», «okulary», «nieprawda». Natomiast «długie, czarne kolumny słów» pod presją składni zmieniają swój sens. Najpierw łączymy je tylko z «szatą graficzną» gazety, potem jednak, gdy dowiadujemy się, że są «wykrzykiwane», cechą «długości» i «czarności» przenosimy z zapisu na głos (sprzedawców gazet). Zmienia się również słowo «piszą || pisze». W kontekście «piszą je ... ludzie» jeszcze jednoznaczne, przez kontekst «pisze je Miasto» już uwieloznacznione. Owa gra semantyczna w niczym wszakże nie nadużywa zakresów znaczeniowych tych słów, a «poetyckość» tekstu nie wykracza poza

odrzucał „styl kwiecisty”. Inaczej jednak niż autor *Walki o treść* i inaczej niż Przyboś oraz Brzękowski, napędzani „głodem jednoznaczności”, podążali w kierunku „nowego, wspaniałego świata”, nie zdając sobie sprawy z grozy, którą miał ze sobą przynieść. Ich decyzje wydawały się ze wszech miar logiczne i konsekwentne, a czytelnik wiedział, czego się może spodziewać po poetach ogarniętych gorącą rewolucyjną.

Zdezorientowany musiał być jednak odbiorca opublikowanego w 1936 roku tomu poetyckiego Miłosza *Trzy zimy*. Książkę tę charakteryzowały niezwykła wizyjność i – jak pisali recenzenci – „lunatyczność”²¹⁹. Kazimierz Wyka zwracał uwagę na wyobraźniowe i symboliczne bogactwo prezentowanych w tomie wierszy i fakt, że Miłosz posługuje się w nim „niesłużebnym obrazem”. „W tym [...] stylu – twierdził krytyk – na falach szerokich i swobodnych rytmów obrazy płyną same dla siebie”²²⁰, układając się w szersze konstelacje topiki. Interpretatorzy starali się rozpoznać ich tajemnicze sensory i przyporządkować je do jakiejś określonej światopoglądowo wizji: katastroficznej, eschatologicznej, gnostyckiej. Pewności co do znaczenia tych „niesłużebnych”, wieloznacznych obrazów nie było i nie ma.

I oto ten sam poeta zaledwie dwa lata po premierze *Trzech zim*, w roku 1938 (a więc tym samym, w którym Jasiński został skazany na karę śmierci przez Kolegium Wojskowe Sądu Najwyższego ZSRR pod zarzutem udziału

operacje doskonale znane prozie typu felietonowego” (E. Balcerzan, *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego*, Warszawa 1968, s. 101).

²¹⁹ Termin Kazimierza Wyki (zob. *idem*, *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie*, w: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków 1985).

²²⁰ *Ibidem*, s. 19.

w kontrrewolucyjnej organizacji terrorystycznej²²¹), opublikował tekst, w którym dyskredytował rolę wyobraźni w procesie twórczym, dystansował się wobec wewnątrzawangardowych sporów o chwyt poetycki i odrzucał autonomię liryki. W zamian twierdził z mocą, że jedynym prawdziwym wyzwaniem sztuki słowa jest przygotowywanie odbiorców do przyjęcia programów społecznych, zaangażowanie, a nawet, napiszmy to z lekką przesadą, „inżynieria dusz” czy – to już cytat zaczerpnięty z jednego z tekstów Miłosza – „hodowla ludzi”²²².

Bezpośredni impuls do napisania pełnego emocji pamfletu, jakim był w istocie szkic *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”*, stanowił artykuł Ludwika Frydego *Dwa pokolenia*, który ukazał się w pierwszym z dwu numerów pisma „Pióro”, wydawanego przez Józefa Czechowicza. Jasne było, że sprowokowani tezami Frydego i Miłosza poeci zechcą zająć własne stanowisko i że wymiana poglądów przekształci się w kolejną żywiołową dysputę. Śladem tej polemiki²²³ podążymy jedynie częściowo, skoncentrujemy się bowiem na kwestiach związanych z metaforą, wyobraźnią twórczą, a przede wszystkim na odmiennych sposobach rozumienia społecznego zaangażowania sztuki. Pytania o jej formy – pośrednią lub bezpośrednią – określiły ostatnią w dwudziestoleciu odsłonę sporu o przenośnię.

Co dokładnie twierdził Miłosz w szkicu z 1938 roku? Z jakich założeń wychodził? Czyimi tropami podążał, wznawiając u progu wojny spór o „zdobnictwo w poezji”?

²²¹ Zob. K. Jaworski, *Bruno Jasiński w sowieckim więzieniu: aresztowanie, wyrok, śmierć*, Kielce 1995, s. 54.

²²² C. Miłosz, *Bulion z gwoździ*, „Żagary: miesięcznik idącego Wilna poświęcony sztuce” 1931 (grudzień), nr 5, s. 1.

²²³ Sporowi temu poświęcony został odrębny tom serii *Polemika Krytycznoliteracka w Polsce* (zob. M. Antoniuk, *Między „błaskiem duchowej prawdy” a „sprawami państwa współczesnego”. Spór o „czystą poezję” (1938/1939)*, Poznań 2023).

Przede wszystkim zarzucał przedstawicielom pierwszej Awangardy, że zafascynowani formalizmem porzucili najważniejszą misję literatury, jaką jest wpływanie na stan kondycji ludzkiej i dobrostan życia społecznego. Tyleż retorycznie, co szyderczo pytał głównie awangardzistów krakowskich, ale też futurystów:

Po co piszesz, bando niedouków? Po co tomikami wierszy zaśmiecasz księgarskie wystawy? Czy sądzisz, że komuś potrzebne są twoje nieustanne troski o nowy chwyt i nową metaforę? Czy ośmielasz się przypuszczać, że znajdzie się czytelnik, który będzie ci coś zawdzięczać prócz zniechęcenia i nudy? Wystarczy zstąpić na ziemię i czuć się równym z niezliczoną mnogością istnień, wystarczy zastanowić się chociaż przez chwilę nad obowiązkiem trudu, jakim wypełnione jest życie ludzkie, aby potępić twoje teorie sztuki, potraktowanej jako środek poza-pojęciowego oszołomienia twoich chwalców, zaopatrzonych w subtelne narzędzia formalnej szkoły, ale ślepych i głuchych na wszystko, co jest piękną prawdziwą, niezdolnych już do wykrztuszenia oceny, ile razy spotkają inną wartość niż modne zestawienia słów i rytmów²²⁴.

Przyszły autor *Przeciw poezji niezrozumiałej* (Miłosz opublikuje taki manifest w roku 1991) uznanie przez awangardzistów krakowskich metafory za kluczową figurę poetycką przyjmował jako dowód rezygnacji z działań mających na celu ulepszenie świata. Zarzucał im także brak zainteresowania podmiotem i rezygnację z imponderabilnych kwestii społecznych. Pisał tyleż czytelnie, co ironicznie, nawiązując do tez programowych zarówno konstruktywistów, jak i wyobraźniowców:

²²⁴ C. Miłosz, *Kłamstwo dzisiejszej...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 432).

Dziś, w roku 1938, już umilkli, dziś już nie wypada po prostu zapytać, co pisarz chciał powiedzieć i co pragnął, pisząc utwór, wyrazić.

Każdy błahy wierszyk jest objawem wyobraźni poetyckiej, zjawiskiem autonomicznym, miejscem ścierania, się kosmicznych potęg. Twierdzicie, że między liniami, w niedopowiedzeniach, pauzach kryją się niesłychane „ładunki uczuciowe”, pragniecie nas przekonać, że zza waszych urwanych zdań wyzierają dziwy.

Nie, i jeszcze raz nie. Dzieło sztuki pisarskiej waży tylko tyle, ile w nim jest napisane od kropki do kropki.

Wy robicie aluzje, a to są aluzje do tego, co w was nie istnieje, choćbyście nie mieli odwagi przyznać się przed sobą. Wywlekacie zasady rzemiosła, bronicie pierwszeństwa rzemiosła, sięgając do scholastycznej zasady narzędzi i środków.

Dzieło was tylko obchodzi, tylko dzieło, nie artysta – powiadacie.

Nie, i jeszcze raz nie. Sztuka średniowieczna ograniczała się do przepisów obowiązujących dobrego rzemieślnika, bo cel użytkowy był dla niej jasny i poza wszelką dyskusją.

A jakież cel użytkowy wy macie przed sobą? Budować nowy sposób pojmowania świata? Czy naprawdę wierzyacie, że dadzą komuś „doznanie” wasze omdlewania wirtuozów? Czy nie zrodziło się w was podejrzenie, że sposoby pojmowania świata są czymś wyższym niż wasza prymitywna mistyka materii? Otrząsnąć pył z obuwia i odejść od was, od waszej samochwalczej zgrai do ludzi i ich spraw wielkich i powikłanych, do bibliotek, gdzie zamiast płodów bezsilnej pychy bierze się do ręki podręcznik filozofii i biologii, albo książkę tych, co nie zdradzili posłannictwa: Dantego czy Byrona.

Najtrudniej jest przywrócić jakiemuś sporowi godność i uczynić go ważnym wtedy, gdy jest dla nas już grą nieistotnych wyrazów.

Spór o poezję jest dla mnie sporem wytartym i traktowanie go w oderwaniu od innych dziedzin ludzkiej wiary prowadzić musi zawsze do odjęcia mu powagi²²⁵.

Ciąg retorycznych inwektyw Miłosz inkrustował, co słyhać wyraźnie, cytatami i parafrazami z rozpraw przywoływanych już w tym wprowadzeniu. Nawiązywał do tekstów Peipera postulującego troskę o nowy „chwyt i nową metaforę” i dowodzącego, że uprawianie liryki jest rodzajem „rzemiosła” w języku, a poeta-rzemieślnik ma pełną dowolność w „zestawieniu słów i rytmów”. W pytaniach Miłosza odnaleźć możemy też kryptocytaty z tez Brzękowskiego, który w opublikowanym w tym samym roku 1938 na łamach „Pionu” eseju, zatytułowanym *Wyobraźnia wyzwolona*, jeszcze raz postulował tworzenie nowego widzenia świata poetyckiego i nowej wyobraźni – „zorganizowanej i kontrolowanej”²²⁶ oraz operowanie obrazem i kontrolowaną wizją. Wydaje się, że w powyższym fragmencie Miłosz powtarzał także krytycznie słowa drugoawangardowego poety, bliskiego mu skądinąd Józefa Czechowicza. Ten ostatni w wygłoszonym w 1936 roku autoreferacie pt. *Projekt środy literackiej w Wilnie*, twierdził, że nie ma piękna „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”²²⁷.

²²⁵ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 433–435).

²²⁶ J. Brzękowski, *Wyobraźnia wyzwolona* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 428).

²²⁷ J. Czechowicz, *Projekt środy literackiej w Wilnie*, w: *idem, Wyobraźnia stwarzająca. Szkice literackie, wstęp, wybór i oprac.* T. Kłak, Lublin 1972, s. 210.

Moglibyśmy zapytać, skąd tak wielka niechęć autora „lunatycznych” *Trzech zim* do poetów deliberujących nad prawomocnością trudnej, eksperymentalnej formy, w tym autentyczności jej psychologicznie pojmowanego, podświadomościowego, wyobraźniowego źródła. Skąd tak wiele zarzutów przypominających te, które w odniesieniu do „poetyckiego modelu prozy” i „zdobnictwa w poezji” wiele lat wcześniej formułował Irzykowski, zarzucając awangardzistom nie tylko niezrozumiałstwo, ale przede wszystkim pustkę przekazu. Ich samozwrotne eksperymenty formalne – przypomnijmy jeszcze raz tezę autora *Metaphoritis i złotej plomby* – czynią literaturę jedynie estetyczną igraszką, dobrowolnie ograniczając zarówno treść (wynikającą z poznania rzeczywistości), jak i interwencyjny gest (stanowiący odpowiedź na poczynioną diagnozę). Miłosz, jakże podobnie, lirykę praktykującą chwyt udziwnienia, definiowany przez Wiktora Szklowskiego jako utrudnienie mowy dziwiącej się samej sobie²²⁸, posądzał o pusty formalizm. Nieprzypadkowo z ironią, a wręcz sarkazmem pisał o „subtel[n]ych] narzędzia[ch] formalnej szkoły”²²⁹ ulubionych przez poetów „ślepych i głuchych na wszystko, co jest piękną prawdziwą, niezdolnych już do wykrztuszenia oceny, ile razy spotkają inną wartość niż modne zestawienia słów i rytmów”²³⁰.

Radykalizm tych sformułowań Miłosza może zaskakiwać. Widzieć go trzeba w kontekście: po pierwsze, emancypacyjnych działań tzw. Drugiej Awangardy wobec Awangardy Krakowskiej, prób (dodajmy: skutecznych) odróżnienia się od wielkich poprzedników, po drugie

²²⁸ Zob. W. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, przeł. R. Łużny, w: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, cz. 3, wybór S. Skwarczyńska, Kraków 1986.

²²⁹ C. Miłosz, *Kłamstwo dzisiejszej...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 432).

²³⁰ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 432).

(o czym za chwilę szerzej), postawy ideologicznej młodego Miłosza, ogarniętego euforią lewicowego zaangażowania. „[W]yłaniające się w latach trzydziestych «drugie pokolenie» awangardy bynajmniej nie poczuwało się do lojalności wobec modelu poezji, który stanowił dla niego najbliższą tradycję. Przeciwnie – własne dążenia określało ono poprzez uwyrażnienie nastawienia krytycznego wobec dziedzictwa «Zwrotnicy»”²³¹ – pisał Sławiński. Badacz słusznie zwracał uwagę na rewizjonistyczny charakter działań żagarystów, który był widoczny zarówno w komentarzach do propozycji ideowo-artystycznych zwrotniczian, jak i w twórczości oryginalnej. Autor fundamentalnej pracy poświęconej *Koncepcji języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej* podkreślał jednak również, że te rewizjonistyczne ruchy miały po części charakter reinterpretacji, „rozwinęcia – choćby najbardziej przekształcającego”²³² – możliwości zawartych w estetycznym dziedzictwie samej „Zwrotnicy”. Działo się też zresztą odwrotnie. „Rewizjonizm «drugiej awangardy» został w niektórych przynajmniej składnikach zasymilowany przez ewoluującą na indywidualnych torach poetykę awangardy «właściwej»”²³³.

Warto pamiętać, że autor *Kłamstwa dzisiejszej „poezji”* swoje zarzuty formułował w czasie, gdy w polskim literaturoznawstwie następowała ożywiona recepcja pism rosyjskich formalistów. Pod koniec lat 30. XX wieku z inicjatywy Warszawskiego Koła Polonistów i wileńskiej „szkoły” formalnej Kridla przygotowana została antologia *Rosyjska szkoła formalna 1914–1934*, zbierająca rozprawy Szklowskiego, Jakobsona, Tynianowa, Ejchenbauma,

²³¹ J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego...*, s. 21.

²³² *Ibidem*.

²³³ *Ibidem*, s. 21–22.

Tomaszewskiego i Żyrmunskiego²³⁴. Wcześniej, bo w roku 1935, nakładem Koła Polonistów Studentów Uniwersytetu Poznańskiego ukazał się przekład *Teorii literatury* Borysa Tomaszewskiego. „Pierwsza Wielka Awangarda Literatury-rozpoznawcza”²³⁵, wedle trafnego określenia Danuty Ulickiej, rozkwitała w Polsce na dobre.

Młody, lewicujący wówczas Miłosz miał niechętny stosunek do tej metodologii i ważnego dla niej eksperymentu poetyckiego. Zdecydowanie bliżej było mu w tym czasie, jak sam twierdził (co prawda już z powojennego oddalenia), do projektu Żdanowa, proklamowanego w 1938 roku w sowieckiej Rosji. Zarówno w pisanych *ex post* szkicach, jak i w korespondencji z okresu młodości Miłosz przynajmniej kilkukrotnie dostrzegał analogie łączące jego ówczesną postawę z instrumentalizującym sztukę programem socrealizmu. W *Rodzinnej Europie* pisał: „[w] teoretycznych rozprawkach występowałem czasem nieomal jako młodociany Żdanow”²³⁶, a w datowanym na 11 lutego 1931 roku liście do Jarosława Iwaszkiewicza wyznawał: „Swoją drogą, dobry byłby ze mnie materiał na sowieckiego pisarza”²³⁷. Wyznań tych nie możemy uznać jedynie za prowokację, szczególnie gdy przeczytamy je równoległe z innymi szkicami Miłosza, takimi jak *Bulion z gwoździ* („Żagary” 1931, nr 5) czy *Dane do poematu* („Piony” 1932, nr 5). Podobnie jak kilka lat później radziecki twórca doktryny socrealistycznej, tak i autor *Poematu o czasie zastygłym* (1933) już na początku drugiego dziesięciolecia

²³⁴ Zob. D. Ulicka, *Tradycje nowoczesnego literaturoznawstwa polskiego*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2.

²³⁵ *Ibidem*, s. 218.

²³⁶ C. Miłosz, *Rodzinną Europą*, Paryż 1959, s. 103.

²³⁷ C. Miłosz, J. Iwaszkiewicz, *Portret podwójny. Wykonany z listów, wierszy, zapisków intymnych, wywiadów, publikacji*, wybór tekstów, ich układ i redakcja B. Toruńczyk, oprac. i przypisami opatrzył R. Papiński, Warszawa 2011, s. 27–28.

okresu międzywojennego postulował tworzenie sztuki zaangażowanej wprost w społeczne rewolty – poezji podejmującej wysiłek bezpośredniego kształtowania nowego człowieka. Stanisław Bereś w szczegółowej analizie kontekstu ideowego, w jakim Miłosz tworzył *Poemat o czasie zastygłym*, twierdził słusznie, że „młodzieńcza euforia politycznego zaangażowania popychała go [Miłosza – A.S.] do wypowiedzi skrajnych, sekciarskich, graniczących nieraz z niepoohamowanym fanatyzmem”²³⁸. Do podobnych wniosków dochodził także Jerzy Kwiatkowski. „W przejawieniach swego artykułu – pisał krytyk o *Bulionie z gwoździ* – Miłosz popełnia błędy bardzo podobne do tych, które odbierały życie literaturze polskiej lat 1949–1954. Z praw obiektywnych pragnie uczynić prawa subiektywne”²³⁹. Przywołajmy choć jeden passus z wczesnych szkiców programowych Miłosza. W piątym numerze „Żagarów” z 1931 roku poeta wzywał:

Nie jest to ważne, że sztuka jest samouświadomieniem pewnej grupy ludzi. Zwierciadłem, które im pod nos podstawia jeden z nich nazywający się artystą. Nie to jest ważne, że artysta opanowuje rzeczywistość zamykając ją w ramy słów, barw i kształtów. Ważne jest to, że artysta może być twórcą pewnego typu człowieka przez kształcenie jednych duchowych narządów, a skazywanie innych na zanik.

Producent dóbr artystycznych musi mieć jasny i wyraźny cel. Tym celem powinno być **urobienie takiego typu człowieka, jaki ze względów społecznych jest w naj-**

²³⁸ S. Bereś, *Wokół Poematu o czasie zastygłym Czesława Miłosza*, „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 4, s. 46.

²³⁹ J. Kwiatkowski, *O poezji Czesława Miłosza. Poemat o czasie zastygłym*, „Twórczość” 1957, nr 12, s. 76.

bliższej przyszłości potrzebny. A więc artysta kieruje hodowlą ludzi.

[...] Użycie pewnego rodzaju rytmów w wierszu, pewnego systemu linii w malarstwie, przygotowuje grunt pod społeczne programy [podkr. – A.S.]²⁴⁰.

Krańcowość tych postulatów porusza nawet dziś. Nic dziwnego, iż formalistyczne tendencje poetyk awangardowych Miłosz traktował (jakże nietrafnie) jako jednoznaczny wyraz wyrzekania się przez Awangardę Krakowską społecznych powinności sztuki. Opublikowane pod koniec epoki *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”* uświadamia, że Miłosz zdania szybko nie zmienił.

Jak wielce uproszczone i niesprawiedliwe były jego oceny, wyjawiał niemal natychmiast Gustaw Herling-Grudziński. W bezpośrednim nawiązaniu do pamfletu Miłosza, w szkicu *Obrona metafory*, opublikowanym w szóstym numerze „Orki na Ugorze” z roku 1938, słusznie stwierdzał, iż Miłosz, przejmując kryteria od Irzykowskiego,

dochodzi do wniosku, że współcześni poeci spod znaku „awangard” porzucają [...] myśli, uganiając się jak rozbawione dzieci za motylami, za chwydami poetyckimi. Tę bezduszną jałową zabawę nazywa [...] „poezją czystą” i zarzuca jej kłamstwo²⁴¹.

Grudziński, nie podzielając poglądów Miłosza, znajdował „winnego” czynionych uproszczeń. Pisał, że kore-

²⁴⁰ C. Miłosz, *Bulion z gwoździ*, s. 1.

²⁴¹ G. Herling-Grudziński, *Obrona metafory (Poprawki do artykułu Czesława Miłosza)*, „Orka na Ugorze” 1938, nr 6; przedruk za: *idem, Recenzje, szkice, rozprawy literackie 1935–1946*, zebrał Z. Kudelski, oprac. W. Bolecki et al., Kraków 2009 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 447).

petytorem Miłosza w kwestii „idei metafory” był Peiper, którego poezja

jest punktem najwyższego nasilenia idei ornamentu dla samego ornamentu, figury poetyckiej dla samej figury – idei upatrującej sens, istotę i odrębność poezji w transplantacji i przeróbce wchłanianych z zewnątrz obrazów i obserwacji w kuźni metafory i chwytu²⁴².

Czy Grudziński miał rację? W szkicach programowych Peipera, o czym była już mowa, odnaleźć możemy sformułowania, które niezbyt uważny czytelnik odczyta jako wezwania do tworzenia poezji nie tylko autotelicznej, ale i autoreferencjalnej. (Przytaczałam je w części wstępu zatytułowanej *W obronie „tyfoidalnego milczenia”*). Niechętni ideom formalizmu pisarze i krytycy mogli je wykorzystać jako argument na rzecz artystowskiego izolowania poezji awangardowej od rzeczywistości, estetyki od etyki, liryki od misji społecznych. Nic jednak bardziej mylnego niż posądzanie Peipera o estetyczny eskapizm. Teoria metafory Peipera miała w zamierzeniu, choć nie wprost, silne przełożenie na społeczną kondycję człowieka. Utrudniona, eksperymentalna liryka miała służyć rozwijaniu nowej wrażliwości. Wrażliwości pozwalającej, o czym była już mowa, odnajdywać się czytelnikom sztuki awangardowej w nowoczesnym świecie. Peiper wyobrażał sobie, przypomnijmy, że stworzona w języku „rzeczywistość czysto poetycka” stanie się swoistym analogonem nowoczesnego świata kultury, a nie natury. Pozwoli się w nim odnaleźć i go zrozumieć. Wierzył, że „układy słów” są ważne tyleż dla autora, co dla odbiorcy. Pozwalają bowiem wyrazić nowe „procesy wyobrażeniowe i wzruszeniowe”²⁴³.

²⁴² *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 449).

²⁴³ T. Peiper, *Rozbijanie tworzydeł*, w: *idem*, *Pisma wybrane*, s. 74.

Trzeba wyjść z człowieka dzisiejszego, z ruchów wyobrażeń i wzruszeniowych, jakie przeżywa oświecona jednostka naszych czasów, z widzeń, uczuć i woli nowoczesnego poety. Zamiast powracać do sposobów z epok przebytych, szukajmy sposobów naszej epoki²⁴⁴.

Podobnie jak inni poeci awangardowi autor *Rozbijańca tworzydeł* zakładał, że „utrudniona”, „niezrozumiała” poezja może rozbudzić w czytelniku umiejętność nowego, świeżego widzenia rzeczywistości. Był przekonany, że mowa metaforyczna zmusza do myślenia i kreuje nowe perspektywy poznawcze. W kontekście głosów Miłosza i Grudzińskiego ważniejsze jednak było coś innego. Otóż Peiper twierdził, że dbałość o utrudnioną formę jest jedynym dostępnym sztuce sposobem, aby skutecznie (podkreślmy: skutecznie) wpływać na stan rzeczywistości społecznej, ulepszać ją i rewolucjonizować. Dowodził, że „treść tej czy innej formy panującej nadaje postać psyche zbiorowej i kształtuje historie jej czynów”²⁴⁵, a znaczy to, ni mniej ni więcej, że świat można zmieniać, tworząc określone formy sztuki. Zdania zapisane w szkicu *Także inaczej* nie pozostawiały co do tego cienia wątpliwości. Peiper pisał:

Troska o formy jest społecznym obowiązkiem artysty: należąc do istoty jego zawodu, wpływa na pomyślność społeczeństwa. **Artysta, który nie dba o formy swych dzieł, psuje obyczaje społeczne.** Obywatele i obywatelki! Któż z was nie rozumie społecznej wartości form nowych? Któż z was nie rozumie, że **nowe formy artystyczne są antytoksynami gnuśności społecznej**, że zabijają mikroba zasiedziałyh spojrzeń, że rozdmuchują rojne iskry

²⁴⁴ *Ibidem*, s. 76.

²⁴⁵ T. Peiper, *Także inaczej*, w: *idem, Pisma wybrane*, s. 81.

wynalazczości, że wygładzają zmarszczki na twarzy człowieka, że budzą nieufność do dróg zapisanych, że pędzą tworniki hamowanych zdarzeń. [...] **Artysta, który narzuca nowe piękno, narzuca nową przyszłość** [podkr. – T.P.]²⁴⁶.

Lewicowe poglądy Peipera określały kształt „nowej przyszłości”. Wystarczy z uwagą przeczytać szkic zatytułowany *Sztuka a proletariat*, by się o tym przekonać. Peiper twierdził, że każdy prawdziwy twórczy pisarz podziwia i naśladuje „twórczą wolę zawartą w socjalizmie”, a także „pasję tworzenia” charakteryzującą przedstawicieli ruchu socjalistycznego. Dowodził, że „oko literackie jest uzupełnieniem oka politycznego”²⁴⁷. Rola literata nie może jednak polegać, jak sądził, na przekazywaniu wprost idei i narzucaniu czytelnikom poglądów za pomocą dostępnych sztuce chwytów perswazyjnych. Bynajmniej. „[D]zieło może nie być tworzone dla robotnika, może nawet nie być dla niego zrozumiałe, a może jednak wspierać cel robotniczy”²⁴⁸. Uda się to jedynie wówczas – przekonywał Peiper – gdy pisarz umiejętnie wywiąże się ze swych czysto literackich zadań. Po pierwsze, w twórczy sposób będzie eksploatował nowy temat (np. temat pracy robotników): „Ileż tu możliwych przyczajeń oczu, skoków wyobraźni! Jak rozległe obszary dla oryginalnych łupów! – Te mięśnie wplecione w martwą materię, stanowią świat, którym długo mogłaby żyć poezja, gdyby umiała go odtworzyć”²⁴⁹. Po drugie, uświadomi sobie, że „sprawa formy [jest – A.S.] równocześnie sprawą idei”²⁵⁰, bo to właśnie

²⁴⁶ T. Peiper, *Także inaczej*, w: *idem, Pisma wybrane*, s. 81.

²⁴⁷ T. Peiper, *Sztuka a proletariat*, w: *idem, Pisma wybrane*, s. 86.

²⁴⁸ *Ibidem*, s. 90–91.

²⁴⁹ *Ibidem*, s. 88.

²⁵⁰ *Ibidem*, s. 93.

„w formie” ujawnia się, a przede wszystkim „poprzez formę” działa marzenie o nowym człowieku – „człowieku socjalistycznym!”²⁵¹. Dopowiedzmy: Peiper ufał, że relacja ta będzie obustronna. Tam, gdzie także dzięki sztuce powstanie nowy człowiek, tam rozwinię się przestrzeń dla odbioru sztuki: „[s]ocjalizacja pracy, wykluczająca marnotrawstwo pracy, powiększająca proporcję wolnego czasu, prowadzi z konieczności do rozszerzenia w społeczeństwie miejsca zajmowanego przez sztukę”²⁵². Wizja ta miała wiele cech utopii. Nie to jest jednak najważniejsze. Celem przywołanych przed momentem przytoczeń jest zakwestionowanie zarzutu pustego formalizmu formułowanego przez Miłosza i Grudzińskiego pod adresem „nowej liryki”. Awangardziści krakowscy ani nie promowali, ani nie uprawiali nigdy „czystej sztuki”. Tezę Miłosza, że spór o metaforę jest sporem „wytartym” i bezproduktywnym, ponieważ toczy się „w oderwaniu od innych dziedzin ludzkiej wiary”, należy uznać za całkowicie fałszywą i krzywdzącą.

Różnica dzieląca twórcę *Kłamstwa dzisiejszej „poezji”* od autora tekstu *Sztuka a proletariat* nie polegała na afirmacji bądź rezygnacji ze społecznego zaangażowania sztuki. Sprowadzała się w istocie do odmiennych przekonań na temat jego skutecznych rodzajów. Miłosz w latach 30. XX wieku optował za zaangażowaniem bezpośrednim, tematyzowanym, wyrażanym w jednoznacznych, prostych frazach, prezentujących idee w sposób całkowicie zrozumiały dla odbiorcy. Peiper wierzył w niepowtarzalną siłę formy pośredniej, utrudnionej, wykorzystującej jakości sztuki jako sztuki (a przy okazji pozwalającej, by poezja zachowała własną odrębność i nie upodabniała się do prozy). „Papieżowi awangardy” wtórowali jego

²⁵¹ *Ibidem*, s. 91.

²⁵² *Ibidem*, s. 85.

młodzi uczniowie, także poeci zwani tu wyobraźniowcami. Brzękowski przekonywał, że poezja jest rodzajem laboratorium, w którym wypracowuje się pospółu walory artystyczne i społeczne. Śladem autora *Także inaczej* twierdził, że należy „[w]yrażać, ale nie głosić. Nie można wysuwać samej treści i dobrych chęci jako jedynej legitymacji do prawa tworzenia wierszy”²⁵³. W cytowanej tu już wielokrotnie *Poezji integralnej*, jakby chcąc uprzędzić krzywdzące oceny Miłosza, Brzękowski z satysfakcją przyjmował „zarzuty «starych», że «nowa sztuka» jest bolszewizmem”²⁵⁴. Pisał:

Nowa forma poetycka jest prekursorem nowych wartości społecznych, które w niej znajdują swój artystyczny wyraz. Nowe sposoby łączenia, nowe elementy budowy poetyckiej są odpowiednikami nowej budowy społecznej. Poezja jest jednym z ważnych czynników stwarzających nową kulturę społeczną. Poezja wcześniej ją realizuje niż życie, i w tym tkwią olbrzymie społeczne, klasowe i rewolucyjne wartości poezji²⁵⁵.

Zainicjowany przez Miłosza u końca epoki spór o metaforę jako spór o „poezję czystą” wydawał się zatem w dużej mierze oparty na nieporozumieniu. Wynikał z niezbyt dokładnego czytania pism programowych oponentów, a także z celowego w pewnej mierze upraszczania ich tez. Pod koniec lat 30. Peiper nie brał już czynnego udziału w toczony wcięż polemice wokół metafory. Gdyby jednak Miłosz i Grudziński podeszli do bogatego dorobku „papieża awangardy” z pożądaną w takich przypadkach akrybią, mogliby odnaleźć przykład wielce zaskakujący

²⁵³ J. Brzękowski, *Poezja integralna...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 334).

²⁵⁴ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 335).

²⁵⁵ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 334).

(i o wiele wcześniejszy niż ich wystąpienia). Dowód na to, że Peiper sam w pewnym momencie zakwestionował głoszoną przez lata tezę o konieczności (i skuteczności!) pośredniego zaangażowania liryki w sprawy społeczne, dowód na niespodziewane przystąpienie autora *Rozbijania tworzydeł* do szeregu tych, którzy powinności poety wiązali z „głodem jednoznaczności”. Otóż w roku 1931 (a więc na dwa lata przed opublikowaniem przez Brzękowskiego *Poezji integralnej* i na siedem lat przed ogłoszeniem przez Miłosza *Kłamstwa dzisiejszej „poezji”*) Peiper wystąpił z utworem jawnie zrywającym z utrudnioną mową. Poemat *Na przykład*, noszący znamieny podtytuł *poemat aktualny*, wydany w formie okazjonalnego druku (Peiper prawdopodobnie natychmiast po zejściu tekstu z pras drukarskich ukrył cały nakład, z wyjątkiem czterech skonfiskowanych wkrótce egzemplarzy), był formą protestu; sprzeciwu wobec działań władz sanacyjnych, które prześladowały swoich politycznych przeciwników, dokonując licznych aresztowań i osadzając więźniów w celowo stworzonym więzieniu w Brześciu (drugie funkcjonowało w Berezie Kartuskiej), o zaostrzonym rygorze.

Peiper w *Na przykład* nie przebierał w słowach, nie posługiwał się metaforą, nie utrudniał przekazu – przemawiał wprost. Protestował przeciwko warunkom panującym w Brześciu i piętnował bezwzględną procedurę walki sanacji z oponentami politycznymi, nielicującą ze standardami państwa demokratycznego i uwłaczającą prawom człowieka. Nic dziwnego, że utwór został objęty konfiskatą, a autorowi wytoczono proces²⁵⁶. Przykład to może w twórczości Peipera odosobniony, świadczący jednak o tym, że pisarz doskonale zdawał sobie sprawę

²⁵⁶ Zob. „Zajęcie broszury pt. Na przykład”. *Poemat T. Peipera przed Sądem Okręgowym w Krakowie*, oprac. S. Jaworski, „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 4, s. 233, 243.

z ograniczeń najbardziej nawet społecznie doniosłych projektów estetycznych. Idea „sztuki jako antytoksyny gnuśności społecznej”²⁵⁷ musiała czasami ustąpić miejsca otwartemu protestowi.

Spór o metaforę pod koniec dwudziestolecia spletał się coraz wyraźniej ze sporami politycznymi. Bywał w obrębie tych ostatnich wykorzystywany przez twórców opowiadających się po którejś ze stron społeczno-politycznego dialogu. Także po wojnie śmiała metafora (podobnie jak twórcza wyobraźnia) była orężem w walce o wolność społeczną. W rozpoczętej w 1958 roku polemice wokół „wizji” i „równania”²⁵⁸, nawiązującej niewątpliwie do omawianych wcześniej różnic dzielących w dwudziestolecu wyobraźniowców i konstruktywistów, utrudniona mowa poetycka była przedstawiana jako narzędzie oporu przed socrealistycznym zawłaszczaniem. I odwrotnie. Literacka ideologia „wyobraźni wyzwolonej”, eksponująca rolę niepoddającej się systemowym uogólnieniom prawdy pojedynczego *cogito*, stanowiła czytelny odprysk społecznej ideologii, „wyzwolonej wolności”, której historycznym świadectwem były wydarzenia roku 1956 w Polsce i na Węgrzech.

Nie zmienia to jednak faktu, że sprawa metafory wraz z końcem dwudziestolecia traciła swój światopoglądowy, polemiczny potencjał, a samo przekształcenie przestawało być tropem symbolicznym dla kolejnych pokoleń. W trakcie wojny (i tuż po niej) o wiele bardziej nośną hermeneutycznie figurą, zdolną wyrazić niemoc pisania „po Auschwitz” (mówiło się jeszcze wówczas: „po

²⁵⁷ T. Peiper, *Także inaczej*, w: *idem, Pisma wybrane*, s. 81.

²⁵⁸ Sporowi temu poświęcony został odrębny tom serii *Polemika Krytycznoliteracka w Polsce* (zob. A. Stankowska, „Wizja przeciw równaniu”. *Wokół popaździernikowego sporu o wyobraźnię twórczą*, Poznań 2013).

Oświęcimiu”), okazywała się metonimia²⁵⁹, czego dowodzą przede wszystkim wystąpienia programowe Tadeusza Kantora i Tadeusza Różewicza, a także towarzyszące im okoł artystyczne szkice Jerzego Porębskiego. Począwszy od lat 60. XX wieku (a więc od momentu zakwestionowania przez postmodernizm awangardowego optymizmu), tropem poetyckim świadomości nieufnej i kwestionującej samą siebie staje się natomiast ironia²⁶⁰. Ale to już tematy na zupełnie inne opowieści.

²⁵⁹ Zob. A. Stankowska, *Poezji nie pisze się bezkarnie...*, s. 129–264.

²⁶⁰ Zob. *ibidem*, s. 81–128.

TEKSTY ŹRÓDŁOWE
ANTOLOGIA



Wykaz tekstów źródłowych

- Karol Irzykowski, *Zdobnictwo w poezji. Rzecz o metaforze*, „Museion” 1913, nr 11, s. 45–62, 12, s. 62–68; przedruk za: *idem*, *Walka o treść. Beniaminek*, Kraków 1976, s. 13–70.
- Tadeusz Peiper, *Metafora terażniejszości*, „Zwrotnica” 1922, nr 3, s. 51–55; przedruk za: *idem*, *Tędy*, Warszawa 1930, s. 46–57.
- Irena Krzywicka, *Jazgot niewieści czyli przerost stylu*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 42, s. 2.
- Maria Kuncewiczowa, *Metaforyzm a męskie kasztele*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 44, s. 1.
- Irena Krzywicka, *Metafory i metatwory*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 46, s. 2.
- Karol Irzykowski, *Metaphoritis i złota plomba*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 52/53, s. 4; przedruk za: *idem*, *Walka o treść. Studia z literackiej teorii poznania. I. Zdobnictwo w poezji. II. Treść i forma*, Warszawa 1929, s. 55–65.
- Tadeusz Peiper, *Komizm, dowcip, metafora*, w: *idem*, *Tędy*, Warszawa 1930, s. 356–393.
- Julian Przyboś, *Forma nowej liryki*, „Linia” 1931, nr 3, s. 65–67.
- Jalu Kurek, *Metaforyzacja i „zbrodnia przymiotnika”*, „Linia” 1931, nr 3, s. 67–68.

- Jan Brzękowski, *Poezja integralna. Rozprawka teoretyczna o poezji*, Warszawa 1933 (Biblioteka „a.r.” t. 5); przedruk za: *idem*, *Wyobraźnia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*, Kraków 1976, s. 7–51.
- Julian Przyboś, *O poezji integralnej*, „Droga” 1934, nr 1, s. 91–94; przedruk za: *idem*, *Linia i gwar. Szkice*, t. 1, Kraków 1959, s. 31–38.
- Lech Piwowar, *Kieszonkowy podręcznik nowej poezji*, „Gazeta Artystów” 1934, nr 6, s. 4.
- Julian Przyboś, *Dwa chwyty*, „Gazeta Artystów” 1934, nr 8, s. 3.
- Lech Piwowar, *Raz, dwa, trzy*, „Gazeta Artystów” 1934, nr 9, s. 2.
- Julian Przyboś, *Jeszcze raz trzy*, „Gazeta Artystów” 1934, nr 11, s. 3.
- Karol Irzykowski, *Awangardą i pogardą. (Wycieczki w lirykę II)*, „Pion” 1934, nr 40, s. 2.
- Jan Brzękowski, *Poezja, orzechy i dziadek do orzechów. Odpowiedź Irzykowskiemu*, „Gazeta Artystów” 1934, nr 4, s. 1–2.
- Julian Przyboś, *Uwagi o nowej liryce*, „Pion” 1935, nr 2 (67), s. 2–3.
- Karol Irzykowski, *Noli jurare, domine Przyboś, in verba Peiperi. (Wycieczki w lirykę IV)*, „Pion” 1935, nr 5, s. 2.
- Tadeusz Peiper, *Milczenie tyfoidalne*, „Pion” 1935, nr 10 (75), s. 2.
- Jan Brzękowski, *Wyobraźnia wyzwolona*, „Pion” 1938, nr 18, s. 3; przedruk za: *idem*, *Wyobraźnia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*, Kraków 1976, s. 61–66.
- Czesław Miłosz, *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”*, „Orka na Ugorze” 1938, nr 5, s. 6; przedruk: „Kurier Wileński” 1938, nr 194, s. 5.
- Gustaw Herling-Grudziński, *Obrona metafory (Poprawki do artykułu Czesława Miłosza)*, „Orka na Ugorze” 1938, nr 6, s. 4; przedruk za: *idem*, *Recenzje, szkice*,

rozprawy literackie 1935–1946, zebrał Z. Kudelski, oprac. W. Bolecki et al., Kraków 2009 (*Dzieła zebrane*, t. 1), s. 92–98.

Appendix

- Stanisław Brucz, *Ty w Londynie*, „Skamander” 1923, nr 29–30; przedruk za: *idem*, *Wybór poezji*, wybrał i wstępem opatrzył Wojciech Woźniak, Warszawa 1987, s. 43.
- Tytus Czyżewski, *De profundis. Cz. III. Wodospad magnetycznych łez*, w: *Zielone oko. Poezje formistyczne. Wizje elektryczne*, Kraków 1920; przedruk za: *idem*, *Poezje i próby dramatyczne*, oprac. Alicja Baluch, Wrocław 1992, s. 81–82.
- Aleksander Wat, *Żywoty*, w: *idem*, *Gga*, Warszawa 1920; przedruk w: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp i komentarz oprac. Zbigniew Jarosiński, wybór i przygotowanie tekstów Helena Zaworska, Wrocław 1978, s. 277–278.
- Bruno Jasiński, *Na rzece*, „Nowa Sztuka” 1921, z. 1; przedruk za: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp i komentarz oprac. Zbigniew Jarosiński, wybór i przygotowanie tekstów Helena Zaworska, Wrocław 1978, s. 286–287.
- Bruno Jasiński, *Do futurystów*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 1; przedruk za: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp i komentarz oprac. Zbigniew Jarosiński, wybór i przygotowanie tekstów Helena Zaworska, Wrocław 1978, s. 177–180.
- Adam Ważyk, *Tramwaj*, w: *idem*, *Semaforey*, Warszawa 1924, s. 12.
- Tadeusz Peiper, *Noga*, w: *Żywe linie*, Kraków 1924; przedruk za: *idem*, *Pisma wybrane*, oprac. Stanisław Jaworski, Wrocław 1979, s. 294–295.

- Tadeusz Peiper, *Latarnia*, w: *Żywe linie*, Kraków 1924; przedruk za: *idem*, *Pisma wybrane*, oprac. Stanisław Jaworski, Wrocław 1979, s. 296–297.
- Tadeusz Peiper, *Kwiat ulicy*, w: *Żywe linie*, Kraków 1924; przedruk za: *idem*, *Pisma wybrane*, oprac. Stanisław Jaworski, Wrocław 1979, s. 302–303.
- Julian Przyboś, *Drzewiej*, w: *Sponad*, Cieszyn 1930; przedruk za: *idem*, *Pisma zebrane. Utwory poetyckie*, t. 1, oprac. Rościśław Skręt, przedmowa Jerzy Kwiatkowski, Kraków 1984, s. 63.
- Julian Przyboś, *Echo*, w: *W głąb las*, Cieszyn 1932; przedruk za: *idem*, *Pisma zebrane. Utwory poetyckie*, t. 1, oprac. Rościśław Skręt, przedmowa Jerzy Kwiatkowski, Kraków 1984, s. 98.
- Julian Przyboś, *Lipiec*, w: *Równanie serca*, Warszawa 1938; przedruk za: *idem*, *Pisma zebrane. Utwory poetyckie*, t. 1, oprac. Rościśław Skręt, przedmowa Jerzy Kwiatkowski, Kraków 1984, s. 114.
- Jan Brzękowski, *Erotyk*, w: *idem*, *Na katodzie*, Paryż 1928; przedruk za: *idem*, *Poezje*, przedmowa Zbigniew Bieńkowski, Warszawa 1973, s. 51–52.
- Jan Brzękowski, *Niedojrzały uśmiech*, w: *idem*, *Na katodzie*, Paryż 1928, s. 52.

Nota edytorska

Prezentowana edycja tekstów oparta jest w znakomitej większości na ich pierwodrukach w prasie. Nieliczne zostały przedrukowane na podstawie późniejszych wydań książkowych. Dotyczy to dwóch rozpraw Karola Irzykowskiego – *Zdobnictwo w poezji i Metaphoritis i złota plomba*. Podstawą do przedruku był w tym wypadku opracowany przez samego autora tom *Walka o treść. Beniaminek* (1976), z którego korzystali polemisi w dwudziestoleciu międzywojennym. Także niektóre teksty Tadeusza Peipera zostały przedrukowane na podstawie autorskiego tomu *Tędy* (1930), a rozprawa Jana Brzękowskiego za zbiorowym wydaniem *Wyobraźnia wyzwolona. Szkice i wspomnienia* (1976).

Teksty poetyckie zamieszone w odrębnej części antologii przedrukowane zostały na podstawie książkowych wydań zbiorów poetyckich poszczególnych autorów. Dokładne źródła podano w *Wykazie tekstów źródłowych*. W znakomitej większości są to wiersze lub fragmenty poematów, do których polemisi odwoływali się w szkicach i recenzjach. Pozostałe wybrano ze względu na ich reprezentatywność wobec zjawisk omawianych w *Rozprawie wstępnej*.

Szkice ułożone zostały w antologii w porządku chronologicznym. Nie znaczy to jednak, że nie można w tym

ciągu wyodrębnić mniejszych, bardziej ścisłych konstelacji. Nie oznacza to też, że dyskusja przebiegała jednokrotnie. Przeciwnie, mamy tu raczej do czynienia z wieloma wątkami dysputy, splatającymi się i krzyżującymi, raz biegnącymi symultanicznie, innym razem tworzącymi wielowątkową fugę głosów. Antologię tę warto zatem postrzegać bardziej jako zbiór (nie pełny, ale reprezentatywny) niż jako szereg; jako spiralę, a nie linię prostą.

Starano się ustalić źródła cytatów i parafraz, wskazując w przypisach wydania tekstów, z których korzystali lub mogli korzystać autorzy, a także lokalizując je w wydaniach późniejszych, do których czytelnik niniejszej książki ma najpewniej dostęp. Każde pojawiające się w tekstach źródłowych po raz pierwszy nazwisko opatrzone przypisem zawierającym biogram. W przypisach podano też informacje o utworach literackich, tekstach filozoficznych, dziełach sztuki itd. wskazanych przez autorów tekstów źródłowych oraz objaśniono wszystkie wyrażenia obcojęzyczne (poza tak zdomowionymi w polszczyźnie jak: *fair play*, *casus*) lub słowa, które wyszły już z użycia i dla współczesnego czytelnika byłyby niezrozumiałe (np. *re-stancja*, *newroza*, *posoch*).

Ortografia została zmodernizowana, lecz pozostawiono pisownię oryginalną, gdy poświadcza ona charakterystyczne cechy morfologiczne i fonetyczne bądź gdy pisownia przejęta z języka obcego poświadcza mniejsze niż obecnie przyswojenie wyrazu. Interpunkcję dostosowano do zasad współczesnych. Ważniejsze zmiany, których dokonano w ramach modernizacji pisowni oraz interpunkcji:

1. Głoskę *j* zamieniono na *i* w wyrazach zapożyczonych, jeśli znajdowała się przed samogłoską i po spółgłosce różnej od *c*, *s*, *z*, np. *psychografjā* – *psychografiā*, *waniljā* – *waniliā*, *radjotelegrafów* – *radiotelegrafów*, *hierarchji* – *hierarchii*, *apologii* – *apologii*, *historja* – *historia*.

2. Przyjęto pisownię łączną lub rozłączną grup wyrazowych (wyrażenia przyimkowe, połączenia partykuł i końcowych części wyrazów) według współczesnych zasad, np. *z pod – spod, możnaby – można by, jaknajoszczędniejszej – jak najoszczędniejszej, zapomocą – za pomocą, przedewszystkiem – przede wszystkim, wogóle – w ogóle, bądźcobądź – bądź co bądź, jakgdyby – jak gdyby, pokryjomu – po kryjomu, naprzykład – na przykład, z pośród – spośród, któreby – które by, przytem – przy tym, dowoli – do woli.*

3. Pozostawiono wychodzącą z użycia pisownię rozłączną nie z imiesłowami przymiotnikowymi, aby podkreślić ich znaczenie czasownikowe i lepiej oddać intencję autorów, np. *nie uwzględnione, nie dający, nie zaspokojonych, nie sprofanowana, nie ubliżające, nie umniejszające, nie należąca, nie lubiany, nie znane.*

4. Zrównano końcówki dopełniacza l. poj. i l. mn. rzeczowników żeńskich, np. *kategoryj – kategorii, perypetyj – perypetii, teoryj – teorii, degradacyj – degradacji, definicyj – definicji, analogij – analogii, restancyj – restancji, wizyj – wizji, kwestyj – kwestii.*

5. W narzędniku i miejscowniku l. poj. oraz narzędniku l. mn. końcówki przymiotników i zaimków *-em* oraz *-emi* zastąpiono końcówkami *-ym (-im)* oraz *-ymi (-imi)*, np. *metaforycznem – metaforycznym, Jedyнем – Jedynym, prawdziwem – prawdziwym, dowolnem – dowolnym, śmiałem – śmiałym, samowolnem – samowolnym, tem – tym, ogólnemi – ogólnymi, wyrazistem – wyrazistym, fikcyjnem – fikcyjnym, danemi – danymi.*

6. Nie zmieniono zapisu dawnych form syntaktycznych konstrukcji orzecznikowych – pozostawiono składnię narzędnikową, np. *by twórczość była zawsze oryginalną i intuicyjną; Sofokles jest ubogim w figury, bogatym Ajschylos; styl staje się kokietliwym; teoria Lippsa jest ściśle energetyczną; metafora wyda się nam śmieszna; Dobry dowcip*

może być ulicznikowskim, głupim, niesprawiedliwym – jaką nigdy dobra metafora nie bywa; Zdumiewającą jest bezradność poetów.

7. Zmieniono zapis następujących słów i wyrażeń według reguł współczesnych: *assocjacyjnych* – *asocjacyjnych*, *assocjacyj* – *asocjacji*, *energietycznych* – *energetycznych*, *imażinistów* – *imażynistów*, *inwentarzowaniem* – *inwentaryzowaniem*, *napotykać na* – *napotykać*, *latach 80-tych* – *latach 80.*, *zaspakaja* – *zaspokaja*, *zczepienie* – *szczepienie*, *dokonywające* – *dokonujące*, *przekonywującym* – *przekonywającym*, *indywidium* – *indywiduum*, *pseudo-nabożnym* – *pseudonabożnym*, *różno-czasowych* – *różnoczasowych*, *różno-przestrzennych* – *różnoprzestrzennych*, *metempsychozę* – *metempsychozę*, *oxymoron* – *oksymoron*.

8. Pozostawiono bez zmian formy: *najprzód*, *kurytarze*, *kurytarzyki*, *anty-realizm*.

9. Poprawiono pisownię przymiotników pochodzących od nazwisk i mających znaczenie dzierżawcze na wielką literę, np. hamletowskie zmieniono na Hamletowskie, peiperowskie na Peiperowskie, szekspirowskim na Szekspirowskim, tuwimowskie na Tuwimowskie, witkiewiczowską na Witkiewiczowską.

10. Zapis liczebników (cyfrowy lub słowny) pozostawiono jak w oryginale.

11. Tam, gdzie wystąpiły obok siebie przecinek lub kropka i myślnik, pozostawiono tylko jeden z tych znaków.

12. Zmieniono pisownię niektórych skrótów: *t. j.* – *tj.*, *i t. p.* – *itp.*, *t. zw.* – *twz.*

13. Pozostawiono spolszczone formy nazwisk obcojęzycznych (np. *Szekspir*) i dzieł (np. *Don Kiszot*).

14. Nie poprawiano cytatów, nawet jeśli stanowią parafrazę tekstu źródłowego albo są niezupełnie dokładne.

15. Pozostawiono podwójne wyróżnienia w zapisach ujętych w cudzysłów i poprzedzonych wyrażeniem *twz.*

16. Przyjęto zasadę zapisu tytułów książek kursywą, a tytułów czasopism w cudzysłowie. Zwroty obcojęzyczne wyróżniono kursywą.

17. Zachowano autorski układ akapitów, przypisy oraz wyróżnienia, takie jak rozstrzelony druk, pogrubienie i kursywa. Wszystkie wyróżnienia nie pochodzące z oryginałów oznaczono informacją: podkr. – A.S.

18. Opuszczenia tekstu oraz ingerencje w cytatach zaznaczono w nawiasach kwadratowych.

19. Przypisy autorów, podobnie jak w pierwodrukach, zamieszczono na dole strony z adnotacją w nawiasie kwadratowym: „przyp. – X.Y.”, po której podano ewentualny komentarz wydawcy.

20. Poprawiono ewidentne błędy drukarskie, np. *poant* na *ponad*, *Lipsowi* na *Lippsowi*, *reszta reszta* na *reszta*, *iracjonalny* na *irracjonalny*, *wysunęła* na *wysunęła*, *sę* na *się*, *twiedzi* na *twierdzi*, *jakajbardziej* na *jak najbardziej*, *odkreśliłem* na *określiłem*, *w zgodzić* na *w zgodzie*, *czyjść* na *czyjś*, *możliwie* na *możliwe*.

Karol Irzykowski¹

Zdobnictwo w poezji. Rzecz o metaforze

I

Poeta jako jednostka tworząca i literatura każdego narodu jako twórczość zbiorowa przechodzą w rozwoju swoim zwykle przez punkt, w którym korzystając z analizy dzieł już gotowych, a za znakomite uznanych, starają się wyniki tej analizy świadomie stosować, bo dłaczegóż by nie naśladować tego, co się już raz okazało pięknym i artystycznie użytecznym. Tak powstają szkoły, maniery, stylizowania, reguły techniczne, wzory pewnych form. Postulat, by twórczość była zawsze oryginalną i intuicyjną, oczywiście przez to cierpi, ale tylko na pozór, gdyż nie można żądać od artysty, aby jego dusza była *tabula rasa*². Oryginalność, jeżeli ją artysta posiada istotnie, ziszcza swoje prawa pomimo wszelkich wpływów zewnętrznych, bo ona każdy wpływ potajemnie przerabia, nie trzeba się więc o nią bać i specjalnie jej pielęgnować – byłoby to niejako naśladownictwem oryginalności, a więc ten sam błąd, którego się chciało uniknąć. Wszelka twórczość w ogóle stanąć musi raz przed zagadnieniem twórczości wtórnej, czyli – jak by je inaczej nazwać można – przed zagadnieniem

¹ Karol Irzykowski (1873–1944) – krytyk literacki i filmowy, poeta, prozaik, dramaturg, teoretyk filmu, tłumacz.

² *Tabula rasa* (łac.) – czysta tablica.

zwierciadła, i przewyciężyć je. Rozgrywa się ten proces dziś i na innych polach, nie tylko w sztuce.

Z kompleksu zagadnień estetycznych, które się na tym tle wyłoniły i w historii literatury wciąż wracały, wyjmijmy tutaj i zbadamy jedno: mianowicie sprawę zdobnictwa w poezji, tj. stosowanie metafor, porównań, metonimii, hiperbol itd., w ogóle wszelkich tropów i figur poetyckich.

Jak wiadomo, jednym z głównych narzędzi analizy literackiej jest rozróżnienie między treścią a formą, rozróżnienie dość prymitywne, ale dla wielu celów wystarczające. Pojęcie „formy” zaś, w wulgarnym znaczeniu, jednoczy się z pojęciem „stylu”, a nawet „języka”, i używa się na oznaczenie nie formy w ogóle, lecz przede wszystkim „formy pięknej”, „stylu pięknego”, tę piękność znów upatruje się głównie w potoczystości stylu, okrągłości frazesów, przede wszystkim zaś w „kwiecistości”, to znaczy w bogactwie porównań, metafor i tym podobnych, jak to się złośliwie nazywa, „kwiatków”. Publiczność, która ma trochę, ale jeszcze nie dosyć, wyszkolenia literackiego, te kwiatki przede wszystkim wyczuwa i w nich smakuje, ich obfitością nawet gotowa jest mierzyć intensywność wyobraźni poety. Z drugiej strony zaprzeczyć się nie da, że i poeci wychodzą naprzeciw tego gustu, uprawiają kult figur poetyckich, i nawet najbardziej oschły pisarz, gdy mu się jaka szczęśliwa figura nawinie, nie pogardzi nią. Umiejętność używania figur poetyckich należy przecież do rzemiosła i gdyby dla poezji istniały takie akademie jak dla sztuk plastycznych, jednym z przedmiotów dla wykładów i ćwiczeń byłaby z pewnością także metaforyka³.

³ *Przypisek późniejszy.* Sprawę założenia szkoły poezji poruszyłem później w „Maskach” krakowskich z 10 czerwca 1918, pisząc o Żeromskiego projekcie Akademii Literackiej. Szkoły sztuki literackiej istnieją w Chinach, także w wyższych uczelniach mahometańskich, z „sztuką metafory” jako jednym ze

W starożytności przedmiot ten należał ściśle nie do poetyki, lecz do retoryki, a nie brak i dziś głosów, które przyjemność, jaką dają udatne porównania i metafory, zaliczają raczej do przyjemności intelektualnych niż estetycznych. Różni teoretycy zajmowali się zbieraniem i rozgatunkowywaniem figur, nie mogąc sobie dać rady z ich wymykającą się schematom wielokształtnością. Bywały też usiłowania, by zredukować je do kilku zasadniczych typów, które by zawierały w sobie wszelkie możliwe kombinacje. Usiłowania tego rodzaju nie wyszły daleko poza ramy surowej empirii, chybiały zaś celu, gdy zmieniały się w zbiór pedantycznych przepisów. Namnożyła ich sporo scholastyka i stwarzała styl sztywności – grzeszyły jednak pod tym względem także epoki rozpętania wyobraźni i wytwarzały styl napuszoności. Wybijanie metaforyki i protest tzw. prostoty przeciwko niemu – to stałe epizody w historii literatury. Na schyłku średnich wieków grasował np. we Włoszech „marinizm”⁴, później „concretizm”⁵,

specjalnych przedmiotów. Kilka lat temu założono taką szkołę w Rosji Sowieckiej. (Patrz dodatek literacki do „Głosu Prawdy” z 23 grudnia 1928). Towarzystwo grupujące wielbicieli Twaina w Ameryce poczyniło niedawno starania w celu utworzenia przy jednym z uniwersytetów katedry „nauczania humoru” („Wiadomości Literackie”, nr 244) [przyp. – K.I.].

Stefan Żeromski (1864–1925) – pisarz, dramaturg, członek Polskiej Akademii Literatury, uznawany za najwybitniejszego polskiego prozaika przełomu XIX i XX wieku. Mark Twain (1835–1910) – amerykański pisarz pochodzenia szkockiego, satyryk, humorysta.

⁴ Marinizm (nazwa pochodzi od nazwiska twórcy – Giambattista Marino) – styl charakterystyczny dla poezji barokowej, cechujący się wyjątkową ozdobnością, obfitym korzystaniem ze środków stylistycznych.

⁵ Koncretizm (od wł. *conchetto* – świetny, wyszukany pomysł) – nurt poezji barokowej cechujący się dążeniem do zadziwiania, zaskakiwania czytelnika dzięki oparciu utworu na oryginalnym pomysle; inna nazwa marinizmu.

w Niemczech wyrodził się w bombast⁶ Lohensteina⁷ i Hofmannswaldaua⁸, zawędrował do Anglii, wytworzył tam istną manię metaforyczną i odbił się nawet na stylu Szekspira⁹, który nam się dziś wydaje przesadnie bombastycznym i pełnym często niesmacznych lub naciąganych przenośni. Szekspir sam uwiecznił ową manię współczesną w dialogach swoich błaznów i dowcipnisiów, którzy grają z sobą w słowa jak w piłkę nożną i „zaszczuwają porównanie na śmierć”.

Oprócz epizodów starego konfliktu artystycznego między wybujałością a prostotą dostarcza literatura w indywidualnej twórczości wybitnych poetów dużo przykładów ilustrujących tematy metaforyki. Szekspir jest najobfitszym w figury poetyckie nie tylko pod względem ilości, lecz i różnorodności, używa bowiem wszystkich gatunków figur, które zanotowała empiria. Sofokles¹⁰ jest ubogim w figury, bogatym Ajschylos¹¹. Ani to ubóstwo, ani to bogactwo jednak nic nie stanowi o właściwej potędze wyobraźni poetyckiej. Są poeci, którzy używają tylko niewielu figur, ale po mistrzowsku. Mickiewicz¹² używa

⁶ Bombast (z ang.) – styl pompatyczny, napuszony.

⁷ Daniel Casper von Lohenstein, właśc. Daniel Caspar (1635–1683) – niemiecki pisarz i poeta.

⁸ Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau (1616–1679) – niemiecki poeta, autor epigramatów, polityk.

⁹ William Shakespeare (1564–1616) – angielski poeta, dramaturg, aktor, powszechnie uważany za jednego z najwybitniejszych pisarzy literatury angielskiej.

¹⁰ Sofokles (ok. 496–406 p.n.e.) – największy obok Ajschylosa i Eurypidesa tragik starożytnej Grecji.

¹¹ Ajschylos (525–456 p.n.e.) – jeden z najwybitniejszych tragików ateńskich, powszechnie uważany za rzeczywistego twórcę tragedii greckiej.

¹² Adam Mickiewicz (1798–1855) – poeta, działacz polityczny, publicysta, tłumacz, filozof, działacz religijny, mistyk, uważany za największego poetę polskiego romantyzmu i literatury polskiej.

przeważnie szerzej rozwiniętego porównania epickiego, Słowacki¹³ wzoruje się zrazu na Szekspirze, potem wyrabia się u niego własny dobór figur, służący jak u Krasińskiego¹⁴ celom wizyjności. Gdy u Mickiewicza przenośnie są raczej dodatkowym środkiem plastycznym, u Słowackiego są środkiem koniecznym, ponieważ tematy jego określił są mniej realne i bardziej „niewypowiedzialne”. Goethe¹⁵ nie obfituje w figury, styl Schillera¹⁶ jest ich pełen, zwłaszcza w pierwszej połowie jego twórczości; Grillparzer¹⁷ ma styl prosty, podczas gdy współczesny mu Hebbel¹⁸ jest jednym z najznakomitszych metaforyków w ogóle, zwłaszcza zaś jedynym jako mistrz hiperboli i epigramu. Nietzsche¹⁹

¹³ Juliusz Słowacki (1809–1849) – jeden z najwybitniejszych twórców polskiego romantyzmu, poeta, dramaturg i epistolograf.

¹⁴ Zygmunt Krasiński (1812–1859) – poeta, dramaturg i prozaik; uważany, obok Mickiewicza i Słowackiego, za jednego z trzech wieszczów, największych poetów polskiego romantyzmu.

¹⁵ Johann Wolfgang von Goethe (1742–1832) – wybitny poeta niemiecki, dramaturg, prozaik i polityk.

¹⁶ Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759–1805) – niemiecki poeta, filozof, historyk, estetyk, teoretyk teatru i dramaturg, przedstawiciel tzw. klasyki weimarskiej.

¹⁷ Franz Grillparzer (1791–1872) – austriacki dramaturg i prozaik, w swojej twórczości łączył elementy stylistyki klasycznej i romantycznej.

¹⁸ Christian Friedrich Hebbel (1813–1863) – niemiecki poeta i dramaturg, swoje poglądy estetyczno-filozoficzne, które nazywał pantragizmem, ukształtował głównie pod wpływem filozofii Friedricha Wilhelma Josepha von Schellinga. Autor dramatów: *Judyta* (1839), *Maria Magdalena* (1844), *Agnes Bernauer* (1851) oraz dzienników, pisanych językiem pełnym paradoksów i aforyzmów. Irzykowski poświęcił Hebbelowi rozprawę *Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności* (1907). Wiele własnych poglądów sformułował, uzupełniając tezy Hebbela lub z nimi polemizując.

¹⁹ Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844–1900) – niemiecki filozof, autor m.in. takich książek jak: *Narodziny tragedii, czyli Hellenizm i pesymizm* (1872), *Ludzkie, arcyłudzkie* (1878), *Jutrzenka* (1881),

celuje w aforyzmie i nie pogardza grą słów, Wilde²⁰ w paradoksie. Z polskiej literatury współczesnej wymienić należy jako metaforyka najprzód Świętochowskiego²¹, który używa figur oryginalnych i eleganckich, ale też wywiera niekiedy wrażenie sztuczności i przeładowania. Co prawda, poecie przychodzą metafory na myśl nie tylko wyłącznie pod wpływem natchnienia, musi on ich do pewnego stopnia pragnąć, nastawić i wyćwiczyć wyobraźnię w tym kierunku; powinien jednak na tyle władać rzemiosłem, aby w pauzach dobrze imitować natchnienie, podobnie jak przy doborze rymów. Ale już tu musimy zaznaczyć, że samo szukanie porównania może być czasem środkiem poetyckim, a przeładowanie nimi stylu może wyrażać wzruszenie, zachwyty, np. w sonecie Mickiewicza o Czatyrdahu²². Największe wyrobienie pod względem używania figur poetyckich znać u Staffa²³; przeładowanym natomiast aż do barokowości wydaje się styl Berenta²⁴, Kadena²⁵,

Wiedza radosna (1882), *Poza dobrem i złem* (1886), *Wola mocy* (1901). Często wypowiadał się językiem paradoksów i aforyzmów, które inspirowały młodego Irzykowskiego. Według Jerzego Kwiatkowskiego *Aforyzmy o czynie Irzykowskiego* (stanowiące część *Czynu i słowa* (1913), s. 44–93; (1980), s. 258–311) szły „po linii aforystyki Nietzscheańskiej” (zob. J. Kwiatkowski, *Literatura Dwudziestolecia*, Warszawa 1990, s. 368).

- ²⁰ Oscar Wilde (1854–1900) – angielski poeta, prozaik, eseista pochodzenia irlandzkiego, przedstawiciel estetyzmu, głosiciel hasła „Sztuka dla sztuki”.
- ²¹ Aleksander Świętochowski (1849–1938) – pisarz, publicysta, filozof, krytyk i działacz społeczny.
- ²² Mowa o utworze *Czatyrdah* z tomu *Sonety krymskie* (1826).
- ²³ Leopold Henryk Staff (1878–1957) – poeta, tłumacz i eseista; jeden z najwybitniejszych twórców literatury polskiej XX wieku.
- ²⁴ Wacław Berent (1873–1940) – powieściopisarz, eseista, tłumacz, autor m.in. powieści *Próchno*.
- ²⁵ Juliusz Kaden-Bandrowski (1885–1944) – prozaik, autor m.in. powieści *Łuk* (1919) i *Generał Barcz* (1922).

Micińskiego²⁶, tłumaczy się jednak wyższą temperaturą ich poezji; u Glassa²⁷ przechodzi w chaotyczność. Gdyby chcieć określić ogólny charakter współczesnej metaforyki polskiej, można by powiedzieć, że przeważają w niej określenia przymiotnikowe i dopełniaczowe, a przedmiotem przenośni itp. ozdób są przeważnie krajobrazy i rzeczy materialne²⁸ oraz uczucia, najmniej zaś myśli, czyny i stosunki między ludźmi.

²⁶ Tadeusz Miciński (1873–1918) – przedstawiciel Młodej Polski; autor liryki uznanej za prekursorską wobec surrealizmu (tomik poezji *W mroku gwiazd*, 1902), wizyjnych powieści *Nietota* (1910) i *Xsiądz Faust* (1913) oraz dramatów, wiążący w swej twórczości różne wątki filozoficzne i historiozoficzne (od gnostycyzmu i mistyki po romantyczny mesjanizm).

²⁷ Irzykowski przywołuje tu najpewniej austriacko-węgierskiego pisarza Markusa Maxa Glassa (1882–1965).

²⁸ *P.p.* I teraz nie jest inaczej. Uzasadniają to nawet teoretycznie – Maria Dąbrowska w „Wiadomościach Literackich”, nr 30 (recenzja o Słonimskim), przytacza metaforę: „Noc dmucha w księżyc jak w okarynę”, i pisze z tej okazji: „Metafora zaspokaja naszą potrzebę szukania jedności świata i boskiej tożsamości wszystkich rzeczy... Najwyższą radość budzi dopiero porównanie rzeczy...”, i dodaje, że trzeba mieć „poczucie religijnego związku rzeczy ze sobą”. Maria Kuncewiczowa w artykule *Metaforyzm a męskie kasztele* („Wiadomości Literackie”, nr 252) również wysławia metaforyzowanie przedmiotów, gdyż jest ono „jak gdyby uzewnętrznieniem pewnej religii”, mianowicie pan-teizmu sensualistycznego, który autorka szerzej rozwija, przeciwstawiając go francuskiemu „konceptjom intelektualnym” jako rasową właściwość polskiego sposobu odczuwania świata, a nawet, ściślej biorąc, kobiecego. Rzeczywiście prawie cała nasza dzisiejsza poezja jest poezją rzeczy. Kaden-Bandrowski pod tym względem niedaleko odbiegł od autora *Barwistanu* i *Szczurów*, ten od Przybosia, a wszyscy od Żeromskiego. Zob. w *Słowie i czynie*, s. 318, o formie w powieściach Nałkowskiej i, s. 338, o „mystycznym posłannictwie”. W *X Muzie* uzasadniam twierdzenie, że świat rzeczy należy głównie do filmu, który jest „porachunkiem z wszelką widzialnością kosmosu” [przyp. – K.I.].

W każdym razie zapanował już w polskiej literaturze nawet pewien stopień przerafinowania stylowego, co pozwala przypuszczać, że niniejsze rozważania będą na czasie. Z wielu stron bowiem rozbrzmiewa nieraz potępienie zdobnictwa stylowego i nawoływanie do prostoty, a jednak zamiłowanie w tym kierunku nie ustaje. To zamiłowanie może się stać niebezpiecznym, gdyż wśród troski o drobiazgi stylowe załamują się wielkie linie, styl staje się kokietliwym, a błaha, uboga treść okrywa się kosztowną ornamentyką. Powstają szczególne oszustwa: banalną myśl, której by się powstydzili zwykły dziennikarz, przemyca się przed forum publiczne jako poezję, jeżeli się ją ułoży w rymy i poda w sosie pompatycznych przenośni. Ale przeciwdziałać temu zamiłowaniu nie można za pomocą katońskich nakazów

Irzykowski na początku przypisu odwołuje się do recenzji: M. Dąbrowska, *O Antonim Słonimskim słów kilka*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 30, s. 2. Maria Dąbrowska (1886–1965) – pisarka, autorka m.in. bardzo cenionej przez Irzykowskiego powieści *Noce i dni* (1932–1934). Antoni Słonimski (1895–1976) – inicjator i współzałożyciel kabaretu literackiego w kawiarni Pod Pikadorem, współtwórca grupy Skamander, stała współpracownik „Wiadomości Literackich”. Maria Kuncewiczowa (1895–1989) – pisarka, tłumaczka; jej najbardziej znane dzieło to *Cudzoziemka* (1936). Julian Przyboś (1901–1970) – poeta i eseista; w latach 1923–1933 czołowy poeta i teoretyk Awangardy Krakowskiej; w latach 1923–1927 współpracował z czasopismem „Zwrotnica”, a w latach 1931–1933 z czasopismem „Linia”; tomiki poetyckie opublikowane w dwudziestoleciu międzywojennym: *Śruby* (1925), *Oburącz* (1926), *Sponad* (1930), *W głąb las* (1932), *Równanie serca* (1938). Zofia Nałkowska (zamężna Rygierowa, 1884–1954) – pisarka, autorka powieści: *Rówieśnice* (1909), *Narcyza* (1910), *Węże i róże* (1910), *Hrabia Emil* (1920), *Romans Teresy Hennert* (1923), *Niedobra miłość* (1928), *Granica* (1935), *Niecierpliwi* (1938), dramatów: *Dom kobiet* (1930) i *Dzień jego powrotu* (1931).

etycznych²⁹: bądź w stylu prostym – tym bardziej że wykazać się nie da, dlaczego to właściwie powinno się w sztuce prostotę przekładać ponad wyrafinowanie. Owszem, podobnie jak w etyce nigdy się nie wykorzeni grzechu zakazem i postrachem, lecz zrozumieniem go i zwróceniem jego energii w inną stronę, tak i tu należy to „grzeszne” zamiłowanie zrozumieć, zbadać psychologicznie jego przyczyny i nie potępiać go bezwzględnie, lecz nadać mu inny kierunek, a raczej rozszerzyć je, nie niszcząc nawet wcale jego pierwotnego charakteru.

II

Rozszerza się pojęcie metafory, ale poniekąd i zaciera, wtedy gdy zaczyna się ją rozważać jako symbol twórczości słownej, a nawet twórczości umysłowej w ogóle. Rozwierają się tu dalekie i piękne perspektywy, które oglądać można z różnych punktów widzenia.

Jeden z nich zajął w swoich studiach estetycznych drukowanych w „Museionie”³⁰ p. Edward Leszczyński³¹,

²⁹ Najpewniej chodzi tu o nawiązanie do poglądów Katona Starszego, twórcy prozy łacińskiej, obrońcy cnót starorzymskich, przeciwstawiającego się wpływom kultury greckiej.

³⁰ „Museion” – miesięcznik wydawany w Paryżu i Krakowie w latach 1911–1913 (od 1912 roku tylko w Krakowie) pod redakcją Władysława Kościelskiego i Ludwika Hieronima Morstina. Do stałych współpracowników należeli Kazimierz Morawski i Tadeusz Sinko. Pismo poświęcało swe łamy literaturze i sztuce, zwalczało estetykę modernizmu.

³¹ Edward Władysław Leszczyński (1880–1921) – krytyk literacki i poeta. Przywoływane przez Irzykowskiego cytaty pochodzą z prac: E. Leszczyński, *Pierwiastek obrazowości w mowie i w poezji*, „Museion” 1912, nr 2; *idem*, *Studia estetyczne. Słowo jako tworzywo poezji*, „Museion” 1912, nr 1–3, 5. Szkice zebrane później w: E. Leszczyński, *Harmonia słowa. Studium o poezji*, Kraków 1912, s. 43–48.

poeta zadumany nad cudownością instrumentu, z którego sam także umie wydobywać subtelne tony. Metafora jest dla niego nie tylko odchyleniem od szablonu mowy potocznej, lecz także wychyleniem w „sferę rzeczywistości idealnej”, tj. poetyckiej. „Dosłowne nieprawdopodobieństwo” metafory zmusza wyobraźnię do szukania „wewnętrznej racji” w zestawieniu takim np. jak: „zachód spłynął krwią słońca”; rację tę znajdujemy „we wspólności obrazowej i nastrojowej podobieństwa”. Autor skłonny jest uważać metaforę za środek gatunkowo odmienny od porównania, które ma tylko zadanie ożywcze i kontrolne i zbliża nas do rzeczywistości zmysłowej, praktycznej, a więc innej niż „rzeczywistość idealna” – jakkolwiek między jedną a drugą rzeczywistością istnieje serdeczny węzeł, gdyż „sam artyzm tworzenia, sam impuls wyobraźni czerpie najwyższą swą siłę z najsilniej odczutej rzeczywistości”.

P. Leszczyński nadmienia, że w metaforze: „zachód spłynął krwią słońca” „krew łączy się gramatycznie ze słońcem jako jego przynależność, jako atrybut, jakim w rzeczywistości nie jest”. Spróbujmy wyjść poza to i powiedzmy, że patrząc na zachód, w ogóle wiedzieć nie możemy, czy słońce nie posiada krwi, więc czy „rzeczywistość idealna” nie jest tu zarazem i rzeczywistością praktyczną. Nie potrzebujemy więc szukać dopiero „wewnętrznej racji”, aby takie zestawienie przed sobą usprawiedliwić, gdyż nie jest ono „nieprawdopodobieństwem”. Cóż to świadczy nam o istotnej naturze słońca? Odkrycia astronomiczne i spektralne? Wszakże to jest tylko jeden sposób uchwycenia rzeczywistości, sposób wcale nie bezpośredni. Wiemy zaś, że w starożytności uważano ciała niebieskie za smoki, walczące z sobą, a więc i broczące krwią. Ta astronomia już nam dziś nie dogadza, wolimy mitologię liczb. I ta jednak może przeminąć. W jednej ze swych

nowel opisuje Poe³² koniec świata, zachowując wszystkie hipotezy uczonych, a w końcu kreśli pojawienie się Boga jako rzeczywistości astronomicznej. Jak złudny jest łańcuch naszego zwykłego pojmowania rzeczywistości i jak niespodziewanie może się on przerwać, okazuje się np. z dzieł filozofów i uczonych, tam gdzie usiłują dobrze wpatrzeć się w bieżący chaos rzeczywistości. Napotykamy wtedy u nich czasem wyrażenia niemal teratologiczne (teratologia – nauka o potworach), wizyjne. Np. znany empiriokrytyk Mach³³, bynajmniej nie wizjoner ani poeta jak Bergson³⁴, cytuje i aprobuje słowa fizjologa Heringa³⁵: „Materiałem, z którego powstają rzeczy widzialne (*Sehdinge*), są wrażenia wzrokowe. Zachodzące słońce jest jako rzecz widzialna płaską, okrągłą tarczą, która się tworzy z żółtej czerwieni, a więc z pewnego wrażenia wzrokowego. Możemy je więc nazwać wprost okrągłym, żółto-czerwonym wrażeniem. To wrażenie mamy tam, gdzie nam się właśnie słońce ukazuje”³⁶ (podkreślenie Macha). Mach dodaje, że mnóstwo osób, którym

³² Edgar Allan Poe (1809–1849) – amerykański poeta, nowelista, krytyk literacki i redaktor; przedstawiciel romantyzmu w literaturze amerykańskiej.

³³ Ernst Mach (1838–1916) – austriacki fizyk i filozof, twórca empiriokrytycyzmu, teorii poznania wywodzącej się z pozytywizmu, głoszącej konieczność oparcia się na „czystym” doświadczeniu.

³⁴ Henri Bergson (1859–1941) – francuski filozof, jeden z najważniejszych myślicieli XX wieku, krytyk poznania intelektualnego i analitycznego; twórca oryginalnej teorii intuicji; autor rozprawy *Śmiech. Esej o komizmie*, wydanej w 1900 roku.

³⁵ Karl Ewald Konstantin Hering (1834–1918) – niemiecki fizjolog.

³⁶ Prawdopodobnie chodzi o znaną pracę Macha *Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*. Polski przekład: E. Mach, *Analiza wrażeń i stosunek sfery fizycznej do psychicznej*, przeł. M. Miłkowski, wstępem opatrzył B. Chwedeńczuk, Warszawa 2009.

zakomunikował tę uwagę Heringa, uznało ją za potworną (*haarsträubend*). Winę tego przerażenia przypisuje Mach „nierozróżnianiu przestrzeni zmysłowej od pojęciowej”. Mach za pomocą tej dystynkcji wymija tu – wizję: oto my jesteśmy tam, gdzie jest słońce!³⁷ Mach chce zachować spokój. Ale już choćby i to zdanie: „słońce jest okrągłym, żółtoczerwonym wrażeniem”, zdanie tak cudownie dematerializujące pojęcie słońca – jeżeli nie jest prawdą, to jest wwiercającą się w prawdę metaforą, bardzo podobną do metafor z kuźni Żeromskiego, który również w zjawiskach fizycznych i materialnych widzi kształty i kontury rzeczywistości nadzmysłowej (por. broszurę Brzozowskiego³⁸ o Żeromskim z r. 1905, s. 49 i n.)³⁹.

Oddając się takim rozważaniom, znajdziemy się w atmosferze myślowej głośniejszej dziś „filozofii słówka; jak

³⁷ P.p. Lichtenberg (koniec XVIII stulecia) nie bał się tych konsekwencji, bo twierdzi: Zewnętrzność jest pojęciem w sobie sprzecznym; nasze wrażenia z zewnątrz są tylko modyfikacją nas samych; powinno się mówić tylko, że coś się dzieje *praeter nos* (pomimo nas), a nie *extra nos* (poza nami).

W artykule już przytoczonym p. M. Kuncewiczowa, uzasadniając swoje metafory, wpada na ten sam tor myśli: „Czyż człowiek... kończy się na swojej skórze? Można, pisząc, mieć na względzie tylko wewnętrzną maszynę człowieka, ale można także widzieć go i od zewnątrz, w jego futrze, którym jest całe jego otoczenie, od koszuli po księżyc. Tym, którzy tak widzą, jako narzędzie pisarskie służy styl metaforyczny”. Dlaczego tylko im? Monopol? Przysługuje zarówno wszystkim. I tym, którzy zajmują się duszą i duchem człowieka, i tym, którzy zajmują się jego futrem, bliższym i dalszym. Panteistom, ateistom, solipsystom, altruistom, nawet politykom [przyp. – K.I.].

Georg Christoph Lichtenberg (1742–1799) – niemiecki profesor fizyki, twórca aforyzmów.

³⁸ Stanisław Brzozowski (1878–1911) – wybitny krytyk literacki okresu Młodej Polski, filozof, publicysta.

³⁹ Zob. S. Brzozowski, *O Stefanie Żeromskim. Studium*, Warszawa 1905.

gdyby” Vaihingera⁴⁰. Metafora jest dla niego jedynym możliwym środkiem ujęcia i myślenia świata, w każdej gałęzi wiedzy jest ona punktem wyjścia: matematyka, fizyka, psychologia, etyka itd. pełne są metafor, tj. przybliżeń, takich jak atomy, liczba urojona, punkt, płaszczyzna, materia, siła, fikcje prawne, kategoryczny imperatyw, rzecz sama w sobie itd. Chemia np. bada ciała w ten sposób, jak gdyby atomy istniały naprawdę, choć nie wierzy w nie jako w istności absolutne. Kanta⁴¹ nazywa Vaihinger metaforykiem i powiada, że metafizyka powinna by się właściwie nazywać metaforyką. Odróżnia wprawdzie metafory ściśle poetyckie, którymi posługuje się poeta „w celu wywołania pięknego pozoru”, od metafor naukowych i praktycznych, zwraca jednak słusznie uwagę na to, że podobnie jak w poezji nadużywanie metafor wyradza się w *bombastystyczny*, tak istnieje także i *bombastnaukowy*, „gdy twory pośredniczące, czyli fikcje, przekroczą właściwą miarę”. Na wszystkich polach – powiada gdzie indziej Vaihinger – zachwiane są „że” i „ponieważ” (a więc hipoteza, pewnik i dogmat), a na ich miejsce wstępuje „jak gdyby”. Wizją Vaihingerowską jest świat bezimienny, mowa jest dla niego narzędziem na równi z innymi narzędziami, ale nie cudownym zwierciadłem rzeczywistości. Przypomina się Goethego: „Alles Irdische ist nur ein Gleichnis”⁴². Vaihinger w części historycznej swojego

⁴⁰ Hans Vaihinger (1852–1933) – niemiecki filozof, wydawca czasopisma „*Kantstudien. Philosophische Zeitschrift*”; był uważany za zwolennika Kanta, jednak w 1911 roku, publikując w Berlinie pracę *Die Philosophie des Als Ob*, wyraził poglądy odbiegające od stanowiska kantystów, a zbliżone do empiriokrytycyzmu. Przywoływane w dalszej części artykułu cytaty pochodzą z tego dzieła.

⁴¹ Immanuel Kant (1724–1804) – niemiecki filozof, główny przedstawiciel klasycznej niemieckiej filozofii idealistycznej.

⁴² *Alles Irdische ist nur ein Gleichnis* (niem.) – wszystko, co przemija, jest tylko przypowieścią.

dzieła, napisanego przed trzydziestu laty, a dopiero teraz wydanego, wykazuje, że to jego zapatrywanie zawarte jest właściwie w wielu dotychczasowych filozofiach, wykazuje analogię u filozofów współczesnych, zwłaszcza zaś za poprzedników swoich uważa Kanta i Nietzschego⁴³.

Pojęcie metafory rozplywa się i traci swój charakter praktyczno-poetycki również w trzeciej rzeczy, którą tu w zakres rozważań wciągniemy, mianowicie w *Estetyce wyrazu* Benedetto Crocego⁴⁴, najznakomitszego dziś włoskiego filozofa. Croce gromi i wyśmiewa wszystkich estetyków, którzy zajmowali się teorią figur poetyckich, usiłowali dzielić je na gatunki i podgatunki i według tego ustanawiali prawidła teoretyczne. Nie występuje on przeciw używaniu metafory w ogóle (jak np. Dühring⁴⁵) ani przeciw nadużywaniu, sądzi jednak, że wszelkie określanie i ustalanie kategorii środków poetyckich jest jałową pedanterią, wszystko bowiem jest tylko „wyrazem, tj. środkiem ekspresji, a środki te są wciąż nowe i zmienne. Z tego samego powodu odrzuca Croce podziały na dramat, lirykę i epikę lub taką terminologię jak „klasyczny”, „romantyczny”, „realistyczny” – w ogóle jest kategoriofobem. Twierdzi, że zupełnym absurdem

⁴³ Do tych rozdziałów u Vaihingera rad bym odesłać dra Bronisława Biegeleisena, który w swoim drukowanym tutaj artykule o pragmatyzmie Nietzschego przypisał Nietzschemu pesymizm z powodu zwątpienia w dziedzinie teorii poznania. Vaihinger bardzo szczegółowo wykazuje, że Nietzsche z wyników filozofii metaforycznej, którą sobie sam skonstruował, był zupełnie zadowolony [przyp. – K.I.].

Najpewniej chodzi o pracę: B. Biegeleisen, *Pragmatyzm Nietzschego*, „Museion” 1912, nr 12.

⁴⁴ Benedetto Croce (1866–1952) – włoski filozof, krytyk literacki i estetyk. Irzykowski ma tu na myśli pracę Crocego *Ästhetik als Wissenschaft des Ausdrucks und allgemeine Linguistik* (Lipsk 1905).

⁴⁵ Eugen Dühring (1833–1921) – niemiecki filozof.

jest mówić w poezji o wyrażeniach właściwych i niewłaściwych, tj. przenośniach, gdyż w poezji nie ma dwóch wyrażeń dla tej samej rzeczy, jest tylko jedno wyrażenie właściwe, a wyrażenie niewłaściwe nie jest już żadnym wyrażeniem. Słowa właściwe (czyli terminy techniczne) i metafory istnieją tylko w nauce, gdzie idzie o uwydatnienie i objaśnienie pojęć; jest to więc rozróżnienie logiczne, a nie estetyczne. Osobny większy rozdział poświęca Croce dziejom „teorii o ozdobnym wyrazie” w estetyce, od Arystotelesa⁴⁶ i starych retorów poczynawszy, przytacza *lucida intervalla*⁴⁷, kiedy zwracano się przeciw wybujałościom recept zdobniczych, lecz skarży się, że „nawet śmiali krytycy całego organizmu starożytnej retoryki oszczędzali teorię zdobnictwa”. Wylicza około 40 różnych kategorii stylo-
wych, których szeregowaniem bawili się starsi i młodszy estetycy, i powiada: „Może te podziały miały kiedy jaką empiryczną wartość jako środki mnemotechniczne do oznaczania pewnych form literackich, ale naukowo były błazeństwami”. Niezadowolony jest również z psychologicznej analizy figur retorycznych i z prób zredukowania ich do jednej zasady racjonalnej, np. gdy włoski estetyk Cesarotti⁴⁸ „logicznej stronie, cyfrowym wyrażeniom mowy przeciwstawia stronę retoryczną, wyrażenia figuralne, wymowie racjonalnej – wymowę fantastyczną”⁴⁹.

⁴⁶ Arystoteles (384–322 p.n.e.) – filozof, jeden z trzech – obok Sokratesa i Platona – najslawniejszych filozofów starożytnej Grecji.

⁴⁷ *Lucida intervalla* (łac.) – jasna przerwa; okres chwilowej poprawy stanu pacjenta po urazie mózgu, po którym następuje ponowne pogorszenie. Tu najpewniej w znaczeniu przenośnym, ironicznym: „w chwili przejaśnienia”.

⁴⁸ Melchiorre Cesarotti (1730–1808) – włoski poeta, tłumacz i teoretyk sztuki.

⁴⁹ Croce zaznacza, że Vico tropy i metafory uważał za pierwotną mowę i poezję człowieka, to samo w Niemczech Herder. Wspom-

„Romantyka – kończy Croce – zadała retoryce ozdobnego stylu cios ostateczny i złożyła go do rupieci; teoretycznie jednak jeszcze go nie przewyciężono i wszyscy najznamienitsi filozofowie, którzy zajmowali się estetyką, nie tylko Kant i Herbart⁵⁰, ale nawet filozofowie romantyki, Schelling⁵¹, Solger⁵² i Hegel⁵³, zatrzymali tradycyjne rozdziały o meta-

mnąć się godzi, że podobne zapatrywania wyrażał u nas Świętochowski w dziełku *Poeta jako człowiek pierwotny*.

P.p. Fritz Mauthner, autor oryginalnego Słownika Filozoficznego, w wielkim dziele *Kritik der Sprache* (drugie wydanie 1912) również wywodzi początek i rozwój mowy z metafory, którą nawet utożsamia z czynnością apercepcji i myślenia. Vica poznał Mauthner z poręki Goethego, lecz dopiero w ostatnim stadium pisania swego dzieła. Ze swojej krytyki mowy Mauthner wysnuwa zupełnie sceptyczne wnioski co do możliwości wiedzy w ogóle; historia filozofii jest dla niego „powolnym samorozkładem metaforyczności”. O Crocem nigdzie nie wspomina [przyp. – K.I.].

Giambattista Vico (1668–1744) – włoski filozof, historyzof, najślynniejszy przedstawiciel włoskiego oświecenia; jego najważniejszym dziełem była *Nauka nowa* (1725). Johann Gottfried von Herder (1744–1803) – niemiecki filozof, pastor i pisarz, którego poglądy wpłynęły znacząco na późniejszy rozwój idei narodu oraz filozofii i historii kultury. Fritz Mauthner (1849–1923) – austriacki filozof, autor powieści, satyr, recenzji i prac publicystycznych. Był propagatorem filozoficznego sceptycyzmu wywodzącego się z krytyki ludzkiej wiedzy i filozofii języka. Irzykowski odwołuje się w przypisie do pracy Mauthnera pt. *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* (t. 1–3, Stuttgart 1906–1913).

- ⁵⁰ Johann Friedrich Herbart (1776–1841) – niemiecki filozof, psycholog i pedagog.
- ⁵¹ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775–1854) – niemiecki filozof, wybitny przedstawiciel klasycznego idealizmu niemieckiego, inicjator romantyzmu.
- ⁵² Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1780–1819) – niemiecki filozof, teoretyk romantyzmu i ironii.
- ⁵³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) – niemiecki filozof, twórca nowoczesnego systemu idealistycznego.

forze, tropach, alegoriach. W Niemczech Gröber⁵⁴ dzieli jeszcze styl na logiczny, czyli obiektywny, i na styl efektów, czyli subiektywny. Stary błąd pojawia się znowu w nowej modnej frazeologii, gdy np. Elster⁵⁵ naukę o tropach i figurach ujmuje pod pompatycznym tytułem *Nauka o estetycznych formach apercpcji*, których może być cztery kategorie: personifikacja, metafora, antyteza i symbol. Metaforze poświęca Biese⁵⁶ zagmatwane dzieło (*Philosophie des Metaphorischen*, 1893), w którym jednak próżno szukać poważnej estetycznej analizy tej kategorii. Najlepszą krytyką naukową teorii ozdób jest może ta, którą rozsypał w swoich pismach De Sanctis⁵⁷, który powołany do uczenia retoryki, zamiast niej wykładał, jak sam mówił, «antyretorykę». Ale nawet jego krytyka nie jest ani surową, ani wyczerpującą. Prawdziwą krytykę, moim zdaniem, można znaleźć tylko na drodze negatywnej, rozważając naturę samejże czynności estetycznej, czynności, która w ogóle nie dopuszcza podziałów, nie rozpada się na czynność rodzaju A i czynność rodzaju B, i tej samej treści nie może wyrażać raz w tej, raz w innej formie. Tylko w ten sposób da się ostatecznie przepędzić podwójnego potwora «nagiej» formy, która się tworzy bez fantazji, i formy «strojnej», która zawiera rzekomo jakieś «plus» pod względem fantazji”.

⁵⁴ Gustav Gröber (1844–1911) – niemiecki romanista.

⁵⁵ Ernst August Eduard Jakob Elster (1860–1940) – niemiecki pisarz i germanista. Irzykowski odwołuje się do jego pracy *Prinzipien der Literaturwissenschaft* (szczególnie rozdziału *Die ästhetischen Apperzeptionsformen*), Halle 1897–1911.

⁵⁶ Alfred Biese (1856–1930) – niemiecki filozof języka, historyk literatury.

⁵⁷ Francesco De Sanctis (1817–1883) – włoski krytyk literacki, uznawany za jednego z najwybitniejszych teoretyków literatury włoskiej XIX wieku.

Mniemam, że Croce w zapale polemicznym przeholował. Chcąc wszystko podciągnąć pod monizm „wyrazu”, wykroczył przeciw zasadzie filozoficznej: *entia praeter necessitatem non esse minuenda*⁵⁸. Nie można przejść tak łatwo do porządku dziennego nad grzechem, który od tyłu wieków bywa wciąż na nowo popełniany, a który, jak Croce powiada, niezależnie od Greków rodzi się nawet w estetyce sanskrytu – jego zdaniem dlatego, że „teoria zdobnictwa jest czymś, co się umysłem naiwnym przede wszystkim narzuca, gdyż nie przeczuwają one niebezpieczeństwa tego tematu”. Jest prawdą, że figury poetyckie należą do dziedziny „wyrazu”, ale różnią się one od innych środków „wyrazu” czymś odrębnym, co być może nie pochodzi nawet ze źródeł czysto estetycznych. I tak np. różnią się *Ballady i romanse Mickiewicza* od *Sonetów krymskich*, tak jak prostota różni się od przepychu, choć i pierwsze, i drugie są poezją. Co więcej, gdy weźmiemy który z tych sonetów, to oprócz syntetycznego wrażenia z całości narzucają się nam, zwłaszcza po dłuższym obcowaniu z poematem, także jako odrębne efekty takie wyrażenia jak: „to weszła lampa Akermanu”, „kędy wąż śliską piersią dotyka się ziola”, „tam, czy Allach postawił ścianą morze lodu, czy aniołom tron odlał z zamrożonej chmury”⁵⁹ itd. Te obrazy można sobie wyjąć z całości, jak perły z naszyjnika, i oglądać osobno, zachwycać się nimi, pieścić. Wprawdzie taki zachwyt rozwija się na tle pierwotnego potężnego wrażenia z całości, z której blask spływa na poszczególne części i ożywia je, ale mimo to jest on uczuciem odmiennym. Uczucia tego nie znają wcale osoby, które czytają książki bez kontrolowania swych wra-

⁵⁸ *Entia praeter necessitatem non esse minuenda* (łac.) – byty wykraczające poza to, co potrzebne, nie powinny być redukowane.

⁵⁹ Cytaty pochodzą z wiersza Mickiewicza *Stepy akermańskie* z tomu *Sonetów krymskich* (1826).

zeń; poddają się one potędze wrażeń z poezji, płaczą lub śmieją się z perypetii bohaterów, lecz po doznaniu wrażenia wracają do codziennych zajęć, tak jakby wrócili z gorącej łaźni na świeże powietrze. Natomiast bardzo dobrze jest ono znane poetom, krytykom, mówcom, publicystom, dziennikarzom tudzież wykształconym lubownikom poezji. Gdy tamto pierwotne wrażenie estetyczne ma charakter bierny, czy że to jest współczucie, czy, jak chce Lipps⁶⁰, wczucie się (*Einfühlung*), to drugie, wtórne uczucie jest czynnym⁶¹, jest zadowoleniem z efektu i opiewa: jak on to dobrze powiedział! jak on to ładnie napisał! Oczywiście uczucie to może być na mylnej drodze, obierać sobie niewłaściwe przedmioty, pogłębiać się lub spłycać – ale ono istnieje.

W dalszym ciągu postaramy się je bliżej określić.

III

Jeżeli w dziedzinie zjawisk na pograniczu estetyki i psychologii poszukamy zjawiska podobnego do uczucia przyjemności z ozdób stylowych, znajdziemy je w zjawisku dowcipu. Rzecz ta uchodziła dotąd uwagi teoretyków⁶².

⁶⁰ Theodor Lipps (1851–1914) – niemiecki filozof.

⁶¹ *P.p.* Bierność i czynność użyte są tutaj w specjalnym, popularnym znaczeniu. Według Crocego wrażenie estetyczne jest tak samo czynne jak twórczość [przyj. – K.I.].

⁶² *P.p.* W poetykach znajdują się przykłady hiperbol komicznych obok poważnych. Freud pierwszy zastanawiał się głębiej nad strukturą dowcipu poważnego i pozytywnego. Mauthner (l.c.) twierdzi: „Każda metafora jest też dowcipem. Dzisiejsza mowa tego czy owego narodu jest sumą miliona dowcipów, zbiorem ponad milionem anegdot, których historia zaginęła. Ludzie owych czasów, kiedy się tworzyła mowa, byli tym dowcipniejsi, im mniej wiedzieli. Nieznajomość rzeczy każe szybko wyszukiwać różne podobieństwa. Laik odkrywa podobieństwa

Dowcip jest jedną z form komizmu, mianowicie komizmem subiektywnym, tworzeniem wyobrażenia komicznego przez słowa, obrazy lub czyny – w odróżnieniu od komizmu obiektywnego, który sam się mimo woli narzuca, i od komiki naiwności. Ten podział jest tradycyjalny – chociaż właściwie wszelki komizm jest subiektywny, bo musi być spostrzeżony i wyczuty. Mechanizm komizmu według Lippsa⁶³ polega na tym, że

w melodiach, złudzony przypadkową tożsamością paru tonów, która dla muzyka nie ma żadnego znaczenia” [przyp. – K.I.]. Sigmund Freud (1856–1939) – austriacki neurolog i psychiatra, twórca psychoanalizy. Autor m.in. takich książek jak: *Objaśnienia marzeń sennych* (1900), *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości* (1905), *Wstęp do psychoanalizy* (1917). Freud rozpatrywał psychikę ludzką w aspekcie funkcjonalnym. Cytat w przypisie Irzykowskiego pochodzi prawdopodobnie z pracy Mauthnera *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* (1906–1913). Wcześniej przywołana jest książka Freuda *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1905).

⁶³ Theodor Lipps: *Komik und Humor*, Leipzig 1893. Że Lippsowska analiza komizmu ze wszystkich dotychczasowych jest najlepsza, to przyznaje nawet Croce. Mimo to stawia sam swoją własną definicję komizmu, która jest tylko niezupełnym powtórzeniem Lippsa – dowód, że Lippsa porządnie nie zrozumiał. Ponieważ w „Museionie” dr Günther w artykule o *Smutku humorystów* uważa dzieło Bergsona o komizmie (pt. *Śmiech*) za miarodajne, muszę nadmienić, że analiza Bergsonowska w porównaniu z Lippsowską jest krokiem wstecz. Studium Bergsona, ciekawe i ważne ze względu na całokształt jego filozofii (jej rdzeń etyczny: walka z mechanizmem), uważa za komiczne wszystko, co jest powtórzeniem, zeszywnieniem, zmechanizowaniem. To jest jednak tylko jeden z wypadków komizmu, i to nieprzekonywający. Jeżeli np. Bergson twierdzi, że gdy kilka razy tego samego dnia spotykamy przypadkiem tę samą osobę, wtedy się uśmiechamy, gdyż to powtarzanie działa na nas komicznie – to jest to prawdą tylko warunkową. Może nam się to wydać parodią losu, ale może też ogarnąć nas lęk, wrażenie czegoś niesamowitego. Gdy zamiast wiecznie zmiennego życia natrafiamy na mechanizm i z Galianim wołamy: „Natura jest

w miejsce oczekiwanej wartości wchodzi niespodzianie wartość inna, tu nie należąca⁶⁴, udaje ją na chwilę, potem zdemaskowana ustępuje, ale tymczasem cóż nastąpiło?

sfalszowana!”, to komizm powstaje tu raczej wskutek momentu, który dawniejsi badacze tej materii nazwali degradacją. W jednym zaś miejscu pozwala sobie Bergson na uwagę, że podczas gdy „psychologowie tej miary jak Lipps, Hecker, Kraepelin” na próżno rozwiązywali pytanie, dlaczego Murzyn jest komiczny, to najlepiej w sedno rzeczy utrafił prosty dorożkarz, który nazwał Murzyna „źle umytym”. Wystarczy przeczytać odnośny ustęp u Lippsa i porównać, aby się przekonać, że tym razem osławiony „zdrowy rozum” nie dopisał, gdyż jego rozwiązanie nie jest ani trafne, ani nawet proste.

Zauważyć muszę, że poglądy Lippsa wykładam tu przeważnie własnymi słowami, wprowadzam dla swoich celów nowe pojęcia i rozszerzam niektóre jego myśli [przyp. – K.I.].

Johann Christian Günther (1695–1723) – niemiecki poeta. Irzykowski najprawdopodobniej wspomina włoskiego ekonomistę, polityka i duchownego: Ferdinanda Galianiego (1728–1787) – zwolennika merkantylizmu, który wprowadził pojęcia użyteczności oraz rzadkości. Ewald Hecker (1843–1909) – niemiecki lekarz psychiatra. Emil Kraepelin (1865–1926) – profesor, wykładowca Uniwersytetu w Heidelbergu, niemiecki psychiatra. Irzykowski odwołuje się tu do pracy Kraepelina *Zur Psychologische des Komischen*, „Philosophische Studien” 1885, t. 2.

⁶⁴ P.p. W innych teoriach wciąż manipulowano pojęciami „czegoś wielkiego” i „czegoś małego” – „małe” rugowało na chwilę „wielkie” i stąd miał powstawać komizm. Tymczasem chodzi tylko o chwilowy nielegalny wikariat (koepenikiadę) czegoś niewłaściwego w miejsce czegoś właściwego; np. w najbliższym przykładzie „włamać się” zamiast „sięgnąć”. Kontrast małego z wielkim pochodzi od teorii czysto degradacyjnych, które posługiwały się przykładami: „góra-mysz”, „wół-żaba”. Oczywiście to, co jest na danym miejscu niewłaściwe, jest w stosunku do swego przeznaczenia również za małe („nieskończenie małe”, jak to nazywał Jean Paul). Ten błąd został właśnie wykryty przez Lippsa. Podnoszę to dlatego, że w *Psychologii* Władysława Witwickiego, tom II, teoria Lippsa jest mylnie streszczona; tak samo teoria Kanta, który już także akcentował moment chwilowego złudzenia [przyp. – K.I.].

Wywołane zostało pewne natężenie psychiczne, lecz okazało się za wielkim, pozostała nam jakby za darmo pewna wolna reszta, która wytwarza uczucie wesołości, łatwości, igraszki, to uczucie, dzięki któremu np. Hobbes⁶⁵ jednostronnie uważał komizm za nagłe obudzenie się poczucia naszej wyższości wobec tego, co odsłoniło się jako niższe⁶⁶. Nie wiem, czy kto zwrócił uwagę na to, że teoria Lippsa jest ściśle energetyczną. Oczekiwanie, o którym on mówi, nie jest jedynie czasowe, jak w dawnych teoriach, jest to napięcie, natężenie energii psychicznej, za każdym razem inne, specjalne dla różnych rzeczy, zdarzeń, przedmiotów itd. Więc jeżeli powiemy np.: „Nasz przyjaciel Iks włamał się, mianowicie – do własnej kasy, zapłacił wreszcie swoje długi” – to w tym dowcipie „włamanie się” ma pewien stały, znany nam z życia walor energetyczny, skupiający w sobie energię zdziwienia, oburzenia, obawy itd. Zapłata własnych długów jest również osobnym skupieniem energetycznym, z kradzieżą właściwie niewspółmiernym. Współmiernymi czyni je dopiero podstęp dowcipny, jest nim nielegalne zastosowanie pośredniego członu: „sięgnięcie do kasy”, oparte na podo-

Jean Paul (1763–1825) – znany także jako Johann P. Friedrich Richter, niemiecki pisarz i estetyk. Władysław Witwicki, właśc. Józef Sas Wasylkowicz (1878–1948) – jeden z ojców polskiej psychologii, filozof i historyk filozofii, tłumacz, teoretyk sztuki i artysta. Irzykowski tu i dalej odwołuje się do znanej pracy Witwickiego *Psychologia. Dla użytku słuchaczy wyższych zakładów naukowych*, t. 1–2, Lwów 1925–1927.

⁶⁵ Thomas Hobbes (1588–1679) – angielski filozof, myśliciel społeczny. Przedstawił nową, odmienną od Arystotelesowskiej koncepcję komizmu, inicjując psychologiczne teorie komizmu popularne w XIX i XX wieku. Pierwszy wyraził pogląd, że w przeżyciu komizmu istotną rolę odgrywa niespodzianka. Po polsku jego dzieło *Elementy filozofii* opublikowano w roku 1956.

⁶⁶ *P.p.* Co do Hobbesa, patrz obszerniejszą dygresję na końcu tego rozdziału [przypp. – K.I.].

bieństwie zupełnie zewnętrznym. Ten podstęp zmusza nas do zestawienia obu wartości na jednej linii i wówczas to (jak owa żaba usiłująca wyduć się do wielkości wołu) niewinna zapłata długów wydyma się do rozmiarów zbrodni, a potem oczywiście skurcza się i pęka jak owa żaba, uwalniając przy tym ową resztkę, dającą wrażenie komiczne (*Lustprämie*)⁶⁷. Dowcip powyższy byłby zresztą mało dowcipnym, gdyby się opierał jedynie na podobieństwie zewnętrznym; ma on jeszcze sankcję wewnętrzną. Mianowicie znamy owego Iksa jako dość szczególnie okaz leniwego dłużnika: dłużnik-skąpiec, ma pieniądze w kasie, dusi je i zwracać nie chce, żal mu ich, tak, jak gdyby naruszając je, miał na sobie samym popełnić zbrodnię. To podobieństwo wewnętrzne, psychologiczne, nadaje dowcipowi większą siłę przynaglającą, czyni zestawienie bardziej przymusowym i legalizuje niejako ów podstęp.

Czym silniejszymi, czym bardziej odkrywczymi, bardziej charakterystycznymi są owe sankcje wewnętrzne, tym silniejszy jest dowcip i tym większą ma wartość estetyczną⁶⁸. Dowcip sam przez się, tak jak wszelki komizm, nie ma, zdaniem Lippsa, wartości estetycznej, ma ją dopiero, gdy się zamieni w humor. Humor przemienia czystą negację w wartość negatywną. Mowa jest tu o humorze nie

⁶⁷ *P.p.* Ten mechanizm można obserwować nawet na małym dziecku i na psie. Pies zna się na żartach: gdy mu grozić uderzeniem, tropi się; potem, gdy zmiarkuje, że to nie na serio, szybko macha ogonem – śmieje się. Nie jest to zwykła psia radość, pies się weseli, cieszy, ale także nagle śmieje [przyp. – K.I.].

⁶⁸ *P.p.* Witwicki (l.c.) podnosi, że komizm w ogóle wymaga postawy estetycznej od tego, kto się chce z czegoś śmiać, a specjalnie o żarcie pisze: „Żart każdy jest pewną czynnością artystyczną albo jej wytworem. To znaczy, że każdy, kto żartuje, stwarza widowisko pewne”. Hebbel twierdzi natomiast: „Tylko ten dowcip jest dobry, który wykrywa dowcip natury” [przyp. – K.I.].

tym, który jest „śmiechem przez łzy” lub „choć gryzie, to sercem gryzie” – dalecy jesteście od identyfikowania humoru z sentymentalizmem. Humor, którym się tu zajmujemy, obejmuje i ironię, i satyrę, humor rozpaczy i humor bohaterstwa, humor nieba i piekła.

Jeżeli przez komizm jakaś osoba, jakiś przedmiot, jakaś czynność ulega degradacji, to humor niejako wznawia proces i doprowadza do rehabilitacji. Don Kichot⁶⁹, wyśmiany i zelżony, staje się na wyższym stopniu rozważania (do którego sam Cervantes⁷⁰ wcale się nie wznosił) męczennikiem *sui generis*⁷¹, bohaterem, symbolem naiwnego romantyzmu, ukrytego w duszy ludzkiej. Demokryt⁷², szukający z latarnią człowieka, w pierwszym stadium rozważania wydaje się tylko dowcipnisiem, w drugim jest oprócz tego humorystą-ironistą. Aby zaś wrócić do początkowego przykładu o Iksie – dowcip ten zbliża się do humoru, o ile dobrze charakteryzuje zachowanie się Iksa, tak że wyrażenie „włamał się”, zrazu zupełnie niewłaściwe, potem tylko dowcipne, czyli żartobliwe, wydaje się w końcu bardzo właściwym i trafnym, czyli humorystycznym.

⁶⁹ Don Kichot (Don Kichote, Don Kiszot) – bohater powieści Cervantesa z początku XVII wieku, szlachcic, który pod wpływem lektury ksiąg o błędnych rycerzach uwierzył we własną misję i wyruszył w świat, by walczyć ze złem i wspierać dobro. Stał się postacią archetypiczną, nieustannie przywoływaną jako figura szlachetnych, choć często nieskutecznych (czy nawet szalonych) działań.

⁷⁰ Miguel de Cervantes y Saavedra (1547–1616) – hiszpański pisarz renesansowy, najbardziej znany jako autor powieści *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (pol. *Don Kichot*).

⁷¹ *Sui generis* (łac.) – swego rodzaju, w swoim rodzaju.

⁷² Demokryt z Abdery (ok. 460 – ok. 370 p.n.e.) – myśliciel i podróznik, uczeń Leucypa, naukowiec. Jego przydomek „śmiejący się filozof” wynikał prawdopodobnie z pogody ducha, ale według niektórych źródeł wiązał się z tym, że mieszkańcy Abdery podejrzewali go o szaleństwo.

Czytelnik spostrzega już, że mimo kołowania jesteśmy już przy naszym głównym temacie (o metaforach), wprzód jednak wypada nam się zapoznać z jeszcze jednym ważnym momentem psychologicznym, który odgrywa rolę zarówno w komizmie, jak i w humorze. Jest nim podane przez Lippsa prawo psychicznego zatoru (*das Gesetz der psychischen Stauung*). Podobnie jak na rzece w miejscu, gdzie utworzy się jakaś przeszkoda, woda kłębi się gwałtowniej, szumiąc i pieniając się, usiłuje ową przeszkodę przezwyciężyć, tak i w duszy, gdy zwykły prawidłowy „ruch psychiczny”, ślizgający się łatwo od przedmiotu do przedmiotu, od pojęcia do pojęcia, dozna przeszkody „przez zmianę – tu cytuję Lippsa – czy to właściwości pewnego przedmiotu, czy to jego stosunku do innych przedmiotów, wówczas powstaje około tego przedmiotu psychiczny zator, tak że ruch psychiczny, czyli aktualna siła psychiczna, na nim się koncentruje. Skutek jest taki, że przedmiot ów, który był pierwaj tylko punktem przejścia ruchu psychicznego, teraz przez ten ruch zostaje wyniesiony w górę, czyli że skupia na sobie całą aktualną siłę psychiczną. Nabiera on przez to zarazem odpowiedniej zdolności oddziaływania, zwłaszcza zaś odzyskuje swoje naturalne działanie uczuciowe. Przystaje być czymś obojętnym, stał się czymś nowym”⁷³.

Zacytowałem tu określenie prawa zatoru z Lippsa, gdyż posiada ono i dla naszych dalszych roztrząsań pierwszorzędne znaczenie. Prawo to jest podstawą każdego zdumienia, zainteresowania, najlepszą zaś jego ilustracją będzie znany objaw, że wiele rzeczy zaczyna nam się podobać, odzyskiwać wartość swoją dopiero wtedy, gdy je stracimy (np. „szlachetne zdrowie, nikt się nie dowie, jako smakujesz, aż się zepsujesz”⁷⁴) – zaś w nieutulonym żalu

⁷³ Zob. Th. Lipps, *Komik und Humor...*

⁷⁴ Fragment fraszki Jana Kochanowskiego *Na zdrowie*.

po stracie bliskiej osoby, w szale miłosnego pragnienia lub w napadzie zazdrości owa koncentracja psychiczna odbywa się nieraz ponad miarę istotnej wartości przedmiotu. Otóż w komizmie prawo zatoru działa w ten sposób⁷⁵, że podstawienie jednej wartości za drugą wywołuje skutek swej niezwykłości zdumienie i to napięcie uwagi, które potem⁷⁶, po rozwiązaniu zagadki, pozostawia nam nadwyżkę bezinteresownej wesołości. Zdumienie, napięcie jest zaś tym większe i tym większą też jest owa nadwyżka, 1) im większa jest przeszkoda wywołująca zator, czyli im nowsze i nie-zwyklejsze jest zestawienie czy podstawienie, połączenie obu wartości, 2) im silniejszy jest prąd, to znaczy im silniejszy jest przymus zewnętrzny (rym, gra słów, aliteracja, podobieństwo fizyczne, pomyłka, bliskość w czasie itd.) lub jeszcze lepiej wewnętrzny (np. ukryta, a w komizmie lub dowcipie zdemaskowana racja psychologiczna, społeczna itd.), który zmusza wyobraźnię wykonać owo zestawienie, ba, nawet wracać do niego, bawić się nim – przymus, który nawet wbrew naszej lepszej wiedzy⁷⁷ popycha nas do tej rozkosznej swawoli. Stosownie

⁷⁵ Dla całości warto dodać, że na tym samym prawie oparł Lipps teorię tragedii: dzięki nieszczęściu odsłania się potęga i piękno natury ludzkiej (Th. Lipps: *Der Streit über die Tragödie*, 1891) [przyp. – K.I.].

⁷⁶ Nie chodzi tu ściśle o stosunki czasowe, gdyż proces komizmu może się odbyć w odwrotnym porządku – co uszło uwagi teoretyków przed Lippssem, którzy się wciąż posługiwali pojęciami „niespodzianki i oczekiwania” [przyp. – K.I.].

⁷⁷ W takich wypadkach bowiem poddajemy się chętnie i jawnemu oszustwu. Toteż Lipps obchodzi się bez pojęcia niespodzianki – która jest tylko jednym ze sposobów wywarcia owego przymusu, i to sposobem dość tanim – tak tanim, jak podobieństwo dwóch osób w farsie i jak tanią jest pornografia jako ciągle żywe źródło komicznych degradacji. Także Witwicki (l.c.) stwierdza, że „komizm nie zawsze musi mieć charakter wybuchowy” [przyp. – K.I.].

do tych różnych czynników, oddziaływających na jakość zatoru, komizm dowcipu lub sytuacji może być płytki, ale silny – dzięki niezwykłości zestawienia, subtelny, ale słaby – gdy zestawienie samo nie jest uderzające i niewiele daje nowego⁷⁸. Wiadomo, ile dowcipnisie wydobywają

⁷⁸ *P.p.* W pierwszym momencie chodzi o rezultat zestawienia (f a s a d ę), w drugim o p o d s t ę p, który stosuje dowcipniś, lub o k o n i u n k t u r ę, którą o d k r y w a i z której korzysta. Pierwszy można zilustrować anegdotką o tresowanym śledziu, który się utopił, lub cytatem z komedii Arystofanesa: „Myślałem podczas deszczu, że to Zeus susia przez sito”. Tu należy przeważna część dowcipów pornograficznych, w ogóle takich, w których sposobność, koniunktura jest stała, nawet stereotypowa, a dąży się do wszelkiej jaskrawizny, paradoksu, bezbożności, obnażenia itp. Co do drugiego momentu, to mamy tutaj skalę obfitą, od środków znanych i stereotypowych do takich, które wymagają szczególnej spostrzegawczości, a nawet twórczości. Kalambur, parodia, trawestia – to najpospolitsze, niemal mechaniczne sposoby, których używają dowcipnisie, aby się wprawić w trans dowcipkowania. Takie kalambury jak „flirtuoz”, „cierpienia dyletantala” – można jednak uważać za dowcipne dopiero, gdy są trafną charakterystyką osób. Nie tak tani jest środek użyty w zwrocie: „ten człowiek ma wielką przyszłość za sobą”. Twórczego nastawienia humorystycznego świadectwem są takie zwroty jak w *Słówkach* Boya: „intelektem praży z bliska” (ironiczne określenie flirtu z czasów cyganerii artystycznej) lub „ojciec najbrzydsze wyrazy wymawiał po kilka razy” (trzeba by dużo napisać, aby objaśnić subtelność tej litotes). Są dowcipy i sceny komiczne tak indywidualne, że znikają bezpowrotnie wraz z sytuacją, która je wywołała. Powyżej zaznaczone różnice nie są podziałem, są to tylko momenty, które przychodzą razem i nawet razem wybijają się w wielu przykładach, np. w znanej anegdotce: ciało w. ks. Sergiusza po zamachu bombowym było rozerwane na cząstki; jedną rękę znaleziono – w Kasie Czerwonego Krzyża [przyp. – K.I.].

Arystofanes z Aten (ok. 446–385 p.n.e.) – grecki komediopisarz, jeden z twórców komedii staroattycznej. Tadeusz Boy-Żeleński (1874–1941) – tłumacz, krytyk literacki i teatralny, poeta-satyryk, eseista i działacz społeczny. Litota, litotes – figura retoryczna polegająca na zastąpieniu wyrażenia określającego cechę

kawałów na tak błahe tematy jak: teściowa, kapelusz żony, zapominalstwo profesora itd. – jedynie dzięki nowym zestawieniom. Taki dowcip może być nawet „naciągnięty”, sztuczny – poddajemy mu się przecież, jeżeli nas za to wynagradza nowością zestawienia. Do tego momentu nowości później jeszcze wrócimy i bliżej mu się przyjrzymy.

Stać się jednak może, że wynik komizmu: degradacja, dawszy nam moment rozpasanej swawoli, jakoś nas nie zadowala, czujemy: tu jest coś jeszcze. Powstaje nowy zator, nowe zaciekawienie, nowe rozwiązanie zagadki, tym razem *in plus*, zestawienie przedtem śmieszne rehabilituje się i dzięki prawom psychicznego zatoru zyskuje tym bardziej, im śmieszniejsze było przedtem. Dajmy na to, że bogaty oryginał sporządza jakiś niesłychanie dziwny komiczny testament (tu proszę czytelnika, by miał za mnie natchnienie) – okazuje się jednak po jego śmierci, że to był ogromnie trafny sposób czynienia dobrze ludziom zasługującym na poparcie. Wtedy ów oryginał z śmiesznego dziwaka staje się wzniosłym humorystą – wznioślejszym etycznie, ale nie tak dowcipnym (o ile mu czytelnik nie pomoże) jak ów inny, nie lubiany przez nikogo, a zajadle złośliwy dziwak z Jean Paula *Flegeljahre*, zapisujący majątek temu ze swoich licznych krewnych, który nazajutrz po jego zgonie, wobec komisji notarialnej, w pół godziny zdoła wycisnąć ze swego oka łezkę rozczulenia. Albo żeby zostać przy przykładach z włamaniem się: komicznym jest Sznok Hebbła, gdy nie mogąc wbrew woli skąpej żony nasycić apetytu na kielbasę, nocą włamuje się do własnej spiżarni i tu zastaje już drugiego złodzieja, któremu musi pomagać. Humorystycznym jednak staje się ów epizod, gdy go umieścimy na tle charakteru owego Sznoka:

czegoś wyrażeniem przeciwstawnym zaprzeczonym, np. *nie-mały* zamiast *wielki*.

dobroduszny olbrzym, tchórz i pantoflarz, próbujący czasami buntu i odwagi w sposób jak najniezręczniejszy.

Humorystyczny jest dowcip skazańca, który dowiedziawszy się pod szubienicą, że to poniedziałek, stwierdza, że tydzień źle się dla niego zaczyna⁷⁹. Ale czy można nazwać humorystycznymi takie paradoksy jak np. paradoks Lessinga⁸⁰: „Nie miałem czasu napisać krótkiego listu, napisałem długi” lub Talleyranda⁸¹: „Mowa służy do zakrywania myśli”? Niewątpliwie są one dowcipne, ale ich trafność tak bardzo przeważa nad jaskrawością, że nie działają rozśmieszająco, wywołują tylko subtelne wewnętrzne zadowolenie, w każdym razie dziś już stały się do pewnego stopnia takimi pewnikami, że zatarała się nawet ich paradoksalność. A teraz – aby jeszcze raz wrócić do włamywaczy i rabusiów – weźmy takie powiedzenie Proudhona⁸²: „Własność jest kradzieżą”. Mamy tu do czynienia z jedną z najsłynniejszych definicji, z hasłem historycznym, którego potęgą sugestywna oddziaływała nie tylko na zrewolucjonizowane tłumy, dając im w skoncentrowanej postaci całą teorię ekonomii, lecz i na głowy naukowe. Czy to jest paradoks? Paradoks dla ekonomistów stojących na innym stanowisku teoretycznym, ale nie dla Proudhona, który w tę definicję wierzył. Humor w niej nie ma, chyba humor rozpaczliwej przesady

⁷⁹ *P.p.* Rewelacjami psychologicznymi są takie dowcipy: „Nie tylko nie wierzył w duchy, ale się ich nawet nie bał”. „Bogacz do lokajów: «Wyrzućcie tego dziada, bo mi serce rozrywa!»”. „Ktoś zaczął kochać pannę A. dalej w tym samym miejscu, w którym przestał kochać pannę B.” [przyt. – K.I.].

⁸⁰ Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781) – niemiecki estetyk, dramaturg, pisarz, krytyk i teoretyk literacki epoki oświecenia.

⁸¹ Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord, znany jako Talleyrand (1754–1838) – francuski mąż stanu, polityk i dyplomata.

⁸² Pierre-Joseph Proudhon (1809–1865) – francuski polityk, ekonomista, socjolog i dziennikarz, uważany za ojca anarchizmu.

albo krwawej szczerości. Zestawienie było nowe, jaskrawe, zuchwałe, a jednak nie było nigdy w zwykłym znaczeniu tego słowa dowcipne. Była to metaforyczna definicja, równie świetna i lapidarna, choć nierównie głośniejsza jak owa definicja Hebbła: „życie jest wewnętrznym skokiem tygrysim” – definicja, która, nawiasem mówiąc, przed Bergsonem zawarła kwintesencję bergsonowskiej filozofii.

Jesteśmy więc już przy metaforze – którą to nazwą jako reprezentacyjną obejmujemy tutaj wszelkie figury i tropy poetyckie. Powróciliśmy do niej wzbogaceni doświadczeniem przez zapoznanie się z mechanizmem komiki i humoru. Wszystkie sprężyny tego psychicznego mechanizmu działają i przy tej odrębnej przyjemności, którą nam daje trafna i wspaniała metafora. Przede wszystkim stwierdzamy, że zakończenie procesu psychicznego jest takie samo w metaforze jak w humorze: wynik jest pozytywny, podstawienie jednej wartości za drugą ostaje się. Atoli w humorze ten wynik otrzymujemy dopiero po uporaniu się z drugim zatorem psychicznym, który, jak wiemy, poprzedziło stadium komizmu z zatorem pierwszym, dającym wynik na razie ujemny. Gdzież jest to stadium pierwsze w metaforze?

Istnieje ono i tu, ale rudymmentarnie, szczątkowo, musimy je uzupełnić, tak jak w niektórych demonstracjach matematycznych dla wyjaśnienia musimy pośilkowo wprowadzić funkcje równe zero (np. gdy pewna oś w krystalografii zmniejszyła się do zera, lecz inne istnieją i stosunek wzajemny wszystkich musi być pokazany). Metafora daje nam również wyrażenie nowe, jaskrawe, niewłaściwe – tak jak dowcip, tylko że stadium dowcipu zostaje przebieżone [spełnione] w czasie (nb. w czasie fikcyjnym) nieskończenie krótkim. Dowód jednak, że ono tam jest zawarte, otrzymujemy także *a contrario*⁸³,

⁸³ *A contrario* (łac.) – przeciwnie.

gdy np. nieudała metafora wyda się nam śmieszną, ba, nawet przejdzie w naiwny komizm, stwarzając dziwoląg z nagłym, a przez autora zgoła niepożądanym sensem, na kształt diablików drukarskich. Bo jakkolwiek zjawisko humoru dowodzi, że od śmieszności do wzniosłości jest krok jeden, ale jeszcze Napoleon stwierdził, że w stronę odwrotną jest również krok jeden, a może bliżej. Parodia czyha za ścianami tragedii. P. Leo Belmont⁸⁴ w swoim oryginalnym piśmie „Wolne Słowo”⁸⁵ dał znakomite parodie stylu Berenta z *Oziminy*, nie ubliżające zresztą ani nie umniejszające talentu Berenta. Bo Belmont jest artystą i strzegł się, aby nie sparodiować parodii. Najprzykrzejszą rzeczą byłaby nieudała parodia. Z niezręcznej metafory może kto zrobić niezły dowcip, ale z kiepskiego dowcipu nie zrobi się metafora... Prawo zatoru działa wprawdzie i w jednym, i drugim kierunku, więc i nieudała parodia przekoziołkowuje się także, ale w ten sposób, że pierwotny podkład odzyskuje swój walor. Tak np. na mnie działały parodie ballad Mickiewicza i Schillera – innych one bardzo bawiły, ja zaś nie mogłem się oprzeć wrażeniu, że ponad to szczekanie wybija się coraz tryumfalniej nie sprofanowana niczym melodia owych ballad, jak tony dzwonu zatopionego⁸⁶ w sztuce Hauptmanna⁸⁷.

⁸⁴ Leo Belmont, właśc. Leopold Blumental (1865–1941) – eseista, poeta, prozaik, znawca i tłumacz literatury francuskiej i rosyjskiej.

⁸⁵ „Wolne Słowo: tygodnik społeczny, polityczny, literacki i naukowy” – pismo wydawane w Warszawie pod kierunkiem literackim Leo Belmonta od 1908 roku. W roku 1913 zmieniło tytuł na „Polemista: tygodnik społeczny, polityczny, literacki i naukowy”.

⁸⁶ Dramat Hauptmanna: *Dzwon zatopiony. Baśń dramatyczna*. Polskie wydanie w tłumaczeniu Jana Kasprowicza ukazało się w Warszawie w 1899 roku.

⁸⁷ Gerhart Hauptmann (1862–1946) – niemiecki dramaturg, poeta, laureat Nagrody Nobla (1912), przedstawiciel naturalizmu

W następnych rozdziałach dam nieco przykładów dla poparcia analogii między dowcipem a metaforą, potem rozpatrzę kwestię „nowości”, wreszcie wedle przyrzeczenia rozszerzę i ja – nie pojęcie, lecz odczuwanie metafory na całą płaszczyznę zjawisk estetycznych.

[...] ⁸⁸

IV

Różnie próbowano dzielić dowcip. Lipps podał dwa podziały: jeden według kategorii logicznych, drugi według wartości estetycznej dowcipu. Oryginalny jest podział Bergsona: według asocjacji plastycznych. Freud⁸⁹ wykazuje w technice dowcipu analogię z techniką snu i traktuje go jako objaw neurologiczny; do tych analogii też dostosowują się jego kategorie. Żaden z nich jednak nie wpadł na to, żeby kategorie dowcipu zestawić z kategoriami poważnej metafory.

Jeżeli nasza w III rozdziale wyłuszczone hipoteza o pokrewności dowcipu z metaforą jest słuszna, to przypuszczać można, że powinna się ona sprawdzić także w szczegółach, czyli że powinno się także znaleźć podobieństwo poszczególnych gatunków metafory do gatunków dowcipu albo nawet na każdy dowcip powinna

w teatrze; jego twórczość wywarła wpływ m.in. na Jana Kasprowicza i Stanisława Wyspiańskiego.

⁸⁸ Opuszczony został przypis, dodany do wznowienia *Zdobnictwa w poezji z dwudziestolecia międzywojennego* (1929). Irzykowski nawiązuje w nim ponownie do różnych teorii komizmu, m.in. autorstwa Hobbesa, Lippsa, Paula, Peipera i Witwickiego, czerpiąc informacje z *Ästhetik als Wissenschaft des Ausdrucks und allgemeine Linguistik* Crocego.

⁸⁹ Sigmund Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Leipzig und Wien, Franz Deuticke, 1905 [przyp. – K.I.].

by się znaleźć odpowiednia pod względem technicznym metafora. Przygodnie udało mi się znaleźć kilka takich przykładów.

I tak znana jest climax⁹⁰ dowcipna, w której nagromadzone są niepotrzebne stopniowania: „ciemno jak w piwnicy w nocy podczas zaćmienia księżyca”; „prędzej gotowaną marchwią przebijesz Mont Blanc, niż ta myśl dostanie się do jego głowy”. Podobna metafora znajduje się w *Królu Lirze*:

Okuj grzech w złoto, a hartowna dzida
Sprawiedliwości pryśnie, nie zraniwszy;
Odziej go w łachman, karzeł ż d ź b ł e m go zmoże⁹¹.

Znany jest rodzaj dowcipów dających się podporządkować pod tzw. oksymoron, gdy druga połowa dowcipu niespodzianie zaprzecza pierwszej, np. „deszcz nie pada – ale leje”. Analogiczny zwrot znalazłem w wierszu Hebbła:

„Und wenn ich heute sterbe,
Was wirst du morgen tun?”
„Ich werde dich nicht beweinen –
Ich werde bei dir ruhn”⁹².

Freud rozróżnia gatunek dowcipów, które nazywa „zżytkowaniem tego samego materiału”, zwłaszcza w dowcipnych ripostach. Np. bogacz do żebraka: „Wstydz się, ja też zacząłem z gołymi rękami”. Żebrak: „W czyich

⁹⁰ Climax – figura retoryczna, w której słowa, frazy lub zdania są ułożone w kolejności rosnącego znaczenia.

⁹¹ Fragment dramatu Szekspira *Król Lir* (1605).

⁹² Przekład filologiczny: „A jeśli umrę dzisiaj,/ Co zrobisz jutro?/
Nie będę płakał po tobie –/ Odpocznę z tobą”.

kieszeniach?”. Analogicznie na groźbę Persów: „Nasze strzały zakryją słońce”, odpowiadają Spartiaci: „I owszem, to będziemy walczyć w cieniu”. Odpowiedź ta podpada zarazem jeszcze pod inną kategorię zwrotów, które by można nazwać „szczęściem w nieszczęściu”, i pod tym względem znajduje analogię w takich dowcipach, jak: „płaszcz dziurawy – daje dobrą wentylację” itp.

Szczegółowe przeprowadzenie analogii dowcipu z metaforą byłoby w teorii, jak się zdaje, możliwe w wielu kategoriach, ale dla niektórych gatunków dowcipu zabrakłoby zapewne odpowiednich porównawczych przykładów z zakresu poważnej metafory. Przyczyną tego jest, iż dowcip jest giętkim i wielopostaciowym, zręczność jest jego istotą, podczas gdy metafora czyni zakręt bardziej uroczystry, wybredną jest raczej w treści, która daną figurę wypełnia, niż w doborze samej figury. Drugą przyczyną jest odmienna rola, jaką gra dowcip w życiu społecznym. Gdy wartość literacką dowcip ma nieznaczną i pod tym względem ustępuje metaforze, za to w życiu społecznym posiada niezmierną wartość obiegowej drobnej monety, która sprzedaje, kupuje i mierzy bezczelnie wszystko. Dobry dowcip, dobra anegdota idzie z ust do ust; stwarza go efemerycznie każda sytuacja życia i nie tylko zawodowy dowcipniś, który przy każdej sposobności uważa za swój obowiązek „zrobić dowcip”, ale każdy człowiek w ogóle czuje potrzebę zabawiania się w dowcip, lepszy czy gorszy, wszystko jedno. Dowcipy tworzy lud, metafory arystokracja duchowa. Metafory są potrzebne poetom, literatom, od biedy mówcom, dowcip potrzebny jest każdemu. Stąd pochodzi większe stosunkowo wyrobienie dowcipu, jego większa przystosowalność i obfitość co do figur. Dobry dowcip może być ulicznikowskim, głupim, niesprawiedliwym – jaką nigdy dobra metafora nie bywa; ale może też określać i demaskować pewien stosunek osób, rzeczy, urządzeń itd. tak trafnie, jak nieczęsto trafia się dobrej nawet metaforze.

Z tej strony odsłania się widok pesymistyczny. Wprawdzie można z Freudem przypisać dowcipowi znaczenie higieniczno-społeczne, z Bergsonem znaczenie regulatora przeciw zmechanizowaniu życia – przemożny kult dowcipu, czyli kult wynajdywania komizmu, świadczy o jakiejś zakorzenionej w naturze ludzkiej głęboko mściwości, o jakiejś jakby niepewności, niecierpliwości, albo nawet znudzeniu. Człowiek mści się dowcipem za niepowodzenia, broni się szyderstwem. Ludzi, którzy by uprawiali kult metafory, którzy by udałą metaforę podawali sobie z ust do ust, uważano by za narwańców. Proszę tylko zważyć, ile na temat życia miłosnego jest w obiegu społecznym dowcipów, a ile metafor. Takich ludzi, takie społeczeństwo z kultem metafor⁹³ mógłby wymarzyć poeta... Zdarzają się jednak tacy ludzie. Był nim np. ojciec Carlyle’a⁹⁴, Szkot, lecz, jak go nazwał syn, *ultimus Romanorum*⁹⁵.

„Nikt z nas nie zapomni – pisze o nim sławny syn – jego śmiałego, gorącego stylu, pełnego metafor, choć nie wiedział, czym są metafory; krótka, energiczna, jasna mowa jego, nie barw pysznych pełna, lecz w białym świetle słońca błyszcząca, była zupełnym wyrazem jego myśli. Nie słyszałem nikogo, kto by mówił tak emfaticznie jak

⁹³ Pp. T. Peiper w artykule *Z kraju słonej Wenery* opowiada o zwyczaju ludowym w Hiszpanii obdarzania kobiet hiperbolicznymi komplementami. Na ulicach sprzedaje się „piropozy” – drukowane pochlebstwa, dla użytku niepomysłowych mężczyzn [przyp. – K.I.].

⁹⁴ Thomas Carlyle (1795–1881) – szkocki pisarz społeczny, historyk i filozof historii, propagator i współtwórca specyficznej historiozofii zwanej heroizmem.

⁹⁵ *Ultimus Romanorum* (łac.) – ostatni Rzymianin, potoczny termin stosowany w publicystyce historycznej na określenie postaci, która uważana jest za ostatniego reprezentanta kultury antycznej i starorzymskich cnót w obliczu końca epoki i postępującej barbaryzacji.

on. W gniewie nie używał przezwoisk ni przekleństw; słowa jego były jak ostre strzały, wnikające do szpiku kości”⁹⁶.

Poeta, który by tworzył takie charaktery, musiałby się zapytać swej duszy, w jakiej atmosferze i w jakiej temperaturze serca one dojrzewają; niewątpliwie ich cały wewnętrzny stosunek do życia byłby odmienny, oparty nie na zasadzie degradacji, lecz pełnego wiary wyolbrzymiania.

P.p. Powyższa analiza metafory, zresztą jednostronna, nie jest bynajmniej wyjaśnieniem jej pochodzenia. Metafora jest tak dawna jak mowa ludzka, a mowa tak dawna jak człowiek (Croce). Peiper⁹⁷ w *Metaforze terażniejszości* niepotrzebnie się nad tym zastanawia, a jeszcze niepotrzebniej stara się wywieść metaforę z pierwotnego animizmu⁹⁸. Bo przecież już sam animizm ma podkład metaforyczny, jest to metafora wzięta dosłownie. Hipoteza Peipera jest tak samo zewnętrzna jak jego tłumaczenie komizmu. Szczególne są te nałogi spencerowskie⁹⁹ u teoretyka nowej

⁹⁶ Nie udało się ustalić źródła. Być może chodzi o książkę wspomnieniową Carlyle’a *Reminiscences* (1881).

⁹⁷ Tadeusz Peiper (1891–1969) – poeta, prozaik, teoretyk poezji, twórca Awangardy Krakowskiej, założyciel i redaktor czasopisma „Zwrotnica”. Autor zbiorów wierszy: *A* (1924), *Żywe linie* (1924), *Raz* (1929), powieści autobiograficznej *Ma lat 22* (1936). W traktacie *Nowe usta* (1925) i szkicach pomieszczonych w książce *Tędy* (1930) sformułował oryginalny program nowej poezji. Szkic Peipera *Metafora terażniejszości* rozpoczyna dyskusję na temat funkcji formy metafory, trwającą przez całe dwudziestolecie międzywojenne (zob. *Teksty źródłowe*, s. 199–209).

⁹⁸ Animizm (od łac. *anima* – oddech, dusza, życie) – pogląd, zgodnie z którym istoty nieludzkie, takie jak zwierzęta, rośliny czy przedmioty nieożywione, posiadają duszę.

⁹⁹ Nawiązanie do Herberta Spencera (1820–1903) – angielskiego filozofa i socjologa, jednego z twórców socjologii, przedstawiciela organicyzmu i ewolucjonizmu. Spencer uchodzi za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli pierwszej formy pozytywizmu.

sztuki. Również Gustaw Bychowski¹⁰⁰ (*Psychoanaliza*) twierdzi, że „metafora jest pozostałością dawnych, bynajmniej nie przewyciężonych sposobów myślenia”¹⁰¹, że człowiek pierwotny, mówiąc, że bohater jest silny jak lew, dopatrywał się mistycznej wspólnoty między nimi. Prawda, ale jedno mogło być razem z drugim, proces metaforyczny jest czym innym niż proces wiary, choć mogą się spływać [łączyć]. W splocie funkcji umysłowych człowieka wiele części wzajemnie się nakrywa, mimo to są zasadniczo czymś odrębnym. Metafora nie jest uszlachetnionym wyrostkiem robaczkowym¹⁰².

V

Po ustaleniu ścisłego pokrewieństwa między metaforą a dowcipem wracamy do pierwotnego naszego zadania: zbadać, na czym polega osobliwy blask i powab otaczający metaforę. Zredukowaliśmy zaś metaforę niejako do „poważnego dowcipu”, nie tylko aby wypełnić lukę w dotyczących [jej] teoriach estetycznych, lecz głównie dlatego, że na terenie dowcipu właśnie najlepiej nam będzie powyższe zagadnienie rozwiązać. Klucz do zagadnienia dają niektóre bardzo szczęśliwe formuły Jean Paula i Freuda.

Jest rzeczą charakterystyczną, że najlepsze odkrycia w dziedzinie komizmu porobił nie zawodowy estetyk, lecz poeta, Jean Paul. I tak np. zagadnienie, którym się zajmował p. Günther w „Museionie”: na czym polega komizm

¹⁰⁰ Gustaw Bychowski (1895–1972) – polski i amerykański lekarz psychiatra, jeden z pierwszych polskich psychoanalityków.

¹⁰¹ G. Bychowski, *Psychoanaliza*, Lwów 1928.

¹⁰² Ten fragment tekstu Irzykowski dopisał do kolejnego wydania pracy, już z okresu dwudziestolecia międzywojennego.

Sancho Pansy¹⁰³ zawisłego w nocy nad rzekomą przepaścią, rozwiązuje Jean Paul formułą „komicznej pożyczki” (*das komische Leihen*). Postępowanie Sancho Pansy jest zupełnie rozumne, tylko my pożyczamy mu naszej lepszej wiedzy obiektywnej, stąd powstaje amalgamat komiczny. Ale nas tu zajmie inne odkrycie Jean Paula, którego doniosłości on sam sobie nie dość może uświadamia. Mianowicie powiada on: „W dowcipie kuglarska szybkość mowy zamienia półpodobieństwa i ćwierćpodobieństwa na równości, sprzedaje części za całości, przyczyny za skutki i na odwrót; przez to powstaje estetyczny brzask nowego stosunku (*der aesthetische Lichtschein eines neuen Verhältnisses*), podczas gdy nasze poczucie prawdy obstaje dalej przy dawnym porządku rzeczy”¹⁰⁴. W związku z tym przytoczymy jeszcze, co Lipps mówi o psychicznym zatorze w komizmie: „Zator ów rodzi się wskutek charakteru nowości, niespodzianki, dziwu, zagadkowości, trafności, który cechuje komizm. Przez to zrywa się most między tym, co komiczne, a tym, co jest po drugiej stronie; «odpływ» wyobrażeń na chwilę ustaje, a komiczny kompleks wyobrażeniowy zostaje psychicznie izolowany”¹⁰⁵.

Wylądujemyż teraz na tej efemerycznej wyspie izolacyjnej, gdzie świta „brzask nowych stosunków”¹⁰⁶.

Znany kompozytor pieśni, Jan Gall¹⁰⁷, był niebezpiecznym człowiekiem; grasował po restauracjach lwowskich,

¹⁰³ Sancho Pansa – wierny giermek błędnego rycerza Don Kichota z Manczy, bohatera powieści Miguela de Cervantesa.

¹⁰⁴ Irzykowski cytuje tu fragment fundamentalnego dzieła Paula *Vorschule der Aesthetik* (1826).

¹⁰⁵ Th. Lipps, *Komik und Humor...*

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ Jan Karol Gall (1856–1912) – kompozytor, dyrygent, pedagog i krytyk muzyczny; znany głównie jako autor pieśni solowych i chóralnych.

szukając ofiar swego rabelaisowskiego¹⁰⁸ dowcipu¹⁰⁹. Raz rzekł do kelnera: „Gdybyś był tak wielki, jak jesteś głupi, mógłbyś gościom piwo na księżyc podawać”. Jakież plastyczne wyobrażenie: księżyc – goście księżycowi w restauracji ogródkowej – długi kelner, sterczący od ziemi. Obecny przy tym Womela¹¹⁰ naszkicował naprędce ów groteskowy obraz i było jasne dla wszystkich, że sercem tego dowcipu nie jest wyśmianie kelnera¹¹¹, lecz owa dziwaczna kombinacja – nowych stosunków, nie poza czasem, lecz poza przestrzenią, lub raczej poza miarą.

Weźmy taką grupę dowcipów: (z listu pani Sévigné¹¹² do córki) „Twoje piersi mnie bołą”. „Człowiek tak wysoki, że nie może nigdy dostać kataru z przemoczenia nóg”. „Nie jedz stojąco, bo ci potrawy do nóg zlecą”. „Jednym

¹⁰⁸ Nawiązanie do francuskiego pisarza satyrycznego – François Rabelais (ok. 1494–1553), autora jednej książki, zarazem popularnej i budzącej kontrowersje: *Gargantua i Pantagruel*.

¹⁰⁹ *P.p.* Razem ze Stanisławem Womelą królowali u popularnego Naftuły Toepfera, który był stałym przedmiotem ich żartów. Gall, dla majestatycznej głowy i brody zwany „Bogiem Ojcem”, był Falstaffem grubym, Womela chudym. Swój stan bezzenny uzasadniał Gall następująco: „Alboż to ja krowi ogon, żebym ciągle przy jednej... wisiał!” [przyp. – K.I.]. Naftuła Toepfer – twórca i właściciel słynnych restauracji we Lwowie.

¹¹⁰ Stanisław Womela (1868–1911) – poeta, pisarz, dziennikarz, tłumacz oraz krytyk literacki, artystyczny i teatralny. Obok Karola Irzykowskiego i Ostapa Ortwina był jednym z najbardziej interesujących i twórczych krytyków młodopolskiego Lwowa.

¹¹¹ *P.p.* I gdzież jest to wywyższanie się żartownisia, o którym mówi Hobbes i Witwicki? (To jest raczej wywyższanie kelnera) [przyp. – K.I.].

¹¹² Marie de Rabutin-Chantal, baronowa de Sévigné, zwana markizą de Sévigné (1626–1696) – francuska arystokratka, znana w historii literatury francuskiej jako autorka kilkuset listów adresowanych do córki (zob. Madame de Sévigné, *Lettres choisies*, Paris 1921).

uchem wysłucha, drugim wypuszcza”. „Stoi sztywnie, jakby kij połknął”. „Łysy – zaczyna górą przerastać”. „Kapral do rekrutów: «Podnieś prawą nogę do góry» (Jeden podnosi lewą). «Który to cham podniósł obie nogi do góry?»”. „Żona w nocy: «Wstań, mężu, pokołysz Jasia, wszak to nasze wspólne dziecko!» Mąż: «Kołysz, duszko, swoją połowę, moja niech krzyczy»”. „Matka położyła dwóch chłopców do łóżka, jeden zaczyna płakać. «Co ci jest?» «Bo Julek zajmuje połowę łóżka». «To ty zajmij drugą». «Ale mamo, on chce swoją połowę mieć w środku, a ja mam spać po jego bokach»”.

Oto jest odrębna anatomia i fizjologia dowcipu, podobną też ma on astronomię, rachubę czasu („Dawniej panowie byli grzeczniejsi” – „Ale dawniej panie były młodsze”), matematykę, politykę itd. Groteskowe cuda dzieją się na tej wyspie izolowanej. I żeby zaraz sięgnąć do metafory: przypomnijmy sobie świat Boecklina¹¹³, jego syreny, trytony, centaury i kozice jednorogie, świat potworów i pokrak Ropsa¹¹⁴, Breughela¹¹⁵, Callota¹¹⁶, a ostatecznie świat wyobrażeń mitologicznych, który przez długie czasy był rzeczywistą wiarą człowieka.

Przypominamy jeszcze takie czysto metaforyczne zwroty: „Kto sieje wiatr, zbiera burzę”. „Tonący brzytwy się chwyta”. „Tańczyć na wulkanie”. „Lepszy funt szczęścia niż cetnar rozumu”. Można by ich gromadzić mnóstwo,

¹¹³ Arnold Böcklin (1827–1901) – szwajcarski malarz, rzeźbiarz, projektant i grafik, tworzący w nurcie neoromantyzmu, a następnie symbolizmu.

¹¹⁴ Félicien Joseph Victor Rops (1833–1898) – belgijski grafik, przedstawiciel symbolizmu.

¹¹⁵ Breughel – malarz holenderski. Trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, którego z malarskiej rodziny Irzykowski ma na myśli. Najpewniej chodzi o Pietera Bruegla starszego (ok. 1525–1569).

¹¹⁶ Jacques Callot (1592–1635) – francuski rysownik i grafik z Lotaryngii, tworzący w stylu manierystycznym.

we wszystkich ujrzymy jakąś nową kombinację, już to plastyczną, już to materialną, przyczynową, czasową itd., słowem: nowy stosunek.

W tym miejscu jest już pora wydobyć drugą formułkę rozjaśniającą, formułkę Freuda. Radość z dowcipu uważa on za radość z nonsensów. Człowiek pod brzemieniem obowiązków kulturalnych, społecznych, rodzinnych gromadzi w duszy swojej mnóstwo restancji¹¹⁷ życiowych, nie zaspokojonych, dzikich i spycha je w nieświadomość, nie przyznaje się do nich, wyrzeka się ich na zawsze. Ale: „*Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo*”¹¹⁸ (tak brzmi motto głównego dzieła Freuda *Traumdeutung*¹¹⁹). W postaciach snu, dziwactwach newrozji¹²⁰ i psychozy, w pomyłkach mowy i pisma, w poezji, w dowcipie wychodzą one z Acherontu¹²¹ duszy na światło dzienne i szaleją. Sen, newroza, dowcip, poezja są samoleczeniem się duszy, otwieraniem się klapy bezpieczeństwa. W śnie i newrozii dziki nonsens urządza swoje orgie jeszcze bezkarnie, w poezji i dowcipie musi już opłacić pewne cło na rzecz rozumu. W każdym dowcipie i każdej metaforze zawiera się pewien sens, lepszy lub gorszy, banalny lub genialny; nie on jednak jest panem, jest tylko wózkim, na którym wyjeżdża nonsens i gra rolę Sancho Pansy na tronie – na wyspie izolacyjnej.

Oczywiście formuła Freudowska jest nieco zabarwiona subiektywizmem swego twórcy. To samo jednak

¹¹⁷ Restancja (przestarz.) – pozostałość, zaległość.

¹¹⁸ Cytat z Wergiliusza, *Eneida*, 7, 312 (łac.): „Jeśli nie naklonię niebios, poruszę piekło”.

¹¹⁹ Chodzi o jedną z najważniejszych rozpraw Freuda: *Die Traumdeutung*, wydaną w roku 1900 (pol. *Objaśnianie marzeń sennych*).

¹²⁰ Newroza (przestarz.) – nerwica.

¹²¹ Acheront, także Acheron – w mitologii greckiej uosobienie rzeki w Hadesie, jedna z pięciu rzek Hadesu, zwana rzeką smutku.

mniej więcej ma na myśli Lipps, gdy przyczynę wesołości z komizmu upatruje w nadwyżce rozporządzalnej energii, która pozostała po odkryciu pomyłki – i Bergson, gdy podnosi w śmiechu moment wytchnienia, lenistwa i zestawia go również ze snem i z obłąkaniem, lub gdy za Gautierem¹²² wspomina o logice absurdów w dowcipie. Istnieje jednak pewna, że tak powiem, nastrojowa różnica między pojmowaniem sprawy dowcipu u Freuda a u Bergsona. Dla Bergsona, podobnie jak dla estetyków, którzy kładli nacisk na degradację, owa logika absurdu jest tylko przejściowym, a nie głównym momentem zjawiska komizmu. Dopiero przy końcu swojego dzieła o śmiechu próbuje Bergson spojrzeć na ten fenomen ze stanowiska „wytchnienia”. Głównie jednak interesuje go w komizmie jego rola wykrywania sztywności i skostniałości życia, a higiena śmiechu polega dla niego na tym, że społeczeństwo karci wybujałości jednostek. Zupełnie inaczej u Freuda. Dla Freuda raczej społeczeństwo jest skostniałe, a jednostka żywiołem twórczym, zaś społeczna higiena śmiechu ma u niego cechę nie moralizatorską, jak u Bergsona, lecz raczej anarchistyczną. Wprawdzie i Bergson podnosi, że w skład wrażenia komicznego wchodzi także sympatia z osobą czy zajściem komicznym, lecz ta sympatia jest bardzo przelotną, „śmiech jest przede wszystkim upomnieniem”.

Różnica między poglądem Bergsona a Freuda przedstawi nam się w jeszcze innym świetle, gdy sprawę przenieśliśmy na teren metafory. Przede wszystkim zauważymy, że i metafora zawiera moment sztywności i automatyzmu, tak jak dowcip i komizm w ogóle, a jednak, jak wiadomo, nie jest śmieszną, lecz poważną. Jeżeli porównamy słońce

¹²² Théophile Gautier (1811–1872) – francuski pisarz, poeta, dramaturg, krytyk literacki, teatralny i krytyk sztuki; przedstawiciel francuskiego romantyzmu.

lub księżyc z tarczą albo powiemy: „przeszłość przesunęła się przed nim” (jak film!) lub „wieczność sprzedam za cenę jednego twego pocałunku”; jeżeli czytamy w jednym wierszu Staffa o Wozie na niebie¹²³ „wiecznie gotowym do jazdy w Nieznane” – to we wszystkich tych przykładach mamy „mechanizm wcielony w istotę żywą”¹²⁴, a jednak komizm nie powstaje. Formułka Bergsona wymaga więc rewizji.

Powstaje jednak jeszcze inna kwestia – i tu nawiązuję znów do wywodów p. Leszczyńskiego (*Studia estetyczne*, zwłaszcza część II), drukowanych w „Museionie”¹²⁵, aby mu się częściowo sprzeciwić, a częściowo się z nim zgodzić. P. Leszczyński traktuje metaforę przeważnie jako środek nowy, lepszy niż inne, do uchwycenia rzeczywistości. To jest prawda, ale niezupełna, albowiem metafora tak poważna, jak śmieszna (dowcip) zawiera jeszcze pewną nadwyżkę, która nawet wysuwa się na pierwszy plan i przytłumia sens główny. „Raczej wielbłąd przejdzie przez ucho igły, niż bogacz wejdzie do królestwa niebieskiego”¹²⁶. Po cóż aż tyle? Po co ta wizja wielbłąda, mającego niemożliwe ambicje? Po co to stopniowanie, czyż nie wystarczyłaby np. furtka zamiast ucha od igły? Ale to jest właśnie hiperprodukcja metaforyczna. Okazuje się ona zwłaszcza w hiperbolach albo w metaforach negatywnych, w których treść zaprzeczona rozszerza się nadmiernie.

I tak, aby zacząć od dowcipów: Womela ułożył raz zagadkę na pewien nie dający się głośno wymienić przedmiot: „Pod krzaczkiem siedzi z cicha, nie grzyb, nie Bismarck¹²⁷, nie kwitnie, a jednak usycha, co to jest,

¹²³ Nie udało się ustalić, o jakim wierszu mowa.

¹²⁴ H. Bergson, *Śmiech. Studium o komizmie*, Lwów 1902, s. 37.

¹²⁵ E. Leszczyński, *Studia estetyczne...*

¹²⁶ Zob. Mt 19, 23–24.

¹²⁷ Otto von Bismarck (1815–1898) – niemiecki polityk, mąż stanu, premier Prus, kanclerz.

zgadnij dziecię!”. Niedawno pewien poseł w parlamencie niemieckim powiedział: „Poczta powinna zaprowadzić więcej automatów dla listów rekomendowanych, tym bardziej że automaty ani nie strajkują, ani się nie organizują, ani nie nadsyłają petycji”. Pomimo „nie” wizja groteskowa została przecież wywołana (litotes). A oto mówi Mickiewicz w *Reducie Ordona*:

I nie tyle słów prędkich gniewnie usta miecą,
Nie tyle przejdzie uczuć przez duszę w rozpaczy,
Ile z tych dział leciało bomb, kul i kartaczy¹²⁸.

Można powiedzieć, że gniew i rozpacz należą tu ściśle do tej rzeczywistości, którą chce przybliżyć metafora, i o tyle też jest ona tak bardzo trafną – ale pozostaje też w niej pewna reszta samodzielna, złożona z zamąconych wizji¹²⁹. Wprawdzie p. Leszczyński uwzględnia

¹²⁸ *Reduta Ordona* – wiersz Mickiewicza powstały w 1832 roku.

¹²⁹ *P.p.* Podobny przykład w balladach Bolesława Leśmiana – *Świdryga i Midryga* (zbiorek *Łąka*):

To nie konie tak cwałują i uszami strzygą,
Jeno tańczą dwaj opoje, Świdryga z Midrygą.

I nie stęka tak stodoła pod cepów bijakiem,
Jak ta łąka, żgana stopą gorzej niż kułakiem.

I tutaj, jak u Mickiewicza, porównanie jest wprawdzie zaprzeczone, ale mogłoby tak samo dobrze mieć formę pozytywną (por. słówko „niczym”). I tutaj jest ono potrzebne więcej do uwydatnienia tła wiejskiego niż do charakterystyki owego tańca.

Przy tej sposobności wyznanie co do gustu osobistego. Nie podzielał opinii – dawnej, a dziś wznowionej – jakoby porównanie szersze było czymś gorszym od metafory. Dobra metafora wydaje mi się czymś tańszym niż dobre porównanie. Niektórych raz i długość porównania oraz łączenie go z członem głównym za pomocą słówka „jak”. Powyższe przykłady pokazują, że „jak”

i ten moment, gdy mówi o „nieważkiej atmosferze estetycznej idealności, która ma odrębne prawo przepuszczania i załamywania promieni”¹³⁰ – jednak wzmianki jego o tej „idealności” nie są mi dość jasne. Są one nawet, jak mi się zdaje, niekonsekwencją, o ile by p. Leszczyński przy tym chciał przecież salwować stanowisko Bergsona. Metafora jest dla p. Leszczyńskiego jednym z narzędzi bergsonowskiej intuicji. Tymczasem intuicja dla Bergsona nie jest właściwie aktem twórczym, lecz aktem odbijającym rzeczywistość, wwiercającym się w zagadkę bytu najlepiej i najdokładniej. Sam Bergson nazywa ją zwrotem „wstecz”, czymś nienaturalnym, co nie idzie w dół z rzeką zwykłego myślenia ludzkiego; tylko że intuicję uważa za akt pierwotniejszy. Bergson jako filozof nie jest pragmatystą, lecz raczej realistą, wierzącym w możliwość ujrzenia absolutu, skoro się tylko zbuduje potężny zbiorowy teleskop: intuicję. Dla niego *terminus a quo*¹³¹ duszy jest ważniejszy niż *terminus ad quem*¹³². Dlatego np. cała nomenklatura (metaforyka!) nauki, jej formułki i „prawa” wydają mu

może być ominięte; zresztą do wprowadzenia porównań można użyć zdań warunkowych, przyzwolonych, czasowych itd. – co już poeci robili. Instrumentów jest mnóstwo, jednak wszyscy rzucają się tylko na niektóre. Jeżeli kto, to właśnie imażyniści powinni by pokazać przynajmniej władanie wszystkimi środkami zdobnictwa poetyckiego, a nie zajeżdżać tylko parę odmian przenośni i metonimii [przyp. – K.I.].

Bolesław Leśmian (1877–1937) – poeta i prozaik żydowskiego pochodzenia, czołowy przedstawiciel literatury dwudziestolecia międzywojennego, krytyk literacki.

¹³⁰ E. Leszczyński, *Pierwiastek obrazowości w mowie i w poezji*, „Museion” 1912, nr 2, cyt. za: *idem*, *Harmonia słowa. Studium o poezji*, Kraków 1912, s. 44.

¹³¹ *Terminus a quo* (łac.) – moment przyjęty za początek czegoś.

¹³² *Terminus ad quem* (łac.) – zakończony przed czasem; termin używany w archeologii, paleografii oraz historii sztuki odnoszący się do datowania względnego.

się czymś może praktycznie potrzebnym, ale w gruncie rzeczy absurdalnym. Używa on raz takiego obrazu: gdy rękę wciśniemy w opilkę żelaza i potem wyjmiemy, pozostanie pewien deseń, który można mierzyć, opisywać, który jednak sam przez się nie wyjaśnia właściwej przyczyny zjawiska.

Zatrzymamy się na tym obrazie Bergsonowskim, aby wrócić do naszych kwestii. Ów wzgardzony deseń to właśnie *terminus ad quem*, to ludzka prawda zawierająca różne nadwyżki w porównaniu z rzeczywistością. Deseń to mowa ludzka, to pochyłość, po której stacza się duch. Z materiału w zasadzie niezrozumiałego, z deseni stwarza on sobie symbole prawdy i zrozumiałości¹³³. Deseń sam jednak jako deseń pozostaje nonsensem i tu nam się znów przypomina jednostronna formułka Freuda: dowcip jest koncesjonowaną radością z nonsensu. To samo można by powiedzieć o metaforze i o poezji w ogóle, lecz myśl taka wygląda monstrialnie. W następnym rozdziale wypadnie nam przenieść ją na inną płaszczyznę i wyrazić w innej terminologii.

VI

Nie porzucając wątku naszych dociekań, możemy już teraz spełnić główne zadanie pedagogiczne, będące jedną z pobudek niniejszej rozprawy. Staraliśmy się dotrzeć,

¹³³ P.p. Por. w mojej rozprawie *Niezrozumialcy (Czyn i słowo)* rozdział IV. To dla moich przeciwników w sporze o niezrozumialstwo [przyp. – K.I.].

K. Irzykowski, *Niezrozumialcy (Teoria niezrozumiałości o ile można zrozumiale wyłożona)*, w: *idem, Czyn i słowo. Glossy sceptyka*, Lwów 1913, s. 239–256; pierwodruk: „Nasz Kraj” 1908, z. 8, s. 138–141; przedruk w: S. Panek, *Spór o „niezrozumialstwo”...*, s. 353–371.

skąd bije osobliwy blask metaforyczny, i już z góry poniekąd rozgrzeszyliśmy poetę z goniwy za metaforami, a w ostatnim rozdziale podamy jeszcze głębsze tego przyczyny. Ale poeta, jeśli chce zaspokoić swój popęd metaforyczny, nie potrzebuje tego czynić w metaforach na małą skalę, w tych drobnych cackach stylowych olśniewających snoba, gdyż także inne środki i formy poetyckie, obliczone na większą skalę i większe wymiary, zawierają w sobie pod dostatkiem żywiołu metaforycznego, choć nie tak bijącego w oczy. Trzeba go tylko umieć wyczuć, trzeba rozpatrzyć owe różne formy *sub specie*¹³⁴ metafory.

Znana jest np. w małej metaforze rola cytatu. Cytuje się, w cudzysłowie lub bez, jakieś niezwykle lub nieliterackie wyrażenie zamiast wyrażenia zwykłego i wywiera się przez to wrażenie komizmu lub trafności. W ostatnim wypadku cytat niejako awansuje. Otóż na wielką skalę dzieje się to samo, gdy się zamiast zwykłego języka literackiego używa tego języka, którym mówi lud¹³⁵. Do niedawna wplatanie wyrazów chłopskich rozśmieszało ludzi, nastąpiła jednak taka przemiana społecznych wartości i takie wnikięcie w ducha mowy, że język chłopski stał się czymś więcej niż zwykły język literacki – przez co jednak nie jest powiedziane, że go zastąpił. Przetłumaczyć

¹³⁴ *Sub specie* (łac.) – pod pozorem, pod postacią, w odniesieniu do.

¹³⁵ *P.p.* Póki Kaden-Bandrowski używa zwykłych metafor, póty go Przyboś chwali; gdy jednak ten sam autor „zbliżył się do języka mówionego” i język ten „zapisuje w cudzysłowach”, Przyboś stwierdza u niego ze smutkiem „zahamowanie warsztatu stylotwórczego” („Zwrotnica”, nr 12) – nie pytając się, czy aby nie jest to tylko zmiana terenu [przypp. – K.I.].

W przypisie przywołany został tekst: J. Przyboś, *Idea rygoru*, „Zwrotnica” 1927, nr 12.

np. *Chłopów* Reymonta¹³⁶ na zwykłą polszczyznę byłoby tym samym, co rozwiązać wiersze *Pana Tadeusza* w prozę. Język ludowy jest tu wciąż obecną atmosferą metaforyczną. Gdy się osłucha, gdy ta nowość przestanie działać, metaforyczność utraci siłę. Albowiem nawiasem wtrącić wypada, że dynamika metafor, to jest ich efektywność, zależna jest od wielu czynników, których tu wcale nie badamy. Jest to ta sama historia, jaka się rozegrała z „telegrafem bez drutu”. Był czas, kiedy ludzi ślęczących nad wynalazkiem telegrafu bez drutu uważano za wariatów, było to coś tak śmiesznego jak Lichtenberga „nóż bez klingi, któremu brakuje trzonka”. Potem przyszedł wynalazek Marconiego¹³⁷ i na pewien czas „telegraf bez drutu” stał się metaforą tryumfującą, póki jeszcze istniała pamięć rzekomej sprzeczności; dziś na tym pojęciu zbladł już kolor metaforyczny, stało się codziennym i dla poezji obojętnym¹³⁸.

To był przykład „awansu” natury raczej stylistycznej, ważniejszy będzie dla nas awans treściowy. Powstaje on, gdy całe kawały życia, dotąd nie uwzględnione lub pogardzane, nabierają ważności i zostają zaanektowane dla poezji, dzięki jakiejś szkole literackiej lub geniuszowi

¹³⁶ Władysław Stanisław Reymont, właśc. Stanisław Władysław Rejment (1867–1925) – pisarz, prozaik i nowelista, jeden z głównych przedstawicieli realizmu z elementami naturalizmu w prozie Młodej Polski.

¹³⁷ Guglielmo Marconi (1874–1937) – włoski fizyk i konstruktor, jeden z pionierów radia i przemysłu elektronicznego.

¹³⁸ P.p. Podobnie bajka Münchhausena (u nas ks. Radziwiłła Panie Kochanku) o dźwiękach zamrożonych, które odtajały, ziściła się dzięki wynalazkowi gramofonu [przyp. – K.I.].

Wunderbare Reisen zu Wasser und zu Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen (*Przygody barona Münchhausena*) – powieść Rudolfa Ericha Raspe (1737–1794), wydana po raz pierwszy anonimowo w 1785 roku w Londynie w języku angielskim.

jednego twórcy. Są to zdobycze kulturalne, intelektualne, które my z naszego tu zajętego stanowiska uważać będziemy także za zdobycze metaforyczne, za „nowy dreszcz”, jak powiedział W. Hugo¹³⁹ o Baudelairze¹⁴⁰. Poeta, który ma pod dłutem taki złom marmuru, nie potrzebuje się troszczyć o drobiazgową robotę cyzelatorską, wie nawet, że ona psułaby efekt całości. Spośród licznych przykładów, których dostarcza historia literatury, przypomina jak najwyraźniejszy przykład szkoły realistycznej i naturalistycznej. Pomijamy tu zupełnie ich wartość kulturalną, społeczną i literacką, gdyż o tym są różne zdania. Niewątpliwie jednak w latach 80. był realizm i naturalizm „nowym dreszczem”. Odkryto patos i fantastyczność życia codziennego. Dla głównych odkrywców było to „nowym dreszczem”, metaforą, dla ich następców metodą. Gdy Flaubert¹⁴¹ pisał *Panią Bovary*, musiał odczuwać swoje zimno i okrucieństwo w kreśleniu pospolitości życia jako niesłychany efekt, od którego mu się w głowie paliło. Jego wierne opisy zajęć i przedmiotów zewnętrznych mają w sobie jakąś utajoną świetność, w każdym jest jakiś utajony zwrot cudownie plastyczny, jak te krople rosy, które jako naturalny diadem niosła na swoich długich włosach pani Bovary, przeciskając się przez mokre od deszczu gąszcze do kochanka. Dla Hauptmanna codzienna trywialna gwara, którą mówią bohaterowie jego naturalistycznych dramatów, nie jest bynajmniej pedantycznym

¹³⁹ Victor Marie Hugo (1802–1885) – francuski pisarz, poeta, dramaturg i polityk. Jeden z najważniejszych twórców literatury francuskiej i czołowy przedstawiciel romantyzmu francuskiego.

¹⁴⁰ Charles Baudelaire (1821–1867) – francuski poeta, prekursor nowoczesnej poezji europejskiej (m.in. nurtu symbolistycznego), autor m.in. *Kwiatów zła* (1857; wyd. polskie 1894).

¹⁴¹ Gustave Flaubert (1784–1846) – francuski powieściopisarz, uważany za pierwszego przedstawiciela naturalizmu i jednego z największych mistrzów literatury francuskiej XIX wieku.

wypełnieniem dogmatu literackiego, lecz efektem metaforycznym, którego okrucieństwo i szyk on tak dobrze odczuwa jak klasyczny poeta wdzięk „stychomytiów”. Inaczej nawet nie mogło być u poety wychowanego w tradycji Szekspira, Schillera, Goethego, Hebbla, Grillparzera i całego zastępu jambistów, poety, który zaczął od *Prometeusza*¹⁴², a potem w *Dzwonie zatopionym*¹⁴³ okazał znakomite władanie tradycyjną metaforą klasyków.

Dla innego znów dramaturga może satysfakcja metaforyczna tkwić w trafnej charakterystyce osób. Osoby te same nie mówią metaforami, ale dobór treści i stylu ich rozmów jest takim, że je charakteryzuje, każde ich zdanie i każda czynność jest pod tym względem figurą *pars pro toto*¹⁴⁴, a to jest, przynajmniej, trudniejsze niż najładniejsze porównania.

Że prostota stylowa i zupełne wstrzymanie się od obrazów – na tle powszechnej barokowości stylu – może być również nowym efektem, to wiedzą wszyscy znawcy historii literatury. Najdobitniejszym może przykładem będą nowele Kleista¹⁴⁵. Pokrewne im nowele Mérimée¹⁴⁶ są jakby rozszerzoną litotes, gdyż przez zamilczanie podkreślają.

Dotychczas wychodziliśmy z figury cytatu; wykazywaliśmy jej kształty w formach poetyckich na wielką skalę. Można by to samo, jak się zdaje, zrobić z niejedną

¹⁴² Irzykowski ma zapewne na myśli dramat Hauptmanna *Tkacze*, napisany w 1891 lub 1892 roku, poświęcony powstaniu tkaczy śląskich z rejonu Gór Sowich z 1844 roku.

¹⁴³ Zob. s. 169, przypis 86.

¹⁴⁴ *Pars pro toto* (łac.) – część zamiast całości; nazwa jednego z dwu rodzajów synekdochy, przekształcenia semantycznego.

¹⁴⁵ Heinrich von Kleist (1777–1811) – niemiecki pisarz, dramaturg, poeta i publicysta.

¹⁴⁶ Prosper Mérimée (1803–1870) – francuski dramaturg, historyk, archeolog i pisarz.

odmianą zjawiska, które ogólnie nazwaliśmy metaforą, czy to będą „obrazy”, czy „figury”, czy inne „tropy”, które ustalała bezradna systematyka dawnych wieków. I tak np. zwykle porównanie rozszerza się w paraboli, w bajce, hiperbola w opowieści fantastycznej, tej odrodzonej bajce naszych czasów. Weźmy parabolę arabską o człowieku, który cnoty swoje pozwoił zawczasu na wyspę; albo bajkę o Szlarafii, paradoksalnym kraju próżniaków i niedołęgów, gdzie ten dostaje nagrodę, kto najdalej od celu strzeli; Gulliweru Swiftowskiego¹⁴⁷, powieści Wellsa¹⁴⁸ – wszędzie jakieś hiperboliczne „jak gdyby”, „jeżeli” przesadza się na osobny teren i rozwija w szczegółach.

W dziełku moim o Hebbli pokazałem, że dramaty jego są to epigramy na wielką skalę, w budowie takie same, jakie w miniaturze on sam często uprawiał. Tragizm w tych dramatach powstaje organicznie z tego samego materiału, który stworzyła „wina”. Np. Zygfryd¹⁴⁹ w pojęciu Hebbli popełnia winę (tragiczną), gdy wyrasta ponad miarę ludzką i kąpiąc się w jusze smoczej, chce oszukać śmierć; lecz w tejsze chwili natura sama już przywraca równowagę, strącając z drzewa listek na jego plecy, przez co powstaje to

¹⁴⁷ Jonathan Swift (1667–1745) – irlandzki pisarz, autor licznych utworów satyrycznych, m.in. *Bitwy ksiązek*, i politycznych, m.in. *Listów kupca bławatnego*, jednak najbardziej znany jako twórca *Podróży Guliwera*, najważniejszej książki angielskiego oświecenia.

¹⁴⁸ Herbert George Wells (1866–1946) – brytyjski pisarz i biolog. Po napisaniu powieści takich jak *Wojna światów*, *Wehikuł czasu* i *Wyspa doktora Moreau* stał się jednym z pionierów gatunku science fiction.

¹⁴⁹ Bohater mitologii skandynawskiej, m.in. staroskandynawskiego cyklu pieśni o Völsungach *Völsunga Saga* (XIII wiek), germańskiej *Pieśni o Nibelungach* (właśc. *Niedola Nibelungów*, ok. 1200), tetralogii Richarda Wagnera *Pierścień Nibelunga* (1848–1874) i dwóch części trylogii *Nibelungi* Friedricha Hebbli: *Zygfryd pokryty rogową skórą* i *Śmierć Zygfrйда* (1862).

śmiertelne miejsce, w które potem ugodzi Hagen. Proszę porównać z tym taki np. epigram Hebbła:

Nie otwierajcie już dłoni, bogowie, bo się przerażą:
Daliście mi już dość, wzniescie je w górę chroniąco!¹⁵⁰

Osią epigramu jest tu wspólny materiał (ręka), podobnie jak tam w dramacie przyroda (smok i las); materiał raz ma jedną, to znów inną rolę. Obydwa przykłady podpadają również pod rubrykę freudowską „zużytkowania tego samego materiału”, które Freud jednak tylko w dowcipie obserwował.

Byłoby zbyt cennym przedsięwzięciem, żeby do każdej figury metaforycznej doszukiwać odpowiednią szerszą formę literacką¹⁵¹, wnet się bowiem okazuje, że wszystkie podziały, tak figur po jednej, jak form po drugiej stronie, są schematem bardzo dowolnym i niekompletnym. Im głębiej się wnika, tym bardziej wikła się taki schemat, każda figura i forma okazuje się podwójną i potrójną, ostatecznie, na pewno, stwierdza się tylko istnienie procesu metaforycznego w ogóle, który przybiera różne kształty, jak – tu powtórzmy obraz Lippsa, bo rzecz jest ta sama – jak rzeka wytwarzająca różne kierunki płynącej wody według brzegów, według kamieni itd. Linie tych prądów nie są czymś stałym, bo gdy np. wbijemy w dno pień, już woda swój kształt zmieni, bo zacznie się owijać naokoło przeszkody. Tak samo i w poezji mogą powstawać coraz to nowe formy procesu metaforycznego pod wpły-

¹⁵⁰ Zob. K. Irzykowski, *Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności*, Kraków 1907.

¹⁵¹ *P.p.* Zręczne ekspozycje w dramacie, gdzie równocześnie z rozwojem akcji wyłania się przeszłość i tło, przypominają metafory podwójnym użyciem tego samego materiału, tą oszczędnością, którą by też można nazwać dowcipną [przyyp. – K.I.].

wem coraz to nowych treści i potrzeb. O tyle trzeba się zgodzić z teorią Crocego o „wyrazie”¹⁵², to samo bowiem wypowiadamy tutaj w innym systemie pojęć.

Prawda pragmatyczna nie jest czymś nieruchomym, lecz jest kulą wirującą, wieloosiową, ukazującą się wciąż z innej strony. Najważniejszą metodą filozofów nowoczesnych jest, że nie przywiązują zbytnej wagi do wyników swego myślenia, przynajmniej nie traktują ich jako coś absolutnego; stwierdzają tylko pewne aspekty, akcenty, błędne koła i paradoksy różnych kierunków myśli. W tej ostrożności np. Bergson bardzo się zbliża do takiego rzekomego relatywisty jak Simmel¹⁵³. Posługując się tą metodą, zejdziemy na jeszcze jedną drożynę, która otworzy nam potem jeszcze raz widok na całość spraw tu omawianych.

Nie mówiliśmy jeszcze nic o rymie, który jest przecież także codzienną, tak znaną figurą metaforyczną. Przypadkowa równość brzmienia służy w rymie za dowód, popiera i gwarantuje sens narzucony przez poetę, wytwarzając złudzenie konieczności. „Franciszek – zakradł się do mniszek” – oto prostoduszny, lecz wystarczający przykład takiego dowodu przez rym. Rym jest z natury właściwie metaforą komiczną i ten pierwotny jego komizm przywraca mu np. Lemański¹⁵⁴. Poważną metaforą staje się rym dopiero w miarę tego, jak z a l i c z k a zewnętrznego symbolu konieczności splecana zostaje sowicie przez

¹⁵² Croce uważał, że sztuka konkretyzuje bezforemny potok bezpośredniego doświadczenia: nie starając się ani odtwarzać rzeczy w postaci, w jakiej istnieją w rzeczywistości, ani moralizować. Bronił autonomii sztuki, postulując ocenę dzieł wyłącznie ze względu na ich wartość artystyczną.

¹⁵³ Georg Simmel (1858–1918) – niemiecki filozof, eseista, teoretyk kultury i socjolog.

¹⁵⁴ Irzykowski odwołuje się tu do bliżej nieokreślonego tekstu Jana Lemańskiego (1966–1933) – poety, satyryka, bajkopisarza doby Młodej Polski.

napór konieczności wewnętrznej, tkwiącej w treści, która przez rymy przepływa¹⁵⁵. Wówczas rym działa tak jak strój pięknej kobiety, który jej piękność jeszcze bardziej uwydatnia. Ale zresztą rym jest metaforą szablonową na użytek wszystkich, podobnie jak rytm, jak aliteracja. W tej ostatniej zwłaszcza występuje przypadkowy charakter „dowodu” jeszcze dobitniej niż w rymie; podobnie w kalamburze (np. „Bismarkacze” – Nowaczyńskiego¹⁵⁶) i w akrostychu¹⁵⁷. Rozpatrywanie akrostychu prowadzi nas do dalszych odkryć. Mamy w nim wyraźnie dwa sensy przeplatające się z sobą – czy to żeby się wzajem z sobą uzupełniać (np. wiersz na cześć kochanki, pierwsze litery tworzą jej imię), czy to żeby się z sobą kłócić (akrostych zdradliwy). Ale zapamiętajmy sobie te dwa szeregi krzyżujące się; odnajdziemy je w każdej metaforze,

¹⁵⁵ P.p. Poeta z „Najmłodszej Polski” Leonard Okołów-Podhorski w artykule *O rymowaniu* („Skamander”, nr 37) daje prym zapamiętaniom, że „rym w dzisiejszej poezji jest przede wszystkim czynnikiem pociągającym za sobą treść i organizującym odpowiedni materiał słowny”. O ile mu idzie o zburzenie nimbu, jakoby natchnienie dotyczyło także rymów, chętnie się z nim zgodzę, nie mogę jednak przyznać rymowi roli aż twórczej co do treści. Rym pomaga tylko w przywoływaniu i gromadzeniu wyobrażeń i skojarzeń, należących do pewnej treści z góry przez poetę upatrzonej, ale selekcji wśród nich musi dokonywać sam autor; może on jedno wyobrażenie po drugim odrzucać, w końcu odrzuci niedogodny rym i poszuka innego, który mu lepiej tę posługę załatwi [przypp. – K.I.].
Leonard Podhorski-Okołów (1891–1957) – poeta związany z redakcją „Skamandra”.

¹⁵⁶ Adolf Nowaczyński, przydomek Neuwert (1876–1944) – publicysta, satyryk i dramatopisarz.

¹⁵⁷ Akrostych (gr. *akróstichos* od: *ákros* – zewnętrzny, szczytowy, końcowy i *stíchos* – wiersz) – utwór wierszowany, w którym pierwsze litery lub słowa wersów lub strof czytane pionowo tworzą wyrazy, frazy lub całe zdania.

krótkiej czy rozwiniętej, oto np. Maeterlincka¹⁵⁸: „Nadzieja lśni jak słomy ździebełko w stodole” (więcej tu chodzi o sam obraz niż o *tertium comparationis*¹⁵⁹), Mickiewicza pieśń o Wilii¹⁶⁰.

Pewien zwykły szereg wyobrażeń biegnie w jednym kierunku, nagle na poprzek rzuca poeta inny szereg, powstaje zator psychiczny, wyobraźnia podnieca się, wzdyka i przewala poza przeszkodę. W rytmie zwłaszcza występuje jeszcze dobitniej ów opóźniający charakter, a poprzeczny kierunek żywiołu, którym poeta wzmacnia i przeplata pierwotny pęd swoich wizji. Rym i rytm – są to formy podobne do motoru posługującego się ustawicznymi małymi eksplozjami. Lecz i sztuka cała polega na podobnej zasadzie. Rolę rytmu gra np. w rzeźbiarstwie marmur, w malarstwie farby i dwuwymiarowość płótna, a w muzyce i tańcu retardujący (opóźniający) charakter rytmu, który reguluje i formuje namiętność, jest

¹⁵⁸ Maurice Maeterlinck (1862–1949) – belgijski pisarz, czołowy przedstawiciel symbolizmu.

¹⁵⁹ *Tertium comparationis* (łac.) – termin klasycznej retoryki, używany w opisie figury retorycznej, zwanej porównaniem; trzeci element służący za miarę porównania dwu innych elementów.

¹⁶⁰ *P.p.* Pieśń o Wilii jest najpiękniejszym arcydziełem porównaniowym. Symetria budowy: dwa wiersze dla Wilii, dwa dla Litwinki, zostaje na chwilę przerwana równocześnie z przesileniem w samej analogii – gdy porównanie zaczyna służyć do wykazania nie podobieństwa, lecz różnicy. Metafory oparte na różnicy są dziś bardzo rzadkie; wszystko się dziś porównywa naprawdę – tłumaczy się jedno wyobrażenie na drugie, często bezpotrzebnie, czyli dokonywa się dziwacznej pracy intelektualnej zamiast gry fantazji. Dwie ostatnie strofki, jak dwie skały, osobno kulminują obie grupy wyobrażeń. Wszystko razem monolog, zakończony szlochem. I wybór porównania nie przypadkowy, lecz wzięty z atmosfery; porównanie jest tutaj zupełnym zrównaniem, aż w końcu myśl marzeniowa, wysłana w przestrzeń, wraca z klęską do punktu wyjścia [przyp. – K.I.]. Chodzi o fragment *Konrada Wallenroda* Mickiewicza.

zupełnie widoczny. „Być w stanach i równocześnie nie być w nich – na tym polega sztuka”¹⁶¹ (Hebbel). Kto kiedykolwiek szedł wzdłuż jakiegoś krajobrazu obojętnie i nagle napotkał opustoszałą bramę, która jak w ramki zamknęła wycinek krajobrazu, przenosząc go w sferę idealną, ten ujrzał żywą metaforę i podglądnął jej narodziny z niczego.

Przeprowadziliśmy więc od dołu do szczytu, poprzez wszystkie wymiary i rozgałęzienia, jakoby monizm metaforyczny. Nie chcemy go bynajmniej narzucać *sensu proprio*¹⁶², jest to bowiem tylko jeszcze jeden aspekt, jeszcze jedno „jak gdyby”. Musimy przy tym powtórzyć ważne zastrzeżenie, uczynione już na początku. Pominęliśmy tu zupełnie rozpatrywanie procesu metaforycznego od strony merytorycznej, to jest od strony treści¹⁶³, rozpatry-

¹⁶¹ F.Ch. Hebbel, *Über Gleichnisse (O porównaniach)* (1847).

¹⁶² *Sensu proprio* (łac.) – w znaczeniu właściwym.

¹⁶³ *P.p.* Tej kwestii dotyka Hebbel w szkicu o porównaniach: „Właściwe porównanie jest tylko takie, które nie tylko stoi w stosunku pokrewieństwa z danym przedmiotem, lecz zawiera także pewne bogactwo związków ubocznych, w które myśl spiesząca się nie mogła się zagłębić. Porównania, które nie mają innego uzasadnienia jak tylko to, żeby rzecz już raz powiedzianą powtórzyć w języku obrazowym, są zupełnie jałowe”. Gdzie indziej znów broni następującej swojej hiperboli włożonej w usta bandyty, który słyszy o wspaniałomyślnych czynach pewnego człowieka: „Pobożna chłopczyna! tego śpić tak, aby się stoczył pod stół, a potem położyć pod drzwiami kościoła, to byłaby bycza przyjemność!”. Przytacza hiperbole Szekspira i objaśnia: „Tego rodzaju wyrażenia pochodzą z owego wiru, który obraca całym człowiekiem, wiru, w którym fantazje i myśli wciąż zbiegają się z sobą, jak chmury”. Zresztą Hebbel uważał proces poetycki w ogóle za kontynuację procesu tworzenia się mowy, który, jego zdaniem, został przedwcześnie przerwany. To samo ma na myśli M. Kuncewiczowa (l.c.), pisząc trafnie, że przy pomocy metafory „wyodrębniamy aurę faktów, tę atmosferę, która opływa zarówno ludzi, zwierzęta, przedmioty...” [przypp. – K.I.].

waliśmy go tak, jakby poecie chodziło o metafory tylko jako o ten właśnie przyjemny rodzaj wyrażania się. Ale jak wiadomo, nie one są pierwotnym motywem twórczości poety, lecz uwolnienie się od pewnej treści. Wtórny motywem może być oczywiście także wypełnienie pewnych form. Mówi poeta, zanim zacznie: „coś mi gra w duszy”. To granie my nazwaliśmy blaskiem metaforycznym. Poeta mógłby więc równie dobrze powiedzieć: „coś mi fosforyzuje w duszy” – albo „coś mi świta”. Ukazują się kontury pewnego dzieła. To dzieło ma być jego metaforą¹⁶⁴.

I tu powołałam się jeszcze na jedno doświadczenie warsztatowe, które mi potwierdzi z pewnością każdy poeta. Po napisaniu dzieła, gdy się zatrze pamięć trudów, gdy umilkną ostatnie skrupuły poetyckie, dzieło całe odsuwa się niejako w dal, poszczególne kreski i barwy zlewają się z sobą, tworzą niespodziewaną nieraz całość, uwydatniają się między nimi stosunki i związki, nieraz poecie przedtem nie znane, rzecz staje mu się niemal obcą i zaczyna migotać metaforycznie. Na ogół poeta, jeżeli niezbyt ciężko obraził swoje postulaty, bywa z siebie w pierwszej chwili zadowolony, to zadowolenie jednak mylnie uważałby kto za zrozumiałość albo brak autokrytycyzmu: jest to olbrzymia satysfakcja metaforyczna, jaką ma poeta ze swego dzieła, a która się w nim zawsze rodzić musi bez względu na obiektywną wartość dzieła dla innych ludzi. To samo uczucie miewa i czytelnik, ale również po pokonaniu i przetrwaniu w sobie całej treściowej i intelektualnej strony dzieła – bo dopiero gdy pojął jego

Cytaty ze szkicu Hebbła *Über Gleichnisse* (1847) i tekstu Kuncewiczowej *Metaforyzm a męskie kasztele*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 46 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 221).

¹⁶⁴ P.p. Myśl, że całe dzieło można traktować jako metaforę, jest już dziś u nas z innych źródeł rozpowszechnioną. W moim dziełku o Hebbłu i tutaj pojawiła się po raz pierwszy [przyp. – K.I.].

sens, może pojąć i odczuć jego nonsens, jego specjalne na łeb na szyję w chaos... I tu przypominamy to, cośmy powiedzieli w poprzednim rozdziale: sens merytoryczny to „*terminus a quo*” poety, ale to, do czego zmierza i do czego dochodzi, jego „*terminus ad quem*”, jest poniekąd obcy jego pierwotnym zamysłom, wie dzie go szlakiem *deseni* w nieznanne, skąd bije ów blask metaforyczny, którym świeci jego artystyczna *ananke*¹⁶⁵.

VII

Pozostaje nam jeszcze reszta zadania pedagogicznego: jak przekonać poetę, że powinien się upędzać za tą wielką metaforą, a nie za małą? Bo przecież w sprawach artystycznych względ ilościowy zapewne nie odgrywa roli i jedna kropla wina jest tak samo poetyczna jak całe morze. Ale teraz właśnie będzie już można postawić kwestię inaczej. Wychodząc z przypuszczenia, że wybujałości metaforyki dadzą się załatwić nie przez nakaz z zewnątrz, lecz w obrębie samej metaforyki, stawialiśmy dotąd kwestię tak, jakbyśmy chcieli wielką metaforę (cnotę) ratować i czynić ją ponętną dla grzesznego poety, wykazując jej identyczność z właściwą, tj. z małą metaforą¹⁶⁶. Teraz już nam tego nie

¹⁶⁵ *Ananke* – w mitologii greckiej bogini przeznaczenia, tu w znaczeniu powołania, misji artysty.

¹⁶⁶ *P.p.* Tak samo pojmują ten stosunek poeci. Przytoczę opinie dwóch, i to właśnie wybitnych, metaforyków. Hebbel w dystychu *Poezja obrazowa* powiada: „Czy z luster składacie lustro? Czemuż z obrazów wasze utwory? Przecież każdy utwór jest już sam w sobie obrazem!”. Zaś Otto Ludwig na końcu swoich *Studiów nad Szekspirem*, zastanawiając się nad zmysłowością dialogu u Szekspira, twierdzi, że jest ona wynikiem kontrastowania, że już metafora jest kontrastem, to jest „syntezą ogólności i szczególności wykonaną na najmniejszej przestrzeni”.

potrzeba. Doszliśmy bowiem do pojęcia procesu metaforycznego, wspólnego źródła wszystkich metafor tak małych, jak wielkich, i wiemy, że pokrywa się on z procesem twórczym, bo cechą prawdziwej metafory jest: nowe na tle starego, niespodziane powiększenie horyzontu. I teraz by już raczej nasza „wielka metafora” była wzorem dla małej i raczej by należało wykazać, nie jak różne kategorie małej metafory rozszerzają się w metafory wielkie, lecz jak formy tych wielkich zacieśniają się i stwarzają swoje miniatury.

Wielki polot twórczy unosi poetę ponad małe cele. Jest to więc zawsze oznaką osłabienia lotu, ile razy pojawia się w literaturze czy w twórczości poety zbyt duża obfitość drobnych efektów (przenośni, opisów przyrody, pięknego dialogu, łatwego czy kunsztownego rymowania itp.). Wszystkie te robótki odbywają się w materiale znanym. Ale oprócz tego w dziejach poezji i poety są epoki, kiedy twórczość karmi się niejako sama sobą, zapładnianie odbywa się nie z zewnątrz, lecz wewnątrz poezji i zamiast poezji pojawia się poetyczność. Zjawisko to, artystycznie „niemoralne”, może być jednak nieraz kulturalną koniecznością.

I jeszcze jeden wzgląd usprawiedliwia trochę nadużywanie „małej metafory”. Jest to wzgląd na pewne prawo psychologiczne, które bym nazwał prawem miniatury. Jak natura pewne typy zwierząt stwarza podwójnie: w wielkich rozmiarach i małych, jak obok flory rzeczywistej

że więc jest cegłą do wielkiej budowy, i omówiwszy jedną małą metaforę, stwierdza potem ten sam stosunek w większych wymiarach, w kontraście między prawdziwym a fikcyjnym stanem rzeczy w *Otellu* [przyp. – K.I.].

Irzykowski odwołuje się tu do dwóch tekstów: *Bilderpoesie* (Poezja obrazowa) Hebbła i *Shakespeare-Studien* Ludwiga (1901). Otto Ludwig (1813–1865) – niemiecki dramaturg, autor nowel i krytyk.

pielęgnuje kwiaty mrozu, w motylach i ptakach rozkłada tęczę, tak człowieka popędem mimowolnym jest wytwarzać miniatury zagadek życia: czy żeby się im bliżej przypatrzeć? czy żeby mieć złudę ich opanowania? I tak gra hazardowa jest miniaturą losu, szachy miniaturą wojny, lalka – dziecka, pieniądze – wartości, giełda – ogromnego skomplikowanego targowiska wszelkich znaczeń, esperanto – miniaturą mowy, a metafora byłaby poezją w miniaturze, poezją skoncentrowaną w krótkim ekstrakcie. W tym też znaczeniu, jako surogatu, umiarkowane używanie metafory jest poniekąd uzasadnione i tak też jest w praktyce.

Tadeusz Peiper
Metafora terażniejszości

Podajcie mi trzy metafory, w utworze jakiegoś poety bezpośrednio po sobie następujące, a powiem wam o tym poecie tyleż co najobszerniejszy jego biograf. Oczywiście mam tu na myśli typ biografę, który nie zadowala się brukarską pracą wybijania życiorysu trotuarami dat, lecz który w ostatecznych celach zmierza do tego, co wypadaloby nazwać raczej psychografią. Może nic nie charakteryzuje poety lepiej niż natura jego metafor. Metafora jest samowolnym spokrewnianiem pojęć; jest tworzeniem związków pojęciowych, którym w świecie realnym nic nie odpowiada. Każdy silnie ukonturowany poeta posiada pewną wybraną rodzinę pojęć (lub kilka rodzin pojęć), które ze szczególnym uporem łączy ze wszystkimi innymi pojęciami. Ta wybrana rodzina pojęć charakteryzuje najlepiej poetę. Wskazuje na świat najbliższy jego naturze. Ujawnia jak gdyby zasadnicze elementy, na które rozkłada on całość istnienia. Odkrywa jego filozofię głębiej niż treść jego dzieł. Jest oknem w jego piersi. Jest miejscem, w którym możemy dokonać punkcji w jego stos pacierzowy¹⁶⁷.

Poezja dzisiejsza drga cała od zamieci metafor. Nigdy przenośnia nie była środkiem artystycznym tak faworyzowanym jak dzisiaj. Próbowano wytłumaczyć to ciekawe

¹⁶⁷ Stos pacierzowy (daw.) – kręgosłup.

zjawisko literackie zmęczeniem i przytępieniem człowieka dzisiejszego, i potrzebą drażnienia go ostrzem nowych, niespodziewanych połączeń słownych. Tłumaczenie to jest fałszywe, ponieważ jest prawdziwe nie tylko dla danego wypadku. Chcę powiedzieć: każde nowe pokolenie literackie zastawało czytelnika zmęczonego tym, co było, lub troskliwie wmawiało mu zmęczenie; równocześnie zaś wprowadzało nowe efektowne związki słów. Jeżeli poezja dzisiejsza jest tak bardzo nadziewana przenośniami, to moim zdaniem ma to inne przyczyny: **1. Anty-realizm.** Metafora (powtórzę) jest samowolnym spokrewnianiem pojęć; jest tworzeniem związków pojęciowych, którym w świecie realnym nic nie odpowiada. Nie jest więc środkiem realistycznego odtwarzania świata. Nie jest niewolniczym inwentaryzowaniem rzeczywistości. Nie jest opisem. **Przenosząc pojęcia w dzielnice, do których one metrykalnie nie należą, metafora przekształca rzeczywistość doznań i przetwarza ją na nową rzeczywistość, rzeczywistość czysto poetycką**¹⁶⁸. Nic więc dziwnego, że dzisiaj, kiedy cała sztuka buduje swą drogę z wiaduktów anty-realizmu, przenośnia musiała stać się najbardziej poszukiwanym środkiem poetyckim. Dokonuje ona tego samego procesu transformacji, do którego innymi środkami zmierzają plastyka dzisiejsza. Metafora odgrywa w poezji część tej roli, jaką w malarstwie odgrywają formy abstrakcyjne. Można by nawet powiedzieć, że kub¹⁶⁹, walec, trójkąt są metaforami plastyki. Ta właśnie szczególna rola metafory, ten jej związek z ogólnymi usiłowaniami artystycznymi

¹⁶⁸ W ten sposób powstają zdania, które to, co mają mówić, mówią nie przez to, co oznaczają, lecz przez to, co wyrażają. Tkwi w nich pewna symbolika, a nawet – coś z estetyki symbolistycznej, mimo że poeci dzisiejsi niechętnie to przyznają [przyp. – T.P.].

¹⁶⁹ Kub (daw.) – sześcián lub przedmiot o kształcie sześciánu.

naszych czasów, stały się źródłem jej bujnego rozrostu dzisiejszego. **2. Ekonomizm.** Metafora jest sama przez się skrótem. Jest ona prawie zawsze skróconym porównaniem poetyckim. **Zaoszczędza się** przy niej porównawcze „jak”, które tak długo było nudną wanilią kucharstwa literackiego; **zaoszczędza się** orzeczenie zdania porównawczego przy porównaniach bardziej rozwiniętych; **zaoszczędza się** koszty długich określeń, które zastępują się jednym pojęciem wyrazistym; **zaoszczędza się** wreszcie sporą ilość waty słownej, służącej jedynie do wypełnienia zdania dla nadania mu miękkih okrągłości, często wyłącznie tylko rytmicznych. Ta redukcja wydatku słownego, dokonująca się przy faktycznym czy też tylko fikcyjnym przekształcaniu porównania na przenośnię, odgrywa w nowej poezji rolę bardzo ważną. Poeci dzisiejsi – a przynajmniej ci z nich, przez których najsilniej przemawia głos nowoczesności – zrywają z rozrzutnymi słowotryskami dotychczasowego pieśnienia, a zmiierzają do wprowadzenia w swoje rzemiosło jak najoszczędniejszej gospodarki słownej. Opanowało ich to samo prawo, które rządzi wszystkimi dziedzinami naszej działalności: ekonomizm środków. A metafora jest właśnie jednym z środków poetyckich najbardziej ekonomicznych.

Już te dwa czynniki dzisiejszego rozpowszechnienia się metafory (szczególnie zaś czynnik drugi) noszą na sobie wyraźne piętno terażniejszości. I warto podkreślić: terażniejszość przejawia się tu nie w tak zwanej treści poematów i nie w tak zwanej zasadniczej idei poematów. Przejawia się ona **w samej robocie artystycznej, w samym kroju poetyckim.** I może wyrzucić (i wywierca) wpływ na rzemiosło nawet tych, którzy ideologicznie odwracają się od niej z obojętnością nieprzytomnych paleontologów.

Także **treść** dzisiejszych metafor odbija w sobie barwę terażniejszości.

(Ilekcroć mówi się o sposobie dzisiejszego metaforyzowania, podnosi się wyłącznie tylko odległość pojęć, za pomocą których ono się odbywa. Odległość tę uzasadnia się estetycznie w rozmaity sposób. Jedni widzą w niej następstwo skrótów, jakie w epoce ekspresów, aeroplanów, radiotelegrafów i radiotelefonów dokonały się w naszym odczuwaniu przestrzeni. Inni upatrują w niej następstwo pierzchliwości i niedokładności postrzeżeń dzisiejszego człowieka. Oba uzasadnienia, jakkolwiek usiłują operować danymi nowoczesności, wydają mi się niewystarczające; pierwsze, w zastosowaniu do metafory, jest sztuczne; drugie opiera się na argumencie, którego treść sama dla siebie nie jest prawdziwa; oba zaś wyprowadzają dzisiejszą odległość pojęć metaforycznych z faktycznego sposobu widzenia rzeczywistości, co przeczyłoby innym cechom charakterystycznym nowej poezji. Zdaje mi się, że zjawisko, o którym mowa, rozpatrywane samo dla siebie (tj. bez uwzględnienia treści pojęć, a z wyłącznym uwzględnieniem ich odległości) wynika z potrzeb artystycznych. Chodzi tu o ów anty-realizm, wspomniany poprzednio. Im bardziej są odległe i niezestawialne w rzeczywistości pojęcia zjednoczone w metaforze, tym mniej opisowym jest obraz. Metafora, zbudowana na pojęciach odległych, daje poezji urojoną perspektywę. Jest to jeden z najskuteczniejszych środków tworzenia owej rzeczywistości poetyckiej, o której mówiłem wyżej).

Kiedy przypatrujemy się treści pojęć metaforyzowanych¹⁷⁰, kiedy zwracamy uwagę na rodziny, z jakich

¹⁷⁰ Mówiąc tu o metaforze, włączam w nią często także porównanie poetyckie. Porównanie nie może być nigdy rozumiane dosłownie. Częstokroć nie chodzi w nim wcale o stwierdzenie podobieństw. Nieraz tłumaczy się ono jedynie potrzebą wprowadzenia pewnych słów dla celów asocjacyjnych. W poezji dzisiejszej jest ono przeważnie metaforycznym zestawianiem pojęć. Jedynym porównaniem dosłownie prawdziwym jest rów-

pojęcia te pochodzą, zauważamy, że dzisiejsza metafora jest najczęściej burzeniem hierarchii uczuciowej, jaką człowiek dotąd transponował na poszczególne dziedziny świata. Rzeczy wielkie sprowadza się do małych, rzeczy małe podnosi się do wielkich. Rzeczy odświętne lub święte zestawia się z rzeczami codziennymi i pospolitymi, rzeczy codzienne przenosi się między pojęcia uroczyste i uświęcone. Przedmioty widziane niechętnie, pochodzące z tych dziedzin świata i życia, od których odwraca się wrażliwość estetyczna przeciętnego człowieka, amalgamuje¹⁷¹ się z przedmiotami o rezonansach uczuciowych, silnie ugruntowanych w człowieku. Zestawienia, w jakich dzisiaj pojawia się słońce, ten nieustający przedmiot adoracji poetyckiej od Homera¹⁷² aż do – ? – Rimbauda¹⁷³ są tu przykładem bardzo wiele w sobie skupiającym. W tym zniwelowaniu hierarchii, która dawniej szczeblowała¹⁷⁴ różne dziedziny świata, słychać silnie głos terazniejszo-

nanie. Że a = 2b, jest to przy pewnych założeniach dosłownie prawdziwe; ale że w *Panu Tadeuszu* „Litwa jest jak zdrowie”, jest zestawieniem dowolnym [przyp. – T.P.].

¹⁷¹ Amalgamować (z łac.) – mieszać, stapiać.

¹⁷² Homer (VII w p.n.e.) – grecki pieśniarz wędrowny, najstarszy znany z imienia poeta, autor eposów *Iliada* i *Odyseja*, pisanych heksametrem daktylicznym (łac. *versus hexameter dactylicus*), najstarszym znanym metrum europejskiej poezji epickiej.

¹⁷³ Którego poprzednikiem był tu może Musset ze swoim śmiałym na owe czasy porównaniem: „la lune comme un point sur un i” [przyp. – T.P.].

Alfred Louis Charles de Musset (1810–1857) – francuski poeta, dramaturg, prozaik, przedstawiciel romantyzmu. Arthur Rimbaud, właśc. Jean Nicolas Arthur Rimbaud (1854–1891) – francuski poeta, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli symbolizmu. Jego poezja patronowała wielu kierunkom awangardy oraz sztuki modernistycznej, zwłaszcza powstałemu w XX wieku surrealizmowi i dadaizmowi. *La lune comme un point sur un i* (fr.) – księżyc jak kropka nad i.

¹⁷⁴ Szczeblować – tu w znaczeniu: rozróżniać, hierarchizować.

ści. W człowieku dzisiejszym zasnął już dawny lęk przed grozą natury, zgorzał zachwyty dla jej dobrodziejstw, minął cięły 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. Opanował ją i ciągnie z niej zyski¹⁷⁵. Za to z zachwytem patrzy na twory własnej ręki i głowy. Rzecz najdrobniejsza i najbardziej pospolita, stworzona przez niego samego, jest dla niego relikwiarzem zwycięstw jego mózgu. Nowy świat, zbudowany na czarodziejskich niciach elektryczności i uważany tak długo za miejsce schadzki wszystkich bogów brzydoty, uważa za pomnik swojej dumy. **Człowiek dzisiejszy nie ma powodu widzieć w słońcu nic więcej nad złotą cętkę, ma zaś prawo w guziku od spodni upatrywać zwierciadło swojej własnej wielkości.** W ten sposób dokonuje się *change de place*¹⁷⁶ w hierarchii różnych dziedzin świata. A jeszcze częściej: zniesienie wszelkiej hierarchii. Wszystko co jest, jest jednakowo święte albo jednakowo pospolite. **Nie-dziela trwa siedem dni albo nie ma jej wcale.** Odgłos tego stanu uczuciowego, tak bardzo terażniejszego, przebijają poprzez dzisiejszą metaforyzację. Lepiej niż w harfianych hymnach na cześć nowoczesnego życia, lepiej niż w dokładnych rejestrach przeżyć miejskich, przejawia

¹⁷⁵ Poeci są tu prekursorami, a często już tylko wyrazicielami tego nowego stosunku człowieka do natury. Natomiast uczeni, w epokach przebudowywania świadomości zbiorowej, spóźniają się o akademicki kwadrans rutyny. W swoim, pięknym zresztą, przemówieniu inauguracyjnym rektor Natanson wypowiedział kilka takich zdań jak: „Człowiek jest słabą istotą, fizycznie nieudolną i niemal bezbronną, na którą czyha tłum wrogów, ogromny zastęp niebezpieczeństw i klęsk”. Anachronizm! [przyp. – T.P.].

Władysław Natanson (1864–1937) – fizyk, rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego.

¹⁷⁶ *Change the place* (ang.) – zamiana miejsca.

się terażniejszość w samych środkach artystycznych, jak np. w naszym wypadku – w metaforze. Niezależnie od tak zwanej idei, którą wypowiada całość poematu, niezależnie od ogólnej ideologii, której hołduje autor, stunoga terażniejszość wkrada się między same narzędzia artystyczne dzisiejszego poety i urabia je na swój sposób.

W ścisłym związku z tą zmianą hierarchii pozostaje inna charakterystyczna cecha dzisiejszej poezji: ożywianie materii, albo raczej: podnoszenie materii na wyższy stopień życia. Odbywa się to za pomocą personifikacji, a częściej może za pomocą podobnej, ale szerzej jeszcze zakreślonej metafory, którą można by nazwać **vivifikacją**¹⁷⁷. Oczywiście vivifikacja zmierza przede wszystkim do wydobycia obrazowości plastycznej i ruchu. Chodzi o to, ażeby przedmioty martwe albo stojące na niskim stopniu rozwoju biologicznego uposażyć życiem bardziej skomplikowanym, nadać im uczucie i wolę, a tym samym uwolnić ich umieszczenie w przestrzeni, a przez to uprzystępnąć je swobodnym kompozycjom obrazowym i poddać silnemu działaniu ruchu, do tego zmierza vivifikacja. Ale obok tego *w y r a ż a* ona jeszcze co innego. Nie wiem, czy zastanawiano się nad pochodzeniem metafory w ogóle, a jeśli to czyniono – jaki był rezultat tych rozważań. Jest więc możliwe, że nie powiem nic nowego, upatrując pierwsze źródło metafory (albo ostrożniej: jedno z pierwszych źródeł) w pierwotnym animizmie¹⁷⁸, szczególnie zaś w tej z jego form, jaką przybrał on w wie-

¹⁷⁷ Vivifikacja (z franc.) – ożywienie. W języku polskim używa się określenia „animizacja”.

¹⁷⁸ Taka właśnie koncepcja metafory, wywiedziona z etnologii, rozpowszechniła się w nauce pozytywistycznej. W Polsce pisali o tym m.in. A. Świętochowski (*Poeta jako człowiek pierwotny*, Kraków 1896) oraz J. Rozwadowski (*O języku, poezji, dziecku, człowieku pierwotnym*, „Miesięcznik Literacki i Artystyczny” 1911, marzec).

rzeniach religijnych Greków. Obdarzając osobowością przedmioty natury i jej siły, animizm musiał wnieść w język człowieka pierwotnego, a potem w literaturę ludów starożytnych cały szereg obrazów, które nie odpowiadały rzeczywistemu wyglądowi świata i przypinały przedmiotom realnym obce im dodatki. Początkowo dodatki te odpowiadały wierzeniom mówiących i piszących; z czasem straciły znaczenie pierwotne, ale utrzymały się jako powiedzenia. Czyli: stały się metaforami. A potem na wzór metafor, w ten sposób powstałych, literatura, idąc już za wewnętrznymi prawami jej rozwoju, tworzyła inne rodzaje obrazów metaforycznych¹⁷⁹. Animistyczne pochodzenie personifikacji musiało mieć jeden ważny skutek: personifikacja mogła być zastosowywana przez długi czas jedynie do przedmiotów wybranych. Jest rzeczą naturalną, że wyobraźnia człowieka pierwotnego imaginowała najżywiej i najpełniej dokoła tych przedmiotów, które pozostawały w najsilniejszym związku z jego życiem. Przedmiotami takimi były przede wszystkim przedmioty natury: słońce, zboże, zioła, woda, piorun... Kiedy z czasem obrazy wierzeniowe, osnute dokoła tych przedmiotów, zamieniły się w metafory i zaczęły oddziaływać na proces poetyckiej metaforyzacji w ogóle, pozostało z nich przyzwyczajenie zastosowywania personifikacji wyłącznie tylko do pewnych specjalnych dziedzin przedmiotów, mianowicie do przedmiotów, które człowiek z jakichkolwiek powodów hierarchował wysoko. Zdaje mi się, że można by stwierdzić, iż niemal do ostatnich czasów literatura rzadko posługiwała się personifikacją lub vivifikacją, np. tych przedmiotów, które były tworamami samego

¹⁷⁹ Bliższe wyjaśnienie znajdzie czytelnik na str. 363–364 [przyp. – T.P.]. Zob. T. Peiper, *Tędy. Nowe usta*, przedmowa, komentarz, nota biograficzna S. Jaworski, oprac. i red. T. Podoska, Kraków 1972, s. 289–290.

człowieka (Wartałoby¹⁸⁰ tę sprawę prześledzić!)¹⁸¹. Personifikacja literacka była nadawaniem wyższej rangi pewnym przedmiotom wybranym celem wzmożenia ich sugestywnego oddziaływania na czytelnika. Personifikacja czy też vivifikacja poezji dzisiejszej nie uznaje przedmiotów wybranych. Nadaje ona życie lub osobowość przedmiotom wszelakiego rodzaju, często zaś nawet przedmiotom, których gruba materialność wzbudza w przeciętnym człowieku wyraźne tropizmy¹⁸² negatywne. To życiorodztwo metaforyczne, to nadawanie wyższej rangi istnienia materii często najbardziej pospolitej, ma w sobie coś z apologii materii, coś z ewangelii zrównania i zbratania wszystkich dziedzin istnienia. Jest to jeden ze szczegółowych wypadków antyhierarchicznego patrzenia na świat, o którym mówiłem poprzednio. **W tym życiorodztwie metaforycznym, w tej figurze retorycznej samej dla siebie ujawnia się głęboka filozofia poczęta z ducha naszych czasów.**

A jednak trudno mi przemilczeć, że poezja dzisiejsza, szczególnie zaś polska i rosyjska, nadużywa tej metafory. Nie znam poezji rosyjskiej z lektury bezpośredniej; jednakże z wiadomości, które o niej otrzymuję, odnoszę wrażenie, że cała jej wizyjność, ten jej jakiś nieustający taniec pojęć i ta jej jakaś elephantiasis¹⁸³ w widzeniu świata,

¹⁸⁰ Peiper posłużył się tu prowincjonalizmem. Wytknął mu to Jarosław Iwaszkiewicz w omówieniu nowego ruchu poetyckiego pt. „Zwrotnica”. *Garść luźnych uwag o nowym piśmie* („Kurier Polski” 1922, nr 356). Peiper odpowiedział notką *Sprawa językowa* („Zwrotnica” 1923, nr 4).

¹⁸¹ Pierwszy poważniejszy wyłom zapoczątkowany został przez ruch naturalistyczny. Ale właśnie naturalizm zapoczątkowuje także zmianę stosunku wrażliwości estetycznej do codzienności [przyp. – T.P.].

¹⁸² Tropizm – tu w znaczeniu: skojarzenie.

¹⁸³ Elephantiasis – słoniowatość, rozrost tkanek skóry powodujący zgrubienia. Słowem tym Brzękowski zatytułował jeden ze swoich wierszy z tomu *w drugiej osobie. Poezje* (1933).

osiągane są prawie wyłącznie drogą personifikacji i vivifikacji. Wystarczy zdać sobie sprawę z roli, jaką ta figura poetycka odgrywa w twórczości wielu Rosjan, a wrażenie rutyniarstwa nasunie się nieodpornie i odpędzi pierwszy urok tej poezji. Personifikacja i vivifikacja powinny być używane w miarę, bo – jakkolwiek w dzisiejszym sposobie ich używania wyraża się niewątpliwie nowy stan uczuciowy człowieka – to jednak są to środki artystyczne stare i bądź co bądź, poznawczo biorąc, pierwotne (animizm). Może ta właśnie pierwotność tłumaczy ich rozpowszechnienie w poezji rosyjskiej.

Czemuż nie szukać dla metafory źródeł nowych.

Czemuż nie sięgać do przedmiotów jak najbardziej dzisiejszych, jak najbardziej charakteryzujących naszą epokę, ażeby spośród nich właśnie wybierać pojęcia metaforyzacyjne. Niewątpliwie: nazwy tych przedmiotów, wniesione do poezji, napotykają początkowo opór różnych fałszywie wytresowanych portierów słownika. Jeden ze starszych literatów krakowskich, długowłosa mistyk i asceta¹⁸⁴, przeglądając drugi zeszyt „Zwrotnicy”¹⁸⁵, zatrzymał się nad utworem Beauduina¹⁸⁶, a potem jakby zraniony igłą w tę część ciała, którą pokazuje się wrogom w braku odpowiedzi, zerwał się z krzesła i zaczął gniewnie miotać się po pokoju. Zdumiony patrzyłem na jego wiatrakowe ruchy tak bardzo odbijające od chudej jego postaci, która jest jak linia zakończona lwią grzywą. Wreszcie: „Ta, słuchajcie! Jak można! jak można wprowadzać do poezji wyraz:

¹⁸⁴ Chodzi najprawdopodobniej o Tadeusza Żuk-Skarszewskiego (1858–1933).

¹⁸⁵ „Zwrotnica. Kierunek: sztuka terażniejszości” – czasopismo artystyczno-literackie wydawane w latach 1922–1923 i 1926–1927 w Krakowie. Jego redaktorem był Tadeusz Peiper, a współpracowali z nim futuryści i formiści.

¹⁸⁶ Nicolas Beauvuin (1881–1960) – francuski poeta, autor poematu *L'homme cosmogonique* (Paryż 1922), którego fragment Peiper przetłumaczył i opublikował w „Zwrotnicy” (1922, nr 2).

motor!?” O to mu chodziło. Takich jest wielu. Ci wszyscy zapominają, **że nie tylko poetyczność słów robi poezję, ale że także poezja nadaje poetyczność słowom.** Pług, młot, kądziel – ani naturą swoją, ani funkcją, jaką spełniają w życiu człowieka, nie są niczym szlachetniejszym od motoru. Zapewne kiedy pierwszy raz wprowadzono je do poezji, raziły słuch i smak wytwornisiów i mistyków. Ale poezja (a także pewna ich antyczność) opakowała je w pozłótkę przeróżnych skojarzeń i ukryła pod nią ich codzienność. To samo stanie się z nazwami przedmiotów nowoczesnych. Zresztą poeci dzisiejsi posługują się bardzo często tymi nazwami. Jednakże czynią to przeważnie z okazji mówienia o tych przedmiotach, które przecież tak często są dzisiaj tematami poezji. Ale nie o to chodzi. Nie chodzi jedynie o t e m a t o w e korzystanie z nowoczesności, ale o szukanie w niej nowych środków f o r m a l n y c h. **Metafora jest narzędziem poetyckim, które może najłatwiej da się okuć metalem terażniejszości.** Wyobrażam sobie, że może znaleźć się poeta, dla którego elementy terażniejszości, te najbardziej charakterystyczne, mogłyby stać się j e d y n y m źródłem metaforycznym. Gdyby rzecz nie była traktowana tylko receptowo¹⁸⁷, gdyby się jej nie wykonywało z tą wewnętrzną jałowością i z tym zadowolonym niedbalstwem, którym tak często nadaje się wygodny pseudonim „eksperymentu”, próba taka mogłaby stanąć w rzędzie podobnych usiłowań w dziedzinie malarstwa, mogłaby dać coś podobnego do tego, co dają malarze obierający kub lub walec (te metafory plastyki – jak je poprzednio nazwałem) za jedyny budulec swych dzieł. Gdyby... gdyby... – powstałaby metafora terażniejszości *par excellence*¹⁸⁸.

¹⁸⁷ Receptowo – tu w znaczeniu: wedle prosto rozumianej reguły.

¹⁸⁸ *Par excellence* (łac.) – w całym tego słowa znaczeniu, w najwyższym stopniu.

Irena Krzywicka¹⁸⁹

Jazgot niewieści czyli przerost stylu

Pewnego dnia kilku literatów siedziało w Ziemiańskiej¹⁹⁰. Rozmowa zesła na najnowsze książki młodych polskich autorek. Jeden z pisarzy zawołał zniecierpliwiony:

– Dajcie mi spokój z tymi autorkami. To nie są pisarki, tylko komornicy. Chodzą i opisują meble.

– Ale nie umieją ich oszacować – odparł ktoś inny. – Według ich taksy spluwaczka staje się bezcennym sprzętem.

Jest w tym dużo przesady, jak w każdym dowcipie. Ale jest też dużo prawdy. Rozpanoszona obecnie w literaturze opisowość, cackanie się z byle głupstwem urasta z przykrego narowu do rozmiarów groźnego nałogu. Choć i mężczyźni nie są bez grzechu, zwłaszcza potomstwo

¹⁸⁹ Irena Krzywicka (1899–1994) – pisarka żydowskiego pochodzenia, publicystka i tłumaczka literatury pięknej; feministka, propagatorka świadomego macierzyństwa, antykoncepcji i edukacji seksualnej.

¹⁹⁰ Mała Ziemiańska – znana warszawska kawiarnia okresu dwudziestolecia międzywojennego. Założona w 1918 roku, mieściła się przy ul. Mazowieckiej 12, była jednym z najważniejszych miejsc spotkań inteligencji warszawskiej tamtego okresu: poetów, literatów, artystów malarzy, do stałych bywalców należeli m.in. Jan Lechoń, Julian Tuwim, Kazimierz Wierzyński i Antoni Słonimski.

duchowe Kadena, ale celują w tej manierze kobiety. Opisują wszystko: każdą barwę, każdy dźwięk, każdy sprzęt, każdy ruch, każde utarcie nosa, do licha! Opisują i porównują. Wszystko do wszystkiego. W pogoni za nową metaforą, za rzadkim zestawieniem wyrazów zatracają poczucie śmieszności, wpadają w najdzikszy barok. Posłuchajmy tylko:

„Ania, powróciwszy z tenisowej dżungli, zatonąła w uciechach perliczych”¹⁹¹.

„Chwilę jeszcze czekała, aż odplącze się serce z żółtych krostowatych alg... Wyłynęła wreszcie na czyste wody poranku. Wtedy uszy zgodziły się słyszeć nikłe ćwierkanie nadziei”¹⁹².

„Niepotrzebny wydał się dzień, pantofle, które miały dzisiaj... wkroczyć na szlaki objawień”¹⁹³.

„Całą siłą starała się zdławić w sobie i zgnieść śliski guz nabrzmiewającego w głębi płaczu”¹⁹⁴.

„... i jego żółte oczy, zwieszzone nad jej twarzą, roztały się w uśmiechu, jak tłuste oka na rosole”¹⁹⁵.

„Pani Nata natychmiast przywołała daleko wybiegłe oczy i położyła je na twarzy męża”¹⁹⁶.

„Przy stole równym rządkiem, niby liczne ziarnka dyni, tkwili wieczerezający. Adam wyłuskiwał ich sobie i rozgryzał kolejno”¹⁹⁷.

¹⁹¹ Właściwe brzmienie cytatu: „Wróciwszy z tenisowej dżungli, nie ustawała w uciechach perliczych” (M. Kuncewiczowa, *Twarz mężczyzny*, Warszawa 1928, s. 26).

¹⁹² *Ibidem*, s. 115.

¹⁹³ *Ibidem*, s. 83.

¹⁹⁴ H. Mortkowiczówna, *Gorycz wiośniana. Powieść*, Kraków 1928, s. 1.

¹⁹⁵ *Ibidem*, s. 175.

¹⁹⁶ E. Szelburg, *Dziewczyna z zimorodkiem. Powieść*, Warszawa 1928, s. 43.

¹⁹⁷ *Ibidem*, s. 26.

„Zaraz też twarda skorupa ścian zaokrągliła się soczystą banią dookoła białej pestki lampy, zawieszonej w złocistym mięszu powietrza”¹⁹⁸.

„Wspomnienie jest sojusznikiem tajemnicy. Owija się w białe gieżło, jak cichy duch. Kładzie ostrzegawczo palec na bezkrwiste usta. Mówiąc sypkim szeptem zaprzysięga niepamięć”¹⁹⁹.

Każde z tych zdań, oddzielnie wzięte, może się ostatecznie podobać. Ale trzeba uprzytomnić sobie, że takim trybem pisane są całe książki, że na nic się nie spojrzy po prostu, że niczego się nie powie zwyczajnie. I że cytowane zdania pochodzą z różnych autorek... Któż by je odróżnił, tak są bliźniaczo do siebie podobne? Tak jednostajne w swej wysilonej oryginalności.

Owa mania porównań, metafor, zestawień, które zamazują zdrowy sens i zatapiają myśl, ta przykra i szkodliwa mania ma pretensje do hipersubtelnej analizy, do psychologicznego rozszczepiania włosa na czworo. W istocie zaś jest to robienie z włosa liny okrętowej i walenie nią ogłupiałego czytelnika po głowie. Ogłupiałego, bo po kilku stronicach takiej książki ztraca się wszelką wrażliwość na plastykę i barwę słowa, a zwłaszcza ztraca poczucie proporcji opisywanych wydarzeń. Jakaś pasja jest w tym, modnym obecnie, wyolbrzymianiu rzeczy i spraw małych i nikłych w strojeniu najbłahszych czynności w esy floresy stylistyczne, w zakrętasy i zawijasy najgorszego smaku. Wyogromnia się niepotrzebne nikomu spostrzeżenia, spiętrza się epitety, pieści się z różnymi głupstwami zmanierowanych pańienek. Przymiotników używa się z reguły w stopniu najwyższym, rzeczowników szuka się rzadkich i ważkich, czy zachodzi po temu potrzeba, czy nie. Powstaje cały kierunek, taki jakis z-igły-widły-zm.

¹⁹⁸ *Ibidem*, s. 25.

¹⁹⁹ H. Naglerowa, *Motyw księżycy*, Warszawa 1928, s. 5.

A jazgocze się przy tym, a siurka, a siorba, a siąka, tyrba i tłamsi. Proponuję nowe słowo: szczygutka (czkawka) – i ludowe, i nieznanne, i nikt nie będzie dobrze wiedział, co oznacza. Doskonałe słowo!

Nie znać rzetelnego stosunku do stylu u młodych pisarek polskich, mimo całe wyszukanie. Jedna się nad drugą wysadza, jedna się z drugą ściga w poszukiwaniu rzadkiego doboru słów, a wszystko razem jest monotonne i nieindywidualne. I na dobitkę, jak przystało na literaturę kobiecą, pełno w tych książkach minoderii, hysterii, przesady i sztuczności.

Mam wielką ochotę szepnąć tym paniom: „Jesteśmy między kobietami. Przestańcie się mizdrzyć. Nie warto. Nie wiercie, że mężczyźni to lubią. I nie bierzcie tak dalece za czystą monetę literatury przez nich pisanej, ich sposobu pojmowania kobiety”.

Pisarz wyżywa się w powieści, jego stosunek do bohaterki jest w znacznej mierze seksualny – to kobieta, na której w danej chwili skupia się jego uwaga, która pochłania jego myśli. Ale skąd u pisarek to cackanie się z różnymi Nunami, Wiškami, Natami? Jest w tym coś niezdrowego. Jeżeli zaś to ma być tzw. narcyzowość²⁰⁰, jest to rodzaj autoreklamy naiwnej i już przebrzmiały. W okresie reklam świetlnych i samolotowych można by wymyślić coś skuteczniejszego.

Minoderia jest jednym z licznych objawów zakłamania, tak powszechnego w naszej literaturze. Ów „ozdobny” styl służy do bezwiednego może pokrywania nieszczerości. Pod zalewem ładnych słów ginie wszelka bezpośredniość. Ckliwa adoracja dla rodziców, jednostajna, patriotyczna egzaltacja, histeryczny stosunek do miłości, którego by nie zniósł żaden normalny mężczyzna – wszystko to jest

²⁰⁰ Chodzi w tym miejscu o narcyzm, który we współczesnej psychiatrii uznaje się za zaburzenie osobowości; Krzywicka używa tego pojęcia w potocznej, mającej swoje korzenie w psychoanalizie wersji – stan samouwielbienia, zakochania się w sobie.

nieprawda. Albo raczej prawda częściowa, ułamkowa, z olbrzymią nadbudową kłamstwa. To są zresztą sprawy, które wymagałyby osobnego, obszerniejszego omówienia. W danej chwili nie chodzi mi o personalia ani o krytykę jakiejś poszczególnej książki. Chcę pozostać przy jednym tylko zagadnieniu, jakie nastęrcza pewien odłam prozy polskiej: przy kwestii nadużywania języka, przy groźnej chorobie stylu.

Wyznaję, że straciłam doszczętnie gust do poetyckiej prozy. Razi mnie to tak samo jak prozaiczna poezja. To jest oczywiście kwestia indywidualnych upodobań, ale specjalnie w Polsce jesteśmy tak nasyceni i przesyceni, może nie poezją, ale poetycznością, patosem, górnolotnością, koturnem i liryzmem, że doprawdy miałyby się apetyt na co innego. Tym bardziej, że w dziedzinie podniosłego stylu właściwie już wszystko jest zrobione. Kopać dalej to uprawione pole – znaczy niszczyć zasiewy. We współczesnej prozie polskiej można zaobserwować stopniowe zacieśnianie horyzontu myśli i zainteresowań, zwężenie tchu, przy niezmnieszonych, a może nawet wyolbrzymionych środkach ekspresji. Wciąż jeszcze słowa są nabrzmiałe cierpieniem, a ręce załamane rozpacznie, wciąż jeszcze szarpie piersi krótki, urywany szloch, jak u Żeromskiego, tyle tylko, że z lada jakiego powodu. Liryzm, pozabawiony istotnych wartości uczuciowych, przeradza się w czułośćkowość. Przesadna, zmanierowana, kunsztowność zabija plastykę i siłę obrazu. Wreszcie język, którym zresztą młode pokolenie pisarek doskonale włada, przez bezustanne silenie się na oryginalność staje się jałowy i niewyrazisty. Całe to pocieszne wykwintniostwo²⁰¹ aż

²⁰¹ *Pocieszne wykwintnisie* to tytuł jednoaktowej satyry Molièra dotyczącej próżnych młodych dziewcząt zajmujących się romansami i rozmowami na temat kultury i sztuki, o których nie mają pojęcia, kierujących się obiegowymi opiniami na temat tego, co jest modne.

nazbyt przypomina swój siedemnastowieczny prototyp. Cóż poskromi współczesne córki Gorgoniego²⁰²?

Rzadka dotychczas, ale jakże płodna jest działalność pisarzy intelektualizujących polski język literacki. Jest ich zaledwie kilku, obowiązujący bowiem szablon nakazuje pisać nastrojowo, poetycznie, ozdobnie, i to zarówno w dziedzinie beletrystyki, jak i krytyki. Troska o jasność, dokładność, konstrukcję wyrażanej myśli jest na ostatnim planie. Ciągłe obracamy się w sferze wzruszeń i impresji, kiedy spragnieni jesteśmy myśli i rozumnej interpretacji zawrotnych przekształceń, którym podlega współczesny człowiek i społeczeństwo. Proza zachodnioeuropejska stoi pod znakiem intelektu, ścisłego współżycia z najnowszymi zdobyczami wiedzy psychologicznej, społecznej, możliwie i innej. Język Prousta²⁰³, Manna²⁰⁴, Wellsa jest posłusznym narzędziem nie tylko poety, ale i myśliciela. Tymczasem polska proza literacka jest w większości wypadków naiwna, prymitywna, niewy gimnastykowana intelektualnie. Zamiast lepiej – dzieje się coraz gorzej, skoro młode pokolenie mąci zamiast rozjaśniać, zamazuje zamiast oczyszczać. I ileż wysiłku potrzeba, żeby się podciągnąć do obowiązującego poziomu, żeby nadrobić zaniedbania przeszłości. Literatura polska do utraty niepodległości nie była nigdy nadto obciążona balastem myśli, w okresie zaś niewoli chodziło przede wszystkim o to, żeby podtrzymać uczucie patriotyczne. W dniach cierpienia i klęski, kiedy rozum staje się bezradny, człowiek trzyma się kurczowo

²⁰² Chodzi o Gongorę. Luis de Góngora y Argote (1561–1627) – hiszpański poeta, jeden z głównych przedstawicieli baroku; jego utwory cechują się wyszukaniem, kunsztownym stylem.

²⁰³ Marcel Proust (1871–1922) – francuski pisarz, autor powieści *W poszukiwaniu straconego czasu*, uważanej za jedno z najwybitniejszych dzieł literatury światowej.

²⁰⁴ Thomas Mann (1875–1955) – niemiecki pisarz i eseista, najwybitniejszy prozaik niemiecki pierwszej połowy XX wieku.

uczucia, które dlatego właśnie ma rację bytu, że jest irracjonalne. To, co działa się za czasów niewoli w sercach, działa się i w stylu. Pozostał dosyć kłopotliwy spadek dla obecnego pokolenia, które, o dziwo, prędzej w poezji daje sobie radę z tym obciążeniem dziedzicznym niż w prozie. A tymczasem wydaje się rzeczą niezmiernie ważną dociągnięcie się jak najrychlejsze do poziomu myśli nowoczesnego człowieka. I, co za tym idzie, wykształcenie języka najprecyzyjniejszego, możliwie dokładnie dostosowanego do myśli stylu, który byłby jasny, prosty, skonstruowany i piękny przez to wszystko, a nie przez natrętne ozdóbki stylistyczne. Kto wie, czy nie stoimy na progu nowego klasycyzmu, który tym bardziej by się nam przydał, że w Polsce rolę klasycyzmu odegrał właściwie romantyzm, a ten dużo stworzył i dużo zepsuł. Z rozpanoszonego nadmiernie niedowładem myśli idzie nierozłącznie w parze przerost stylu. I tu wracamy znów do naszych autorek, które bądź co bądź zajmują poważne miejsce na rynku księgarskim. Nie obchodzą mnie, oczywiście, fabrykantki romansów i grafomanki. Mówię o pisarkach niewątpliwie utalentowanych, inteligentnych i kulturalnych. Wprost serce się kraje, kiedy się widzi, jak jakimś owczym pędem wiedzione rzuciły się gromadnie na drogę fałszywą, wychodzoną i obecnie przynajmniej nigdzie nie prowadzącą; na drogę rozdętej sztucznie emocjonalności, niepotrzebnej opisowości, wysiłonego zonglerstwa stylistycznego, podtrzymywane w tym jałowym przedsięwzięciu przez pewien odłam krytyki. I cała nadzieja tylko w tym, że nastąpi jakieś rozdwojenie jaźni u młodych pisarek i że prawdziwie współczesna kobieta, rozumna, odważna, zdobywca, weźmie górę nad rozmazgajonym, historycznym, mizdrzącym się kobieciątkiem, które należy do przeszłości. A jeżeli nie może być inaczej, niechże pozostanie ono na użytek domowy, a w literaturze niech działa kobieta w nowej, lepszej postaci.

Maria Kuncewiczowa

Metaforyzm a męskie kasztele

Fakt przyćmienia glorii indywidualizmu w epoce, którą przeżywamy, wydaje się ustalony. Zarówno strategia wojskowa, jak systemy ekonomiczne i doktryny społeczne liczą wyłącznie na masy. Kult zbiorowości ogarnął więc i sztukę.

Rzadko jednak mówi się o tym, że epoka nasza jest również momentem zaćmienia człowieka. Operuje się masą dlatego, że walor człowieka, jako gatunku, zmalał. Od racjonalizmu poprzez romantyzm i pozytywizm wprowadzono jednostkę ludzką na stanowisko centrum świata. Zaledwie z grubsza ogarnąwszy ziemię, człowiek – rozparty na szczycie kosmosu – z początku upajał się boskością; później – w poczuciu najwyższych obowiązków – zaczął panować żywiołom. Pracą intelektu i intuicji stwarzał systemy naukowe, badał, odkrywał. Nastąpił okres genialnych wynalazków. Człowiek-bóg zagospodarował swoją dziedzinę. Zaledwie jednak zdołał ją światłem rozumu naświetlić, okazało się, że królestwo jego jest drobnym ułamkiem, a władczy szczyt indywidualizmu – cyplem u podnóża bezkresów. I człowiek – współczesny radioamator, roentgenolog²⁰⁵,

²⁰⁵ Wilhelm Conrad Röntgen (Roentgen) (1845–1923) – niemiecki fizyk, który odkrył promieniowanie elektromagnetyczne zwane

curie-terapista²⁰⁶ i lotnik – zmałał, osaczony przez ocean pierwiastków, skojarzeń perspektyw, fal względności i telewizji.

Następuje zmiana w proporcjach. Uczeni na swoim szczycie nie wyglądają już jak mieszkańcy Walhalli²⁰⁷, lecz raczej jak majtkowie w bocianich gniazdach, sygnalizujący w kierunku nieznanых lądów. Na naszym rozhuśtanym okręcie raczej my, załoga, czujemy się siłą. A jednocześnie – w obliczu żywiołów – wszyscy, z sygnalizatorami włącznie, czujemy się małością.

Stąd kult masy i stąd zaćmienie człowieka.

A jednak zaćmienie – nie zmierzch. Bo na naszej łupinie opływamy glob, z naszych lotnisk startują w kosmos codziennie tysiące zdobywców. Jeden z nich (może to będzie poeta?) w końcu pochwyti kontrsygnał, i wtedy znowu na rubieży podbojów stanie Walhalla i zamieszkają w niej boskie jednostki.

Wobec tych właśnie zmiennych i coraz dalszych perspektyw jakże zabawny musi się wydać punkcik widzenia tych państwa, którzy mówią: „To ważne, a tamto nieważne. Nie jesteś pisarzem, bo opisujesz przedmioty; nie jesteś pisarzem, bo zaledwie dotknąłeś człowieka, już – jak pchła – odskakujesz od niego w kolor, w dźwięk, na taflę mahoniu, na gwiazdę... Powinieneś raczej statecznie przysnąć się do człowieka. Bo tylko on jest ważny”.

promieniowaniem rentgenowskim (promieniami X). W 1901 roku otrzymał pierwszą w dziedzinie fizyki Nagrodę Nobla.

²⁰⁶ Kuncewiczowa przywołuje tu Marię Skłodowską-Curie jako postać symboliczną dla nowoczesnej postawy naukowej. Maria Skłodowska-Curie (1867–1934) – fizyczka i chemiczka; została dwukrotnie wyróżniona Nagrodą Nobla.

²⁰⁷ Walhalla – w mitologii germańskiej miejsce pobytu dusz poległych wojowników, gdzie spędzały one czas na ćwiczeniach wojskowych i ucztach, usługiwały im walkirie; w okresie wypraw wikingów wyobrażana jako siedziba księżęca otoczona rzeką, z tronem boga Odyna i ławami dla jego wybrańców w głównej sali.

Zgódźmy się z nimi na chwilę. Niechże więc sobie będzie najważniejszy człowiek. (Choć ja bym wolała nie ręczyć, czy w pracowni człowieka sprawy najistotniejsze nie zawiązują się i nie rosną na tym jedynym metrze sześciennym, dokąd nie sięgnął fluid pracownika...) Czyż znajdzie się symplista²⁰⁸, który by twierdził, że człowiek – w przeciwstawieniu do niedźwiedzia – kończy się na swojej skórze? Że homo sapiens nie chodzi w refleksach, w zapachach, w październikach cudzego istnienia, jak niedźwiedź w futrze, w liściach i w skorupie błotnej?

Można – pisząc – mieć na względzie tylko wewnętrzną maszynię człowieka, ale można także widzieć go i od zewnątrz w jego futrze, którym jest całe otoczenie: od koszuli po księżyc.

Tym, którzy tak widzą, jako narzędzie pisarskie służy styl metaforyczny. Nie może być inaczej: mając przed sobą człowieka, obrośniętego milionem odprysków świata, tegoż człowieka traktują jak odprysk w stosunku do potwornych spraw wszechświata. Wielopostaciowość zjawiska jest dla nich jego najwybitniejszą cechą. Każda rzecz jest zarazem wielka i jednak mała, siedmiobarwna, dzisiejsza i już wczorajsza. Widzenie, oczywiście, uciążliwe dla psychiki mieszczańskiej: przekreśla bowiem możliwość jakiegokolwiek sekwestru²⁰⁹. Tysiączne nici metaforyczne, którymi wiąże się zjawiska najbardziej na pozór obce sobie, te nici są przedziwem wszechobjęcia.

Tak więc forma staje się najistotniejszą treścią: przy jej pomocy wyodrębniamy aurę faktów, tę atmosferę, która opływa zarówno ludzi, zwierzęta, przedmioty, i której

²⁰⁸ Symplista (od ang. *simple* – prosty) – osoba, która myśli i widzi świat w sposób uproszczony.

²⁰⁹ Kuncewiczowa ma tu najpewniej na myśli brak możliwości uproszczenia, redukcji, odcięcia od wielości – co jest pożądaną cechą stylu metaforycznego.

dostrzeżenie stokroć jest dla rozwoju życia posilniejsze niż asymilowanie anegdot mniej czy bardziej wnikliwych o perypetiach Europejczyka.

Styl metaforyczny – o ile jest emanacją danej psychiki, nie zaś przyswojoną manierą! – jest jak gdyby uzewnętrznieniem pewnej religii; jako taki nie może przemawiać do wszystkich. Bo nie wszyscy są skłonni wierzyć w Bramaputrę²¹⁰, krasnoludki, Marxa²¹¹ czy metempsychozę²¹². Ale sprawą kultury jest tolerancja ateusza wobec każdej religii. I sprawą kultury jest także nienegowanie piękna, na które nie ma aparatu odbiorczego w zasięgu danej wrażliwości.

Wszystkie gatunki mają równe prawo do życia – chodzić winno tylko o doskonałość gatunków.

Argumentem *suprême*²¹³ dla naszych kulturalników zwykło być: „na Zachodzie inaczej” albo: „na Zachodzie tak samo”. Tkwi w tym – poza zrozumiałym u nas parweniuszostwem cywilizacyjnym (parowozy z Ameryki, autobusy z Gdańska, recepty artystyczne z Francji) – tragiczna niechęć Polaków do polskości. Do polskości słowiańskiej.

„Francuzi dają w literaturze koncepcję intelektualną”. Dobrze. Dają. Tak właśnie wygląda – między innymi – ich wkład w kulturę świata, tak zdołali spreparować przyrodzone składniki.

²¹⁰ Brahmaputra – rzeka w Chinach, Indiach i Bangladeszu, łączy się z Gangesem, w kulturze hinduskiej uważanym za świętą rzekę, uznawanym też za personifikację bogini o takim samym imieniu. Tradycja przypisuje im moc oczyszczania duszy i ciała.

²¹¹ Karl Heinrich Marx (1818–1883) – filozof, ekonomista i działacz rewolucyjny, twórca marksizmu, współzałożyciel Pierwszej Międzynarodówki.

²¹² Metempsychoza – reinkarnacja; odradzanie się duszy zmarłego w innym ciele, wędrówka dusz przez kolejne wcielenia.

²¹³ *Suprême* (fr.) – maksymalny, największy, najwyższy, ostateczny, totalny.

„Polacy nie dają w literaturze koncepcji intelektualnej”. Dobrze. Nie zawsze dają. Dają natomiast zawsze zmysłowy sentyment, będący jądrem wszelkiej metafizyki.

Zarówno jedno nastawienie psychiczne, jak drugie – intelektualizm i sensualizm – to ocean możliwości, zaledwie napoczętych przez ludzką pepinię²¹⁴.

Niechże więc rasowy Francuz myśli.

Niech rasowy Polak czuje.

„Że to teraz nikogo nie obchodzi, co się czuje...”

Nie obchodzi jednego snoba, co czuje drugi historyk. Ale z pewnością intelektualista wysokiej klasy z większym zainteresowaniem dowiadywać się będzie, co czuje – egzotyczny dla niego – sensualista, niż co wykoncypował myśliciel z przeciwnika.

A teraz jeszcze... Jeżeli forma ma swoje nadnormalne wykwyty, mówi się: barok. To się mówi na tej samej zasadzie, dla której nazywa się masonem liberalnego człowieka. Barokiści bawili się w słowa, jak markizy bawiły się w pasterki. Te słowa nie stały w żadnym stosunku do treści, tak samo jak posoch²¹⁵ i wymiona owcze nie stały w żadnym stosunku do istotnych zainteresowań Marii Antoniny²¹⁶.

Metaforyzm jest *koniecznością* niektórych stanów twórczych. Jest wykładnikiem pewnej ściśle określonej treści. Gdyby w danym momencie odjęto twórcy możliwość użycia przenośni, fakt, który był tej przenośni pobudką, przestałby istnieć. Bo istniał jedynie jako punkt wyjścia do nawiązania kontaktu z całym kompleksem spraw jednoczesnych.

²¹⁴ Pepinię – tu w znaczeniu: środowisko, z którego wywodzi się wielu utalentowanych ludzi.

²¹⁵ Posoch (daw.) – berło dawnych książąt ruskich, mające kształt długiej laski z krzyżykiem.

²¹⁶ Maria Antonina (1755–1793) – córka cesarza austriackiego Franciszka i Marii Teresy, królowa francuska, żona Ludwika XVI, zgilotynowana wraz z nim podczas rewolucji francuskiej.

Czyż więc – gwoli „prostocie” – zabijać mamy życie? Metaforyzm jest wszak jedyną formą wyżycia się artystycznego niektórych gatunków... Czy gatunki te usprawiedliwiają swoje istnienie w literaturze, czy czynią zadość potrzebie czytelnika – o tym zadecyduje sam czytelnik oraz – w ostatniej instancji – przysły historyk kultury. Rozstrzygnięcie sprawy wydaje się tym trudniejsze, że kanon estetyczny nie może tu decydować: pojęcie „prostota” jest równie nieuchwytne jak pojęcie „piękno”. Jedynym żądaniem, jakie by tu postawić można, to postulat *linii prostej* między pobudką twórczą a jej uzewnętrznieniem artystycznym. A więc postulat etyczny: uczciwość w obliczu własnych zamierzeń.

Charakteryzowany wyżej sensualizm, przemawiający w literaturze językiem metafory, cechuje wiele utworów kobiecych. Zatem niechęć męska do czynnej kobiecości usiłuje nadać temu walorowi zabarwienie pewnej *Minderwertigkeit*²¹⁷: powlec śmiesznością – unieszkodliwić. Odruch równie niepoważny jak obnoszenie męskich kapeluszy i światopoglądów przez „mocne” kobiety – nietakt w stosunku do ludzkości.

Jest w interesie zarówno mężczyzn, jak kobiet pomnażanie, kultywacja każdej odrębności: przecież wspólnie czerpać będziemy z bogactwa. Skoro metaforyzm dał zaszczyć się tak łatwo na twórczości kobiecej – stanowi widocznie wyraz odpowiedni dla specjalnego materiału, jakim ona operuje.

Pozwólmy dojrzewać!

Bez gniewu i bez krzywd uśmiechów słuchajmy każdej mowy.

Poznawszy – z głębszą świadomością wróćcie na męskie kasztele.

²¹⁷ *Minderwertigkeit* (niem.) – zła jakość, niższa wartość, niższość.

Irena Krzywicka
Metafory i metatwory

Pisząc niedawno artykuł o hipertrofii²¹⁸ stylu we współczesnej powieści kobiecej²¹⁹, nie spodziewałam się, że tak rychło znajdę ilustrację moich twierdzeń w innym odłamie twórczości – w krytyce. Idzie to bardzo na rękę moim zamierzeniom, bo wady, które w beletrystyce mogą [się] tłumaczyć natchnieniem, odrębną indywidualnością twórczą, które w ogóle mogą mieć jakąś irracjonalną rację bytu, w dziedzinie krytyki zyskują na wymowie i na jaskrawości.

Nim jednak zacznę dalsze rozważania, zastrzegam się na początku: z rozmysłu ograniczyłam ramy swojego poprzedniego artykułu, a i tego tutaj, do twórczości kobiecej, bo mniejszy kawałek terenu łatwiej jest dokładnie przeko-
pać. Przy tym począł się stwarzać u nas pewien typ powieści kobiecej, jak istnieje typ powieści kobiecej w Anglii. Nie chodzi mi o poszczególne książki, tylko o zjawisko zbiorowe, o pewien typ literacki, zafałszowany w zaraniu swego istnienia. Zagadnienie sięga jednak o wiele dalej i niewątpliwie obejmuje również wiele „męskich kaszteli” (o ile tylko mój niemetaforyczny umysł dobrze interpretuje tę przenośnię), które należałoby zaatakować. Może i na to przyjdzie czas. Szastanie słowami bez pokrycia,

²¹⁸ Hipertrofia – tu w znaczeniu: przerost stylu.

²¹⁹ Por. nr 250 „Wiadomości Literackich” [przyyp. – M.K.].

kwiecistość, epatowanie niepewną erudycją, mętność myśli, wybujałość języka, efekciarstwo i niezrozumiałstwo są manierą dość powszechnie przyjętą we współczesnej powieści i krytyce polskiej, i byłoby niesprawiedliwością pomawiać tylko kobiety o niektóre chociażby z tych siedmiu grzechów głównych. Dlatego, choć dyskusja toczy się obecnie na terenie twórczości kobiecej, błędem byłoby zacieśniać ją do spraw jednej tylko płci.

Zobaczmyż teraz, jak wygląda obrona damskiego kasztelu. Na szczyt jej powiewa sztandar z napisem „metaforyzm”. Cóż to jest ów metaforyzm? Ba, nie byle co, ostrożnie, precz z rękami, nie pomiatać, nie szargać! Metaforyzm jest religią. To nowe objawienie nie powinno oszołamiać nas ponad miarę. Z czego się teraz nie robi religii! Z maszyny i z pederastii, ze spirytyzmu i z pijaństwa, z fidrygałków językowych i z koziołków myślowych! Co krok – to misterium, co drugi – religijny stosunek do świata, co trzeci – nowe objawienie – tabu. Ale czym są te religijki i religiątki, wiarki i podwiarki? W przeciwieństwie do prawdziwych religii, które były światopoglądem pewnych zbiorowisk ludzkich i dla nich synonimem słuszności, najwyższą wiedzą, braną absolutnie – są one indywidualnym pomysłem, najczęściej kaprysem lub snobizmem. A nam, współczesnym ludziom, tak trudno uwierzyć w czyjś absolutny monopol na słuszność; tyle mamy sceptycyzmu wobec wszelkich objawień i dogmatów. To też, jak słusznie napisał Słonimski, nieprawdą jest, że kulturalnego ateusza obowiązuje tolerancja wobec każdego wierzenia. Wobec współczesnego religianctwa, szastania słowem „wiara”, zaśłaniania się jako argumentem coraz to nowym tabu, obowiązuje wręcz nietolerancja, ostra walka, którą należy wydać pseudonabożnym tumanom.

Tak więc nie zmawiam skromnie paciorka przy słowie „metaforyzm”. Co wcale nie znaczy, żeby „w zasięgu mojej wrażliwości” nie było miejsca na metaforę. Mam

podziw dla metafory dobrej i pięknej, obrzydzenie dla metafory karykaturalnej. Dobra metafora wcale nie jest tylko objawieniem i wcale nie leży poza granicami intelektu. Dobra metafora musi być logiczna, musi nasuwać precyzyjny obraz, oparty na własnym i bardzo dokładnym postrzeganiu świata, musi świadczyć o dobrej znajomości opisywanego zjawiska i o prawdzie perspektywy, psychologicznej czy filozoficznej, autora. Każdą metaforę można z łatwością poddać analizie i wykazać jej logikę albo absurdalność. Weźmy dla przykładu kilka metafor z artykułu, stojącego w obronie metaforyzmu: „Uczeni na swoim szczycie... wyglądają... raczej jak majtkowie w bocianich gniazdach, sygnalizujący w kierunku nieznanych łądów. Na naszym rozhuśtanym okręcie raczej my, załoga, czujemy się siłą”²²⁰. Przeciwwstawienie majtków załodze jest absurdem, i od razu cała metafora leży i nic już nie znaczy. Dalej dowiadujemy się, że człowiek chodzi „w refleksach, w zapachach, w paździerzach cudzego istnienia, jak niedźwiedź w futrze, w liściach i w skorupie błotnej”²²¹, że możemy człowieka „widzieć... w jego futrze, którym jest całe otoczenie: od koszuli po księżyc”²²². Cóż się z bliska dojrzy w tym ładnym powiedzeniu? Przede wszystkim owego absurdalnego niedźwiedzia, który chodzi w futrze i liściach, a który przypomina studenta z przypowieści rosyjskiej, co to „szoł w uniwierstiet i w palto”²²³. Nie można przecież powiedzieć, że ktoś chodzi we własnym naskórku i w bransoletce na rękę. Takie samo niedopatrzenie (nazwijmy to niedopatrzaniem) zabija dalszy ciąg metafory: dla niedźwiedzia futro jest częścią składową

²²⁰ M. Kuncewiczowa, *Metaforyzm a męskie kasztele*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 44 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 220).

²²¹ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 221).

²²² *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 221).

²²³ *Szoł w uniwierstiet i w palto* (ros.) – siedł do uniwersytetu i w palcie.

jego istoty, dla człowieka jest czymś wziętym ze świata zewnętrznego – i nawet służącym w pewnej mierze do izolowania go od tego świata. Futro nie ma organicznego związku z człowiekiem i posiada ten tylko związek z koszulą i księżycem, że jest czymś *innym* niż człowiek, a nie tym samym – czego należało dowieść.

Może ktoś zauważyć, że żadna metafora nie wytrzyma tego rodzaju analizy. Tak nie jest. Będę miała sposobność pisać niedługo obszerniej o wspaniałych metaforach jednej ze świetnych poetek. Dla przykładu kilka przerośni jasnych i pięknych: „i kłonom ręce opadły i mnie”, „fale mijają jak przelotne smutki”²²⁴, „słowa... rozgniatam, jak listki młode, piję, jak zimną wodę”²²⁵. Te przerośnie, połapane u różnych poetów, tłumaczą się jasno, prawda? Jakże wobec nich chybia sensu to powiedzenie obrończyni metaforyzmu, zawarte w dwóch przerośniach: „Ocean możliwości, zaledwie napoczęty przez ludzką pepinię”²²⁶. Pepiniera to jest szkółka drzewek. Kiepsko się dzieje w kasztelu, gdzie niewinne drzewka „napoczynają” sobie bezbrzeżny ocean. Każdy myślał dotychczas, że taki młody sadek nic nikomu nie zrobi, a tu się okazuje, że jak się uweźmie, nadgryzie, napocznie ocean. I co z oceanu zostanie! Może jakie „uciechy perlicze”? Bo przy tej dowolności wszystko jest możliwe.

Chodziło mi i chodzi o tego typu metafory-potwory; nic ich nie potrafi obronić. Emocjonalność nasza reaguje na nie odruchem niechęci, intelekt wręcz je odrzuca. Mogłabym mnożyć i mnożyć przykłady tych rozpanoszonych obecnie w prozie karykaturalnych przerośni, nie mam

²²⁴ Metafory zaczerpnięte z liryki Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, m.in. z wierszy *Liście* i *Na dzień dobry*.

²²⁵ Z wiersza Juliana Tuwima *Słowo i ciało*.

²²⁶ M. Kuncewiczowa, *Metaforyzm a męskie kasztele* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 223).

na to miejsca. Tym bardziej, że grzeszy się nagminnie nie tylko przeciw jakości, ale i przeciw ilości ozdób stylistycznych. Można nasycić nimi roztwór poezji, ale proza takiego przeładowania nie znosi, zwłaszcza gdy się to dzieje kosztem wartości intelektualnych i emocjonalnych.

I tu trafiamy na jeszcze jeden słaby punkt obrony kobiecego kasztelu, na mniemanie bardzo zresztą i w nieopojęty sposób rozpowszechnione: o rzekomej sprzeczności między intelektem a emocjonalnością, czyli, jak się to pospolicie mówi: między mózgiem a sercem. Tymczasem sprzeczności ani przeciwieństwa nie ma. Jeżeli się zgodzimy, że ktoś czuje, ale nie myśli, to wcale stąd nie wynika, że ktoś, kto myśli, nie czuje. Stary, klasyczny przykład z podręcznika logiki. Psychika ludzka może cierpieć na niedowład któregoś ze swoich pierwiastków składowych, ale ten niedowład nie zawsze wynika z przerostu innego pierwiastka. Czasem, ale nie zawsze. Nadmierne rozrośnięta uczuciowość może się w pewnych warunkach stać zabójczą dla mózgu, ale harmonijne rozwinięcie funkcji intelektualnych nie tylko nie przeszkadza, ale raczej sprzyja rozwojowi zdrowej emocjonalności. Literatura francuska właśnie dlatego stoi tak wysoko, że daje doskonały wyraz wszystkim funkcji życia psychicznego. Wadą naszej literatury jest, obok jej słabości intelektualnej, wybujałość uczuciowości fałszywej i sentymentalnej. „Niech rasowy Polak czuje!” A niechże czuje, ale niech się nie pieści, nie mizdrzy się, nie ślini, nie łzawi, nie zachłystuje swoim uczuciem. I niech się postara trochę myśleć. Nie jest to rzecz łatwa, zapewne, ale posłuchajmy, a może uda nam się usłyszeć „nikłe ćwierkanie nadziei”²²⁷, jak ładnie powiada obrończyni żeńskiego kasztelu.

²²⁷ M. Kuncewiczowa, *Twarz mężczyzny*, Warszawa 1928, s. 115. Zob. I. Krzywicka, *Jazgot niewieści czyli przerost stylu*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 42 (*Teksty źródłowe*, s. 212).

Karol Irzykowski
Metaphoritis²²⁸ i złota plomba

Gdyby rozprawa powyższa²²⁹, napisana przed 15 laty, była więcej znana, może by była odegrała jakąś rolę w czasie, kiedy w poezji naszej zapanował wszechwładnie imażynizm²³⁰. Z jego uzasadnień teoretycznych u nas trzeba podnieść przede wszystkim artykuł Tadeusza Peipera *Metafora terażniejszości* („Zwrotnica” nr 3). Autor uzasadnia między innymi duże rozpięcie dzisiejszej metafory, czyli znaczną odległość pojęć porównywanych, potrzebami artystycznymi (antyrealizmem): „im bardziej są odległe i niezestawialne w rzeczywistości pojęcia zjednoczone w metaforze, tym mniej opisowym jest obraz” – tym łatwiej wytwarza się „rzeczywistość czysto poetycka” czy „rzeczywistość literacka, samorodna i samorządna”²³¹, jak

²²⁸ Metaphoritis – neologizm utworzony na wzór terminów medycznych, coś jakby: choroba metaforyczna.

²²⁹ Artykuł niniejszy w książce Irzykowskiego *Walka o treść* poprzedzony jest rozprawą pt. *Zdobnictwo w poezji* (pierwodruk: „Museion” 1913, nr 11, s. 45–62, nr 12, s. 52–68), o której tutaj mowa (zob. *Teksty źródłowe*, s. 139–198).

²³⁰ Imażynizm – kierunek w poezji rosyjskiej, rozwijany w latach 20. XX wieku. Imażyści głosili postulaty obrazowości i intuicyjności w sztuce, uznając za podstawę poezji tzw. czysty obraz.

²³¹ W *Czynie i słowie* (s. 338) zaznaczyłem, że „równoważnik poety dla wrażeń z przyrody wskutek metafor itd. jest tworem

ten sam autor mówi w artykule o nowej poezji hiszpańskiej (w „Nowej Sztuce” nr 2)²³². Ta „rzeczywistość literacka” to jest ów „brzask nowych stosunków”, o którym była mowa w rozdz. V²³³. Co do „rozpięcia”, to właściwie każda nowa metafora zawiera równocześnie maksimum „odległości”²³⁴; nie ma bliższych i dalszych, są tylko szablonowe i świeże. Poetyki rozważały tę kwestię, wyliczając jako wady metafory: niewłaściwość, bladeść, trywialność itp. Za niewłaściwą metaforę uważano np. aforyzm Bulwera²³⁵: „Miód ziemskiej mądrości zbieramy nie z kwiatów, lecz z cierni” – może by dziś nie raziła, gdy Peiper poetyzuje: „ja i ze szkła (fłaszki) wydoję wódkę”. Dużo zależy od otoczenia, od głodu fantazji w danej części utworu, ale też każda epoka literacka stwarza sobie swój rodzaj swobód poetyckich, który trwa i ginie razem z nią; jej zadaniem jest skorzystać z tych swobód jak najlepiej. Dawniej panował większy rygor co do metafor. Krytykowano np. wiele metafor u Szekspira, jak „sztylety w ustach mieć, ale nie w sercu” (słowa Hamleta przed pójściem na rozstrzygającą rozmowę z matką) lub „za wiele wody masz, ma biedna siostrzo” (słowa Laertesa, gdy tłumy w sobie płacz z powodu utopienia się Ofelii). To rozszerzenie swobody

autonomicznym, zawierającym pewien nowy współczynnik w stosunku do opisywanego przedmiotu”. Tamże zakwestionowałem pojęcie „oddawania” [przyp. – K.I.].

Cytat pochodzi z wydania *Czynu i słowa* z roku 1913.

²³² Chodzi o artykuł Peipera pt. *Nowa poezja hiszpańska*, „Nowa Sztuka” 1922, nr 2, s. 5–7; przedruk w: *idem, O wszystkim i jeszcze o czymś. Artykuły, eseje, wywiady (1918–1939)*, Kraków 1974, s. 78–81.

²³³ Mowa o piątym rozdziale artykułu *Zdobnictwo w poezji*.

²³⁴ F. Mauthner (l.c.): „W każdej metaforze jest – zarazem coś hiperbolicznego” [przyp. – K.I.].

Chodzi o książkę F. Mauthnera *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, t. 1–3, Stuttgart 1906–1913.

²³⁵ Lytton Edward Bulwer (1803–1873) – angielski polityk i pisarz.

metaforycznej na mocy pewnego rodzaju konwencji literackiej jest takim samym gwałtownym środkiem zerwania z szablonem jak wprowadzenie asonansów. Zresztą Peiper w swoich *Nowych ustach* (Lwów 1925) sam zdobywa się na niezawisłą krytykę modnego uganiania się za odległymi metaforami; mówi: „zbliżanie odległych pojęć jest najbardziej naturalnym aktem uczucia”²³⁶ – a więc wprowadza pewną miarę – i dodaje, że raczej by należało mówić o zestawieniach żywych i martwych, wymownych i niemych.

Narażając się na zarzut, że nie czuję poezji najnowszej, albo nawet poezji w ogóle, pozwolę sobie tutaj na parę uwag o rozpuszczeniu metaforycznej najmłodszego pokolenia literackiego. Wprzód jednak ustanówmy pewną skalę dla metafor²³⁷. Wezmę dla przykładu metaforę najprostszą – dodawajmy do słowa „milczenie” różne przymiotniki: tyfoidalne, wilgotne, suche, złote, niebieskie, zielone, ciężkie, wymowne milczenie. Najwyższą rangę zajmuje „wymowne milczenie”; pomińmy tylko dawność tej metafory i traktujmy ją tak, jakby się dopiero co narodziła.

²³⁶ „Twierdzą, że zbliżanie odległych pojęć jest aktem uczucia; najbardziej naturalnym aktem uczucia” (T. Peiper, *Tędy...* (1972), s. 358).

²³⁷ Idę tutaj w ślady Kraepelina (*Psychologia komizmu*), który układając skalę dobroci dowcipów, rozróżnia dowcipy z sensem, dalej dowcipy wywołane środkami stylistycznymi i czyste nonsensy, i jako przykłady przytacza (ze sławnego spisu aukcyjnego Lichtenberga): łapka na myszy z należącościami do niej myszami; nóż bez klingi, który nie ma trzonka; łapka na myszy z przynależną do niej zorzą poranną; brązowa wieczność. Dwa ostatnie przykłady są typowym futurystycznym kombinacyjnym; są to surowe skojarzenia, roztwory, które nie mogą się w nic skryształizować. – Będzie mi to wszystko potrzebne jeszcze przy następnej rozprawie [przyyp. – K.I.].
Por. K. Irzykowski, *Noli jurare, domine Przyboś, in verba Peiperi*. (*Wycieczki w lirykę IV*), „Pion” 1935, nr 5 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 406).

Dobroć jej polega na tym, że przez użycie najjaskrawszego podstępu (*contradictio in adiecto*²³⁸) osiągnięto wynik, w którym paradoks jest tylko pozorny: cechuje doskonale pewną sytuację psychologiczną. „Ciężkie milczenie” oparte jest już na podstępie mniej wyrafinowanym, małuje milczenie wśród towarzystwa, które by miało sobie za wiele do powiedzenia. „Zielone, niebieskie milczenie” wygląda sztucznie, racja połączenia nierychło występuje; jako podstęp jest to metonimia i może mieć znaczenie chwilowe w poemacie, oznaczając milczenie w lesie zielonym lub pod sklepieniem nieba. „Złote milczenie” – i tu interpretacja zależy od chwilowego otoczenia; mówi się np., że mowa jest srebrem, ale milczenie złotem, więc wyrażenie „złote milczenie” brałoby wzgląd na to przysłowie; albo z reszty tekstu wynikałoby, że ktoś wziął łąpówkę za milczenie; wreszcie można by mieć na myśli, że osoba milcząca ma zęby plombowane złotem. „Milczenie suche” – człowieka oschłego, „wilgotne” – gdy ktoś przy tym płacze. Skala schodzi w dół od wyjaśnień (gwarancji) od razu przekonujących, aż przysłowiowych, do chwilowych, potem do trudnych, że tak powiem: prywatnych, aż do nonsensowych, jeżeli kto rozmyślnie kojarzy byle jakie słowa ze sobą jak futuryści (np. milczenie tyfoidalne²³⁹). Otóż bardzo często dziś się zdarza, że krótkie spięcia metaforyczne nie przychodzą do skutku, ponieważ człony pośredniczące poeta schował i każe się ich domyślać. Mniema, że pobudza wyobraźnię czytelnika, a tymczasem

²³⁸ *Contradictio in adiecto* (łac.) – sprzeczność w przydawce; błąd logiczny; stosunek między wyrażeniami będącymi częściami wyrażenia złożonego, charakteryzujący się tym, że jedno wyrażenie jest negacją drugiego (np. słoneczna noc).

²³⁹ Słynny przykład metafory, stworzony przez Irzykowskiego i wykorzystany w celach polemicznych z Peiperem (zob. T. Peiper, *Milczenie tyfoidalne*, „Pion” 1935, nr 10 (75), zob. *Teksty źródłowe*, s. 418 i n.).

zadaje mu rebusy²⁴⁰. Jeżeli, dajmy na to, nawet żadne otoczenie nie wytłumaczy owego milczenia złotego z powodu złotych plomb, którymi się – milczy, to taka metafora spada dla czytelnika na stopień ostatni.

Przeskakując człony pośrednie, można narobić mechanicznie setki metafor, biorąc za wzór różne wyrażenia codzienne. Robota jest taka sama jak z rymem; rzemiosło przechodzi w „natchnienie” i na odwrót. W wyniku ostatecznym rozstrzyga jednak nie odległość mniejsza lub większa, lecz fasada i gwarancja, to znaczy przekonujące oblicze metafory i ważność czy subtelność jej znaczenia. „Sztylety w ustach mieć, ale nie w sercu” nie jest przekonujące, ponieważ nasuwa uboczne, natrętne wyobrażenie, że sztylety mogą usta poranić, że to są kłuski w ustach, zaś sztylety w sercu oznaczają własny ból, a nie ten cios, który ma się zadać komu innemu itd. Tylko szczególny sens mógłby takie zestawienie usankcjonować. Wszystkie metafory zaczynają się od sztuczności, lecz po to, żeby wykazywała się siła sensu poetyckiego, neutralizująca ten opór.

Zastosujmy naszą skalę do dwóch największych fanatyków metafory, Tadeusza Peipera i Juliana Przybosia. W utworze Przybosia *Dachy* (zbiorek *Śruby*) metafora „sześcienna dusza stolic” tłumaczy się łatwo, tym bardziej że całemu zbiorowi przyświeca duch Légera²⁴¹. W wierszu *Wrażenia* opisuje niesamowity pęd tramwaju, po drodze tramwaj przejeżdża przez tunel: „Dudni sunący tunel, jak betonowy krok”. Ta metonimia jest jeszcze zro-

²⁴⁰ Aż do rebusów żartobliwych włącznie, typu takiego: Rysunek pokazuje czystą tablicę, na kołku w tablicy gąbka, obok kreda. Co to jest? A – starte [przyp. – K.I.].

²⁴¹ Debiutancki tom Przybosia *Śruby* ukazał się w 1925 roku w serii Książki „Zwrotnicy”. Tytuł nawiązuje do reprodukowanego w pierwszej serii „Zwrotnicy” obrazu Fernanda Légera (1881–1955) – francuskiego malarza związanego z kubizmem.

zumiała, ładne też jest powiedzenie, jak tramwaj w tunelu „przewierci w głąb wmurowany mrok”, ale teraz: „Plac miejski padnie w objęcia jak powalony dąb” (lepiej: walący się). Dlaczego „jak powalony dąb”? Dąb taki oszałamia, ale i zabija; przy tym wrażenie barwy i masy jest w obu wyobrażeniach tak inne, że przytłacza to, co by mogło stanowić *tertium comparationis*. Oryginalne jest; czujemy zamiar, nie czujemy przymusu. Poeta Stanisław Czosnowski²⁴², któremu przedłożyłem ten wypadek do oceny, przechylił się na stronę Przybosa, wskazując na doświadczenia człowieka jadącego na przedniej platformie wozu elektrycznego: że przedmioty, ku którym się jedzie, zdają się same przybiegać do wozu. Ale sama „trafność” gra tu rolę drugorzędną.

W każdym razie jest to metafora z gatunku szlachetniejszego, przez to mianowicie, że nie porównywa rzeczy z rzeczą, lecz niejako z półrzeczą, z rzeczą w akcji, w chwilowej konstelacji. A jest właśnie wybitnym zadaniem poety spostrzegać lub imaginować sobie takie rzeczywistości chwilowe, nawet jednorazowe lub fikcyjne, tak samo dobrze jak świat rzeczy znanych lub zwykłych. W całym tomiku przekładów Majakowskiego²⁴³ znalazłem zaledwie trzy porównania tego typu, a i to były tylko dowcipy według modelu „szczyty” i „różnice” („I kiedy mówią mi, że praca itd.... jakby na starej tarce tarł kto chrzanu szczątki”). Obficie posługuje się nimi Słowacki (cytuję z *Beniowskiego*): „Lecz z zamku księżyc wybuchął czerwony. Jak smutny aktor, co z Hamleta rolę wyjdzie na

²⁴² Stanisław Czosnowski (1893–1944) – poeta, aforysta. Do wybuchu wojny sekretarz Sejmu RP, uczestnik powstania warszawskiego. Rozstrzelany przez żołnierzy brygady SS wraz z trzynastoletnim synem Romanem.

²⁴³ Chodzi o tom *Wybór poezji* (1927) rosyjskiego poety, jednego z twórców rosyjskiego futuryzmu – Władimira Majakowskiego (1893–1930).

scenę”. „Ząbki o kryształ dzwonią jak kraszanka, kiedy się z drugą spotka w dziecka dłoni. Rzekłbyś, że perła o dyament dzwoni”. „Tymczasem... jest harmonia dzika... Czasem podobna do aniołów swaru – Gdy błyskawicą letnią się odmyka Niebo...”. Obrazy i metafory Słowackiego tak się spływają z jego ogólną nieustanną grą wyobraźni, że ich nawet wyodrębnić nie sposób; zwłaszcza hiperbole nadają jego poezji charakter odrębny od dzisiejszej. „Pan Kaźmierz jechał takim być ułanem – Kłaniało mu się zboże całym łanem, Kłosek mu każdy dziękował *ugięty*, bławatek każdy mu się przypatrywał, ani się skarżył, *choć kopytem ścięty*”. W podkreślonych zwrotach tej hiperboli maluje się jednorazowość sytuacji. Przytoczę jeszcze przykład z *Gigesa* Hebbela²⁴⁴. Kandaules, aby odwrócić podejrzania żony co do szmerów, które słyszała w nocy, mówi jej o różnych fantastycznych dźwiękach, w które noc obfituje: „Rozedrzyj swą suknię i zapamiętaj sobie ten głos, a przyniosę ci owada, który całkiem tak samo szypi”.

Ale ten temat wolę zostawić p. L.O. Podhorskiemu, który tak dobrze zbadał stan rymów i asonansów w poematach najnowszej Polski i zapowiedział (w „Skamandrze”) badanie co do innych środków poetyckich²⁴⁵. Wtedy się pokaże, że mimo runu²⁴⁶ na imażynizm eksploatuje się wciąż zaledwie kilka figur, nie rozporządza się nawet ryzsztunkiem Szekspira, a cóż dopiero mówić o rozszerzeniu arsenału. Oczywiście nic to nie świadczy ani przeciw poezji, ani za poezją; ona może się obejść nawet zupełnie bez figur, tak jak miłość może prosperować

²⁴⁴ Zob. F.Ch. Hebbel, *Gyges und sein Ring* (1854).

²⁴⁵ Por. artykuły Leonarda Podhorskiego-Okołowa, poety związanego z redakcją „Skamandra”: *Dość banalności* („Skamander” 1922, nr 22/24, s. 436–441); *O rymowaniu* („Skamander” 1925, nr 44/46, s. 26–39); *W obronie „nowych rymów”* („Skamander” 1926, nr 44/46, s. 109–115).

²⁴⁶ Run – tu w znaczeniu: koniunktura, moda.

bez figur erotycznych z Kamasutra; figurą jest dla niej wszystko, dotknięcie dłoni, zerwanie kwiatu. Ale skoro się już taką wagę dziś kładzie na tę metaforykę, skoro się ją nawet utożsamia z formą w ogóle... Literatura widziana z lotu muchy przysiadającej na ciasteczkach!

Wracając do Przybosia, chcę przy tej sposobności, gdy kto ma jego książeczkę w rękach, wskazać na piękny poemat *Cieśle*²⁴⁷. Ale i tu jest 20% złotej plomby, trzeba pomóc z zewnątrz. Radzę przypomnieć sobie drewniane jajko wielkanocne i dwóch drewnianych szcepionych pajaków, to przenieść na wielkie rozmiary; cieśle, dzieci kuli olbrzymiej, wreszcie ją własną pracą rozbudowują i dochodzą do powierzchni; znaczenie symboliczne można sobie dodać, ale jest zbyteczne.

Ale gdy o Przybosiu można jeszcze powiedzieć, że tworzy w dawnym duchu, to właściwym eksperymentatorem i męczennikiem metafory jest Tadeusz Peiper. Swojej potężnej woli twórczej stawia zadania cięższe i ryzykowniejsze, ale błędne i odpowiednio też gorzej na tym wychodzi. W jego *Żywych liniach* łydka kobieca nazywa się: „ten hymn z jedwabiu ponad okrucieństwem z cukru”²⁴⁸. Jest to ślad pobytu autora w Hiszpanii, ojczyźnie „piroposów”²⁴⁹. Wiersz *Pod dachem ze smutku*²⁵⁰ zaczyna się: „Niebo osiadło głodne na ziemi, mysz na westchnieniu”. Mówi się o myszy na pudle, więc dlaczego nie ma być myszy na westchnieniu – ma to zapewne oznaczać niesłuchanie delikatne i drżące dotknięcie. To jeszcze można wytrzymać, ale już trudniej, gdy poeta, marząc o czekającym go spoczynku, powiada: „Wieczór... język mój rzuci

²⁴⁷ Poemat ze zbioru *Śruby* (1925).

²⁴⁸ Zob. T. Peiper, *Noga*, w: *Żywe linie*, Kraków 1924 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 464).

²⁴⁹ *Piropos* (hiszp.) – komplementy, pochlebstwa.

²⁵⁰ Wiersz z tomu *Żywe linie* (1924).

na dno dolnej szczęki i strąci głowę, która tętniąc, sycząc i klnąc już mi się zsuwa na trzewiki”. To jest znów coś takiego jak „sztylety w ustach”. „Naga pierś (kobiety, która w nocy pokazała się w oświetlonym oknie) zatrzepotała w mej kieszeni, jak banknot” – to znaczy, że ten obraz nagiej piersi poeta schował w swoje wspomnienia, ukradł go – jak później powiada. „Patrzę. W dreszczu wyrrywam oczy (sobie oczywiście). I po nagą pierś wysyłam je na karkach noży”. Skąd te noże? czy to te same, którymi sobie oczy wyrwał? To są już asocjacje prywatne, do których brak nam klucza; to jest to milczenie złote wskutek złotej plomby (100%). U Peipera uderza rozrastanie się metafor; nie dość jednej, od tej jednej bierze drugą, od tej trzecią – to są metafory do kwadratu, do sześciangu itd. W *Latarni*²⁵¹, opisując perypetie gołębia, to jest światła latarni ulicznej, powiada: „i odbiwszy się od guzika jeneralskiego, *płatwami odbłasków skandując kazanie wieloryba* (moje podkreślenie), polewał ropiący chodnik manifestem o srebrze”. Szukając już piętnastego obrazu do światła, znalazł płatwę i kojarząc, hiperbolizując, dotarł od gołębia do wieloryba. To jest istotnie rzeczywistość literacka samorodna; przerastająca olbrzymio prawdziwe zapotrzebowanie treściowe.

Dawna poetyka nazywała gromadzenie i sprzęganie metafor *katachrezą*²⁵² i dopuszczała je np. dla wyrażenia wielkiego afektu, w którym się szuka wysłowień i wtedy błądzi. Przykład z Hamleta: zbroić się przeciw morzu trosk (wyrzutnia członów pośrednich). Nawet proza codzienna

²⁵¹ T. Peiper, *Latarnia*, w: *Żywe linie*, Kraków 1924 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 465).

²⁵² Katachreza – odmiana metafory, którą odbiorca odczytuje jako nadużycie językowe lub metaforę pozbawioną przekonującej motywacji. Używana dla nazwania nowych przedmiotów i zjawisk, niemających wcześniej nazwy.

popelnia wciąż katachrezy; powstają wtedy tzw. kwiatki parlamentarne, koszarowe, szkolne itd.²⁵³.

Trudność przegryzienia się przez zewnętrzną metaforyczną warstwę formy do warstw dalszych odwraca uwagę od treści nowych utworów. Jest ona przeważnie albo statyczna, albo przekazana, w zarysie ideologicznym gotowa (np. urbanizm), albo pisze się kędzierzawe felietony kulturalno-polityczne (Stern²⁵⁴). W utworach Peipera spotkałem nadmiar poematów opisowych: latarnia, flaszka, futbol, noga, słońce (jako „kwiat ulicy”) – autor wynajduje tylko coraz to nowe warianty metaforyczne dla tych samych fenomenów. On nazywa to „pseudonimowaniem”²⁵⁵, a gdy tego dużo „układem rozkwitającym”²⁵⁶. Ja to nazy-

²⁵³ F. Mauthner jest bardzo liberalny wobec katachrez (kontaminacji, w Niemczech jest na to specjalny wyraz „Wippchen”), gdyż rozważa je nie jako esteta, lecz jako filozof mowy. Mowa roi się od zatartych katachrez, ale to nie rozgrzesza wszelkiej kaszy katachretycznej w poezji. Ze sławnych przykładów przytacza św. Augustyna: ręka mego serca (przytacza i aprobeuje, jako że to było w żarliwej modlitwie i brzmiało jak „prężąca się tęsknota”), twarz ręki, twarz nóg. Aprobeuje również biblijne: „Zginam przed Tobą, Panie, kolana mego serca”. Ten sam „cudowny”, zdaniem Mauthnera, *lapsus* zdarzył się Goethemu i Kleistowi. W zapale „anarchii lingwistycznej” dochodzi Mauthner do wniosku, że „jest to rzeczą dowolną, czy się jaką katachrezę chce brać poważnie, czy humorystycznie” [przypr. – K.I.].

²⁵⁴ Anatol Stern (1899–1968), współtwórca polskiego futuryzmu, współautor głośnych jednodniówek.

²⁵⁵ Według Peipera, jako autora *Nowych ust*, poezja (w odróżnieniu od prozy, która „nazywa”) – pseudonimuje, tzn. „podnosi rzeczywistość w odrębny świat zdania, stwarzając zarazem słowne ekwiwalenty rzeczy” (T. Peiper, *Tędy...* (1972), s. 341). „Pseudonim” oznacza grupę wyrazów, która zastępuje właściwą nazwę przedmiotu, stanowi jej złożony, wielowyrazowy synonim (w praktyce często – peryfraza).

²⁵⁶ Układ rozkwitania – propagowana przez Peipera zasada budowy utworów poetyckich, która miała odwzorowywać sposób poznawania przez podmiot rzeczywistości (por. T. Peiper, *Tędy...*

wam tautologią metaforyczną albo po prostu – retoryką. Przez którą prześwieca zaniedbanie, skostnienie głębszych warstw; nie doznają one żadnej metaforyzacji. A przecież oprócz tego, *jak* się porównywa, ważne jest, *co* się porównywa. Ważne jest wydzielenie, skonstruowanie pewnego tematu pod metaforę, który oczywiście wobec dalszych warstw jest znów formą, bo *regressus*²⁵⁷ formy idzie bardzo daleko. U Żeromskiego, u Kadena-Bandrowskiego takich tematów (motywów) jak ten, który stanowi treść *Latarni*, jest mnóstwo na każdej stronicy. Hipertrofia szlacheckiej, biernej opisowości w powieści polskiej (którą wytykałem ja pierwszy, w *Czynie i słowie*²⁵⁸) zdążyła połączyć się z nowymi eksperymentami w dziwny amalgamat. Jaskrawo to występuje w prozie Ewy²⁵⁹ Kuncewiczowej, której styl metaforyczny²⁶⁰ jest nastawieniem anteny na wszelkie

(1972), s. 302–305, 349–350). Najwyrazistszą, choć mechaniczną, realizacją poetycką tej zasady kompozycji jest wiersz *Kwiat ulicy* (1924) (zob. *Teksty źródłowe*, s. 466). Metaforyzacja języka poetyckiego zaś, według Peipera, to zabieg, który pozwala uchwycić poecie rzeczy syntetycznie i manifestować – w języku – autonomię poezji: „[Metafora – A.S.] jest bliższa naszym procesom myślowym. Widzimy rzeczy jako całości, pamiętamy zdarzenia jako całości, odczuwamy przeżycia jako całości, a mowa zwyczajna rozkłada je długo na kawały. Metaforyzacja nie notuje wprawdzie spraw takimi, jakimi one są, ale jej sposób łączenia pojęć ma w sobie coś z tych scalań, które dokonują się w procesach naszej świadomości” (T. Peiper, *Tędy...* (1972), s. 298).

²⁵⁷ *Regressus* (łac.) – cofanie się, zanik.

²⁵⁸ Por. następujące artykuły z tomu *Czyn i słowo...* (1913): *Glossy do współczesnej literatury polskiej* (s. 122–165), *Ze szkoły Żeromskiego* (s. 312–363), *Powieści Nałkowskiej* (s. 311–332). W wydaniu *Czynu i słowa...* z 1980 roku artykuły znajdują się na stronach: 342–388, 564–596, 541–563.

²⁵⁹ Błąd Irzykowskiego. Chodzi o Marię Kuncewiczową.

²⁶⁰ Słowami tymi oraz przywołaniem w kolejnym akapicie książki Magdaleny Samozwaniec Irzykowski subtelnie wkomponowuje artykuł *Metaphoritis i złota plomba* w międzywojenną dyskusję

tw. równoważniki („pseudonimowanie” Peipera) lub może jakimś kultem przyrody, jak dawniej u Nałkowskiej? Sądzę, że nawet p. Stanisław Baczyński²⁶¹, który w *Paraklecie i Prometeuszu* (rzecz o Najmłodszej Poezji Polskiej) czuł już to niebezpieczeństwo, lecz starał się przedstawić sprawę tak, jakoby opisy jego pupilów nie były dawnymi opisami, lecz ekspresją dynamiczną, nabrał już co do tego innych przekonań²⁶².

Na ustach grzechu Magdaleny Samozwaniec²⁶³ są parodią nie tyle *Trędowatej* Mniszkówny²⁶⁴, ile nowoczesnych ultrametaforycznych płodów poezji polskiej. Sławny „fortepian z lapis-lazuli”²⁶⁵ jest wymysłem nie mniej futurystycznym jak fikcyjne jądłospisy w *Pożegnaniu jesieni*²⁶⁶ S.I. Witkiewicza²⁶⁷.

na temat kobiecego pisarstwa, rozpoczętą szkicem Ireny Krzywickiej *Jazgot niewieści czyli przerosł stylu* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 211–217), w którym autorka zarzucała pisarkom nadmierną metaforyzację języka. Zob. przypis 114 w *Rozprawie wstępnej*.

- ²⁶¹ Stanisław Baczyński (1890–1939) – pisarz, krytyk literacki, publicysta i historyk literatury.
- ²⁶² Por. szersze omówienie przez Irzykowskiego książki Baczyńskiego pt. *Syty Paraklet i głodny Prometeusz* (Kraków 1924) w: K. Irzykowski, *Walka o treść. Beniaminek*, Kraków 1976, s. 208–210.
- ²⁶³ *Na ustach grzechu* – powieść z 1924 roku Magdaleny Samozwaniec (właśc. z domu Kossak, *primo voto* Starzewska, *secundo voto* Niewidowska; 1894–1972).
- ²⁶⁴ *Trędowata* – powieść z 1909 roku Heleny Mniszkówny (z domu Mniszek-Tchorznicka, *primo voto* Chyżyńska, *secundo voto* Rawicz-Radomys; 1878–1843).
- ²⁶⁵ Na pianinie z lapis-lazuli ze srebrnymi okuciami i klawiszami z konchy perłowej grywała czasem Stefcia – bohaterka *Trędowatej* (zob. H. Mniszek, *Trędowata*, t. 2, Kraków 1988, s. 179).
- ²⁶⁶ *Pożegnanie jesieni* – powieść Witkiewicza napisana w 1925 roku, wydana w 1927 roku.
- ²⁶⁷ Stanisław Ignacy Witkiewicz, pseud. Witkacy (1885–1939) – pisarz, malarz, filozof, dramaturg.

Tadeusz Peiper
Komizm, dowcip, metafora

Było do przewidzenia. Oczywiście, że Irzykowski. Jego właśnie losem było dotknąć nowej literatury spojrzeniem poważnym i uważnym. Wprawdzie bywały momenty, czasem dłuższe niż lata, kiedy zdawało się, że natura Irzykowskiego nie przejdzie w jego drogę, lecz na szczęście lata zdarzeń usuwają ze zdarzeń to, co jest w nich przypadkowe, dodają do siebie tylko istotności i z nich to tworzą ową wielką sumę, której jako połączeniu powinowactw danym jest trwać. *Walką o treść* stanął Irzykowski znowu cały w sobie. Z siebie ją pisał i w siebie ją wpisał. A że walczy o siebie, walczy na froncie kolistym i dzieło jego staje się przeglądem wszystkich idei literackich naszego niepodległego dziesięciolecia. Właściwie ich historia jest już napisana. Tu.

Jest to nieznaną dotąd postać historii, mimowolne następstwo niehistorycznego zgoła zamiaru, a to, co w niej uderza najbardziej, to linia myśli, którą wypadałoby nazwać asocjacionistyczną. Stajemy przed zjawiskiem niezwykłym. Irzykowski, który tak niechętnie odnosi się do asocjacji, gdy je spotyka w nowej literaturze, sam im ulega, gdy poddaje się swej żywej naturze. Tę „formę” jego dzieła, którą formułkowi krytycy uznają za chaotyczną, a w której wypowiada się umysł, zdecydowany nie poświęcać tętniczek myśli dla tętnic, my, nowatorowie, musimy powitać

jako ciekawą i płodną nowość, tym bardziej, że daje nam ona najlepszą, choć mimowolną, satysfakcję za tyle niesprawiedliwych sądów o nas. Gdy autor w przedmowie powiada o swej książce: „jest w niej też sporo niezrozumiałstwa, w tym sensie, że człony pośrednie, nie dopowiedane w rozumowaniach autora, są zbyt prywatne, tak, że czytelnik czasem niełatwo się domyśli”²⁶⁸, zacieramy ręce nie z zemsty, że łapiemy krytyka na tym, co nam zarzuca, lecz z zadowolenia, jakie nam sprawia potwierdzenie naszej słuszności w innej dziedzinie literackiej. Daremnie Irzykowski mówi: „niestety, z powodu braku czasu, który mnie prześladował, forma tej książki nie jest taka, jaką sobie obiecywałem”²⁶⁹. Nieprawda. Albo przeczulenie autorskie nazajutrz po skończeniu książki, albo niewidzenie tego, czym byłaby ta książka, gdyby była inną.

Nie brak „członów pośrednich” jest wadą tego dzieła, lecz kilka miejsc, w których poziom jego myśli opada poniżej tolerowanej wysokości. A jeśli powiem, że *Walka o treść* posiada nawet w swych błędach tyle drobnoustrojów fermentacyjnych, że nawet zwalczani muszą przyjąć ją z radością, czynię to wcale nie po to, by osłodzić powiedzenie poprzednie, lecz na szczęście tylko po to, by powiedzieć prawdę. Naocznie okaże się to w artykule. Cenne drobnoustroje Irzykowskiego ułatwiły mi rozkład moich własnych idei.

I.

W dopiskach do *Zdobnictwa w poezji* wspomina Irzykowski o moim ujęciu śmieszności i komizmu²⁷⁰, a czyni

²⁶⁸ K. Irzykowski, *Walka o treść...* (1976), s. 11.

²⁶⁹ *Ibidem.*

²⁷⁰ Podanym w artykule *Komizm ekranowy* (str. 294–296) [przyp. – T.P.].

to wbrew zamiarowi bardzo zachęcająco. Zaznajomiwszy mnie z najważniejszymi teoriami komizmu, skłania mnie do tym śmielszego podtrzymania mojej. Autor wysuwa teorię Theodora Lippsa, jako najlepszą z dotychczasowych i jako jedynie dobrą, jednak, sądząc z jego referatu, Lipps zajmuje się sprawą komizmu na innym jej odcinku niż ja, i nie przeciwstawienia, może raczej zestawienia byłyby tu na miejscu. Zdaje się, że Lippsowi chodziło głównie o mechanikę zająć psychicznych związanych ze śmiechem, mnie zaś chodzi głównie o zajścia zewnętrzne wywołujące śmiech, o to, co musi stać się poza śmiejącym się, aby jego śmiech wywołać. Lippsowi chodziło – zgodnie z pomiarowymi dążeniami ówczesnej psychologii – o sprowadzenie przyczyn zewnętrznych tylko do bodźców ilościowych, do wielkich i mniejszych źródeł energetycznych, mnie zaś chodzi o **wielopostaciową naturę tych przyczyn zewnętrznych i o takie jej ujęcie w zdaniu, aby ona w nim nie ginęła**. Dociekania Lippsa mogą może interesować naukową psychologię, literaturze nie dadzą nic. Aby zrozumieć otrzymany list, wystarczy mi znać nadawcę; znajomość organizacji pocztowej jest mi niepotrzebna. Dziwne, że właśnie autor walczący o treść upodobał sobie spośród wszystkich teorii komizmu teorię najbardziej ogołoconą z życiowych treści.

Czyżbym padał ofiarą zaślepienia? Wśród teorii wymienionych przez Irzykowskiego moja posiada tę zaletę, że tylko ona w samej sobie zawiera **wyjaśnienie dziwnego zjawiska, iż śmieszność graniczy ze smutnością**, iż to samo może być dla jednego śmiesznym, dla drugiego smutnym. Wyjaśnieniem jest tu pierwiastek nieszczęścia, zawarty w moim ujęciu śmieszności, bo nieszczęście może budzić śmiech, ale może też budzić współczucie. Śmiech jest pierwotniejszą reakcją. Patrzcie, jak dzieci ludu wyśmiewają wariata lub kalekę; posłuchajcie, co ludowe rzędy kin ośmiewają głośno w komediach filmowych.

Nieszczęścia wywołują śmiech, kiedy wyzwalają w człowieku pierwotność; wywołują współczucie, kiedy zahaczają o to, co na warstwach pierwotności osadziła kultura uczucia. Kiedy powodują jedno, a kiedy drugie, jest wprawdzie rzeczą wielkiej wagi, ale wchodzi już w ścisły zakres wiedzy o sposobach artystycznych. Moja teoria umiejscawia komizm w świecie, określa jego położenie na mapie, lecz nie podaje środków komunikacyjnych, którymi odbywa się wywóz komizmu. Swego czasu interesowała mnie kwestia, czy można by „wesołą” komedię grać współczująco, nie wyśmiewająco, a tragedię lub inny mocno dramatyczny utwór – odwrotnie. Kiedy kilka lat temu w gronie literatów i aktorów omawialiśmy sprawę założenia teatrzyku eksperymentalnego i zastanawialiśmy się nad przyszłym repertuarem, zaproponowałem jako jeden z punktów programu wyeksperymentowanie mojej kwestii. Chodziłoby o użycie wszystkich sposobów aktorskich, aby nieszczęścia komediowe uczynić źródłem poważnych wzruszeń, natomiast nieszczęścia tragediowe wydać na łup wyśmiania. Czy byłoby to możliwe? Czy tekst komedii zawiera w sobie komizm nieodparty? Czy o wrażeniu, jakie wywołują ciosy otrzymywane, zadawane lub opowiadane, nie mogłaby rozstrzygnąć decydująco postać aktora? Czy ruch i twarz bijącego lub bitego nie zdołałyby zmienić całkowicie sensu sceny bicia? Czy umiejętne związanie niepowodzeń z gestami i minami, które by wyrażały głębsze i trwalsze przeżycia, nie uczyniłyby z owych niepowodzeń przedmiotu współczucia? I czy w nieszczęściach tragediowych nie można by dokonać operacji odwrotnej? Pytam, nie odpowiadam. Nasz teatrzyk eksperymentalny nie narodził się, eksperymentu nie wykonano, wynik nie da się przesądzić. Lecz moja kwestia sama dla siebie już jest wynikiem. Wynikiem istnienia nieszczęścia w śmieszności.

Moje ujęcie daje literackie korzyści choćby w sprawie, wyłonionej przez samego Irzykowskiego. Autor rozprawy

o zdobnictwie w poezji występuje z ciekawą ideą pokrewieństwa między dowcipem a metaforą. I wiecie co? Zabawne. Właśnie moje ujęcia tych dwu tworów, tak bardzo przez niego krytykowane, dają się dobrze zużytkować dla poparcia jego idei.

Wyszedłszy z Lippsa, zajmuje się Irzykowski przede wszystkim psychicznymi mechanizmami działającymi w dowcipie i metaforze i stwierdza, że w obu mechanizmach działają takie same sprężyny. Dobrze, dobrze. Ale gdzie jest przyczyna tego dziwnego pokrewieństwa? A jeśli stosowanie pojęcia przyczynowości mogłoby tu małym sporem wykoleić wielki spór: gdzie podstawa? źródło? gdzie tło tego pokrewieństwa? Właśnie rzecz się wyjaśni przez zestawienie moich ujęć dowcipu i metafory. Niech rzecz wyjaśnia się na przykładzie. A przykład niech pochodzi od Irzykowskiego. Jego dowodowy dowcip jest taki: „Nasz przyjaciel Iks włamał się – mianowicie do własnej kasy – zapłacił wreszcie swoje długi”²⁷¹. Moim zdaniem powiedzenie to złożone jest z dwu dowcipów. Pierwszy: Iks włamał się, mianowicie do własnej kasy. Już tu musi dać się słyszeć śmiech. Włamanie się do własnej kasy jest samo dla siebie powiedzeniem niedorzecznym, jest nierealnym połączeniem dwu pojęć. Proces, który to nierealne połączenie stworzył, jest – według mnie – świadomym rozwinięciem nierealnych połączeń pojęciowych tworzonych nieświadomie przez osobniki upośledzone umysłowo. Niegdyś te nieszczęścia nierealnych łączeń, obciążające umysłowość wariatów i głupców, były wyśmiewane jako niedorzeczności przez ich świadków, potem z egoistyczną radością opowiadali je świadkowie innym i wywoływali w nich egoistyczną wesołość, a potem **dla tych samych przyjemności zaczęto niedorzeczne**

²⁷¹ K. Irzykowski, *Zdobnictwo w poezji...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 160).

powiedzenia wymyślać. Takie wymyślone powiedzenie było już dowcipem. Dowcip snuje się więc przez historię człowieka jako wymysł niedorzeczności przeznaczonych na wyśmianie. Jeśli dowcipnisie tak chętnie podają dowcipy jako zdarzenia „autentyczne”, to dlatego, że ich opowiadanie cofa wtedy słuchacza ku tej epoce historii zbiorowej lub własnej, w której na nieszczęście reagowało śmiechem samo życie. Tak częste nadawanie dowcipom formy dialogu ma na celu jaskrawsze wydobyć czyjejsz głupoty przez wyodrębnienie jej pytaniem lub odpowiedzią, lub przez spotęgowanie jej szybkim i trafnym odezwaniem się mądrzejszego. Otóż natura wielu dowcipów tak długo nie będzie ujęta, jak długo nie przyjmie się, że istnieje grupa dowcipów, w których sam opowiadający jest przez chwilę fikcyjnie wyśmiewany przez słuchaczy, jak gdyby był winowajcą głupiego powiedzenia. **Historyczną ofiarą dowcipu jest często nie ten, o kim jest mowa, lecz ten, kto mówi.** „Iks włamał się, mianowicie do własnej kasy” – jest właśnie takim powiedzeniem fikcyjnie wyśmiewanym jako głupie. Dopiero po dodaniu słów: „zapłacił wreszcie swoje długi” ofiarą dowcipu staje się Iks, ale też przez dodanie tego powiedzenia do poprzedniego powstał drugi dowcip. Należy uwzględnić, że dla wyśmiania Iksa wystarczyłoby powiedzieć z przekąsem, że wreszcie zapłacił swoje długi. Mogłoby to być radowaniem się przywarą skąpca, ale nie byłoby jeszcze dowcipem. Aby nim się stało, musi pojawić się w jakimś nierealnym połączeniu pojęciowym. Jest nim dowcip pierwszy. A jakżeż to ujmowałem metaforę? Proszę sobie przypomnieć. Określiłem ją już dawno²⁷² jako samowolne spokrewnianie pojęć, jako tworzenie związków pojęciowych, którym w świecie realnym nic nie odpowiada. A więc **metafora i dowcip**

²⁷² Por. *Metafora terażniejszości* [przyp. – T.P.].

Zob. *Teksty źródłowe*, s. 199–209.

mają jedną niewątpliwą wspólność: niezgodność ze światem realnym, niezgodność z realnym przebiegiem spraw. Jesteśmy w zapowiedzianym punkcie. Podstawę, tło dziwnego pokrewieństwa mamy.

Różnią się oba twory reakcjami uczuciowymi, jakie wywołują. Proszę sobie przypomnieć, że wyprowadziłem metaforę poetycką z pierwotnych wierzeń. Szkoda, że nie popracowałem wówczas nad znalezieniem przykładów. Teraz szukam tylko ilustracji. Wziąć jakieś starożytne dzieło literackie. *Iliada*. Szukać. Jest. W samym początku, w inwokacji: „Gniew Achillesa strącił wiele dusz do Hadesu”. Ten Hades. Homer rozumiał go dosłownie, wierzył, że po śmierci ciało wędrują dusze w państwo boga podziemi. Słowa poety oznaczają realne przenoszenie się duszy. Kiedy wiara w Hades minęła, powiedzenie mimo to utrzymało się w mowie i Hades stał się metaforą. **Z wiary w realne przenoszenie się powstała przerośnia.** Potem zastępowano Hades państwem ciemności, krajem wiecznego milczenia lub czymś podobnym. Kiedy powiedziano: „dusza odplynęła w mrok”, to takie przeniesienie duszy było przerośnią jeszcze silnie związaną z wierzeniami epoki homeryckiej. Na wzór takich przerośni tworzyły się potem inne już na mocy wpływów czysto literackich (naśladownictwo, odstępstwo naśladowcze). Oczywiście pozostałości różnych światów wierzeniowych mogły mieszać się ze sobą i wspólnie wpływać na powstawanie metafor. W ten sposób pozostałości wierzeń homeryckich i wierzeń rodzimych, posunięte dalej działaniami czysto literackimi, znajdują się w paryskich słowach Mickiewicza: „Tymczasem przeroś moją duszę utęsknioną do tych pagórków leśnych, do tych łąk zielonych, szeroko nad błękitnym Niemnem rozciągnionych”²⁷³. To „przeroś” jest już tutaj daleką przerośnią. Ulegając literackim prawom

²⁷³ Fragment *Inwokacji* otwierającej *Pana Tadeusza* Mickiewicza.

rozwoju, powstają następnie w tej samej serii metaforycznej przenośnie coraz bardziej odległe od pierwotnych wierzeń, i mówi się, że pamięć błędziła i po ziemi dzieciństwa, że myśl uciekła ku kochance, że smutek włóczył się po drogach, a kiedy pojawia się ręka sprawiedliwości, która dosięgła winowajcę, tam a tam, to nie jest to bynajmniej ostatnim ogniwem tej serii. Metafora byłaby więc wierzeniem przejętym przez poezję dla jej celów. Potwierdzenie znajdujemy w tymże samym zdaniu *Iliady*. Już nie chodzi o Hades, chodzi o gniew, który strąca. „Gniew strącił duszę” – to metafora, więc jeśli moje ujęcie jest słuszne, to i ona powinna być pozostałością jakiegoś wierzenia. No i jest. Gniew, który występuje tu jako podmiot działający, niemal jako osoba działająca, jest najwidoczniej śladem wiary w jakiegoś ducha czy boga, który nawiedzając człowieka, przebywając w nim, stwarza jego gniew i gniewu następstwa, więc może występować jako osoba działająca. Tego ducha przyjmie bez wahań każdy, kto zna wierzenia ludów pierwotnych, a Erynie²⁷⁴, których nazwa podsuwa myśl, że niegdyś mogły one być duchami gniewu, rozpędzą wątpliwości. Zresztą w pierwszych słowach *Iliady* pojawia się wiara w boginię działającą działaniami człowieka: „Gniew opiewaj, bogini?”. A któż będzie gniew opiewał? Nie bogini. Śpiewak! Metafora byłaby więc wierzeniem, przyjętym przez poezję dla jej celów. Jej pochodzenie z wiary tłumaczy osadzone w niej warstwy uczuciowe i zebraną w niej moc wzruszeniową, właściwości, które staną się zrozumialsze, kiedy sobie przypomnimy²⁷⁵, że z wierzeniowej natury przenośni wynikało, iż mogła być stosowana jedynie do przedmiotów i spraw wybranych, ważnych życiowo, wywołujących silne uczucia

²⁷⁴ Erynie – w mitologii greckiej boginie i uosobienia zemsty (kary, gniewu) oraz wyrzutów sumienia.

²⁷⁵ *Metafora terażniejszości*, str. 53 [przypp. – T.P.].

bojaźni, grozy, oczekiwania, radości. A ponieważ resztki pierwotnych przerośni żyją w przerośniach codziennej mowy; ponieważ akcent, mimika, gest, które towarzyszą wypowiedaniu przerośni mowy codziennej, zachowały powagę i zawartość uczuciową, przekazaną przez pierwotne przerośnie wierzeniowe; ponieważ powaga ta i ten zasób uczuciowy udzielają nam się przy pierwszych dziecięcych zetknięciach z przerośnią, więc kojarzą się one z przerośnią w ogóle, co potem przerośnia poetycka jeszcze umacnia. **Mając inne pochodzenie, inne też ma działanie nierealność w metaforze, inne w dowcipie.** W dowcipie ma być nierealność odtrącona, w przerośni przyjęta; w dowcipie ma stać się przedmiotem przeczenia, w przerośni przedmiotem wiary; w dowcipie ma budzić śmiech, w przerośni wzruszenie.

Z podobieństwa nierealności, zachodzącego między dowcipem a przerośnią, wynika, że **z każdej nierealności powinien dać się utworzyć i dowcip, i przerośnia.** Z różnicy pochodzeń wynika, że powstanie dowcip, jeśli nierealność wcieli się w opowiadanie w taki sposób, aby ją musiano zaprzeczyć i fikcyjnie wyśmiać; powstanie przerośnia, jeśli jej nierealność zdoła pozyskać fikcyjną wiarę i wyzwolić uczucie.

Aby nie ulec mimowolnej stronniczości, posłużę się znowu przykładem Irzykowskiego. Owo włamanie się do własnej kasy. Nierealność, zawarta w tym powiedzeniu i użyta dla utworzenia dowcipu, powinna dać się też użyć do utworzenia przerośni. I istotnie, chcemy tą nierealnością wywołać wzruszenie, a otrzymamy przerośnię. „Zapłata długów była dla Iksa włamaniem się we własną kasę”. Myślimy teraz o Iksie inaczej niż poprzednio, widzimy w nim walkę dwu ludzi, tego, który chce zapłacić, i tego, który nie chce, do jednego z nich należy kasa, drugi musi otwierać ją gwałtem, po kryjomu i w strachu, aby go pierwszy nie przyłapał i jego czynności nie przerwał; ten,

który chce zapłacić, włamuje się w kasę tego, który nie chce zapłacić. Przez narzucenie takich widzeń zwracamy uwagę na nieszczęśliwą naturę Iksa po to, aby ujawnić, jak on sam cierpi pod jej ciężarem. Budzimy tym wzruszenie, umacniane jeszcze naszym głosem, twarzą i ruchem. Może ten cudzy przykład wyjątkowo nadaje się do wykazania mojego twierdzenia? Może to tylko przypadek? Więc wezmę jak najogólniejszą nierealność, wezmę nierealność matematyczną, wezmę sąd fałszywy arytmetyczny: $1 + 1 = 3$. Zgodnie z tym, co powiedziałem powyżej, powinna powstać z tego sądu przenośnia, o ile z zawartej w nim nierealności uczynimy choćby na chwilę przedmiot wzruszonej i wzruszającej wiary. Spróbujmy. O, na przykład tak: „Oszczędzajcie! Dla tego, który odkłada oszczędności, jeden plus jeden równa się trzy!” Człowiek, który to mówi, wierzy w szybkie powiększanie się oszczędności i jest z tą swoją wiarą uczuciowo związany, więc nierealność arytmetyczna, będąca jaskrawym wyrazem jego myśli i uczucia, staje się przenośnią. Ta sama nierealność arytmetyczna powinna wyłonić z siebie dowcip, o ile użyjemy jej jako niedorzeczności przeznaczonych na wyśmianie. Spróbujmy. „Do kogoś, kto nawoływał do oszczędzania i głosił, że dla człowieka, który odkłada oszczędności, jeden plus jeden równa się trzy, zwrócił się raz przyjaciel o pożyczkę 300 złotych. W terminie zwrotu wręcza wierzycielowi 200 złotych i prosi o potwierdzenie spłacenia długu. Wierzyciel: Wszak pożyczyłem panu nie 200 złotych, lecz 300. Dłużnik: Niech Pan moje pieniądze podzieli na dwie stówki i złoży między oszczędności”. Wyśmiano tu nierealność arytmetyczną, wykazując, że prowadzi do strat pieniężnych i porażek dialogowych, i powstał dowcip.

No i co? Może koncepcja, która potwierdza ciekawą ideę Irzykowskiego, potwierdza też samą siebie? Wprawdzie krytyk potraktował ją z nonszalancją, ja jednak odpowiedziałem chlebem.

II.

Z *Metaphoritis*²⁷⁶ jest gorzej. Ten rozdział *Walki o treść* uznać trzeba niestety za utwór poroniony.

Nie byłby jednak autor *Pałuby* sobą, gdyby nawet w takim utworze nie było śladów jego ambitnego umysłu. Są. W ustępie, w którym zawarta jest próba utworzenia skali dla wartościowania metafor. Taką to trudną próbę podjął nasz myśliciel. Cudnie, naprawdę cudnie. Zamiar o wątpliwej skuteczności, ale ciekawy i śmiały, no a w końcu jeszcze jakiś zamiar myśli wśród narodowego kultu bezgłównia, takim zamiarem trzeba się zająć, to trudno. Jazda!

Zmierzając do utworzenia skali metafor, robi Irzykowski pewnego rodzaju **eksperyment**. „Dodawajmy – mówi – do słowa «milczenie» różne przymiotniki: tyfoidalne, wilgotne, suche, złote, niebieskie, zielone, ciężkie, wymowne milczenie. Najwyższą rangę zajmuje «wymowne milczenie»; pomińmy tylko dawność tej metafory i traktujmy ją tak, jakby się dopiero co narodziła. Dobroć jej polega na tym, że przez użycie najjaskrawszego podstępu (*contradictio in adiecto*) osiągnięto wynik, w którym paradoks jest tylko pozorny: cechuje doskonale pewną sytuację psychologiczną. «Ciężkie milczenie» oparte jest już na podstępie mniej wyrafinowanym, maluje milczenie wśród towarzystwa, które by miało sobie za wiele do powiedzenia. «Zielone, niebieskie milczenie» wygląda sztucznie, racja połączenia nierychło występuje; jako podstęp jest to metonimia i może mieć znaczenie chwilowe w poemacie, oznaczając milczenie w lesie zielonym lub pod sklepieniem nieba. «Złote milczenie» – i tu interpretacja zależy od chwilowego otoczenia; mówi się np. że mowa jest srebrem, ale milczenie złotem, więc

²⁷⁶ K. Irzykowski, *Metaphoritis i złota plomba*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 52/53 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 231–242).

wyrażenie «złote milczenie» brałoby wzgląd na to przysłowie; albo z reszty tekstu wynikałoby, że ktoś wziął łapówkę za milczenie; wreszcie można by mieć na myśli, że osoba milcząca ma zęby plombowane złotem. «Milczenie suche» człowieka oschłego, «wilgotne» – gdy ktoś przy tym płacze. Skala schodzi w dół od wyjaśnień (gwarancji) od razu przekonywających, aż przysłowiowych, do chwilowych, potem do trudnych, że tak powiem: prywatnych, aż do nonsensownych, jeżeli kto rozmyślnie kojarzy byle jakie słowa, np. «milczenie tyfoidalne»²⁷⁷.

Nietrudno wykazać, że ciekawą ideę eksperymentu zepsuł autor sposobem jego przeprowadzenia.

Stwierdźmy przede wszystkim nierówność, z jaką odnosi się do różnych przedmiotów eksperymentu. A tak. Proszę spojrzeć. Jedne metafory traktuje bardzo oględnie, inne bezwzględnie. Proszę spojrzeć, jak to przy pewnych milczeniach ogląda się za dobrze znaną sytuacją psychologiczną, przy innych już tylko za chwilowym otoczeniem, inne zaś bierze bezwzględnie, w zupełnej izolacji od możliwych sytuacji i otoczeń²⁷⁸, bierze dwa słowa, i koniec. Tak nie można. To zanieczyszcza eksperyment. To zachwiewa jego wnioskami. Naturalnie, że zachwiewa, bo wnioski musiałyby być inne, gdyby wszystkie przedmioty eksperymentu traktować równo, więc albo wszystkie bezwzględnie, albo wszystkie oględnie. Jeśli bezwzględnie, jeśli w granicach dwu słów izolowanych od „sytuacji” czy „otoczeń”, wówczas każda metafora będzie równym nonsensem, absolutnie każda. Gdybyście posłyszeli słowa „wymowne milczenie”, a nie znali sytuacji, z której one powstały, musielibyście nazwać je nonsensem, o ile byście w ten sam sposób posłyszane „milczenie tyfoidalne”

²⁷⁷ K. Irzykowski, *Zdobnictwo w poezji...*, zob. *Teksty źródłowe*, s. 233–234.

²⁷⁸ Tu w znaczeniu: kontekstów sytuacyjnych.

nonsensem nazwali. Bo o ile powiecie, że milczenie nie może być tyfoidalne, musicie powiedzieć, że również nie może być wymowne. Nie mogłoby być też ciężkie ani złote, ani suche. Aby dodany do milczenia przymiotnik miał sens bezwzględny, wolno mu zawierać jedynie właściwość, jaką milczenie realnie posiadać może (np. długotrwałe lub krótkotrwałe, zupełne lub częściowe itp.). Wszystkie inne przymiotniki, nie oznaczając przymiotów realnych milczenia, są równymi „nonsensami”. Są to owe nierealności z poprzedniego rozdziału, które mają w sobie tyle „nonsensu”, że z łatwością dadzą się wykorzystać dla dowcipu. Jeśli zaś przy każdej eksperymentowanej metaforze rozglądać się będziemy za sytuacją, do której ona może się odnosić, wówczas wnioski naszego eksperymentatora nie dadzą się utrzymać. Dla krótkości przyjrzymy się jedynie trzem stopniom jego skali. Wymowne milczenie otrzymało najwyższą rangę, bo „przez użycie najjaskrawszego podstępu cechuje doskonale pewną sytuację psychologiczną”, a na innym miejscu właściwością najlepszości metaforycznej ma być to, że „od razu przekonuje”, oraz to, że jest „aż przysłowiowa”. Każdy przyzna, że ten pomiar wykonany jest trzema miarami, że te miary są niewspółmierne i że je tu bardzo niewiarygodnie spowinowacono. Milczenie tyfoidalne, ocenione najniżej, zaliczył eksperymentator między nonsensy. Bądźmy sprawiedliwsi od niego i postarajmy się ujrzeć tę metaforę sytuacyjnie. Chorą na tyfus leczy lekarz, który jest jej serdecznym przyjacielem. Postępującą chorobą przejmują się do tego stopnia, że odbija się to na jego twarzy. Przychodzi ktoś i pyta o stan chorej. Lekarz milczy. Twarz jego jest już tak zniszczona, że pytający odczuwa ją jako twarz chorą, niemal tak samo chorą jak twarz pacjentki. Gdy potem ze wzruszeniem opisuje komuś swą wizytę w szpitalu, o strasznym milczeniu lekarza mówi: „To milczenie było też tyfoidalne”. Znaczy: było nieodłączną

cechą tego tyfusu. Świadczyło o tym, że lekarz przejął się nim tak, jak gdyby się chorobą zaraził... Dokładniejsze zarysowanie sytuacji i umieszczenie tej metafory w stosownym otoczeniu słownym mogłoby jej nadać niezwykłą siłę. **Nie ma takich dwu słów, które by nie miały jakiejś sytuacji, mogącej uzasadnić ich metaforyczne połączenie.** Można zebrać serię przymiotników odnoszących się np. do kamienia (albo do jeziora, albo do gnojówki), a każdy z tych przymiotników złączony z milczeniem będzie metaforą, dla której znajdzie się sytuacja nadająca jej sens. Te stopnie skali, na których Irzykowski umieścił z pewnym lekceważeniem metafory o znaczeniu „chwilowym”, nie wymagają mojej krytyki, bo najlepiej skrytykował ten odcinek skali sam jego twórca, Irzykowski. Uczynił to bezwiednie. W tejże *Walce o treść*. W ostatniej części książki. W rozdziale *Hierarchia i aktualność*, kiedy już traci nieco z oczu pole bitwy, a zwraca spojrzenie ku urokom świata, kiedy mniej ulega swym przeciwnicznym popędom, a więcej swej żywej myśli. Posłuchajcie, jak głęboko, jak ciepło mówi tu o chwilowości: „To, co w danej chwili człowieka zajmuje, jest dla niego najważniejszym. Choćby ten papieros, który właśnie zapalił... To, co się dzieje teraz, a jeszcze nie podciąga się pod rubryki. To jest świat opanowany przez lirykę, która z tego powodu w pewnym znaczeniu jest najwyższą aktualnością... Tak samo jest z krajobrazami «duszy». Ich aktualna, to jest (!) chwilowa siła może przeważać przykazania hierarchii... Ten to jest świat, z którego poeta wysnuwa dla utworów komórki i tkanki, stanowiące ich ciało naokoło kośćca; mnóstwo tych aktualności, które wypełniają dzieło, nadając mu właściwy urok zmysłowości, a których «konieczności» według jakiejś idei myślowej czy formalnej żadną miarą wykazać się nie da... Można to nazwać: bezimienności, irracjonalności lub «odwieczne potrzeby duszy ludzkiej». I obszar aktualności wytwarza

też wieczny ferment rewolucyjny przeciw światowi hierarchii i stanowi jego nieustanną najwyższą krytykę”. Trudno o lepszą obronę chwilowości niż rozdział dwudziesty czwarty *Walki o treść*. Kiedy autor wyzwała się z tradycji własnych bojów, nieraz jakżeż przypadkowo wybuchłych i jakżeż przypadkowo toczonych, czyta się go ze drżeniem, dreszcze ściągają skórę. **Nie mógł zaprzeczyć sobie pięknie, nie mógł lepiej obalić własnej skali.**

Czy skala dla wartościowania metafor jest w ogóle możliwa, to mocno wątpliwe, ale pewnym jest, że nie można dojść do niej tędy, którądy chciał to uczynić Irzykowski. Jeśli o niej myśleć, to trzeba rozpocząć od roli, jaką metafora spełnia w poezji.

Nowa poezja, a przynajmniej ta jej część, która poszła za moimi bodźcami, nadała metaforze nową funkcję, kazała jej służyć nowym celom.

Tymczasem u podstawy *Metaphoritis* znajduje się ten sam stosunek do metafory, który stał się punktem wyjścia opublikowanej przed kilkunastu laty rozprawy o *Zdobnictwie w poezji*, stosunek, którego charakterystyczną właściwością jest traktowanie metafory jako środka zdobniczego. Jest sobie poemat, a potem dla ozdoby dodaje mu się w kilku miejscach przenośnie, tak jak na przykład ozdabia się gzymsami i gzymsikami fasadę, haftami kołdrę, inkrustacjami stół. Byłyby to pieprzyki piękności, muszki, plasterki, przylepiane po to, „żeby było ładnie”, byłyby to upiększenia, dodatki do czegoś, co może istnieć samo. Nie przeczę, że istnieją poeci, dla których tym właśnie jest metafora. Są utwory, które robią wrażenie, jak gdyby przed metaforami istniały w nich dziurki na metafory. Tu dziurka, tu dziurka, tu dziurka i tu dziurka; jest już w każdej dziurce metafora? Jest; wszystko w porządku. Lecz nie zawsze tak się dzieje. Na przykład; **mnie nie chodzi o metafory w dziurkach, mnie chodzi o metaforyzację.** W mowie o przedmiocie nie wybieram dla

metafor tego czy owego momentu, lecz cała mowa jest ciągłym nieprzerwanym metaforyzowaniem przedmiotu. Między poezją a prozą powinna istnieć różnica w samym sposobie mówienia, w samym wysławianiu się, a nie – jak dotąd chciano wygodnie – tylko w rymie czy w rytmie. Jest to rozróżnienie ważne, bo równocześnie zakreśla metaforze granice. Często w niechętnym stosunku pewnych pisarzy do metafory znać niewypowiedziany pogląd, że dobra proza nie dopuszcza wybujałości metaforycznej; pogląd słuszny, lecz czemuż niewypowiedziany? Czemuż przeciwnicy metafory w prozie nie uświadamiają sobie i innym, że chodzi im o prozę, lecz przeważnie nie chcąc rozszerzają front swej walki także na poezję, nie uwzględniając różnicy, jaka powinna zachodzić między mową prozy a mową poezji. Proza nazywa wszystko po nazwisku, notuje realny przebieg zdarzeń i tym zaspokaja pewne upodobania człowieka, inne zaspokaja poezja swą mową pośrednią, mową odpowiedników czy równoważników, mową namiętnych przezwisk. Metaforyzacji zawdzięcza w wysokim stopniu mowa poetycka swe możliwości artystyczne. Jej zawdzięcza potężne środki kształtowania poematu; wyzwolona przez nią od przedmiotu, uzyskuje panowanie nad poematem. Metaforyzacja podporządkowuje bieg poematu zamiarowi poetyckiemu, umożliwia wiele aktów artystycznej woli. Tu **dla ślepców, którzy tak uparcie mającą o baroku** – niech się pojawi podobieństwo między poematem w pełni zmetaforyzowanym a architekturą najnowszą. Jeśli dawne metafory były ozdóbkami gzymsikowo-sztukaterskimi, to pełna metaforyzacja jest jak gdyby słowną fabrykacją nowych materiałów budowlanych, z których poeta wznosi celowe budowy poematowe, walcząc z realnym biegiem zdarzeń i korzystając z niego, jak architekt walczy z siłą ciężkości i korzysta z niej. Noszenie, zawarte w przenośni, otrzymuje tu drugą postać, postać wznoszenia. Przenośnia

jest tu nie tylko przenośnią, ale i wznosnią. Ozdóbką nie jest. Uwaga! Już z podanego tu porównania wynika, że niezaadresowany zarzut Irzykowskiego o utożsamianiu metaforyki z formą w ogóle nie stosuje się do mnie. Dla pewności jeszcze drobne wyjaśnienie. Metaforyzacja jest istotą mowy poetyckiej, lecz mowa poetycka to jeszcze nie jest poemat. Aby poemat mógł z niej powstać, potrzebną jest jeszcze – według mnie – budowa zdań funkcjonująca organicznie w budowie całego utworu, potrzebny jest rytm służący budowie zdania, potrzebny jest rym utrwalający budowę poematu²⁷⁹. Przypadek wydawniczy, przypadek sprawił, że artykuł *Metafora terażniejszości* zyskał ze wszystkich moich największy rozgłos i znalazł wyznawców stanowczo za licznych jak na zadanie wcielenia go w ogólne moje poglądy na poezję.

Metaforyzując przedmiot i wcielając go w budowę poematu, **przetwarzam go w słowie**. W wypadkach krańcowych dokonuje się całkowite przepostaciowanie przedmiotu, każdej jego właściwości i każdej jego czynności. Tymczasem nieopatrzny krytyk zarzuca mi „nadmiar poematów opisowych”²⁸⁰ i zestawia go z „hipertrofią szlacheckiej biernej opisowości”²⁸¹. Zarzut to tym dziwniejszy, że zaraz na wstępie *Metaphoritis* cytuje moje słowa, w których jasno uwidacznia się moje pojmowanie metafory jako **nieopisowego** sposobu poetyckiego. Jasne. Co to jest opis? Jest to wymienianie cech przedmiotu ich nazwami. Metafora nie jest nazwą, więc nie może prowadzić do opisu. Moje operacje metaforyczne są wręcz zaprzeczeniem biernej opisowości, bo nie pozostawiają żadnego przedmiotu, jakim jest, lecz każdy w słowie przetwarzają, i każdy, przeszedłszy przez nie, wychodzi z niego

²⁷⁹ Patrz *Nowe Usta*, rozdz. II [przyp. – T.P.].

²⁸⁰ K. Irzykowski, *Metaphoritis...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 240).

²⁸¹ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 241).

zmieniony, tak zmieniony, że w ten sposób mogłaby go przerobić tylko jakaś wyolbrzymiona technika fabryczna.

Jako oszczędny sposób poetycki posiada metaforyzacja wielką siłę działania. Nie tylko dlatego, że gospodarka słowna, podobna do tej, jaka panuje w każdym dobrze zorganizowanym gospodarstwie, działa nowoczesnością swych przymiotów i ich nowym pięknem. Wchodzi tu w grę pewna właściwość metafory, zdaje mi się dotąd nieuwzględniana. Jestem skłonny postawić twierdzenie, że **mowa metaforyczna jest w pewnym sensie prawdziwsza od mowy niemetaforycznej**. Sprzeczne z tym, co mówiłem poprzednio? Za pozwoleniem. Faktem jest, że słowo metaforyczne wystarczy często do wypowiedzenia myśli, która w mowie prozaicznej wymagałaby długiego gadania, tak czy nie? Otóż w tym długim gadaniu ginie całość myśli. To, co w umyśle naszym pojawia się w jednej chwili, w mowie niemetaforycznej rozkłada się na opisy, określenia, ustosunkowywania, sytuacje. **Jest za wiele słów, abyśmy jeszcze mogli odczuwać całość**. Natomiast metaforyzacja daje rzeczy splecione, nie, więcej, zrosłe, i zrosty te tworzy szybko. Jest więc bliższa naszym procesom myślowym. Widzimy rzeczy jako całości, pamiętamy zdarzenia jako całości, odczuwamy przeżycia jako całości, a mowa zwyczajna rozkłada je długo na kawały. Metaforyzacja nie notuje wprawdzie spraw takimi, jakimi one są, ale jej sposób łączenia pojęć ma w sobie coś z tych scalań, które dokonują się w procesach naszej świadomości. Odpowiada więc metaforyzacja pewnej potrzebie myśli, dla której nie ma innego zaspokojenia. Już to samo podnosi jej walor emocjonalny.

Warto przyrzeć się następstwom, jakie **w wyobraźni czytelnika** wywołuje różnica, istniejąca między mową metaforyczną a niemetaforyczną. Czytelnik utworu, posiadającego pełnię metaforyzacyjną, widzi dziwne bardzo rzeczy, które godziłoby się zbadać gruntowniej. Głęboko

sięgające i niezwykle ciekawe roztrząsania dał St. Ign. Witkiewicz w swym *Teatrze* na str. 38–53²⁸², lecz cel jego wywodów (uzasadnienie bezsensu w poezji) i szukanie dla nich naukowej podstawy (analityczna psychologia Macha) zatrzymały je w miejscu, z którego wyobraźniowa rola metaforyzacji nie da się całkowicie zrozumieć. Witkiewiczowi potrzebne są procesy psychologiczne, które jak najbardziej izolują jedno słowo od drugich, bo wtedy proces zrastania się pojęć w sens jest zahamowany, a dla wywołania emocji wystarczają pojedyncze słowa lub pary słów. W związku z tym po bardzo długich wywodach o wysokości napięć pewnych pojęć (izolowanych!) następuje bardzo krótki ustęp stwierdzający, że napięcia zmieniają się zależnie od charakteru zdań poprzednich (tylko poprzednich?). Ale zmian, jakim pojęcia ulegają w zdaniach, wcale Witkiewicz nie zarysował. Właśnie w tym miejscu, gdzie słownik dostaje się w świat czarów, gdzie rozpoczyna się magia poezji, wywody teoretyka bezsensu urywają się. Ma to w sobie mocną konsekwencję, lecz tym jaskrawiej ujawnia maksymalizm izolatorski, metodę, która w zastosowaniu do zjawisk psychicznych nie prowadzi do prawdy. Jest to zresztą błąd, który Witkiewicz dzieli ze swym antagonistą, autorem *Walki o treść*. W odróżnieniu od chwalców i wyodrębniaczy²⁸³ słowa i słów, podkreślałem zawsze ważność zdania, gdy zaś zajmowałem się słowami, brałem je jako zestawienia, w których zmieniają się one wzajemnie. Aby unaocznić, co dzieje się w wyobraźni przy spożywaniu utworu metaforyzacyjnego, nie będę prowadził analizy aż do „elementów”, bo nie tylko późniejszy trud ich składania musi okazać się niewykonalnym, ale i znajomość ich traci użyteczność przy ich składaniu w konkretne fakty wyobraźni. **Trzeba troszczyć się o to, by rozkładanie**

²⁸² S.I. Witkiewicz, *Teatr*, Kraków 1923.

²⁸³ Aluzja do futurystów i ich hasła „słowa na wolności”.

całości na cząstki nie wynaturzało całości. Moja analiza tego, co dzieje się w wyobraźni, nie wyjdzie poza fakty wyobraźni. Tego faktu, który powstaje w wyobraźni jako następstwo słowa, nie określam bliżej, odwołuję się do introspekcji i nazywam go **widzeniem**. Będzie chodziło o to, co czyni z tymi widzeniami utwór metaforyzacyjny. Weźmy pierwsze wiersze *Nogi* cytowanej przez Irzykowskiego:

Ten hymn z jedwabiu ponad okrucieństwem z cukru,
ta wstęga, która wykwita z miękkich liści trzewika
i darząc napiwkami światła tłumne zmarszczki bruku,
topi ulicę w modlitwie gdy wśród niej światłem zamiga²⁸⁴.

Pierwszym faktem wyobraźni przy czytaniu czy słuchaniu tych wierszy jest widzenie wywołane przez „ten hymn”. Gdyby potem następowały słowa, treścią swą realnie związane z treścią poprzednich, a więc mówiące dalej o tym samym jakimś hymnie (o jego brzmieniu, o jego intencji, o ludziach, którzy go śpiewali, o miejscu, gdzie śpiewano, o czasie, kiedy śpiewano...) wówczas widzenie, wywołane poprzednio przez słowo „hymn”, wypełniałoby się, stawałoby się szczegółowsze, wyraźniej zarysowane, powstałby obraz. Jednak po słowie „hymn” następuje słowo „z jedwabiu”, tj. słowo złączone z poprzednim metaforycznie, a więc wprowadzające odległy od tamtej i nierealnie z nią związany kawał rzeczywistości, zatem obraz nie może się zbudować i do jego powstania nie dochodzi. Natomiast poprzednie widzenie albo pierzcha, robiąc miejsce nowemu i pozostawiając po sobie tylko wzruszeniowe wspomnienie, albo pozostaje jako ułamek złączony z nowym widzeniem, albo łączy się z nim nagle

²⁸⁴ T. Peiper, *Noga*, w: *idem, Żywe linie*, Kraków 2024 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 464).

zmniejszone, albo łączy się z nim jakby przeniknięte przez nie, albo w jakikolwiek inny sposób zmienia się i w jakikolwiek inny sposób z nim się łączy. Powstaje nowy fakt wyobraźni. W miarę jak przybywają dalsze słowa, widzenia ulegają dalszym przemianom. „Hymn z jedwabiu ponad okrucieństwem” – ha, znowu przybywa nowe widzenie, znowu jego metaforyczność nie dopuszcza powstania obrazu, lecz, zmieniawszy widzenia poprzednie, łączy się z nimi w jakiś nierealny sposób. „Hymn z jedwabiu ponad okrucieństwem z cukru” – znowu to samo. Może zdarzyć się, że któreś ze słów pozostanie nieczynne widzeniowo, nie wywoła widzenia; z jakichkolwiek przyczyn; słowo mogło znaleźć się w zestawieniu, które utrudnia narodziny widzenia; lub przyczyny mogą być poza słowem: szybkość czytania, powolna wyobraźnia czytelnika (słuchacza), jakieś przeszkody przypadkowe. Przypuśćmy, że takim słowem było w naszym wypadku „okrucieństwo”. Cóż się stanie? Oczywiście następne słowo zachowa się tak, jak gdyby nie było poprzedzone „okrucieństwem”, i bez niego złączy się ze zmienionymi widzeniami poprzednimi; powstanie połączenie mniej więcej takie: „hymn z jedwabiu ponad cukrem”. Jest to ilustracja ważnego zjawiska: nieczynne słowo nie wstrzymuje procesu zrastania się widzeń. A teraz cóż dzieje się po cukrze? Natrafiamy na rzecz nową: pauza rytmiczna. Moment ważny. Ta pauza nie jest tylko sprawą rytmiki i nie daje tylko wzruszeń muzycznych, lecz wpływa na treść widzeń czytelnika, zamyka ona dotychczasowe zrastanie się widzeń i oddziela je od tego, które rozpocznie się za chwilę. Tamte widzenia, czy też tamto widzenie końcowe, otrzymują walor wspomnieniowy, a wraz ze słowami następującymi po pauzie („ta wstęga, która wykwiła”) rozpoczyna się nowy proces przemieniania się i zrastania widzeń. Jest on tym razem bardziej złożony niż poprzednio, bo odbywa się wśród trzech pauz nierównych

i zależnych od siebie. „Ta wstęga, która wykwita z miękkich liści trzewika” – po tej pauzie, która nie jest równa poprzedniej, proces widzeniowy nie zamknie się, lecz zatrzyma się na chwilę, dozna silniejszego zrostu, po czym będzie odbywał się dalej, łącząc całość skupionych zrostów widzeniowych z następnymi widzeniami w sposób, który przez analogię da się łatwo zrozumieć. Drugi proces widzeniowy zakończy pauza u końca czwartego wiersza, po czym widzenie końcowe przechodzi we wspomnienie i zmienia wspomnienia poprzednie. Nie snuję tych spraw dalej, mimo że ukazałyby się tam przemiany godne uwagi. Czuję, że lepiej jest, abym był tu raczej niezupełny niż niejasny. Zresztą to, o co mi chodzi najbardziej, jest już zarysowane: **zrastanie się widzeń, inne niż w mowie nie-metaforycznej**. Ważne. Niezwykle ważne. Rodzaj zmian, jakie widzenia przybywające powodują w widzeniach poprzednich, i rodzaj zrostów tworzących się między widzeniem przybyłym a widzeniem poprzednim charakteryzuje zasadniczo działanie utworu metaforyzacyjnego, wyróżniając je od tego, jakie wywiera proza lub mowy z niej pochodzące. W mowie prozaicznej każde przybywające słowo zacieśnia zakres pojęciowy poprzedniego i ustanawia między nim a innymi takie stosunki, które rozwijają sytuację, wybudowują z niej obraz. Gdy słyszymy: „Będzie biba o 12-tej w nocy”, wówczas przybywanie słów dorzuca szczegóły do początkowego widzenia, które zmienia się o tyle tylko, że się dopełnia. Każde dodane słowo byłoby znowu tylko dopełnieniem: „Będzie biba o 12-tej w nocy w Esplanadzie i będzie trwała do świtu”. Z dopełnień tego typu nie może wyniknąć taki ruch widzeń, jaki pochodzi z utworu metaforyzacyjnego. Tu przebieg widzeń odbywa się w ruchu błyskawicznym. Pod wpływem przybyłych widzeń poprzednie widzenia doznają natychmiastowych pomniejszeń, kawałkowań, przesunięć lub usunięć, a to wszystko staje się jeszcze terenem najazdu dla widzeń

przybywających, które poruszają się galopem najeźdźcy. Zauważyć, że nie jest to ruch pochodzący z opisywania ruchu. Noga, o której była mowa, nieruchomo założona na nodze, spoczywa. Mamy tu ruch nie w świecie zewnętrznym, lecz ruch międzysłowny. Nieustannemu ruchowi podlegają same widzenia, błyskawiczne zmiany dzieją się w samej wyobraźni, szybkość ogarnęła psychikę.

Jest niespodzianką dla mnie samego, jak te idee o całościach i zrostach łączą się z innymi moimi ideami poetyckimi. Powstaje coś jako upodobanie poetyckie, którego rację uznaje się tylko dzięki nieodporności, z jaką działa, dzięki smacznosci, jaką w sobie zawiera, a nagle, w pewnej chwili, przy układaniu jakiejś serii idei, okazuje się, że zawarta jest w nich także racja owego upodobania. Albo też jakiś zamiar poetycki powstaje jako następstwo pewnych idei, a nagle jego realizacja okazuje się potwierdzeniem innych jeszcze idei, pierwotnie nieuwzględnianych. Cudowna jedność człowieka sprawia, że zdarzenia duchowe nie dzieją się na terenach zamkniętych, a jeśli zamknięcia pojawiają się, za chwilę okazują się pozorem. Istnieje łączność. Chwile, w których zauważa się, że coś wzniesionego tu jest istotnie najściślej spokrewnione z czymś, co wzniesiono tam, należą do najbardziej natężonych przeżyć umysłu. Czuję: to jestem ja. I tutaj, i tutaj jestem ja.

Mój **układ „rozkwitania”** powstał ze zdania „rozkwitającego”, które pojawiło mi się po raz pierwszy przy pisaniu *Chorału robotników*. Pamiętam. Owego dnia był w Krakowie ciemny wieczór. Miasto pozbawione było światła elektrycznego. Zdaje mi się, że z powodu pęknięcia jakiejś dynamo, a nie z powodu strajku. Kraków jest miastem pięknym, ale Kraków bez Krakowian (!) staje się dla Krakowianina (!) jeszcze miastem nowym. W niedzielne popołudnia lub w nieoświetlone noce, kiedy to nie spotyka się znajomych lub można ich nie widzieć, ma Kraków dla kogoś, kto go zna dobrze, urok nieznanego

świata. Zmienne działanie oświeleń i zmienny chód człowieka odsłaniają w rzeczach znanych rzeczy nowe; ale nic nie przewyższa przenikliwej dziwności, jaką nadaje miastu śmierć światła. Wraciałem do domu z zaciśniętym gardłem, z przetykiem pełnym wzruszeń. Gdy położyłem się spać, przebywałem jeden z owych stanów, które odczuwam jako rytmizowanie się wzruszenia. Jest to coś, co czuję w całym ciele, z szczególną jednak siłą w górnej połowie kadłuba. W pewnej chwili zaczyna język wpierać się sylabicznie w podniebienie. Zaczyna lekko, lekutko je trącać najbardziej koniuszkowym mięśniem. Zaczyna jak gdyby sylabicznie pulsować. Za chwilę z tej sylabicznej niby-pulsacji zrodziły się słowa: „Na siodle ze słów, w strzemionach z wiatru”²⁸⁵. Nie myślałem wcale o pisaniu poematu, wcale. Chciałem spać. Ale gdy dla zaśnięcia przewróciłem się na drugi bok, owa niby-pulsacja koniuszka językowego trwała dalej, i teraz odbywała się już w rytmie sylab, wchodzących w skład powyższych słów. Słowa te pojawiały się jako widzenia, i wszystkie niemal mięśnie ust i gardła, biorące udział w ich wypowiedaniu, poruszały się, tylko nie dźwięczały struny głosowe i nie otwierały się wargi. Byłem zły, bo chciałem spać. Ułożyłem ciało inaczej, ale ta rytmizacja wzruszenia w kadłubie i w języku trwała dalej. Wtem widzenia wywołane we mnie przez owe słowa uzyskały przypadkiem większą wyrazistość, i zaraz wyleciało z nich nowe widzenie i nowe słowo: „cień”. Wyleciało z nich. Inaczej tego nazwać nie umiem. Wyleciało, wywinęło się. Potem posypały się dalsze słowa. Dopiero kiedy pojawiło się „westchnienie”, ujrzałem przed sobą robotników, a wraz z tym napłynęły

²⁸⁵ Początek wiersza *Chorał robotników* z tomu *A*, opuszczony przez Peipera w *Poematy*. W kanonicznej wersji z BN wersy te brzmią: „Nam twój śpiew,/ nam złoty twój śpiew,/ nam czarny złoty twój śpiew”.

nowe uczucia. Wkrótce powstała strofa, która obecnie stanowi trzecią strofę poematu:

Nam twój głos,
nam złoty twój głos,
nam czarnym złoty twój głos

W tej to strofie pojawił mi się po raz pierwszy nowy układ słów, który mnie samego mocno przejął. Wzruszała mnie jego uczuciowa zawartość i unosiła mnie radość odkrycia. Dygotałem. Po dziesięćkroć powtarzałem sobie te moje wiersze i pod ich wrażeniem dochodziłem do najwyższych stopni wzruszenia, jakie znam. Dopiero kiedy na skutek ciągłego powtarzania nastąpiło odprężenie, naszała mnie myśl, by te wiersze zanotować. Wybiegłem z pościeli, wziąłem papier i ołówek, i na parapecie okna, wśród bezświetlnej nocy, w bezelektrycznej ciemności, która nie pozwoliła mi widzieć tego, co piszę, notowałem słowa nowego układu. Wróciwszy w pościel, znowu chciałem zasnąć i ułożyłem się w sposób, który wydawał mi się najstosowniejszym. Cóż, kiedy znajdowałem się pod tak silnym wrażeniem moich własnych słów, że moja strofa nie opuszczała mnie, a wzruszenie rosło. Za kilka minut wyleciała z niej następna strofa. Znowu wybiegłem i znowu na parapecie spisywałem. Teraz dopiero przyszła mi myśl, że z tych wierszy może być poemat, i teraz dopiero zanotowałem pierwszą strofę. Kilka minut później zanotowałem strofę, która dzisiaj jest drugą strofą poematu. Tak to na podkładzie wzruszeń, wywołanych przez nieoświetloną noc w wiekowym mieście, powstał chorał robotników, i tak to bez namysłu, bez współudziału woli pojawiło mi się po raz pierwszy zdanie rozkwitające. Z despektu dla blagierów i głupców dopisek. Nie chcę, aby się wydawało, że owo zdanie rozkwitające znalazło się w moim umyśle ot tak sobie, z niczego, splute we mnie

przez Boga czy szatana. Nie; proszę pamiętać, że sprawa nowego zdania absorbowwała mnie ciągle w owym czasie oraz że w *A* i w *Żywych liniach* każde niemal zdanie ma budowę nieznaną dotąd w poezji polskiej, a przeważnie i w poezji w ogóle. Zdanie rozkwitające przyszło samo, lecz ścieżką, po której posuwały się cienie moich myśli. W jakiejś szczęśliwej godzinie nasunęło mi ono nową myśl: ideę poematu rozkwitającego. Wspomina o niej Irzykowski w swej książce, wspomina o niej brzydtko²⁸⁶. A ja wam powiem coś, co weźcie za wariactwo, dobrze? Za słowa zaślepionego szaleńca, dobrze? Słuchajcie: układ rozkwitania jest w dziejach poezji jedną z najciekawszych i najgłębszych idei. Uzasadnienie tego obłąkanego twierdzenia wymagałoby tomu. Kilka myśli, wypowiedzianych swego czasu w *Nowych ustach* (str. 37–40), nie wystarczy, lecz może jeden z walorów rozkwitania, który mam zamiar poruszyć tu ze względu na jego związek z omawianą powyżej sprawą całości i zrostów, zainteresuje któregoś z naszych krytyków lub historyków poezji bardziej, niż to zdołały uczynić dotychczasowe moje wynurzenia. Kiedy w oknie sklepowym oglądamy wystawę, to naprzód pojawia się nam powierzchownie wszystko; potem pewne przedmioty przedstawiają nam się szczegółowiej, ale oczy jeszcze oblatują szybko resztę; potem to samo powtarza się w innej odmianie stosunków. Kiedy wchodzimy do kawiarni, widzimy naprzód wewnątrz sześcianu, zabarwione inaczej u góry, a inaczej u dołu; potem dół rozpada nam się na kształty i barwy ludzi, ale bez naszej woli pojawia nam się także góra i nowe w niej rzeczy; potem coraz szczegółowiej widzimy pewne figury ludzkie i ich ruchy,

²⁸⁶ Irzykowski pisał: „On nazywa to «pseudonimowaniem», a gdy tego dużo «układem rozkwitającym». Ja to nazywam tautologią metaforyczną albo po prostu – retoryką” (K. Irzykowski, *Metaphoritis...*, zob. *Teksty źródłowe*, s. 241).

i coraz lepiej znamy deseń na ścianie lub ramiona sufitowej lampy. Kiedy na ulicy rozgrywa się jakieś zdarzenie, obserwacja narzuca nam w rozmaitych momentach rozmaite rekonstrukcje całego jego przebiegu, a dopiero z tych całości wysterczają pewne szczególne fakty i obwijają dokoła siebie naszą uwagę. **Zawsze poznajemy przedmiot całościami; primo. Całościami coraz szczegółowszymi; secundo.** W ten sam sposób zaznajamiam czytelnika ze swym przedmiotem poemat rozkwitający. Rośnie on całościami. Zaraz w pierwszym etapie daje całość, na razie zarodkową, lekko zarysowaną, utworzoną z urywków, streszczoną, szybką, pełną zaciekawiających niejasności. W drugim etapie pojawia się ta sama całość, ale jej części rozrosły się już, rozwinęły jaśniej, wynurzyły się związki między nimi, zaczął być zrozumiałym wspólny los, jaki je łączy, ale na pytania ciekawości nie ma jeszcze ostatecznej odpowiedzi. W następnym etapie znowu dalszy rozrost części, i ewentualnie ulga jasności. **Poemat rozkwitający stosuje się zatem do psychologicznych kategorii poznawania (więc i do uczuciowych) i to jest jednym ze źródeł jego siły działania.** Zjawisko podobne do tego, jakie poznaliśmy przy metaforyzacji. Podobnie jak metaforyzacja odpowiada pewnym procesom umysłowym, tak innym odpowiada poemat rozkwitający. Wprawdzie nie daje on przedmiotu takim, jakim jest, ale w pewnym sensie jest prawdziwszy od innych poematów, bo daje sposób poznawania przedmiotu. **Poezja znowu tu triumfuje, bo rozkwitanie, wprowadzając nowy sposób rozwijania tematu, wyzwala ją z jeszcze jednego wpływu prozy.** Zmiany, jakie w psychologicznym procesie poznawania czy wyobrażania okazuje stosunek części do całości, a więc i części do części, to sprawa ważna ludzko. W tych zmianach odkrywa się człowiek. A ileż nowych odkryć w różnicach zmian między człowiekiem a człowiekiem. Te zmiany i te różnice, tyle mówiące, są niewyczerpane

i stanowią jedną z pokus, którymi poemat rozkwitający ciągnie ku sobie twórcę.

O zaletach tego poematu mówię tu ciągle z jednego tylko punktu widzenia, z tego, jaki wyniknął z rozpatrywania mowy metaforycznej jako mowy całościowej. Inne właściwości układu rozkwitania pozostawiam na boku²⁸⁷. Myślami moimi kierują myśli mego przeciwnika i przeciwko jego budowom budują. Chodzi mi o wzniesienie kilku idei, z których można by ujrzeć jasno niesłuszność twierdzeń z naprzeciwka. Związki między moimi ideami są tu dla mnie o tyle tylko ważne, o ile prowadzą do jakiejś wspólnej ogólniejszej idei, mogącej służyć za wyższe wzniesienie, wyższe, więc bliższe światłu. Innych związków roztrzasać tu nie chcę. Wiem, że, jak głodne zwierzęta, wyłażą zza kantów i kątów pytania; narzucają się kwestie zgodności, podporządkowań, wyodrębnień. Aby się od tego uwolnić, musiałbym moje idee łączyć ze sobą kurytarzami i kurytarzykami, gankami i ganeczkami, schodami, schodkami i schodeczkami, a obawiam się, że ta skomplikowana konstrukcja przesłoniłaby myśli, na których mi zależy. Niechże więc mają tutaj tylko nieodzowne łączniki, a to niech mi pozwoli nie ukazywać ani podobieństw, ani różnic między sprawą poruszoną

²⁸⁷ W różny sposób omawiali je: Janusz Herlaine w „Świecie” (1929, wrześ.), Juliusz Wit w „Głosie Literackim” (1929, nr 11). Pewien walor artystyczny rozkwitania ujawnił się w fakcie, że malarz K. Podsadecki dostrzegł w nim możliwość zastosowania go w malarstwie przez zestawienia kształtów, które byłyby jak gdyby różnymi fazami realności kształtu rzeczy [przyp. – T.P.]. Janusz Herlaine (1889–1973) – poeta, tłumacz, w okresie dwudziestolecia popularny nauczyciel języka francuskiego. Juliusz Wit (Witkower) (1902–1942) – poeta, pisarz, przyjaciel Brunona Schulza. Kazimierz Podsadecki (1904–1970) – malarz i grafik; na łamach „Zwrotnicy” publikował fotomontaże; od roku 1926 projektował szatę graficzną pisma.

pod koniec poprzedniego ustępu a sprawą, którą poruszę w następnym.

Wracamy do metaforyzacji. Sposób, w jaki poeta metaforyzuje poemat, sposób, w jaki przekształca przedmiot słowem, charakteryzuje poetę, charakteryzuje go co najmniej tak dobrze jak treść jego utworów. Te przekształcenia mówią wiele o jego sposobie patrzenia na rzeczy, o jego odczuwaniu rzeczy, w ogóle o jego skłonnościach, o jego upodobaniach, o nawykach i nałogach, cóż, chcieć: o duszy jego mówią. Tu są głębokie marzenia, tu są głębokie tęsknoty, o tak, jeśli o nich mówić, to tu, tu one są, niewystawiane na pokaz, niewypowiedane, często samym autorom nieznane. Tutaj działa podświadomość i jej ciemności, działa, choćby poeta pisał najbardziej świadomie. Niech szuka słów i zdań, niech wykonuje na nich próby, w ostatecznym postanowieniu przemówi zawsze podświadomość. Głębokie właściwości jego psychiki, o których jemu samemu nic lub niewiele wiadomo, wpływają na każdy jego wybór. Wybierając słowo spośród słów, zdradzamy się. Każdy utwór poety pełen jest samozdrad i te samozdrady należą do treści utworu. A dla Irzykowskiego metaforyzacja jest popełnianiem tautologii, gdyż rzekomo „wynajduje tylko coraz to nowe warianty dla tych samych fenomenów”²⁸⁸. A przecież dwie metafory czynią z tego samego fenomenu dwie różne rzeczy, i gruby błąd popełnia krytyk, gdy jedynie ważnymi są dlań przedmioty poematu, a nie poemat. Właśnie wielokrotne metaforyzowanie „tych samych” fenomenów może stanowić nie tylko niezwykłą pokusę tworzenia, ale może dawać także wyjątkowe zadowolenie spożywcze. Jak „ten sam” fenomen pojawia się w świadomości poety w różnych

²⁸⁸ Irzykowski pisał: „wynajduje tylko coraz to nowe warianty metaforyczne dla tych samych fenomenów” (K. Irzykowski, *Zdobnictwo w poezji...*, zob. *Teksty źródłowe*, s. 240).

związkach wyobrażeniowych i wzruszeniowych, jak się „ten sam” fenomen przemienia, jak się staje innym, tak, tak, innym! – to wcale nie są sprawy nieciekawe. Jeśli się ich nie śledzi, czytanie nie jest zupełne. Stanowczo trzeba dźwignąć kulturę czytania ponad poziom przewyżzonego analfabetyzmu. We wszystkich dziedzinach naszej wiedzy o człowieku nowe metody badań. Psychofilologia (czy jak tam nazwać tę naukę) wnioskuje o autorze tylu sposobami, czas, by te sposoby przestały być szaleństwem gabinetowym, bogatym maniactwem, czymś tylko dla uczonych i tylko dla nauki. Jeśli ta nauka prowadzi do prawdy, czemuż ma ją stosować tylko naukowiec, gdy może ją stosować także oświecony czytelnik. Dlaczego zdobycze naukowe mają istnieć luzem, nawet wtedy, gdy mogą żyć się jednolicie z całością życia umysłowego. Dlaczego czytanie i radość, jaką ono sprawia, nie ma się wzbogacić nowymi składnikami. Stanowczo trzeba dźwignąć kulturę czytania ponad poziom przewyżzonego analfabetyzmu. Jeśli kto, to właśnie Irzykowski mógłby stać się pionierem nowego czytania.

A tymczasem Irzykowskiemu tyle rzeczy przeszkadza przy czytaniu, i nie pozwala nie tylko rozumieć autora, ale nawet dzieło.

Na przykład: urojenie o skojarzeniach niepożądanych. O Hamletowskiej metaforze „sztylety w ustach mieć, ale nie w sercu” czytamy w *Metaphoritis*, że jest nieprzekonująca, bo „nasuwa uboczne, natrętne wyobrażenie, że sztylety mogą usta poranić, że to są kluski w ustach, zaś sztylety w sercu oznaczają własny ból, a nie ten cios, który ma się zadać komu innemu”²⁸⁹. Chcę brać poważnie wszystkie zarzuty odważnego myśliciela, więc i tym zarzutem zajmę się poważnie. Czekam tu łatwe zwycięstwo, ale nie ono mnie nęci; ukaże się za nim prawda,

²⁸⁹ K. Irzykowski, *Metaphoritis...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 235).

godna lepszego boju. Argumentacja Irzykowskiego urąga tu najbardziej podstawowym prawom spożywania poezji. Popelnia on tu błąd podobny do tego, który popelniał w swej próbie tworzenia skali przy tyfoidalnym milczeniu, błąd izolowania metafory od sytuacji, od otoczenia. Tylko dzięki takiej izolacji mogą powstać asocjacje, o których mówi Irzykowski. Ale badanie wartości metafory bez reszty tekstu chyba celu, bo wtedy każda będzie miała tendencję powrotu do swego rzeczywistego znaczenia i każda z tej drogi powrotnej będzie pozostawiała po sobie asocjacje niepożądane. Każda. Tak wysoką rangę przyznał myśliciel „wymownemu milczeniu”, prosząc, a przecież, o ile traktować tę metaforę izolacyjnie, dojdzie się do nonsensu. Kto nie uwzględni całości sytuacji i pozwoli metaforze cofać się w realne znaczenie, może ujrzeć w swej wyobraźni człowieka, który wprawdzie żadnego głosu z ust nie wydaje, ale ciągle otwiera usta i zamyka; no tak, bo z pojęciem wymowności łączy się mówienie. I nagle „wymowne milczenie” miałyby oznaczać bezgłośne otwieranie i zamykanie ust. A wtedy, gdzie „najjaśniejszy podstęp”? gdzie „pozorny paradoks”? gdzie „doskonała cecha sytuacji psychologicznej”? **Nie, izolowanie metafory uniemożliwiłoby ją w ogóle. Z chwilą gdy ją izolujemy, rozpoczyna się jej odwrót w rzeczywistość.** Z tłumy skojarzeniowego, jaki posiada każde słowo, powinna reszta tekstu wyeliminować wszystkie skojarzenia niepożądane. Tak też dzieje się w monologu Hamleta:

O, terazbym gotów
Pić krew i takie rzeczy wykonywać,
Na których widok dzieńby zbladł; lecz teraz
Mam iść do matki. O, serce, nie zaprzecz
Naturze mojej! Niech nigdy w to łono
Nie znajdzie wstępu Neronowa dusza

Niech będę srogim, ale nie wyrodnym!
Sztylety w ustach mieć, ale nie w sercu!²⁹⁰

Kiedy czyta się te wiersze, któredy, jakimi drogami skojarzeń mogą pojawić się kluski? Jeśli pojawią się, to chyba w wyobraźni, która nie uległa działaniu wierszy poprzednich, lecz cóż sądzić o takiej wyobraźni? Nie koniec. Przy badaniu metafory mało uwzględnić otoczenie, trzeba uwzględnić całość utworu. Bo **każdą metaforę oświetla cały poemat**. W danym wypadku jest to tak widoczne, że samo podchodzi pod oczy. Rozpatrywane ze względu na całość dzieła, są owe Hamletowskie sztylety nie tylko przekonywające, lecz wręcz świetne. W tej metaforze zawisa przed nami na chwilę całe dzieło. Gdyby kazano sprowadzić nam dramat o księciu Szekspirowskim do trzech słów, tylko do trzech, to musielibyśmy wymienić: serce, usta, sztylet. Wszystko, co dzieje się w dramacie, sprowadza się do jednego ze stosunków zachodzących między tymi trzema pojęciami; udawanie wariactwa, sceny aktorów podpadają pod stosunek: usta – serce; sprawa zemsty: serce – sztylet; a w naszym monologu pojawia się po raz pierwszy nowy stosunek: usta – sztylet. Jest to stosunek niezwykle ciekawy i dla przejść Hamleta niezwykle ważny. Zaraz to się okaże. Chwileczka. Naprzód krótkie umiejscowienie. Hamlet wypowiada swój monolog przed pójściem do matki. Przed chwilą odbyło się w pałacu przedstawienie teatralne, które upewniło go o zbrodni ojczyrna. Hamlet ma już tę pewność, od której

²⁹⁰ *Hamlet*, akt III, scena 2, tłum. J. Paszkowskiego. Ostatni wers („I will speak daggers to her, but use none”) brzmi w tłumaczeniu: „Sztylety w ustach mam, ale nie w dłoni”. Peiper powtarza więc w cytacie podwójny błąd Irzykowskiego. Na tę część zarzutów Peipera replikował Irzykowski w tomie *Słoń wśród porcelany*, Warszawa 1934, s. 283–284.

uzależniał swą zemstę. Wkrótce powinien zacząć działać sztylet. Jest rzeczą charakterystyczną dla Hamleta, że w jego postanowieniu sztylet pojawia się po raz pierwszy nie jako właściwy sztylet, lecz w postaci słabszej, mniej prawdziwej, jeszcze jako namiastka, jako słowo. Pójdzie do matki i będzie ją ranił słowami. „Sztylety w ustach mieć”. Lecz jego uczucia pozostaną niezmienione, będzie to znowu jeden z tylu fałszów, które musi wypowiadać (serce – usta!), i kilka scen później nie zawaha się nazwać matki kochaną, i znajdzie dla swej czułości myślowe uzasadnienie. „Nie mieć sztyletów w sercu”. Tak skomplikowanego momentu psychologicznego nie można było streścić świetniej, niż to uczyniła metafora Hamletowska. Przy tej krótkości nie można było osiągnąć równej pełni niczym innym. Izolatorski nałóg Irzykowskiego odbija się szkodliwie na wszystkich jego interpretacjach. Gdy w utworze Przybosa *Dachy* napotyka „szczęśliwą duszę stolic”, ma o tej metaforze tyle tylko do powiedzenia, że „tłumaczy się łatwo, tym bardziej że całemu zbiorowi przyświeca duch Légera”²⁹¹, tymczasem, rozpatrywana w związku z całością utworu, metafora ta mówi nie tylko to, co w tym miejscu wiersza oznacza, ale otwiera nam głębokości poety i ukazuje w nich np. wyraźne pozostałości religijne. Szczęsian, którego bok pionowy jest równy bokom podstawy, jest w tej metaforze marzeniem o mieście, które byłoby tak wysokie, jak jest szerokie, jest w niej marzeniem o podnoszeniu miasta ku niebu, marzeniem tak przeciwnym moim ateuszowskim nawyczkom, które zniżają niebo ku ziemi na wysokość naszych pach. Z jednej metafory prześwieca cały utwór, zaczęty słowem „Wyżej”, a zakończony wezwaniem dźwigania się w ciszę gwiazd. Nie uwzględniając całości utworu, nie może też krytyk

²⁹¹ Zob. s. 235, przypis 241.

zrozumieć we *Wrażeniach*²⁹² powiedzenia: „Plac miejski padnie w objęcia, jak powalony dąb”. Wszystko, co o tym mówi, dowodzi, że nie ustosunkował tego powiedzenia do tekstu, który jest przed nim i po nim. Ów „najszybszy tramwaj” o wyolbrzymionych, jak wszystko u Przybosia, właściwościach wpada na plac miejski, długi, wydłużony, okwitły domami, które wyrosły z niego jak z pnia gałęzie, wpada na ten plac, na ten pień olbrzymiego dębu leżący na ziemi, wpada nań jak gigantyczna bestia, bierze go w objęcia, słychać dyszenie. Tak ja widzę metaforę Przybosia. Trzeba uwzględnić całości. Moje powiedzenie „Niebo osiadło na ziemi, jak mysz na westchnieniu”, tak dziwne dla krytyka, stałoby mu się jasne, a może nawet zyskałoby jego uznanie, gdyby uwzględnił, że znajduje się ono w utworze, który nosi tytuł *Pod dachem ze smutku*, a który kończy się nową prawdą o smutku znużonym: język na dnie dolnej szczęki.

Wydaje mi się czasem, że spośród błędów popełnianych przez Irzykowskiego wobec nowej poezji najbardziej podstawowym jest błąd niedbałości. Jeśli niedbałość pochodzi tu z braku dostatecznego zainteresowania dla rzeczy, to szkoda. Autor *Walki o treść* nie domyśla się nawet, ile dla swej własnej myśli traci. On, właśnie on.

²⁹² Wiersz z tomu *Śruby* (1925).

Julian Przyboś
Forma nowej liryki

Szybki rozwój i różnicowanie się gatunków literackich w XIX wieku doprowadziły poezję do tych określonych granic, jakie ją dzisiaj ujmują. Dydaktykę, epikę, dramat – zagarnęła stopniowo mowa niewiązana, a mowa wiązana sublimowała się w lirykę. Symbolizm raz na zawsze wyświecił z poezji motywy epicko-racjonalistyczne, skupiając ją w wyrażaniu uczuć i ich odcieni, nastrojów. Poezja nowoczesna, przeciwstawiwszy się dziedzictwu symbolizmu, nie nawróciła jednakże do nasilenia mowy wiązanej prozaizmem. Próby, jakie w tym kierunku podejmują zwolennicy naiwnie pojętej poezji agitacyjnej, są oczywistym epigonizmem starego i bynajmniej nie skutecznego dydaktyzmu i nie wróżą żadnej odnowy.

Nowa poezja nie przestała być liryką, ale uczucia wyraża inaczej, artystycznie skuteczniej, przez to, że je poezją w czytelniku organizuje. Sam sposób wyrażania słów i zdań, sam układ wizji poetyckiej ma w czytelniku wzbudzić swoiste uczucie „liryczne”, uczucie z natury swojej niewspółmierne z (odpowiadającym mu) uczuciem życiowym, a jednak w jakiś głębszy sposób z nim spokrewnione (w jaki – to tajemnica formy autora) i właśnie dlatego będące jego (uczucia „życiowego”) głęboką syntezą.

Oto jest zasada nowej liryki, zasada, której dotychczas jeszcze nie rozumieją mnodzy w Polsce epigoni symbolizmu.

Na pozór zdawałoby się, że to nic nowego; przecież w każdym podręczniku estetyki znaleźć można, że poezja, że w ogóle sztuka, daje nam uczucia estetyczne. O cóż więc nowatorom chodzi? Chodzi nie o czytelnika, ale o twórcę, o owego producenta wzruszeń. Nastąpiło ważne przesunięcie w psychologii twórczości. Nie wystarcza już „szczerze”, „bezpośrednie” liryczne. Punktem wyjścia staje się wzgląd na dzieło sztuki, pragnienie, aby ono było doskonałym organizatorem uczuć czytelników. Nie znaczy to jednak, żeby twórczość liryczna była bezdusznym eksperymentowaniem w materiale słownym. Nowa twórczość nie przestaje bynajmniej być dokumentem duchowości autora, ale staje się nim inaczej niż dotychczas. Warunkiem psychicznym poematu jest każdorazowa wola autora syntetycznego skrótu swej uczuciowości. Ta wola znaleźć może swój wyraz jedynie w komplikacji środków poetyckich i ma się tak do „prostoty” dawnej bezpośredniej liryki jak budowa nowoczesnego samolotu do dawnego dylizansu.

To przesunięcie natchnienia, to znaczy wysiłku twórczego z podmiotu na przedmiot jest zasadniczą rewolucją nowoczesnego odczuwania. Jest to dążność podobna do tej, której w zakresie prozy odpowiadają współczesne tendencje obiektywistyczne: powieść dokumentarna, proza rzeczowa, reportaż itp. Tak pojęta poezja przestaje być zlewiskiem osobistych wyznań; nowoczesny poeta dąży do wzruszenia czytelnika nie przez mizdrzenie się i kokietowanie własnymi „serdecznymi” przeżyciami, ale przez celową organizację wizji poetyckiej. Ta celowa organizacja wizji wyraża się w tworzeniu nowych sposobów wiązania słów, w nowej budowie zdań, w nowym układzie zdań. Usprawnienie języka, tego najbardziej

społecznego narzędzia, oto obiektywnie społeczna wartość poezji²⁹³. Nowoczesna poezja to wynalazcze laboratorium coraz sprawniejszych sposobów ekspresji językowej.

Przypadkowość natchnienia przestała być zasadą tworzenia poetyckiego. Nie odcisk mechaniczny i bierny grymasu własnej twarzy lirycznej – ale samoistna rzeźba „czysta”²⁹⁴.

Ten nieopisowy, a k t y w n y stosunek do własnych uczuć umożliwił nowoczesnemu poecie zerwanie z dotychczasowymi schematami budowy poematów. Przyjrzyjcie się układowi wierszy lirycznych, które piszą epigoni. Sposób rozwijania utworu jest odwiecznie niezmienny, powtarzany w setkach mechanicznych odbitek. Zasadą rozwoju wiersza jest albo opowiadanie, chronologiczne układanie wydarzeń, albo opis, kolejne układanie przedmiotów. Zdumiewającą jest bezradność poetów, jaką okazują wobec swoich uczuć. Zamiast je wyrażać, o p o w i a d a j ą o nich lub też dają opis ich zewnętrznych objawów. Przyjmijmy, że terenem liryki jest irracjonalny rezerwat duszy. Metody jego eksploatacji powinnyby być z gruntu odmienne od sposobów wyrażania, które stosuje proza, mowa logicznych formułowań i opisu. Tymczasem – te prozatorskie, najbardziej bierne i najmniej skuteczne sposoby budowy, przenosi się do liryki.

²⁹³ Mówię tu o wartości społecznej, jaką wnosi forma poetycka; nie myślę jednak przeczyć, że lirykę można nagiąć do pełnienia doraźnej, utylitarnej służby społecznej. Poezja agitacyjna ma częstokroć dużą siłę oddziaływania społecznego [przypp. – J.P.].

²⁹⁴ Nasuwają się tu wyraźne analogie do nowoczesnej plastyki czystej. Wierność dla portretowego podobieństwa ustąpiła wymogom dzieła sztuki samego dla siebie. Autor przejawia się w nim nie w bezpośredniej manifestacji własnych wizji (literatura w plastyce) ani w kopiowaniu natury (fotografia), ale w sposobie ustosunkowania elementów plastycznych [przypp. – J.P.].

Jakież jeszcze układ spotykamy najczęściej w wierszach epigonów? Jeśli poeta nie opowiada i nie opisuje, to gromadzi tzw. „myśli”. Jest to quasi-rozumowanie, czyli tzw. refleksja, zdążająca w końcu do najogólniejszego i niby najsilniejszego zdania, zamykającego całość jako tzw. pointa (Poinciarze nie rozumieją, że w dobrym poemacie każde zdanie powinno mieć wartość pointy). Takie typy wierszy spotykamy jednak rzadziej aniżeli typy mieszane: opis i refleksja (uświęcono to zwłaszcza w sonecie). Ten gruby sposób doczepiania do opisu – siebie samego przypomina końcowe wyciąganie morału w bajce i pomysłowością sięga czasów Ezopa²⁹⁵. Do starych środków należą też takie schematy budowy, jak stopniowanie, kontrast itp., jakkolwiek ze względu na swą „nienaturalność” są one bardziej poetyckie, bo są bardziej podległe woli autora i do jego woli apelują silniej.

Futuryzm dowiódł, że dotychczasowe sposoby układania „treści” nie są bynajmniej czymś niezmiennym, jedynie naturalnym, rozumiejącym się samo przez się. Kolejność czasowo-przestrzenną zastąpili futuryści zasadą synchronizmu, kondensowania w jednej chwili literackiej kilku różnoczasowych i różnoprzestrzennych treści. Wyraziło się to w rozbiciu dotychczasowych logiczno-gramatycznych układów, doprowadziło do słów wolnych. Radykalna ta rewolucja antygramatyczna osadziła ostatecznie jako trwałą zdobycz budowy lirycznej: asocjacionizm.

Asocjacionizm jest cechą całej współczesnej poezji francuskiej. Zasada układania zdań nie według ich logiczno-porządkowego lub czasowo-przestrzennego następstwa ma swoją genezę w pragnieniu pójścia za bezpośrednim porywem uczucia. Odrzucamy sztywną

²⁹⁵ Ezop (VI w. p.n.e.) – grecki bajkopisarz pochodzący z Frygii w Azji Mniejszej, postać na wpół legendarna.

porządkującą myśl szablonu, nastawiając się na nieuświadomione instynktowne drgania podświadomości. Jeśli zaś zgodzimy się, że sfera irracjonalna naszej psychiki opiera się na instynktach, często utajonych w podświadomości – ta metoda łączywego chwytania skojarzeń byłaby dążeniem do bezpośredniości wyrazu lirycznego.

Lecz to dążenie wymaga wiele aktywności i twórczej woli; asocjacionizm, przekreślając bierną i rozwlekłą opisowość, mimo woli nawołuje do konstrukcji.

Asocjacionizm posiada wiele zalet poetyckich. Po pierwsze: rozbił dawne szablony budowy, ukazał ich sztywną banalność, i ta negatywna jego zasługa jest jedną z najwালniejszych. Po drugie: wyzwalając poetę z jarzma skostniałych układów, pozwala na niezwykłą lotność fantazji, na zestawianie i zbliżanie odległych wizji.

Asocjacionizm przez odrzucenie starych układów stworzył podwaliny pod nowoczesną zasadę wyboru tego, co w dziele sztuki jest istotne, esencjonalne; ośmielił poetów do odrzucenia pośrednich członów układu, do skreślenia wiązań i przejść. Kondensacja treści będąca naszym ideałem nie byłaby możliwa bez zdobyczą asocjacionizmu. Na gruncie jego bezładnych tendencji buduje nowoczesna liryka swoje wyciągi wizyjne.

Jalu Kurek²⁹⁶

Metaforyzacja i „zbrodnia przymiotnika”

Ciągle jeszcze rażą ludzi nowe skojarzenia pojęć i zestawienia obrazów w naszych wierszach. Przyzwyczajono was do tego, że rozpacz jest czarna, że zachód słońca jest szkarłatny i że kwiat twoich ust płoni się jak róża.

Ach – pozwólcie nam śmiać się z tego! Te metafory są równie niedorzeczne z waszego punktu widzenia! Już dziś nikt nie myśli o tym wielkim procesie, jaki wypracował kwiat ust, już nikt nie czuje olbrzymiego dystansu, jaki dzieli różę od warg – to weszło w metaforę prostaczków, w język codzienny. Metaforyzacja – już to powiedziano – uwalnia mowę poetycką od przedmiotu, operując odpowiednikiem, równoważnikiem wizyjnym, pojęciowym – słownym; zarzuca ono most między przedmiotem a jego poetyckim przewaniem. Ta róża nie jest już poetyckim przewaniem przedmiotu – jest jego nagą nazwą, jest przedmiotem samym. Dawniej była śmiałą metaforą trubadurów; dziś już nie spełnia nawet funkcji metafory.

Odważna metaforyzacja istniała w poezji starogreckiej; posługiwała się ona personifikacją (ta machina

²⁹⁶ Jalu Kurek, właśc. Franciszek Kurek (1904–1983) – pisarz, członek Awangardy Krakowskiej, w latach 1931–1933 redaktor naczelnego czasopisma literackiego „Linia”.

obrazowania jest w użyciu dziś jeszcze u imażynistów rosyjskich, zwłaszcza u Jesienina²⁹⁷). Pamiętacie np. z Homera: różanopalcu jutrzeńka? Tę poezję nazywamy klasyczną.

Metafora coraz częściej zastępuje funkcję przymiotnika. Przymiotnik narobił wiele spustoszenia w wierszach. On to wprowadził wyuzdanie w zwrotki, on to nadymał symbolistów²⁹⁸ i parnasistów²⁹⁹ błyszczącą pustką frazeologiczną, on dzisiaj okrywa dziury myślowe u epigonów. „Zbrodnie przymiotnika”³⁰⁰ – jak to gdzieś czytamy – są widoczne. Ale nie trzeba bagatelizować znaczenia przymiotnika w poezji; nie jest on ogonem rzeczownika; on rozszerza zdanie, ożywia i uzupełnia obraz, zabarwia, przedłuża wizję i wzmacnia lub osłabia jej siłę. Dlatego niesłusznie Marinetti³⁰¹ wyrzuca z poezji przymiotnik

²⁹⁷ Siergiej Aleksandrowicz Jesienin (1895–1925) – rosyjski poeta, przedstawiciel imażynizmu.

²⁹⁸ Symbolizm – kierunek w poezji i sztukach plastycznych, powstały we Francji i Belgii w drugiej połowie XIX wieku. Symboliści twierdzili, że świat poznawany zmysłami jest złudą skrywającą prawdziwy świat idealny.

²⁹⁹ Parnasizm – prąd literacki zapoczątkowany we Francji w drugiej połowie XIX wieku, którego korzenie sięgają lat 40. XIX wieku. Był nurtem epoki przejściowej między romantyzmem a symbolizmem.

³⁰⁰ Kurek nawiązuje tu do haseł futurystów. Marinetti żądał, aby wyrzucić z wypowiedzi poetyckiej zaimki, wyrzec się przymiotników i przysłówków, a posługiwać się przede wszystkim czasownikiem w bezokoliczniku. Futuryści postulowali zburzenie składni, likwidację związków gramatycznych i logicznych między słowami.

³⁰¹ Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944) – inicjator i teoretyk (*Manifeste du futurisme*, 1909) futuryzmu – awangardowego kierunku literacko-artystycznego o skrajnej orientacji antytradycjonalistycznej, występującego z hasłami tworzenia nowych form sztuki i nowego stylu życia, zgodnego z rytmem przemian cywilizacji.

(i przysłówki) – nazywając go agrafką muzyczną, spinającą rozmaite dźwięki okresu – ponieważ równocześnie dubluje rzeczownik jego sobowtórem (np. człowiek-torpedowiec, głowy-piłki, szrapnele-aureole). To dublowanie rzeczownika jest właściwie funkcją przymiotnikową i spełnia taką rolę jak charakterystyczna metafora Jesienina (szczępienie dwu rzeczowników: w mianowniku i dopełniaczu). Jest i tu niewątpliwie nowe podejście do rzeczy, są tu nowe środki poetyckie (przede wszystkim zarzucenie nieznośnych łączników w rodzaju jak, podobnie, jak gdyby) – ale istotnej zmiany w poetyckiej technice, tj. w obrazotwórstwie nie widzimy. To jest tradycyjna machina obrazowania. W jednym i drugim przypadku metafora ma funkcję ozdabiającą, dekoratywną, muzyczną. Sposób przestarzały, sprzeczny z zasadniczymi intencjami poezji nowoczesnej, dążącej do największej ekonomii lirycznego wyrazu. Z tej zasady zwężności wywodzi się nowoczesna metafora, która jako specyficzne zagęszczenie treści rozwija, a nie ozdabia, wizję poetycką.

Jan Brzękowski³⁰²

Poezja integralna

Nowa Poezja w Polsce nie była tylko reakcją przeciw starym sposobom wyrażania się. Była czymś więcej: miała znaczenie przełomowe. Stworzyła nowe wartości, zasadniczo różne od dotychczasowych. Różnice te były nie tylko natury jakościowej, ale wyraziły się także ilościowo. Inny jest zarówno język, elementy i budowa wiersza, jak i ciężar gatunkowy tej poezji. Cechuje ją kondensacja wartości artystycznych, zwartość obrazów, zaniechanie tematycznej nastrojowości, brak point, elidowanie małowartościowych elementów itp., w przeciwieństwie do dawnej poezji, która była amalgamem refleksyjno-tematowo-lirycznym, zanieczyszczonym różnymi domieszkami. Nowa poezja daje zagęszczony ekstrakt poezji, pełnię nasycenia wartościami artystycznymi. Jest poezją integralną.

Po wielkiej wojnie przeszła poezja polska przez dwa wstrząsy nowatorskie. Pierwszy bodziec do zerwania z tradycją dali futuryści polscy: Jerzy Jankowski³⁰³, Tytus

³⁰² Jan Brzękowski (1903–1983) – poeta, pisarz i teoretyk sztuki, w szczególności poezji.

³⁰³ Jerzy Jankowski, pseud. Jerzy Szum, Yeży Yankowski (1887–1941) – poeta i publicysta, pionier futuryzmu w poezji polskiej.

Czyżewski³⁰⁴, Bruno Jasiński³⁰⁵, Stanisław Młodożeniec³⁰⁶, Anatol Stern i Aleksander Wat³⁰⁷. Na skutek braku głębszego podkładu teoretycznego (oraz z powodu szeregu błędów taktycznych) poezja ich nie miała trwalszych kontynuacji. Po krótkim Sturm- und Drangperiode³⁰⁸ ustąpili futuryści placu boju skamandrytom, rezygnując równocześnie z dalszej pracy nowatorskiej.

Drugim wstrząsem rewolucyjnym było pojawienie się „Zwrotnicy”. Działalność teoretyczna Tadeusza Peipera nadała temu pismu wyjątkowy wprost charakter i znaczenie. Koło „Zwrotnicy” skupiło się kilku poetów, których łączyły wspólne poglądy i cele. Śmiałe ujęcia teoretyczne poezji, które dał Peiper w „Zwrotnicy” i w *Nowych ustach*, stały się podwalinami teorii, różniącej się zasadniczo od dawnej poetyki.

Pomimo wszechstronności tych prac teoretycznych, a może właśnie dlatego, artykuły i książki Peipera nie zdołały obalić zakorzenionych przesądów i fałszywych ujęć dawnej poezji. Rozproszonych w poszczególnych artykułach poglądów nie zebrał bowiem Peiper w przejrzystą całość, każąc czytelnikowi uważnie wyławiać je na przetrzeni całej książki³⁰⁹.

³⁰⁴ Tytus Czyżewski (1880–1945) – malarz, poeta, krytyk sztuki, jeden z teoretyków formizmu.

³⁰⁵ Bruno Jasiński (1901–1938) – poeta, prozaik i dramaturg, współtwórca polskiego futuryzmu, autor manifestów futurystycznych.

³⁰⁶ Stanisław Młodożeniec (1895–1959) – poeta, współtwórca futuryzmu.

³⁰⁷ Aleksander Wat, właśc. Aleksander Chwat (1900–1967) – poeta, pisarz, tłumacz, współtworzył polski futuryzm.

³⁰⁸ *Sturm- und Drangperiode* (niem.) – okres burzy i naporu.

³⁰⁹ Chodzi prawdopodobnie o tom *Tędy* Peipera (1930), zbierający artykuły publikowane wcześniej na łamach prasy.

Wiele idei głoszonych przez „Zwrotnicę” i przez Peipera było przez dłuższy czas i moimi ideami. Dziś jeszcze zgadzam się z jego niektórymi zasadniczymi ujęciami. Długoletni pobyt na Zachodzie, z dala od mych kolegów ze „Zwrotnicy”, pozwolił mi jednak na jasne uświadomienie sobie różnic dzielących mnie od autora *Nowych ust* i mych towarzyszy. Analiza nowej poezji polskiej i francuskiej umożliwiła mi wydedukowanie pewnych zasadniczych ujęć, zawartych w tej pracy, które wyraźnie odgraniczają Wczoraj od Dnia Dzisiejszego. Może przyczyni się to do zwycięstwa integralizmu poezji Jutra.

Elementy i struktura

Każde słowo prócz części semantycznej oraz walorów dźwiękowych i wyobrazeniowych zawiera w sobie także ładunek uczuciowy, który – w przeciwieństwie do tamtych, bardziej stałych cech – ulega łatwo zmianie. Wyraz „serce” łączy się w poezji nie tylko z wyobrażeniem wreczka sercowego i jego funkcji fizjologicznych, lecz także z symbolem miłości, litości, odwagi itp. Częste używanie tego wyrazu zmodyfikowało jego znaczenie uczuciowe. Serce stało się we wczorajszej poezji konglomeratem wszelkich uczuć i przeszło do rekwizytorni poetyckiej. Można się było nim posługiwać bezkarnie; wyraz ten zawsze łączył się z pewną bliżej nieokreśloną treścią uczuciową. Użycie jego było niezawodne, było zawsze pełne ekspresji, jak burza w teatrze. Podobnie: „dusza”, „tęsknota”, „Absolut” (przez duże A) itp. Te słowa postarzały się i dziś już wiadomo (prawie powszechnie), że należą one do bardzo niemodnych rekwizytów.

Nowa poezja zaczęła od samej aparatury poetyckiej, przez wprowadzenie do niej słów, których dostarczyło nowoczesne życie. Postęp cywilizacji, urbanizm, technika,

maszyna, radio, aeroplan itp. – wniosły niewątpliwie ożywcze wartości w dziedzinę poezji.

Podobnie nauka rozszerzyła również zakres poetyckiego słownika, wzbogacając go o szereg wyrażen dotychczas nie znanych. Analogiczny proces zaszedł także i w innych dziedzinach sztuki. Geometria miała duże znaczenie przy narodzinach kubizmu³¹⁰, suprematyzmu³¹¹ i neoplastycyzmu³¹², a mikroskop i biologia – dostarczyły nowych form malarstwu nadrealistycznemu³¹³.

Przez pewien okres czasu [!] (Młoda Polska) myślano, że lud i jego gwary wniosą nowe wartości do literatury. Dziś już wiemy, do czego doprowadziła w poezji ludowość pojmowana *à la* Zegadłowicz³¹⁴: do zupełnego braku odpowiedzialności za słowo. Nowe wartości mogą wprowadzić tkwić w gwarach i w prowincjonalizmach, należy jednak wyciągnąć z nich istotne pierwiastki, chodzi o twórcze posługiwanie się nimi, a nie – o ich imitację. Współcześni pisarze francuscy śmiało czerpią

³¹⁰ Kubizm – nurt w sztukach plastycznych, poszukujący nowych zasad budowy przestrzennej dzieła. Kubiści odrzucali perspektywę i zakładali geometryczne uproszczenie elementów kompozycji.

³¹¹ Suprematyzm – kierunek w sztuce abstrakcyjnej, stworzony przez rosyjskiego malarza polskiego pochodzenia Kazimierza Malewicza w 1915 roku.

³¹² Neoplastycyzm – kierunek w sztuce, stworzony w latach 20. XX wieku przez Mondriana, charakteryzujący się użyciem linii pionowych i poziomych, które nachodząc na siebie, dzieliły płaszczyzny na kwadraty i prostokąty.

³¹³ Nadrealizm – kierunek w literaturze i sztuce powstały w 1920 roku we Francji. Założeniem surrealistów było „wyrażanie wizualne percepcji wewnętrznej”. Artyści starali się wykreować obrazy burzące logiczny porządek rzeczywistości. Tworzyli wizje groteskowe, z pogranicza jawy, snu, fantazji i halucynacji.

³¹⁴ Emil Zegadłowicz (1888–1941) – pisarz, jeden z twórców polskiego ekspresjonizmu, związany z grupą „Zdrój”, współredaktor czasopisma „Czartak”.

z „argot”³¹⁵ i literaturze wychodzi to na dobre. Ale nigdy nie starają się go naśladować, co u nas tak często robiono w odniesieniu do walorów ludowych. W literaturze polskiej w sposób poetycki wyciągnęli twórcze wartości z gwary jedynie Wyspiański³¹⁶ i Żeromski.

Nowa poezja nie gardzi również elementami gwarowymi, ale czyni to w sposób twórczy. Szczególnie często występują one u Przybosa, który potrafił nadać wartość poetycką wyrażeniom takim jak: „barłóżyć się”, „wywłoka”, „gałajdy”, „oddziobnięty”, „ugaj” itp. Słowa te posiadają dużo świeżości i wytwarzają specjalną atmosferę, którą spowity jest cały wiersz:

Z jutrzienki wyłazą wywłoki tych piachów:
Gałajdy o potężnych kinolach, dziadowie pochyleni,
Babiny, nędzne sietniaki, liżybożki z otwartą japą
(Julian Przybós – *Ziemniaki* [z tomu *Sponad*, 1930]³¹⁷)

Czasem gwara ludowa może dostarczyć wyrażeń, z którymi związane są niezwykle silne poetyckie asocjacje. Nieraz zresztą idą one w zupełnie innym kierunku niż samo znaczenie słowa w gwarze. Np.:

Od ściernisk zachód odchodzi zorany smugowiem
(Julian Przybós – *W głąb las* [z tomu *W głąb las*, 1932])

Wyraz „smugowie” łączy się z wyobrażeniem smugi świetlnej, chociaż w gwarze oznacza on zoraną rolę porośłą trawą.

³¹⁵ *Argot* (fr.) – slang, żargon.

³¹⁶ Stanisław Wyspiański (1869–1907) – poeta, malarz, wybitny dramatopisarz okresu Młodej Polski, wykazujący powinowactwo z Maurice’em Maeterlinckiem, kontynuujący tradycję dramatu romantycznego.

³¹⁷ Oryginalne lokalizacje cytatów zostały uzupełnione informacjami o źródle umieszczonymi w nawiasach kwadratowych.

Dużą wartość liryczną posiadają również wyrażenia rzadkie, np. „zgręzy”, „sistrzony” (Peiper), „powietrznik” (Przyboś), „londyny” (Brzękowski).

Wreszcie bardzo ciekawe rezultaty może dać przywrócenie wyrazowi jego pierwotnego, ztraconego z biegiem czasu znaczenia. Np.:

Wkoło

rozlega się ziemia naoczna

(Julian Przyboś – *Echo*³¹⁸ [z tomu *W głąb las*, 1932])

tn. ziemia widziana po raz pierwszy na własne oczy, znajdująca się przed naszymi oczami, ukazana niejako naszym oczom. Wyrażenia „naocznie” używa się dziś w mowie potocznej zazwyczaj w dwóch połączeniach: „świadek naoczny” i „naocznie się o czymś przekonać”. Zestawienie „ziemia naoczna” zwraca nas więc w kierunku innego, ztraconego z biegiem czasu znaczenia tego słowa.

Również neologizmy mogą zawierać pewne wartości poetyckie, jeżeli tworzone są zgodnie z duchem języka i z atmosferą poematu. W tej dziedzinie zrobiono dość dużo, zasadniczy zwrot w tym kierunku zaznaczył się już u futurystów (Jerzy Jankowski, Jasieński, Stern, Wat, Młodożeniec), a także u Leśmiana i u skamandrytów (Tuwim³¹⁹).

W ostatnich czasach przekonaliśmy się jednak, że samo słowo, oderwane od innych, nie ma wartości elementu poezji. Nabiera jej dopiero wtedy, gdy występuje w połączeniu z innymi. Słowa ułożone w myśl pewnego systemu stają się elementami poezji,

³¹⁸ Zob. *Teksty źródłowe*, s. 468.

³¹⁹ Julian Tuwim (1894–1953) – jeden z czołowych poetów grupy poetyckiej Skamander, współzałożyciel kabaretu Pikador.

które znów z kolei, związane razem, tworzą poemat. To, co jest istotną wartością poetycką, tkwi więc w połączeniach słów, znajduje się niejako poza samym słowem.

Najprostszym elementem poetyckim jest metafora lub – przy strukturze dźwiękowej wiersza – aliteracja. Metafora uważana jest dotychczas za najistotniejszy atrybut nowej poezji³²⁰. Wyrażała ona współczesność znacznie lepiej niż inne elementy poetyckie. Metafora była wyższym stopniem nowej rzeczywistości poetyckiej. Za pierwszy (i dość prymitywny) należy uznać „słowa na wolności” Marinettiego, które operując tylko niepołączonymi odławkami obrazów (najczęściej rzeczowniki konkretne lub abstrakcyjne), zwracały mało uwagi na łączące je wartości funkcyjne. W metaforze zaś znajdujemy już wzajemny stosunek dwóch pojęć czy symbolów.

Wyrażając pewne wspólne cechy, metafora jest zarazem próbą klasyfikacji i – jak każda klasyfikacja – jest już zasadniczo niesłuszna. Poczucie niesłuszności zawsze łączy się z pierwiastkiem emocjonalnym. Poza tym metafora, tkwiąca jednym ramieniem w rzeczywistości życiowej, a drugim sięgająca w inną, odległą realność, jest artystycznym wyrazem „metafizycznego” (*excusez le mot*³²¹) konfliktu. Jej luźno powiązane elementy różnych rzeczywistości, wywołując zdziwienie, pobudzają naskórek artystycznej wrażliwości. Metafora jako element poezji zawiera także zdolność budzenia odpowiednich asocjacji, przez swój eliptyczny charakter pozostawia czytelnikowi

³²⁰ Sprawę nowoczesnej metafory pierwszy poruszył Peiper w „Zwrotnicy”, ale jego poglądy były zazwyczaj mylnie interpretowane przez krytyków i literatów. Artykuły Peipera bowiem, bardzo starannie opracowane pod względem formalnym, oparte są jednak na swoistej metaforyzacji i z kolei domagają się przetłumaczenia na język prozy [przyp. – J.B.].

³²¹ *Excusez le mot* (fr.) – proszę wybaczyć, przepraszam.

dużą swobodę interpretacji i zmusza go do pracy, do pewnego wysiłku duchowego, pogłębiającego siłę oddziaływania. Przy użyciu nowych, choć zewnętrznych wartości życia jako podstawy – stała się metafora ulubionym elementem teraźniejszej poezji.

Nowoczesna metafora rzucała się w oczy bardziej niż inne walory nowej poezji. Przeciwnicy Nowej Sztuki widzą więc w niej nieraz tylko przerost metafory. Uznają łaskawie, że niektóre przenośnie są trafne, nawet piękne, że jest ich jednak „za dużo”. Niektórzy poeci i prozaicy, hołdujący zasadzie złotego środka, rzucili się więc na metaforę, uważając ją za symbol nowoczesności, służący do zdobienia wierszy aktualnym ornamentem. Przez „umiarkowane” posługiwanie się nią adaptowali ją do upodobań publiczności, lubiącej także trochę „nowoczesnego” tynku. Wielu pisarzy zaczęło się posługiwać metaforą (szkółka Kadena Bandrowskiego, Kuncewiczowa, Szelburg-Zarembina³²² itd.). Metafora uległa jednak u nich fałszywej interpretacji. Dla nich była ona jedynie ozdobą, służącą do „upoetycznienia” prozy (co za zasadnicze nieporozumienie w odniesieniu do prozy!), sentymentalną łezką kobiety wobec praw życia. Należy energicznie wystąpić przeciw tak pojmowanej metaforze, przeciw tego rodzaju „pięknoduszstwu” czy „pięknoduszeniu”, przeciw metaforze-ozdobnikowi. Nie trzeba tynkować wierszy metaforami, nie wolno przyczepiać do ścian – niepotrzebnych ornamentów. Metafora jest środkiem poetyckim organicznie związanym z samą poezją, jest elementem poezji. Jest częścią integralną poetyckiego języka. Nie można jej więc nadużywać, gdyż posługiwać się nią należy tylko wtedy, gdy buduje się z niej całość wiersza.

³²² Ewa Szelburg-Zarembina (1899–1986) – powieściopisarka, poetka, dramaturg i eseistka.

W ostatnich latach poeci Nowej Sztuki³²³ zamiast zwyczajnej metafory wprowadzili zresztą metaforę rozwiniętą, metaforyzowane zdania i dłuższe okresy. W ten sposób metafora nabrała tu jeszcze szlachetniejszej formy, gdyż nie zastępuje porównania dwóch symbolów słownych, między którymi opuszczono spójnik „jak”, ale wyraża wprost pewne poetycko uorganizowane człony uczuciowe. Twierdzenie Irzykowskiego i innych krytyków, iż Nowa Poezja cierpi na „metaphoritis”, na hipertrofię metafory, polega więc na nieporozumieniu. To, co oni uważają za natłoczenie metafor, jest bowiem obrazem poetyckim lub zdaniem metaforycznym, a więc jednym z najbardziej zasadniczych elementów nowej budowy poetyckiej. Zdanie metaforyczne wyraża w sposób poetycki jakąś rzeczywistość życiową lub wizualną, o swoistym, jedynie przez taki, a nie inny system słów dającym się określić zabarwieniu uczuciowym. Dlatego pewnych słów czy metafor nie można zastąpić przez inne, gdyż każda inna metafora użyta na tym miejscu nie dawałaby równie mocnego wrażenia. Np. w zakończeniu mego wiersza pt. *Realność*: „rybne sny wpływały przez otwarte usta”³²⁴ – obraz poetycki uległby dużemu osłabieniu, gdybym zamiast „rybny” użył jakiegokolwiek innego przymiotnika. Nie da się on również wyrazić przez porównanie: sny jak ryby.

Jak już wspominałem, każdy wyraz oprócz zwykłego, najczęściej będącego w użyciu znaczenia posiada i inne (rzadziej spotykane w życiu codziennym), które modyfikują pierwotną konkretność i jednoznaczność symbolu. Wyrażeń jednoznacznych używa proza, nauka, prawo itp. Chodzi tam o usunięcie wszelkich wątpliwości,

³²³ „Nowa Sztuka” – czasopismo warszawskiej awangardy poetyckiej. Ukazały się tylko dwa numery: w 1921 i 1922 roku.

³²⁴ Z wiersza Jana Brzękowskiego *realność* (*Na katodzie*, 1928).

o wykluczenie wszelkich innych znaczeń. Wręcz przeciwnie w poezji. Te znaczenia dodatkowe, a właściwie asocjacje powstające na skutek częstego używania jakiegoś wyrazu w połączeniu z innym (lub na skutek jego podobieństwa dźwiękowego), stanowią właśnie cały las poetyckich możliwości, specyficzną, przesyconą liryzmem atmosferę słowa. Wszak celem bezpośrednim poezji jest budzenie pewnych uczuć u czytelnika lub słuchacza, wzruszanie, zachęcanie do myślenia obrazami. Ta możliwość budzenia asocjacji jest więc najistotniejszym jej atrybutem.

Powracając do „rybnych snów”, pozwolę sobie wskazać tu na kilka znaczeń i skojarzeń z nimi się łączących. Oprócz samego wyobrażenia ryby wyraz „rybny” przywołuje na myśl także mnogość, dużą liczbę (np. zarybiona rzeka) i łączy się przez to ze słowem „wpływały”. Ryby płyną powoli, sennie, jak mocny prąd rzeki. Z rybą kojarzy się również powiedzenie „milczeć jak ryba”, przez co podkreśla się wagę tej rzeczy, wymagającej tak bezwarunkowego milczenia. Wreszcie, za czasów pierwszych chrześcijan, ryba była symbolem wiary. Oto kilka (bynajmniej nie wszystkie) asocjacji łączących się z tym wyrazem. A więc reasumując: powyższy obraz podkreśla wagę i potęgę snów, które narzucały się w sposób tak imperatywny, tak namacalnie prawie, że czułem wręcz, jak przez usta wchodziły w głęb mnie.

W nowej poezji metafora rozrasta się więc zazwyczaj do rozmiarów całego obrazu poetyckiego lub zdania metaforycznego, które jest obok niej jednym z najczęściej występujących elementów poezji. Analizowany przed chwilą przykład „rybnych snów” jest również takim rozszerzonym elementem poetyckim.

Metafora zastępuje wyrazy połączone spójnikiem „jak” lub zdanie zawierające porównanie; obraz poetycki nie da się wyrazić przez zdanie porównawcze. Np.:

Gnały błonia nagą trawą zdeptane i żyzną
(Marian Czuchnowski³²⁵ – *Kobiety i konie* [z tomu *Kobiety i konie*, 1931])

lub

Pieśń żył się wszyła w noże kroków
(Jalu Kurek – *Bunt w porcie* [z tomu *Upały*, 1925])

W zdaniu metaforycznym łączą się czasem dwa wyrazy nie na mocy wspólności i podobieństwa, ale na zasadzie kontrastu. Ta „perwersyjna” metaforyzacja występuje dość często:

nocą
gdy widzisz we śnie piersi kobiece
otwierasz niebo przybrane pawiami
spadasz
w nie na mocy prawa ciężkości rządzącego światem
i snami
(Jan Brzękowski – *Prawa Newtona* [z tomu *Na katodzie*, 1928])

Jest rzeczą sprzeczną z prawami przyrody, by jakiegokolwiek ciało mogło na zasadzie siły ciężkości spadać w niebo. Jednak we śnie prawa przyrody ulegają zmianom: człowiek istotnie może opadać w górę, nawet w niebo (pojmowane także nie w przenośni, tzn. nie jako symbol czegoś nieskończenie dobrego i szczęśliwego), i dlatego ten obraz poetycki, chociaż antylogiczny, nie ma w sobie nic rażącego.

³²⁵ Marian Czuchnowski (1909–1991) – poeta, pisarz i dziennikarz, nazywany „polskim Arthurem Rimbaudem”.

W ostatnich czasach zaczyna dość często występować jako środek poetycki w swoisty sposób rozwinięte i zmetaforyzowane dopowiedzenie. Np.:

zachód, ostatni przytomny uśmiech kochanki przed
pieszczotliwym dobranoc
(Jan Brzękowski – *Chwila z waty* [z tomu *Na katodzie*,
1928])

Jednym z bardzo wyrafinowanych sposobów poetyckiej struktury jest wieloznaczność pewnych obrazów metaforycznych czy wyrażań. Np.:

minuty mijają nas
i czas pełnie w błękiecie naszych oczu
(Julian Przyboś – *Zmęczeni* [z tomu *Sponad*, 1930])

Pełnie – oznaczać tu może zarówno, że czas mija bardzo powoli, pełza niejako, lub też, że traci barwę, jak sukno na słońcu, zwłaszcza iż następuje potem zwrot: „w błękiecie naszych oczu”, a także, że oczy tracą barwę w miarę upływającego czasu.

A oto inny, jeszcze bardziej charakterystyczny przykład:

za potokiem rozłóg gałęził się i pieniał
i co krok było cieniściej i drzewiej
(Julian Przyboś – *Drzewiej*³²⁶ [z tomu *Sponad*, 1930])

Wyraz „potok” nasuwa na myśl, że „pieniał się” oznacza tyle co dawał dużo piany, podczas gdy neologizm „gałęził się” każe domyślić się w czasowniku „pienić się”, odniesionym do podmiotu „rozłóg”, również neologizmu

³²⁶ Zob. *Teksty źródłowe*, s. 467.

pochodzącego od wyrazu „pień”, zwłaszcza że wyrazu „pnie” użył poeta w tym samym poemacie bezpośrednio przed cytowanym okresem. Z tej gry znaczeń wynika asocjacja: „pnieł się (białymi) pniami” (brzóz, o których mowa w wierszu). Podobnie „drzewiej” przez sąsiedztwo ze słowem „cieniściej” łączymy z drzewem (a więc „drzewiej” – tam, gdzie więcej drzew), podczas gdy wiemy, iż istnieje słowo „drzewiej” oznaczające tyle co dawniej.

Bardzo subtelnym efektem jest wreszcie przybliżanie znaczeniowe dwóch wyrazów zupełnie różnych na mocy podobieństwa dźwiękowego. Np.:

z jaką łąką swoją wolę łączyć
(Julian Przyboś – *Echo* [z tomu *W głąb las*, 1932])

W wierszu tym mimo woli chcemy się również dopatrywać w słowie „łączyć” pochodzenia od łąki.

Albo:

otwórz soczewki oczu
sok łez niech zaszumi jak szampan
(Jan Brzękowski – *Erotyk*³²⁷ [z tomu *Na katodzie*, 1928])

lub:

jaki wolarz ze ziemi wyganiając wołu
pod górę
wywołuje
(Julian Przyboś – *Żyje, wołać* [z tomu *Sponad*, 1930])

A oto kilka zdobyczy poetyckich Peipera, które dosłownie cytuję za jego książką³²⁸:

³²⁷ Zob. *Teksty źródłowe*, s. 470.

³²⁸ Por.: Tadeusz Peiper, *Tędy*, Warszawa 1930, s. 101 [przyyp. – J.B.].

Zahamowanie:

A że jesteś j jak

(Tadeusz Peiper – A, s. 16 [wiersz *Jaje* z tomu A, 1924])

Niedokończenie:

Na woniach, które z ciebie spływają, pływak rozgrza –

(Tadeusz Peiper – *Zaproszenie* [z tomu *Żyje linie*, 1924])

Bezpośrednie następstwo różnogatunkowych wyobrażeń w celu działania wzruszeniem przez analogię:

Pięść ciało wroga, ciemność drze blask okien

(Tadeusz Peiper – A, s. 25 [wiersz *Noc zglądzona* z tomu A, 1924])

Bezpośrednie następstwo różnogatunkowych wyobrażeń dla zwiększenia ostrości:

Żyła wkłuwa się w brzuszki mięśni, gwóźdź w siestrzony

(Tadeusz Peiper – A, s. 10 [wiersz *Żyła* z tomu A, 1924])

Bezpośrednie następstwo podobnych wyobrażeń jako uzupełnienie:

Wśród rąk na ogniu, gorących wód targ

(Tadeusz Peiper – A, s. 27 [wiersz *Wśród* z tomu A, 1924])

Tworzenie poematów jednozdaniowych celem uzyskania jak najbardziej organicznych całości (np. wiersz pt. *Żyła*).

Wreszcie należałoby tu również wyliczyć szereg odmian zdania rozkwitającego.

Do tych wymienionych już przez samego Peipera nowych sposobów trzeba dorzucić jeszcze kilka innych, których autor nie wskazał w *Tędy*.

Rozbicie wyrazu na poszczególne człony, mające specyficzne wartości asocjacyjne:

Żart, żart, ż, art, Artur
(Tadeusz Peiper – *Na przykład*)³²⁹

Niedokończenie plus powrót do punktu wyjścia dla podkreślenia ogromu poetyckiej treści zawartej w poemacie, której poeta nie zdoła w całości wyczerpać (wiersz *Football* zaczyna się od słów: „ptak, który –” i kończy się również tym samym niedokończonym zdaniem).

Do innowacji, wprowadzonych przez Peipera, należy również uporczywa afirmacja (A, s. 29) oraz zagęszczenie pytań (np. w poematach *Noga*, *Odezwa*) lub oparcie budowy wiersza na stałym występowaniu jakiegoś słowa („wśród” – A, s. 27, „czyli” – A, s. 17 i in.), które podkreśla jedność organiczną poematu.

Utwór poetycki może mieć również zupełnie odmienną budowę, opierać się na innych elementach poezji niż metafora rozwinięta i obraz poetycki. Często występuje np. budowa muzyczno-dźwiękowa. Przy tego rodzaju strukturze, oprócz tak częstej w poezji aliteracji i onomatopei, spotykamy również bardziej wyrafinowane figury dźwiękowe, wprowadzone przez awangardę, np. dźwiękowe *pars pro toto*:

i jak amoniak
i amo
(Jan Brzękowski – 1 [z tomu *Na katodzie*, 1928])

³²⁹ T. Peiper, *Na przykład. Poemat aktualny*, Kraków 1931. Poemat, którego druk ukończono w 1931 roku, został skonfiskowany wyrokiem sądu. Zob. *Rozprawa wstępna*, s. 123.

lub spiętrzone aliteracje, przypominające fugi muzyczne:

i bawi i barwi
barwami
bar
w
snach

(Jan Brzękowski – *Chabry* [z tomu *W drugiej osobie*, 1933])

Wreszcie można stosować pewne powtórzenia asonan-
sowe na przestrzeni całych wierszy, i to w ten sposób, że
wiersz następujący jest do pewnego stopnia powtórzeniem
dźwiękowym poprzedniego, przy różnej jednak treści wi-
zualnej. Np.:

konie o prasowanych grzywach w pochodzie
po niklowanych szczeblach schodzi
dziewczość i przegląda się w tacy jak w jeziorze
gdzie wieczór przez łądy się jakieś przedziera
(Jan Brzękowski – *Si vous voulez* [z tomu *W drugiej
osobie*, 1933])

Bardzo ciekawy efekt daje nagromadzenie wyrazów
o wspólnym pniu dźwiękowym:

dziewanno
grzmiały bryły chmur
dziewojo
szmery drzew się stroją
dziewico
błysnęło złotem lico sponad gór
(Józef Czechowicz³³⁰ – *Zdrada, zdrada* [z tomu *ballada
z tamtej strony*, 1932])

³³⁰ Józef Czechowicz (1903–1939) – poeta, dramatopisarz i krytyk literacki, wydawca pisma „Pióro”.

Wspólny trzem wyrazom o różnym znaczeniu element „dziew-” wiąże się jednak z różną atmosferą uczuciowo-asocjacyjną.

Oto kilkanaście (bynajmniej nie wszystkie) innowacji wprowadzonych przez poetów awangardy w zakresie struktury wiersza. Jak się okazuje, nowa poezja odeszła daleko od dawnych, tradycjonalistycznych sposobów łączenia, starając się o pełne wykorzystanie poetyckie wszystkich wartości, o integralność wyrazu.

Oprócz struktury metaforyczno-eliptycznej lub muzyczno-dźwiękowej nowa poezja zaczyna również pracować nad poetyckim wyzyskaniem elementów treściowych. Aby nie narazić się na zarzut gołosłowności, wskażę kilka możliwości w tej dziedzinie, pomimo iż próby te są dopiero w stadium początkowych eksperymentów.

Jak już wspominałem, wartości poetyckie tkwią nie w samych słowach, ale obok nich, znajdują się w ich zdolności asocjacyjnej, w ich sposobach łączenia.

Stąd treść, zwyczajna fabuła, miała dla nas stosunkowo niewielkie znaczenie. Istnieje jednak kilka sposobów poetyckiej eksploatacji treści. Należy pamiętać, że:

1. Prawie każdy wyraz posiada kilka znaczeń (zależnie od jego związku z innymi słowami), co pozwala na różną interpretacją treściową (np. w cytowanym już wierszu Przybosia „czas pełźnie w błękicie”).

2. Czasem ten sam wiersz może mieć dwie (lub więcej) interpretacje, różne pod względem treściowym (niektóre poematy Peipera, Przybosia, Brzękowskiego).

3. Zamiast jednej treści można podstawić inną. Taka substytucja jednej treści za drugą jest dość częsta w życiu codziennym, np.: pan X przegrał w kasynie pewnej miejscowości kąpielowej znaczną sumę. Nazajutrz po tym fakcie, zapytany o wrażenia z kasyna, nic nie wspo-

mina o przegranej, lecz opowiada szeroko i długo, że wśród grających nie ma ładnych kobiet. Zamiast mówić o tym, co go najbardziej dotknęło, p. X zajmuje się mało znaczącymi drobnostkami. Podobne substytucje mogą istnieć i w poezji. W wierszu *mym pt. Dramat w willi Daisy* nie wspominam wprawdzie o zbrodni, ale daję zamiast tego substytucje treściowe. Podobną rzecz zauważyłem również u Czuchnowskiego w *Reporterze róż*, choć w tym poemacie ma ona znaczenie epizodyczne.

4. Substytucja treści plus zahamowanie: Ktoś wraca z pogrzebu bliskiej osoby. Wita się z rodziną. Zamiast opowiadać o zmarłym, mówi o tym, że podróż miał bardzo męczącą. Dopiero po szeregu zdawkowych pytań i odpowiedzi przechodzi do tego, co wszystkich (i jego także) interesuje.

5. Treść może być również zdeformowana, sperwertowana³³¹ zupełnie i mieć wręcz przeciwne znaczenie niż to, które jest ogólnie znane.

Oto kilka sposobów poetyckiej obróbki treści. Pierwsze próby w tej dziedzinie dały zachęcające rezultaty. Należy się spodziewać, że poeci polskiej awangardy pójdą dalej w kierunku tych poszukiwań, mających na celu nowe spojrzenie na treść i uczynienie z niej pełnowartościowego elementu budowy poetyckiej.

Budowa

Na skutek działalności krytycznej i poetyckiej awangardy zaszły w ciągu ostatniego dziesięciolecia duże zmiany w światopoglądzie literackim Polski. Wiele idei głoszonych przez „Zwrotnicę” zostało już zrealizowanych

³³¹ Chodzi najprawdopodobniej o wykolejenie, odwrócenie znaczenia.

i włączonych do inwentarza naszego życia literackiego. Wystarczy wspomnieć miasto–masę–maszynę, wstyd uczuć itd. Głoszenie haseł urbanizmu byłoby dziś już anachronizmem, pomimo iż przed dziesięciu laty świadczyło to o cywilnej odwadze.

Teraz jednak, na skutek ewolucji naszego życia literackiego, niektóre zasadnicze problematy domagają się innego postawienia. Rozpocznę od sprawy rygoru i konstrukcji, która była jedną z podstawowych idei głoszonych przez Nową Sztukę w Polsce. Rygor pojmowany jako autokontrola, uniemożliwiająca bezkrytyczne poddawanie się tzw. natchnieniu – jest i dziś jeszcze podstawą dobrej twórczości poetyckiej.

Ale inaczej jest już z konstrukcją. Zbyt często w ostatnich czasach używano tego słowa, by nie miało to doprowadzić do nadużyć. Nikt jednak nie zadał sobie tyle trudu, by jasno określić jego zawartość treściową. Pozostawiając na boku głębsze studia nad tym zagadnieniem, należy jednak stwierdzić, że konstrukcja jest czymś więcej niż budową. Jest budową na podstawie jakiejś zasady, przy czym każdy element jest niezbędny i połączony z innymi za pomocą pewnego, jedyne w tym wypadku, sposobu. Trzonem konstrukcji jest więc sama idea, zasada budowy. Dla ułatwienia zrozumienia tej różnicy przytoczę przykład z krytalografii: krawędzie kryształu mówią nam o budowie, o kącie, pod którym spotykają się płaszczyzny. Konstrukcję, a więc zasadę budowy kryształu poznajemy dopiero po przyjrzeniu się jego osiom. Wiersz można budować świadomie lub podświadomie. Konstruowanie wiersza może być jednak tylko wynikiem świadomej pracy w myśl pewnej zasady.

W jaki sposób odbywa się „konstruowanie wiersza”? Analogia z murarstwem itp. zaprowadziłaby nas stanowczo za daleko. Rzadko, a raczej nawet wyjątkowo, powstają wiersze przez dodawanie cegiełki do cegiełki, których

położenie kontrolowane jest każdorazowo przy pomocy pionu i libelli³³². Jestem przeciwnikiem tzw. natchnienia, ale to nie znaczy, bym twierdził, że do pisania nie potrzeba pewnej podwyższonej temperatury duchowej. Kontrola ugrupowania elementów przy pisaniu odbywa się jednak zazwyczaj „na oko”, automatycznie, bez każdorazowego używania libelli.

Sprawa konstrukcji wypłynęła w poezji polskiej z dwóch powodów. W pierwszym rzędzie była ona wynikiem przeciwstawienia się dawnej poezji poromantycznej i młodopolskiej, która przez celebrowanie kultu natchnienia, szczerości, bezpośredniości w wyrażaniu uczuć itp. doprowadziła do braku odpowiedzialności poety za swe wiersze. Peiper i poeci „Zwrotnicy” przeciwstawili temu zasadę rygoru, pośredniości w wyrażaniu uczuć, od czego był już tylko krok do programowego wysunięcia konstrukcji. Z drugiej strony futuryści polscy, pomimo wielu zasług, zawazyli fatalnie na przyszłości nowej poezji w Polsce przez swe kawalarstwo, nie usprawiedliwione artystyczną potrzebą, ale wynikające z chęci „*épater le bourgeois*”³³³. Zakorzenionemu w społeczeństwie mniemaniu, że nowa poezja to „futuryzm” i nabieranie, należało przeciwstawić ideę konstrukcji, wyjaśniając, że te pozornie niezrozumiałe wiersze są wynikiem dojrzałej selekcji i artystycznej potrzeby. Dlatego podkreślano specjalnie budowę wiersza i konstrukcję, czasem nawet celowo przejawiając tę konstrukcyjność, która tak zdecydowanie się odróżniała od młodopolskiej niewstrzeżności i współczesnej poezji pointystycznej.

³³² Pion i libella – przyrządy pomiarowe używane w budownictwie (pion i poziomica).

³³³ *Épater le bourgeois* (fr.) – zadziwić, zaskoczyć mieszczucha.

Kult pointy był jedną z najistotniejszych cech dawnej poezji. Większość wierszy pisano dla końcowego dystychu czy zwrotki, w której mieścił się cały poetycki ładunek. Jedynie pointa była taką szpileczką, wywołującą artystyczne ukłucie. Poeci nie zdawali sobie sprawy z całej prymitywności tego postępowania. A przecież każde zdanie poematu jest równie ważne! Wiersz powinien mieć w całości swej jednakie napięcie, kondensując walory poetyckie na całej przestrzeni poematu.

Kult pointy doprowadził do stworzenia patentowanych geniuszów. Poeta w końcowej strofocie wyraża jakąś „głęboką” myśl, która wywołuje zachwyt u czytelnika. Autor staje się człowiekiem głębokim, mówi się o jego „myśli filozoficznej”, „głębi” itp. Wiersze jego nadają się szczególnie do wpisywania do sztambuchów, gdyż zawierają ową głęboką „myśl” o miłości, życiu, śmierci czy wieczności. Oprócz tych point, które można by nazwać refleksyjnymi, istnieją jeszcze pointy artystyczne. Wynikają one z budowy i z faktury wiersza. Są więc do pewnego stopnia usprawiedliwione, a w każdym razie wybacalne.

Wreszcie pointy tendencyjne służą poezji utylitarnej do głoszenia jakiejś prawdy społecznej czy ideologicznej. Dla zilustrowania tego przytoczę pointę anonimowego wiersza, zamieszczonego w redagowanej wtedy jeszcze przez Brunona Jasińskiego w Moskwie komunistycznej „Kulturze Mas”³³⁴, którego rytmika i liczne dobre ustępy zdradzają pióro ówczesnego naczelnego redaktora:

Walcząc pamiętaj zawsze to jedno:

– Bije dwa razy, kto bije w czas.

³³⁴ „Kultura Mas” – miesięcznik polityczno-literacki wydawany nieregularnie w języku polskim w Moskwie w latach 1929–1937.

Pragniesz uderzyć i trafić w sedno,
Czytaj uważnie „Kulturę Mas”.

Naturalnie wiersz ten jest produktem czysto utylitar- nego traktowania poezji i dlatego z równym powodzeniem mógłby reklamować urok ojczystego kraju, cukierki na kaszel, asekurację na życie lub ostatni program w „Qui Pro Quo”³³⁵. Do sprawy poezji utylitarnej, poezji stosowanej – powrócimy jeszcze na innym miejscu.

Dawna poezja opierała więc budowę wiersza na zasadzie treściowej lub pointystycznej. Poezja integralna posługuje się innymi sposobami. Najczęściej występuje u poetów awangardy budowa „eliptyczna”, tzn. obrazowanie poetyckie oparte na asocjacionizmie i elidowaniu mało wartościowych elementów poetyckich. Można by to nazwać „stylem eliptycznym”.

To elidowanie mniej ważnych elementów doprowadziło do rozluźnienia łączności tematowej, a w konsekwencji również do wieloznaczności obrazów, które mogą mieć dwa lub więcej rozwiązań, zależnie od fantazji i zdolności do twórczej współpracy czytelnika z poetą, np.:

tańczyła niebiesko Anita hawajka
piersiami kołysząc me serce na rękach
(Jan Brzękowski – *Piersi Anity* [z tomu *Na katodzie*, 1928])

Kołysanie piersiami mego serca można tu wyjaśnić dwojako: W czasie tańca piersi Anity poruszały się rytmicznie i w ten sposób niejako kołysały me serce znajdujące się nie w mej piersi, lecz w rękach Anity, którą

³³⁵ Qui Pro Quo – najsłynniejszy polski teatrzyk literacko-rewiowy okresu dwudziestolecia międzywojennego. Działał w Warszawie w latach 1919–1931 i krótko w roku 1932.

kochałem lub Kocham. Mamy tu, jak widzimy, szereg opuszczeń i dopiero po wypełnieniu tych luk, wynikających z użycia elipsy³³⁶, można wyrazić dokładnie, jak w prozie, całą wizję. Ale istnieje i druga interpretacja: Nowe malarstwo przyzwyczaiło nas do widoku różnych rzeczy, których w normalnym świecie rzeczywistym, rządzonego prawami fizyki, się nie spotyka. U Maxa Ernsta³³⁷ mamy np. ludzi unoszących się w powietrzu wbrew prawu ciężkości. Zresztą nie potrzebujemy nawet sięgać do nowego, nadrealistycznego malarstwa. Mamy to samo u mistrzów Odrodzenia: anioły zawieszane nad głowami świętych. Madonna, pod której stopami leży całe miasto, itp. Otóż, jeśli na chwilę zapomnimy o życiowej rzeczywistości, to możemy doskonale wyobrazić sobie, że Anita, młoda Hawajka o wydatnych piersiach, tańcząc, przyłożyła do nich swe ręce, w których trzymała, jak Salome głowę św. Jana, czerwone bijące serce. Wizja taka nie ma w sobie nic brzydkiego, wręcz przeciwnie, jej niezwykłość, siła kontrastu i rytm przemawiają za nią.

Podaliśmy tu przykład łączenia członów obrazowych w zdaniu i zdań. Jednakże poemat ma być właśnie zbiorem wielu takich „podobrazów”, tzn. mniejszych obrazów poetyckich, które razem powinny tworzyć całość.

Ten sposób budowy imażyniczno-eliptyczny i wizualny występuje bardzo często w nowej poezji polskiej. Zbudowane są według niego prawie wszystkie poematy Przybosa, Ważyka³³⁸, Brzękowskiego, wiele wierszy

³³⁶ 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.

³³⁷ Max Ernst (1891–1976) – niemiecki malarz, rzeźbiarz, grafik i pisarz. Jeden z głównych przedstawicieli surrealizmu.

³³⁸ Adam Ważyk (1895–1982) – poeta, prozaik, eseista i tłumacz.

Peipera, Czuchnowskiego, Kurka, niektóre wiersze Czechowicza, Piętaka³³⁹, czasem spotykamy go również u poetów wileńskich „Pionów”³⁴⁰ (Miłosz³⁴¹, Zagórski³⁴²).

Celem bliższego zapoznania się z budową eliptyczną w poezji pozwolę sobie przeprowadzić analizę kilku poematów:

ostracyzm snów pomalowanych na kolor czerwony, kolor
wielkości
i myśl zabiegliwa i słodka jak banan
ależ oczy są koloru nieba, nieba zbudowanego z ostryg
które przystraja słońce, wielkie kurze jajo przemian
nie można być zbyt łakomym – ten półmisek radości
świadczy może o fizycznym zdrowiu – ale to nie to – bowiem
należy wiosnę przez pośpiech w ustach uprościć
i maj zielony jak uśmiech nalać w kieliszki purpurowe
(Jan Brzękowski – *Niedojrzały uśmiech*³⁴³ [z tomu *Na katodzie*, 1928])

Liryczna zawartość tego poematu wyraża specyficzny stan odczuwań, związanych z dojrzewaniem, pęcznieniem, zmysłowym niemal narastaniem poezji. Utwór ten jest jak gdyby autoanalizą i jednoczesnym przeżywaniem procesu twórczego, który wiedzie właśnie do narodzin poematu. Utożsamianie się poety z odczuwaniem

³³⁹ Stanisław Piętak (1909–1964) – poeta i prozaik, związany z międzywojenną awangardą.

³⁴⁰ „Piony” – miesięcznik żagarystów, od 1932 roku przekształcony w bezpłatny dodatek do „Kuriera Wileńskiego”.

³⁴¹ Czesław Miłosz (1911–2004) – poeta, eseista i tłumacz, jedna z najwybitniejszych postaci w historii kultury polskiej XX wieku, laureat Nagrody Nobla w dziedzinie literatury (1980).

³⁴² Jerzy Zagórski (1907–1984) – poeta związany z międzywojenną awangardą.

³⁴³ Zob. *Teksty źródłowe*, s. 471.

rośnięcia i dojrzewania kojarzy się równocześnie ze świadomością własnej odrębności, co powoduje szereg przeciwstawień („ależ oczy są koloru nieba”... „nie można być zbyt łakomym”... „należy wiosnę”...). Jest to wiersz o wiosnie – nasycą go zmysłowość wyrażająca się tak intensywnie, że reweluje³⁴⁴ się ona w wielu zupełnie realnych odczuwaniach, tak realnych jak wrażenia smakowe. Wyobrażenia kształtów również podkreślają zmysłowość odczuwania (jajo, kielich, banan, ostryga, usta). Uzupełnieniem ich są wrażenia barwne (kolor czerwony, purpurowe kieliszki).

A oto „wykład” tego wiersza, wskazujący, dlaczego użyłem takich, a nie innych skrótów poetyckich do wyrażenia rzeczywistości uczuciowej:

Nawiedzają mnie sny, których sobie nie życzyłem, które były skazane na banicję o s t r a c y z m e m (równoczesna asocjacja: o s t r y m sądem), może niesprawiedliwym (w Grecji skazano sądem skorupkowym na banicję wielu wielkich i sprawiedliwych mężów, ludzi, których marzenia i plany były istotnie wielkie, a przynajmniej były pomalowane na kolor czerwony – reformatorski, postępowy, rewolucyjny – kolor wielkości).

Wśród snów tych i marzeń przewija się stale „myśl zabiegliwa” (stale nachodząca i troszcząca się o wszystko, jak gospodyni), która jest dla mnie przyjemna, ale przez swe częste występowanie staje się nieco uprzykrzoną, s ł o d k ą jak b a n a n.

Jestem na polach i patrzę w słońce. Myślę wtedy o kimś, kto mi jest bardzo bliski, i widzę przed sobą niebieskie oczy tej osoby, podobne barwą do nieba („ależ oczy są koloru nieba”). Przychodzi mi na myśl podobieństwo rzęs do brzeżków ciała ostrygi, mającej takie właśnie rzęsy, i równocześnie następuje dalsza asocjacja:

³⁴⁴ Rewelować się (od łac. *revelo*) – objawiać się.

podobieństwo muszel ostryg do lekkich chmur na niebie, które dają wrażenie nieba zbudowanego z ostryg. Przystraja je słońce, które jest jak jajo zarodkiem wszelkiego życia i zmiany, zmiany niedostrzegalnej, ukrytej w zarodku, ślepej jeszcze (asocjacja: kurza ślepotą), a więc „słońce, wielkie kurze jajo przemian”.

Nie należy jednak zbyt pragnąć tej zmiany i nowości, nie można być zbyt łakomym, bo takie pragnienie, chociaż pełne ponęt („ten półmisek radości”), pomimo iż „świadczy może o fizycznym zdrowiu”, o prostych i zdrowych dążnościach, nie jest tym, co należy doceniać w tym właśnie momencie („ale to nie to – bowiem”), bo teraz należy poić się urokiem wiosny, szybko, póki jej czar nie przeminie, spijać ustami jak pocałunki – „należy wiosnę przez pośpiech w ustach uprościć” – spijać jej urok purpurowymi od rozkoszy wargami – „i maj zielony jak uśmiech nalać w kieliszki purpurowe”.

Oto po szkolarsku „opowiedziana własnymi słowami” „treść” tego wiersza i wyjaśnienie szeregu asocjacyjnych i poetyckich. Opuściłem wiele członów asocjacyjnych, gdyż uważałem je za nieistotne z punktu widzenia budowy tego poematu, w którym powinny się znaleźć jedynie najważniejsze, zawierające najwięcej ekspresji poetyckiej elementy. Widzimy, że duże znaczenie przy budowie tego utworu miało posługiwanie się elipsą. Z punktu widzenia budowy poetyckiej elipsa odgrywała tu nawet rolę ważniejszą niż element metaforyczny, choć pozornie może się wydawać, że poemat ten jest oparty na nowej, niezrozumiałej metaforze. („Niezrozumiałość” metafor w nowej poezji jest zresztą zazwyczaj wynikiem opuszczenia kilku mniej ważnych członów porównawczych, a więc elipsy). Budowa eliptyczna przypomina pociąg pośpieszny, zatrzymujący się tylko na nielicznych, szczególnie ważnych stacjach, w przeciwieństwie do pociągu osobowego (budowa prozy), który staje na wszystkich

przystankach. W tym poemacie uległo elipsie także wiele treści uczuciowych, stosunkowo mniej ważnych. Należy również podkreślić znaczenie pierwiastka asocjacyjnego oraz dźwiękowego: występowanie w bliskim, ale zazwyczaj niebezpośrednim sąsiedztwie wyrazów o pokrewnym wrażeniu dźwiękowym, np. „wiosnę przez pośpiech w ustach uprościć i maj zielony jak uśmiech...” Słowa „pośpiech”, „ustach”, „uśmiech” stanowią jakby akordy o jednym lub dwóch wspólnych tonach. Podobnie: „pośpiech” – „uprościć”.

A teraz spróbuję przeprowadzić analizę poematu Przybosia pt. *Krajobraz*³⁴⁵.

Zanim przejrę się w rozstajnym krajobrazie, kędy
linie wywrózonych dłoni przechyliły pagórek...

Droga, powtarzana kopytami, okracza wzniesienie,
widać ją, jak jedzie w upręży z kasztanów, przez które
przewleka dwa łby końskie, wzdłużona od pędu.

Wieczór, woźnica cienia, wzgórzami jak końmi
powozi, zatrzymując widok przed miastem zamkniętym,
po czym słońce, zwieszono nisko, u strumienia poi.

Z odjazdu wypływa na niewidzialnej łodzi
Muza tych miejsc, uwożąca ostatnie spojrzenie
z pagórka, który, ukwiecony dwiema dłońmi,
nie przepłynął widnokręgu wpływ.

Gdzie tai się staw, głęboko uwikłany w trzcinie
śniącej, jak swoje odbicie do jawy natężyć,

³⁴⁵ Autorom analizowanych wierszy składam podziękowanie za cenne uwagi [przyj. – J.B.].
Wiersz *Krajobraz* ukazał się w tomie *Sponad* (1930).

i las, wyszumiały z zadumy, drzewami podchodzi
do wody, powianej światłem. Staw
wynurza błękitowi księżyc.

Dalej, nad wzgórzem nieruchomym, stoi
powietrze: lustro zdmuchnięte.

Pierwsze dwa wiersze, zaczynające poemat, każą spodziewać się, iż w ciągu dalszym poeta poda jakiś konkretny fakt, który nastąpi po wyczerpaniu się treści czasowej tych zdań. Tymczasem następne wiersze poematu zawierają początek widzenia, pozornie bez związku z poprzednimi wierszami, których aktywność ulega zatrzymaniu.

„Droga powtarzana kopytami... wzdłużona od pędu”.

Wiersze powyższe ujmują pierwsze wrażenia krajobrazu, drogi, po której jedzie wóz zaprzężony parą koni. W miarę kontemplacji tego obrazu potęguje się wrażenie ruchu, przy czym zatracą się już dokładna świadomość obserwowanego przedmiotu. W wizji porusza się droga. Jest to fakt często spotykany w życiu codziennym, podobne wrażenie otrzymuje się np., gdy patrzymy na szprychy szybko kręcącego się koła.

„Wieczór, woźnica cienia... u strumienia poi”.

Intensywne wrażenie ruchu potęguje się, przenosi się coraz bardziej na pagórkowaty pejzaż, który z kolei, odrealniając się w wizji, zaczyna się poruszać jak wóz po drodze („wieczór, woźnica cienia, wzgórzami jak końmi powozi”). Wzrok poety zatrzymuje się u strumienia, nad którym znajduje się nisko zwieszony słońce. Woda, słońce i niebo zlewają się razem w jedną całość, tworząc olbrzymią przestrzeń. Siła widzenia dochodzi do tak wielkiego napięcia, iż poeta zaczyna dostrzegać w zewnętrznym pejzażu ruch własnych myśli, że widzi w krajobrazie rzeczy niewidzialne: „wypływa na niewidzialnej łodzi Muza tych miejsc...” Następuje mieszanie się elementów myślowych

i pejzażu: „uwożąc ostatnie spojrzenie z pagórka, który, ukwiecony dwiema dłońmi, nie przepłynął widnokregu wpływ”.

„Gdzie tai się staw... wynurza błękitowi księżyc”.

Wizja ruchu ulega zahamowaniu, usuwający się pejzaż ustępuje miejsca krajobrazowi wyimaginowanemu o charakterze statycznym. Elementy wizji odcinają się coraz wyraziściej, nieruchoma wizja staje się tak realna, że z kolei zaczyna oddziaływać na odczuwalność poety. Więc nie istniejący „staw uwikłany w trzcinnie śniącej, jak swoje odbicie do jawy natężyć” i „las wyszumiały z zadumy” nabierają następnie aktywności i oddziałują na psychikę poety; elementy wizyjnego pejzażu rewelują z kolei – nowe: „Staw wynurza błękitowi księżyc” – realny.

Jak widzimy, krajobraz od widoku konkretnej drogi i jadących po niej koni uległ stopniowo szeregowi transformacji, które odrealniając go, doprowadziły wizję do tego stanu, że może nastąpić rewelacja faktu będącego punktem wyjścia poematu. Wizja, zagęszczona do kształtów realności, znika, pozostawiając po sobie uczucie żalu i nierzeczywistego piękna, takiego jak w bajce, z której zaczerpnięty jest nadrealny obraz, kończący poemat: „powietrze: lustro zdmuchnięte”.

Ostatnie dwa wiersze łączą się kompozycyjnie z samym początkiem utworu, kontynuując przerwane zdanie: „Zanim przejrę się...” A więc – nie przejrzy się poeta w tym rozstajnym krajobrazie, w lustrze zdmuchniętym: w powietrzu, nie zobiektywizuje, nie potrafi opanować swojego uczucia. Zwrot końcowy uwydatnia siłę lirycznego wzruszenia.

Treść liryczną poematu stanowi dyskretnie sugerowane uczucie rozstania. Zdanie: „linie wywrotzonych dłoni przechyliły pagórek...” można by z trudem przełożyć na język prozy w ten sposób: W ostatnim znaku pożegnania

linie czyichś dłoni, drogich, przeznaczonych przez los i tak pięknych, że aż baśniowych („wywrotzonych” – asocjacja: wróżyć z linii dłoni), zniknęły za pagórkiem; łagodne linie stoków wzgórza odpowiadały – w ruchu – liniom dłoni. Uczucie związane z tymi dłońmi znalazło tu więc wizyjny odpowiednik. W dalszym ciągu poematu widzi poeta „Mużę tych miejsc” odpływającą na wymyślanej łodzi. Żegna ją spojrzenie i dwie wyciągnięte dłonie kogoś, kto pozostał („uwożąc ostatnie spojrzenie z pagórka... nie przepłynął widnokregu wpływ”).

A oto analiza *Odezwy*³⁴⁶ Peipera:

Zbudujmy nowy dom, dobrze? nowy kłos miasta.
Łyse sztandary, wołające na was z koryta –
słuchajcie, nie wierzcie tym opuchłym poszewkom kłamstwa.
Zbudujmy nowy dom, co? pod obłokiem z chwytnych pytań;
pod czerwcem o sutych dniach; pod słońcem zabliznionym
dłonią
przynoszącą w godzinę porodów z ciemnego sadu
owoce, które ranionych zbytnią prawdą goją;
pod nowym budzikiem dusz; pod wachlarzem z gamy adur;
na ziemi; tak; na jej wymionach rozłożonych w palmy;
na jej obrzędach zasadzonych przez choroby boże;
z welinowego papieru; tak; z tkanek lśniących kroplami
śmietany; z asów; z górzystych odpowiedzi; co? dobrze?

„Zbudujmy nowy dom, dobrze? nowy kłos miasta”
(dom – kłos, współlistnienie ziaren miasta).

„Łyse sztandary, wołające na was z koryta” – łyse, bo stare, zużyte, bo starzy ludzie dzierżą je w swych rękach i wołają od koryta, tzn. od miejsc umożliwiających dobre jedzenie i picie, powierzchowne wygody życia.

³⁴⁶ Wiersz z tomu *Żywe linie* (1924).

„Zbudujmy nowy dom, co? pod obłokiem z chwytnych pytań” – tzn. że nad domem unosić się będą wielkie pytania umysłu ludzkiego. Mają one być chwytne, tj. takie, z którymi budujący człowiek może się uporać.

„pod czerwcem o sutych dniach; pod słońcem zabliznionym dłonią” – w czerwcu, gdyż dni są wtedy długie i pełne zapowiedzi plonów. Nad domem mają się unosić tylko takie pytania, których rozwiązanie czyniłoby dzień człowieka sutym, bujnym, nie zaś takie, których wymaga tylko intelekt, tylko zwykłe dążenie do jasności, tylko rozumowa potrzeba słońca. Takie słońce jest raną, a zabliznić należy je czymś tak miękkim i pełnym uczucia jak dłoń.

„w godzinę porodów... przynoszącą z ciemnego sadu owoce, które ranionych zbytnią prawdą goją” – dłoń chroniąca przed słońcem pomaga w godzinach narodzin wielkich truizmów dojść do wyników stanowiących ulgę dla tych, którzy zbyttno kierowali się prawdą czysto myślową, którzy nosili na sobie rany prawdy.

„pod nowym budzikiem dusz” – pod nowymi hasłami budzącymi z uśpienia dusze.

„pod wachlarzem z gamy adur” – w chwilach spoczynku owiewać będzie spocone czoła powietrze pełne pieśni męskich i triumfalnych jak gama A-dur.

Zbudujemy ten dom „na ziemi; tak; na jej wymionach rozłożonych w palmy” – a więc w ścisłym związku z ziemią, z tym, co w niej jest cieliste, soczyste i co nie powinno być nazywane, ale także „na jej obrzękach zasadzonych przez choroby boże” – tj. ów nowy dom powinien pozostać w związku także z tym, co w tej ziemi jest chore.

Dotąd była mowa o tym, gdzie ten dom ma stać, teraz dowiemy się, z jakiego materiału będzie zbudowany: „z welinowego papieru”. Nie umiejąc nazwać najdelikatniejszego i najlepszego materiału, poeta uciekł się do porównania z dobrze mu znanego świata książki i posłużył

się nazwą najlepszego gatunku papieru. „tak; z tkanek lśniących kroplami śmietany” – z papieru tak dobrego, tak pięknego w kolorze, tak lśniącego, jakby na nim połyskiwały krople śmietany, „z asów” – ze świetnych, rekordowo najwyższych kart, „z górzystych odpowiedzi” – z odpowiedzi mocno spoczywających na ziemi, a zarazem wznoszących się wysoko nad poziom jak góry.

Przejdziemy teraz do wyjaśnienia zasad, według których Peiper zbudował ten utwór. Jest on przeciwnikiem zarówno budowy dźwiękowej, którą uważa za pozostałość prymitywnego sposobu odczuwania, jak też i budowy wizualnej, która znów – jego zdaniem – jest zbędnym transplantowaniem walorów malarstwa w dziedzinę poezji. „Między poezją a prozą powinna istnieć różnica w samym sposobie mówienia, w samym wysławianiu się, a nie – jak dotąd chciano wygodnie – tylko w rytmie czy w rytmie” – mówi Peiper³⁴⁷. Językiem poezji jest metaforyzowanie, budzące u czytelnika czy u słuchacza tzw. przez Peipera widzenia. Są to widzenia wewnętrzne, wyobrażeniowe³⁴⁸. Na skutek tej metody przedmioty realne nie występują wyraźnie, w całości, lecz tylko migocą, ukazują się na chwilę i zaraz znikają.

Po bardzo pobieżnym określeniu budowy tego poematu przejdziemy teraz do dalszych szczegółów dotyczących *Odezwy*. W wierszu tym autor wyraża pewną myśl społeczną za pomocą systemu metafor, za pomocą poetyckich ekwiwalentów uczuciowych. Zamiast zwyczajnego nazywania uczuć daje Peiper ich ekwiwalenty, które je wyrażają pełniej, pomimo że nie nazywają ich po imieniu. Ten sposób wyrażania uczuć określa Peiper jako ekwiwalentyzację uczuć³⁴⁹.

³⁴⁷ T. Peiper, *Tędy*, op. cit., s. 373 [przyp. – J.B.].

³⁴⁸ Obszerniej o tym por. *Tędy*, s. 378 i nast. [przyp. – J.B.].

³⁴⁹ Por. T. Peiper, *Nowe usta. Odczyt o poezji*, Lwów 1925, s. 51–53 [przyp. – J.B.].

Wreszcie rzuca się w oczy częste zwracanie się do czytelnika z pytaniem: „Dobrze?” „Co?” Autor pragnie tym sposobem zbliżyć się do czytelnika, zwraca się do niego za pomocą bezpośrednich zapytań i szuka niejako jego aprobaty. Przez swe rozmieszczenie w utworze pytania te stanowią ważny czynnik konstrukcyjny. Jest rzeczą charakterystyczną, że ten czynnik konstrukcyjny jest równocześnie czynnikiem treściowym.

Wreszcie powinniśmy podkreślić ciekawy fakt, iż poemat ten, poza swą budową ekwiwalentyzowaną, którą możemy – po uzupełnieniu opuszczonych członów pośrednich – wypełnić pewną treścią życiową, a więc wezwaniem do budowy domu, posiada jeszcze nadbudowę społeczną (budowa domu okazuje się wezwaniem do nowej budowy społecznej).

Przeprowadzimy jeszcze analizę wiersza Ważyka pt. *Aorta*³⁵⁰.

Sklepy malowane są zieloną farbą
 wynosi to najtaniej Zieleń miejska jest we mnie
 Jeśli kiedy ukradkiem rozchylisz ulic album
 znajdziesz tam twarze przyjaciół mych witryn oazy
 i co ważniejsza kapelusz mój głęboko nasunięty na ciemiec
 jak biplan płócienny zwycięża obłoki i zamieć
 gdy przechodzę tędy bardzo wiele razy
 nie znając żadnego okna balkonu, żadnego szyldu na pamięć
 Za szybą wystaw więcej geometryczne pejzaże
 Mieszkaniec ustronnej uliczki dążę do serca miasta
 Laska moja wydzwania kwadrans po trotuarze
 gruba laska niezgrabna jak chłopak który podrasta
 To prawie tak jak w twojej maszynie do pisania kiedy
 na skraju walca pismo wyparuje w dźwięki
 To byłoby cudem w dzieciństwie kiedy zbieraliśmy marki

³⁵⁰ Wiersz z tomu *Oczy i usta* (1926).

dzisiaj klawisz kaleczy ci palce
i głos ten to głos twojej ręki
Dzisiaj
kiedy karty dni
karty mojej książki
okładka nocy zamyka
cień mojej laski łamany na murze
(dawno już nie pisałem wierszy)
wygląda jak oskard³⁵¹ **górnika**

Wiersz jest po części apostrofą do drugiej osoby, co zresztą często spotykamy u autora *Oczu i ust*. Pomimo niesprecyzowania tej drugiej osoby – nie jest to tylko forma gramatyczna. Ważyk używa tego bezpośredniego sposobu zwracania się do kogoś celem nadania wierszowi bardziej osobistego charakteru, przy czym nie wymienia jednak osoby, do której się zwraca. Jeśli w danym wypadku okaże się nią stenotypistka, to jej zawód będzie niejako wtórnym szczegółem wynikającym z kompozycji wiersza, a nie momentem sprawczym, wywołującym inwokację, co jest znamienne dla nastawienia poetyckiego tego wiersza na „beztematowość”, na świadome rozluźnienie liryczne tematu.

„Sklepy malowane są zieloną farbą wynosi to najtańiej” – spostrzeżenie i myśl praktyczna, nadająca wierszowi niejako charakter prozy – podtrzymywanej później szeregiem innych sposobów poetyckich. Szyldy są częścią „zieleni miejskiej”. „Zieleń miejska jest we mnie” – bierne, prawie nieświadome wchłanianie świata zewnętrznego uprzytomnione w tym miejscu daje pierwsze wyobrażenie o *b e z w ł a d n o ś c i*, stanowiącej częściowo ukryty temat wiersza. Automatyczny krój pierwszych zdań pochodzi

³⁵¹ Oskard – narzędzie wykorzystywane najczęściej do robót ziemnych i odłupywania skał.

bezpośrednio z subiektywnego stanu, którego usprawiedliwienie i zewnętrzny wykładnik znajdujemy w następujących siedmiu zdaniach. „Przechodzę tędy bardzo wiele razy nie znając... na pamięć.” Automatycznie i biernie. Autor podaje siebie jako obiekt widzenia. Kapelusz, tak samo jak później laska, emancypuje się i usamodzielnia. Ten pejzaż miasta, przyjaciół, znanych ulic itd. tłumaczy się dość jasno. „Za szybą... więcej geometryczne pejzaże” – wystawy sklepowe, zwłaszcza nowoczesne, w porównaniu z pejzażem wiejskim mają geometryczny charakter; poza tym samo miasto opiera się na formach geometrycznych, które w przyrodzie się zatracają. Zieleń, pejzaż stanowią jednorodne transpozycje ze sfery pozamiejskiej. Tam, gdzie poeta zaczyna mówić o lasce, przechodzimy do sfery wspomnień, ograniczonej jednakże do przeżyć ogólnych i faktów typowych, czego pierwszą zapowiedź daje porównanie laski do chłopca w okresie dojrzewania. Porównania: z jednej strony – uderzenia laski, które asocjują się z mutacją, z niezgrabnością chłopca; z drugiej – sprawność maszyny do pisania, w której „pismo wyparuje w dźwięki”. Następuje cofnięcie się jeszcze dalej, do dzieciństwa. „To byłoby cudem w dzieciństwie kiedy zbieraliśmy marki”. I kontrast do chwili obecnej: „dziś klawisz kaleczy ci palce i głos ten to głos twojej ręki”. Cud stał się łatwą do zrozumienia, mechaniczną rzeczywistością. Należy tu zwrócić uwagę na znamienne dla Nowej Sztuki personifikacje: kapelusz zwycięża obłoki, laska wydzwania kwadrans, głos ręki. Teraz następuje połączenie dwóch kompleksów, dotychczas na przemian wypełniających wiersz: rzeczywistości miasta i wspomnień poety: „Dziś kiedy karty dni karty mojej książki okładka nocy zamyka cień mojej laski łamany na murze (dawno już nie pisałem wierszy) wygląda jak oskard górnika”. Stare porównanie życia do książki, kart książki do dni – nabiera znów rumieńca świeżości w tym obrazie metaforycznym. Ta noc

jak okładka zamyka pewien okres życia, który w tym momencie kończy się i przez to jest specjalnie intensywnie wyczuwany. Był to okres, w czasie którego poeta nie mógł pisać wierszy. Ta noc jest jednak czymś zdobywczym, znaczy początek nowego okresu, w którym nawet laska stanie się pożyteczna i zdobywczą jak oskarł górnik.

Wiersz ten zaczyna się od urywanych zdań, nie mających bezpośredniego związku ze sobą. Między nimi znajduje się pusta przestrzeń, którą można by wypełnić pewnymi, mniej znaczącymi obrazami i odczuwaniami. Pomimo to, nawet w razie ich „dopisania”, początkowe zdania zawierają elementy z dwóch grup. Dopiero przy samym końcu zbiegają się one razem, jak cienkie żyłki do dużej żyły, stają się zrozumiałe i wypełniają się „treścią”. A oto jeszcze kilka asocjacji: zieleń – chlorofil, krew – aorta. Początkowe wyjście od koloru zielonego: „Sklepy malowane są zieloną farbą wynosi to najtaniej” – jest substytucją uczuciową, daniem mało znaczącej treści zamiast bardzo ważnej, aby nie rozpoczynać wiersza od razu od mocnych efektów. Dopiero po tych drobnych stwierdzeniach może poeta powiedzieć: „Zieleń miejska jest we mnie”. Elementy pejzażu miejskiego, wspomnień poety i odczuwań z dziedziny sztuki literackiej – łączą się razem we wzruszenia poetyckie, zaznaczone również zmianą rytmu. Asocjacje poetyckie w tym wierszu są początkowo dość luźno związane, jak u nadrealistów, dopiero pod koniec przebija się świadomy pierwiastek, łączący je niejako od spodu w całość.

By uniknąć ewentualnych nieporozumień, zmuszony jestem już teraz jasno określić cel wyżej przeprowadzonych analiz. Nie są one nieomylnym „tłumaczeniem” utworów. W ogóle wierszy nie tłumaczy się jak snów przy pomocy sennika. Przez analizowanie tych poematów pragnąłem jednak zbliżyć czytelnika do nich, wskazać na możliwości interpretacyjne, wyjaśnić funkcjonowanie

mechanizmu twórczego, zajrzeć do środka jak do mechanizmu zegarka. Chodziło mi o wykazanie, że po uważnym zastanowieniu się można je przetłumaczyć z języka poezji na mowę zwyczajną (a więc, że ich niezrozumiałość jest tylko pozorna), co bynajmniej nie imputuje konieczności przeprowadzania podobnych analiz przy wszystkich utworach, gdyż ich artystyczne działanie nie idzie w parze ze „rozumiałością” i teoretycznym poznaniem ich budowy. (Zresztą szereg dzieł w literaturze polskiej i światowej wymaga komentarzy, np. *Boska komedia* Dantego³⁵² lub *Król-Duch* Słowackiego, co bynajmniej nie umniejsza ich artystycznej wartości). Przeprowadzone tu analizy pozwolą nam jednak wnikać nieco głębiej w nowoczesną budowę poetycką.

Trzy przede wszystkim momenty zwracają uwagę w przytoczonych poematach i ich rozbiórach. Pierwszy – to specjalny sposób tworzenia obrazów poetyckich, które różnią się od obrazowania dawnej poezji tym, że trzon ich jest czysto wizualny (lub czasem dźwiękowy), a nie logiczno-składniowy. Nowe obrazy poetyckie są pozornie antylogiczne, a w każdym razie alogiczne, nie idą ślepo za istniejącą rzeczywistością, ale same ją tworzą, nie są realne – są nadrealne. Drugi fakt zasługujący na podkreślenie to wytworzenie się specjalnego języka poetyckiego, różnego od mowy prozy, to, co Peiper określa jako „ekwiwalentyzowanie uczuć”³⁵³, czyli operowanie równoważnikami uczuć, a nie – opowiadanie o nich czy opisywanie. Trzecią wreszcie cechą zasadniczą jest specjalny sposób budowania przy pomocy elidowania mniej ważnych członów zdań i obrazów o drugorzędnym zna-

³⁵² Dante Alighieri (1265–1321) – włoski poeta, filozof i polityk.

³⁵³ Może słuszniejszą nazwą byłoby określenie: „substytucja uczuć”, gdyż nie zawsze daje się równoważniki uczuciowe. Często podstawią się tylko inną treść lub obrazy [przyj. – J.B.].

czeniu. Otrzymujemy w ten sposób poemat tematowo nieco przymglony, ale pełen uczuciowej treści, która znajduje się w nim w stanie potencjalnym i posiada zdolność wywoływania obrazów czy uczuć u czytelnika lub słuchacza. Ta „imagogeniczność” poezji integralnej jest jej siłą i jej słabością zarazem, gdyż na skutek tego traci ona na dostępności przez wyeliminowanie elementu tematowego, ale zyskuje za to na kondensacji treści lirycznej. Poezja integralna wymaga pracy poezjotwórczej, uwarunkowana jest istnieniem pewnych nastawień twórczych u odbiorcy, gdyż wytwarza się ona u czytelnika *in statu nascendi*³⁵⁴, przez budzenie się w nim poetyckich uczuć i obrazów.

Dawna poezja budowała wiersz zazwyczaj na podstawie treściowej. Za pomocą pewnych słów wyrażano jakąś myśl czy obraz albo opowiadano jakieś rzeczywiste czy wyimaginowane zdarzenie. Słowa są językowymi symbolami treści życiowej, wyobrażeniowo-pojęciowej czy uczuciowej. Nowa poezja odświeżyła więc w pierwszym rzędzie sam materiał słowny. Stare symbole odarto z uświęconej od wieków treści, a na to miejsce wprowadzono nowe. Stworzono nowe ekwiwalenty wzniosłości. Potem zabrano się do sposobów łączenia. Marinetti zaproponował odstąpienie od dotychczas przyjętej zasady łączenia na mocy praw składni i logiki. Jego „słowa na wolności” mają niezwykle znaczenie dla nowej poezji, gdyż były pierwszym wyłomem w chińskim murze tradycji. Dopiero po jej zburzeniu zdano sobie sprawę, że istnieją inne sposoby łączenia słów niż te, które przepisuje składnia i szkolna logika, i inne sposoby łączenia zdań, różne od zalecanych dotychczas przez wzgląd na treść i na „zdrowy rozsądek”.

W jaki sposób można łączyć słowa i zdania? Na to pytanie jest kilka odpowiedzi. Wiersz jest zazwyczaj pewnym

³⁵⁴ *In statu nascendi* – w trakcie powstawania.

systemem obrazów (metafor), które stanowią najczęściej występujące elementy poezji. „Poezja jest to tworzenie pięknych zdań”³⁵⁵ – mówi Peiper. Określenie to nabiera pełnego znaczenia dopiero wtedy, gdy się je interpretuje jako przeciwstawienie „słowom na wolności” i tradycyjnemu opieraniu poezji na elemencie semantycznym słów (np. analizowany już wyraz „serce”). Intencją Peipera było stwierdzenie, iż błędnym jest uważanie samego oderwanego słowa za element poezji. To Peiperowskie określenie daje jednak możliwość różnych interpretacji i przyczynić się może do wytworzenia fałszywego mniemania, iż główną ambicją nowatorów jest kunsztowna składnia. W rzeczywistości – jak to stwierdziłem w analizowanych powyżej poematach – sama składnia nie jest głównym przedmiotem zainteresowania współczesnych poetów. Wręcz przeciwnie: wiele pięknych efektów poetyckich osiągnięto przez rozluźnienie składni (Ważyk, Brzękowski, niektóre wiersze Przybosia).

Jako sposób budowania zdań i wierszy Peiper proponuje „układ rozkwitania”, tj. stopniowe narastanie tej samej „treści”, przy czym zawsze ta sama cała „treść” w każdym członie układu bywa stopniowo kształtowana coraz pełniej. Poemat stworzony na tej zasadzie byłby nie tylko zbudowany, ale i skonstruowany. „Układ rozkwitania” jest używany wyłącznie przez Peipera. Przyboś przyjmuje natomiast jako zasadę budowy jedność wizji poetyckiej, osiągniętą przez homogeniczność elementów. (Por. analizowany *Krajobraz* Przybosia).

Zgadając się z Przybosiem w dążeniu do jedności poematu, różni się jednak od niego zupełnie w sposobach budowy i łączenia. Wiersze Peipera i Przybosia w znakomitej większości zasługują na nazwę skonstruowanych,

³⁵⁵ T. Peiper, *Poezja jako budowa*, w: *idem, Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979.

gdyż zazwyczaj są one wytworem świadomej pracy konstrukcyjnej. Jeśli chodzi o mój dorobek poetycki, to zaledwie o kilku utworach można by powiedzieć, iż są skonstruowane (np. *Si vous voulez*) – reszta natomiast jest tylko zbudowana. Elementy poetyckie mogą być jednak połączone nie tylko na mocy ich homogeniczności, ale jeszcze częściej na zasadzie kontrastu zabarwień uczuciowych, który nadaje obrazom poetyckim pełnowartościowość ekspresji przez równoczesne wydobywanie ich stron pozytywnych i negatywnych, wzniosłych i śmiesznych, wielkich i małych, barwnych i bezbarwnych, będących w nich i poza nimi. Dopiero po wyzyskaniu tych możliwości, wynikających z przeciwstawienia i kontrastu, wytwarza się wrażenie pełni, nasycenia, pewnego rodzaju odprężenie uczuciowe. Niektóre moje poematy oparte są również na eksploatacji wartości dźwiękowych. Celem wiersza jest wywołanie wzruszenia lirycznego, a wywołać je można przez różne układy elementów poetyckich i różne sposoby ich grupowania. Należy raz skończyć z legendą konstrukcji, która zaczyna teraz wchodzić do arsenału wytartych liczmanów krytycznych. Późniejsza analiza budowy poematu może być bardzo pożyteczna, ale już doprawdy przesadą jest dopatrywanie się wszędzie budownictwa, konstrukcji i inżynierii.

W czasie pisania odbywa się w duszy (przepraszam za wyrażenie!) poety ustawiczna walka dwóch pierwiastków: świadomości poetyckiej i poczucia rzeczywistości zewnętrznej, która epilog swój znajduje w ich zespoleniu w jedność. W poezji integralnej spontaniczność asocjacji jest kontrolowana ustawicznie przez równoczesną świadomą, twórczą pracę. Rozróżnienie to uważam za istotne, gdyż odgranicza mnie ono jasno od nadrealistów, z którymi łączy mnie jednak wiele wspólnych rzeczy (asocjacionizm, freudyzm, antyrealizm obrazowania itp.). Poezję integralną cechuje niejednokrotnie nawet pewne

rozluźnienie budowy, będące wynikiem posługiwania się stylem eliptycznym. Budowę tę określiłbym jako wolną.

Wiersz dawniejszy służył do wyrażania pewnej treści myślowej lub uczuciowej i budowany był na zasadzie prawideł zwyczajnej składni i szkolnej logiki. Niewątpliwie, ongiś wiersze tego rodzaju zawierały pewien ładunek poetycki, który jednak z biegiem czasu na skutek nadużycia tych walorów i ich ucodziennienia zatracił się, podobnie jak zatraciły swe znaczenie metafory niektóre wyrażenia z życia codziennego (np. wschód słońca i in.). Już symbolizm naruszył nieco tę bezwzględną władzę logiki przez wprowadzenie dość mglistej aparatury. Mallarmé³⁵⁶, a przede wszystkim Rimbaud – położyli tu ogromne zasługi. Przekonano się wtedy, że wrażenie poetyckie podlega innym prawom, nieraz zupełnie sprzecznym z prawami logiki, która niejednokrotnie **utrudnia** jego poetyckie wyrażenie. Ci „impresjoniści” wskazali nowe możliwości tkwiące w podświadomości wyczuwanych barwach wizji poetyckiej.

Nową budowę wiersza wprowadzili po raz pierwszy poeci awangardy. Już Marinetti przez swe „słowa na wolności” dał przykład innej budowy, której zasadniczą cechą stanowiła elipsa (użycie pojedynczych słów zamiast całych zdań), a dalszy krok naprzód zrobiła nowa poezja francuska i polska, wprowadzając elipsę zdań, tzn. w miejsce zdań: A, a, à, B, b, C, c, ć, D, d – budowę: A, B, C, D.

Najprostszym wyrazem stosunku poetyckiego jest metafora. Bardziej skomplikowanym jest obraz poetycki, tzn. część zdania lub zdanie, które w poetycki sposób zabudowuje przestrzeń lub czas; przestrzeń – budowa wizualna (plastyczna, wyobrażeniowa itd.), czas – budowa

³⁵⁶ Stéphane Mallarmé, właśc. Étienne Mallarmé (1842–1898) – francuski poeta, teoretyk sztuki, najwybitniejszy przedstawiciel dziewiętnastowiecznego symbolizmu.

muzyczna (rytmiczna, onomatopeiczna, aliteracyjna itp.). Stąd dwoistość poezji: Pewne wiersze powinny być tylko recytowane, inne – czytane. Każda metafora czy obraz poetycki posiada napięcie wynikające z faktu budzenia pewnych asocjacji i wzruszeń u czytelnika lub słuchacza. Nowa budowa poematu polega więc na tym, by napięcia poetyckie rozmieścić równomiernie na całej przestrzeni poematu (w przeciwieństwie do dawnej budowy pointystycznej). Dawna poezja miała zawsze bezbarwne tło („wodę”), nowa – jest poezją integralną. Przez posługiwanie się elipsą uwalnia się poemat od wszystkiego, co niepotrzebne, co niepoetyckie. A więc z elementów poetyckich, którymi są metafora i obraz poetycki, za pomocą elipsy buduje się wiersz. Wiersz można budować lub konstruować. Z chwilą gdy elementy wiersza są razem połączone w myśl pewnej zasady, i to w ten sposób, że uwydatnia się maksimum ich napięcia poetyckiego, budowa wiersza odpowiada wymaganiom, jakie stawia określenie konstrukcji. Konstrukcja jest więc zazwyczaj taką formą budowy, która ze wszystkich jest najbardziej zwarta.

Należy zauważyć, że asocjacionizm jest również pewną formą budowy i – wbrew pozorom – może nawet odpowiadać wymaganiom konstrukcji w razie odpowiedniego użycia elipsy. Poeci asocjacioniści w wierszach swych nie dają wszystkiego, co przechodzi przez mózg. Nie wyrażają rzeczywistego mechanizmu funkcjonowania myśli, lecz jego główne i z poetyckiego punktu widzenia interesujące etapy.

Błąd nadrealistów propagujących tzw. „écriture automatique”³⁵⁷ polega właśnie na tym, że albo nie oddają

³⁵⁷ *Écriture automatique* (fr.) – zapis automatyczny. Chodzi o twórcze wiersze jako zapisu przypadkowych zdań i ciągów zdań, z zachowaniem zasad tradycyjnej składni. Zapis automatyczny był charakterystyczny dla twórczości surrealistów. Jego pomy-

oni całości rzeczywistego myślenia fantazyjnego, albo też – w razie istotnego użycia poety jako aparatu automatycznie rejestrującego myśli – dawaliby dokumenty psychologiczne, a nie – poezję, gdyż wtedy wiersz byłby przeładowany szczegółami bez znaczenia i bez napięcia poetyckiego. Poza tym nie ulega wątpliwości, że nawet najbardziej spontaniczny wiersz nadrealistów podlega automatycznej kontroli rozumu i wyczucia poezji, z czego zresztą sami nadrealiści może nie zdają sobie sprawy.

Najznamienniejszą cechą życia nowoczesnego jest jego szybkość i intensywność, najistotniejszym znamieniem nowej sztuki – pragnienie skrótów. Skrót sam w sobie jest już walorem *par excellence* artystycznym, gdyż stawiając nas w obliczu czegoś niespodziewanego, wywołuje uczucie lirycznego zdziwienia. Skrót jest także najistotniejszym walorem konstrukcji, konstrukcja – najtrudniejszym wyrazem artyzmu oraz świadomości i woli twórczej. Skrót wreszcie jest wynikiem selekcji, a wiadomo, ile niektóre dziedziny sztuki (np. powieść i kino) zawdzięczają tylko samej umiejętności odrzucania niepotrzebnych szczegółów.

W poezji elipsa ma o wiele większe znaczenie niż w innych dziedzinach sztuki. Obraz zawierający wszystkie szczegóły nie jest poetyckim; należy do prozy. Warunkiem poezji jest bowiem skondensowanie walorów artystycznych i syntetyczność, co można osiągnąć jedynie przez zastosowanie elipsy. Prawdziwa budowa poetycka jest syntezą słownych odpowiedników świata zewnętrznego i uczuć, która powinna się opierać jedynie na zasadniczych wiązaniach; nie może zawierać zbędnej ornamentacji. Nie może mieć – jak twierdzi Cocteau³⁵⁸ – ani tłuszczu, ani chudości.

słodawcą był André Breton, który za jego pomocą chciał odtworzyć „rzeczywisty bieg myśli” pod progiem świadomości.

³⁵⁸ Jean Cocteau (1889–1963) – francuski poeta i krytyk.

Ze zwyczajnego środka technicznego elipsa urosła w ciągu lat ostatnich do znaczenia naczelnej zasady i bazy niektórych kierunków. Asocjacionizm, który stanowi podstawę większości prądów poetyckich dnia dzisiejszego, opiera się na elipsie jako na sile motorycznej. Nie należy jednak mieszać asocjacionizmu z elipsą i ze stylem eliptycznym. Asocjacionizm może być czasem tylko jedną z jego form, najprostszą, bo polegającą na nie skontrolowanym automatyzmie. Asocjacionizm opiera się na kojarzeniu wyobrażeń bez udziału naszej świadomości; eliptyczna budowa wiersza jest świadomym posługiwaniem się zagęszczeniami treści.

Dobrze stosowana elipsa powinna być wyrazem wzajemnej grawitacji pewnych form, obrazów czy dźwięków, powinna działać katalitycznie w kierunku wydobycia chemicznego powinowactwa słów. Rzecz jasna, że korzeniami swymi tkwi ona w podświadomości, której znaczenie ostatnio coraz bardziej wzrasta i rozszerza się. Niektórzy poeci wiążą wiersze jedynie na mocy muzykalności (Seuphor³⁵⁹, Arp³⁶⁰ i in.) lub na skłonności jednego wyrazu do przejścia w drugi (dawne wiersze Aragona³⁶¹) czy wreszcie na zasadzie jedności wizji poetyckiej, osiąganey przez selekcję i odrzucanie heterogenicznych elementów (Przyboś). Wiele wierszy Peipera opiera się na tzw. „układzie rozkwitania”³⁶². Desnos³⁶³ zbudował kilka wierszy na

³⁵⁹ Fernand Berckelaers, pseud. Michel Seuphor (1901–1999) – belgijski malarz, założyciel pisma literackiego „Het Overzicht”.

³⁶⁰ Hans Arp (1886 lub 1887–1966) – francuski malarz, grafik, rzeźbiarz i poeta pochodzenia niemieckiego; przyczynił się do powstania dadaizmu; w latach 1926–1930 należał do grupy surrealistów.

³⁶¹ Louis Aragon (1897–1982) – francuski poeta, jeden z inicjatorów nadrealizmu.

³⁶² Zob. T. Peiper, *Poezja jako budowa*.

³⁶³ Robert Desnos (1900–1945) – francuski poeta, prozaik, dramaturg, eseista i awangardowy filmowiec związany z nurtem surrealistycznym w sztuce.

deformacji składni, starając się wyzyskać jak najszerszej zdolności potencjalne słowa (np. skłonność tkwiącą w niektórych rzeczownikach do wyrażania akcji czasownikowej). Wszystkie te sposoby budowy opierają się jednak na elipsie, która stanowi ich zasadniczą podstawę. Wydobicie skondensowanego liryzmu w jego czystej formie, nie zamąconej produktami ubocznymi, co zdaje się artystycznym celem poezji integralnej, możliwe jest jedynie dzięki umiejętnemu łączeniu elementów przy pomocy elipsy, dzięki stosowaniu „stylu eliptycznego”.

Poezja stosowana a poezja proletariacka

Sprawa poezji społecznej wysunęła się w ostatnich czasach na pierwszy plan zagadnień naszego życia literackiego. Komentowana i propagowana przez krytyków, a przede wszystkim przez samych poetów – nie doprowadziła jednak do zadowalającego połączenia obydwóch zawartych tu pojęć: zbiorowości społecznej i poezji. Zarówno w teorii, jak i w praktyce dawano zazwyczaj „społeczność” bez poezji lub też na odwrót: poezję bez nastawienia społecznego. Zagadnienie to traktowano zbyt doktrynersko, z belferską dogmatycznością ustalając pewne kanony i paragrafy. Dlatego kilka mniej programowych, a za to bardziej istotnych rozgraniczeń, jakie zamierzam tu przeprowadzić, może wyjdzie na dobre zarówno „społeczności”, jak i poezji.

W życiu literackim mamy do czynienia albo z poezją, albo też z poezją stosowaną. Ta ostatnia ma tylko utylitarne cele. Podobnie jak sztuka stosowana zaspokaja artystyczne potrzeby mas w życiu codziennym, tak i poezja stosowana, przeznaczona dla szerokiego ogółu, ma na oku jedynie cele praktyczne. Tego rodzaju poezja ma szereg form przejawiania się, występuje jako poezja

patriotyczna, socjalistyczna, komunistyczna, reklamowa, propagandowa itp. Poezją stosowaną jest każdy wiersz, którego bezpośredni cel jest natury czysto praktycznej. Z tego powodu do poezji stosowanej należy zaliczyć również większość wierszy posiadających pointę, gdyż wtedy zakończenie służy do wyrażenia jakiejś myśli. Wiersz nie ma więc celów artystycznych, lecz filozoficzne, patriotyczne, społeczne itp.

Wiele wierszy o słabym napięciu artystycznym należałoby zaliczyć również do poezji stosowanej, gdyż artystyczna forma (nie cel) wiersza nie występuje tu dość jasno. Z drugiej strony niejednokrotnie wiersz, pomimo celów utylitarnych, może mieć tak wysoki ładunek poetycki, że siłą rzeczy przechodzi w dziedzinę poezji czystej (lub też zupełnie krótko i właściwiej: poezji)³⁶⁴. Granica między poezją a poezją stosowaną jest więc dość płynna i nie zawsze da się zupełnie ściśle oznaczyć. Nie zmienia to jednak w niczym faktu, że istnieją wiersze, których przynależność można określić bez wahania.

Ze sprawą poezji stosowanej łączy się zagadnienie poezji społecznej, występującej pod różnymi formami, zależnie od treści socjalnej utworu. Poezją stosowaną jest wiersz o agitatorze, ojczyźnie, rewolucji, prowokatorze itp.; poezją – utwór, w którym treść społeczna wyrażona jest w formie artystycznej dyskretnie i bez krzyku. Co innego jest tendencja, a co innego – treść społeczna. Ta ostatnia jest organicznie związana z formą poematu. Cele

³⁶⁴ Jako przykład poezji stosowanej, która dzięki swemu wysokiemu napięciu artystycznemu przeszła w domenę poezji, może posłużyć wiersz L. Aragona w pierwszym numerze czasopisma „Commune”, wydawanego przez Stowarzyszenie Pisarzy i Artystów Rewolucyjnych (Société des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires) w Paryżu. Mocna indywidualność poety w wąskich ramach utylitaryzmu potrafiła dać takie prawdziwe wartości poetyckie [przyp. – J.B.].

społeczne wiersza powinny go nasycać na równi z walorami artystycznymi, ale bez hałasu i czczej, agitacyjnej gadaniny. Wiersz społeczny może się doskonale obejść bez słów takich, jak: „proletariat”, „burżu”, „rewolucja” lub „ojczyzna”, „Bóg”, „dworek” itp., a być, pomimo to, społecznym i wyrażać pewną rzeczywistość klasową. Dość mamy konopniczyzny³⁶⁵, rymowanych wierszydeł o powstaniach, Kościuszcze³⁶⁶ i księciu Józefie³⁶⁷. Nie wolno nam tworzyć nowych „patronów” do robienia wierszy i wmawiać, że jest to poezja, choćby nawet te szablony były dostosowane do życia codziennego. Poezja ma zbyt wielkie zadanie do spełnienia, by miała rozmieniać swe wartości na drobną monetę. Dlatego poezja utylitarna, agitacyjna, wyraża tylko drobną część tego, co tkwi w prawdziwej poezji. Poezja nie może pozostać obojętna na sprawy społeczne i klasowe. Nie służy jednak drobnym „celikom” agitacji, gdyż jej wartości w tej dziedzinie są o wiele mniejsze niż np. walory propagandowe prozy. Powieść, artykuł itp. – mogą przekonać, poezja może tylko podtrzymać pewien nastrój u ludzi już przekonanych. Jedynie pieśń może oddziaływać wydatniej na masy (np. hymny narodowe, *Marsylianka*, *Czerwony sztandar* itp.), ale w tym wypadku elementem działającym jest raczej melodia niż sama treść. Z punktu widzenia społecznego zasięgu oddziaływania poezji jest zbyt szczupły, by się opłacało używanie jej do celów bezpośrednio utylitarnych.

³⁶⁵ Najpewniej pejoratywne odwołanie do stylu Marii Konopnickiej.

³⁶⁶ Tadeusz Kościuszko (1746–1817) – inżynier wojskowy, Najwyższy Naczelnik Siły Zbrojnej Narodowej w czasie insurekcji kościuszkowskiej.

³⁶⁷ Józef Antoni Poniatowski (1763–1813) – generał, dowódca armii koronnej Rzeczypospolitej, minister wojny i naczelny wódz wojsk polskich Księstwa Warszawskiego, członek Rady Stanu, marszałek Francji, książę polski i książę korony czeskiej, wolnomularz.

Spółeczna poezja stosowana, oparta na płaskim utylitaryzmie, szkodzi sprawie wypracowania nowej kultury społecznej, która wytwarza się m.in. w laboratoriach poetów. Trzeba uchronić poezję społeczną przed zohydzeniem, grożącym jej ze strony własnych wyznawców. Nie z punktu widzenia jednostki, ale właśnie w dobrze zrozumianym interesie społeczności. Nie z Okopów Św. Trójcy, ale z bastionu dnia dzisiejszego, walcząc o żywą współczesność – należy zaprotestować przeciw spłycaaniu tak ważnych zagadnień. Dziś, gdy następuje odwrót od indywidualizmu do zbiorowości, który zaznacza się we wszystkich dziedzinach życia kulturalnego i gospodarczego, nikt nie może negować łączności jednostki ze zbiorowością, z pewną grupą społeczną. Metoda socjologiczna w filozofii i w nauce znaczy pochod od jednostki „jako takiej” do jednostki związanej nierozdzielnie ze zorganizowaną społecznie zbiorowością i podkreśla teoriopoznawczą konieczność społeczności. Tę przemianę wyrażać musi i poezja. Wyrażać, ale nie głosić. Nie można wysuwać samej treści i dobrych chęci jako jedynej legitymacji do prawa tworzenia wierszy.

Poezja stanowi niezwykle cenne laboratorium do wypracowywania walorów artystycznych i społecznych. Nowa forma poetycka jest prekursorem nowych wartości społecznych, które w niej znajdują swój artystyczny wyraz. Nowe sposoby łączenia, nowe elementy budowy poetyckiej są odpowiednikami nowej budowy społecznej. Poezja jest jednym z ważnych czynników stwarzających nową kulturę społeczną. Poezja wcześniej ją realizuje niż życie, i w tym tkwią olbrzymie społeczne, klasowe i rewolucyjne wartości poezji.

Porównanie: poezja odpowiada malarstwu sztalugowemu, powieść – sztuce stosowanej. Nikt nie zaprzeczy, że nowe formy sztuki stosowanej nie mogłyby istnieć bez odkryć zrobionych przez nowoczesne kierunki (kubizm,

neoplastycyzm, nadrealizm) w zakresie malarstwa sztalugowego. Nowe krzesło, stół itp. jest wynikiem potrzeby życiowej: stosunki między jego poszczególnymi częściami, ich forma – wynika z pewnej potrzeby społecznej, z „ducha epoki”, z nowej struktury współczesnego życia. Te stosunki, te proporcje, te nowe formy, odpowiadające nowym formom życia społecznego i klasowego – są możliwe jedynie dzięki temu, że znajdowały się już przedtem w malarstwie sztalugowym. A więc malarstwo sztalugowe w swych formach i w ich wzajemnym ustosunkowaniu wyrażało te stosunki i tę organizację życia codziennego i społecznego, która nadchodzi, czyli wyprzedzało życie, przeczuwając niejako jego przyszłe formy.

Podobnie poezja: nowa budowa poetycka jest odpowiednikiem nowej budowy społecznej, która znajduje się obecnie w trakcie realizacji. Zarzuty „starych”, że „nowa sztuka jest bolszewizmem”, są więc o tyle uzasadnione, iż w formach nowej poezji, w ich wzajemnym ustosunkowaniu, wyraża się nowa struktura społeczna i nowa organizacja życia jednostki i zbiorowości. Nie znaczy to, że nowa poezja jest komunistyczna. Jest komunistyczna lub faszystowska, lub syndykalistyczna czy antydemokratyczna: wyprzedza życie w swych realizacjach i daje ekwiwalenty nowych sposobów organizacji społeczeństwa. I na tym polega właśnie olbrzymie znaczenie społeczne Nowej Poezji. Poezja nie powinna być agitacyjno-tendencyjna, bo tego rodzaju ujęcie pomniejsza jej znaczenie. Pisanie wierszy agitacyjno-reklamowych przez dobrych poetów byłoby tym samym co używanie inżynierów do pracy ręcznej w fabryce lub posługiwanie się profesorami uniwersytetu do grabienia siana. Powieść czy artykuł o wiele lepiej spełnia swe zadanie utylitarne, tak jak chłop czy robotnik lepiej wykona pracę wymagającą fizycznej siły. Fakt, że poezja ma tak małe utylitarно-propagandowe znaczenie, w niczym nie przynosi jej ujmę. Praca

uczonego w laboratorium umożliwia pracę dziesiątek tysięcy robotników zatrudnionych w fabrykach – chociaż bezpośrednim celem pracy uczonego nie jest zużytkowanie swych odkryć w dziedzinie przemysłu.

Zagadnienie powyższe potraktowałem rozmyślnie nieco obszerniej, gdyż ma ono związek z pytaniem, które obecnie w skupieniu stawia sobie wielu poetów dzisiejszej Polski: jak pogodzić swą twórczość z postępowym społecznym i z rzeczywistością socjalną?

Te same niepokoje, które nachodzą poetów w Polsce, znajdujemy zresztą i u poetów innych krajów. Spotykamy je także we Francji – i to nawet u tych, którzy w zdecydowany sposób stanęli po lewej stronie barykady. Pod tym względem niezwykle interesujący jest artykuł przywódcy nadrealistów, Louis Aragona, zamieszczony w numerze 3 „Le Surréalisme au Service de la Révolution”. Artykuł nosi tytuł: *Le surréalisme et le devenir révolutionnaire* (*Nadrealizm i stawanie się rewolucyjne*). W imieniu nadrealistów oświadcza Aragon, że sztuka nie może nigdy być celem, oraz podkreśla, że błędne jest mniemanie, iż nadrealiści starają się o znalezienie nowej drogi w literaturze za pomocą specyficznej metody tworzenia („écriture automatique”). Celem nadrealizmu jest m.in. nie stworzenie literatury proletariackiej, ale kultury proletariackiej. Nadrealizm, w myśl Aragona i jego towarzyszy, jest więc nie metodą literacką, ale pewnym stanem umysłowości i dążnością do wytworzenia nowej kultury. Należy podkreślić, że Aragon jest członkiem francuskiej partii komunistycznej, a wszyscy nadrealiści programowo są marksistami. Pomimo to zdają sobie sprawę z tego, że celem poety jest nie pisanie agitacyjnych wierszy, ale stwarzanie nowej epoki przez poematy i wyrażanie jej w poezji.

Należy zresztą przyznać, że te ambicje nadrealistów są czymś zupełnie nowym. Nie było ich jeszcze w pierwszym manifeście nadrealizmu, ogłoszonym przez Bretona

w 1924 r.³⁶⁸. Wyłynęły one na światło dzienne dopiero po zdecydowanym przesunięciu się nadrealistów w kierunku programowo komunistycznym i po secesji kilku zdolnych poetów z Ribemont-Dessaignes³⁶⁹ i Desnosem na czele. Breton i Aragon zmienili nawet tytuł swego pisma z „La Révolution Surréaliste” na „Le Surréalisme au Service de la Révolution”. Już ta zmiana tytułu mówi bardzo dużo i jest wyrazem tego przesunięcia, jakie dokonało się wśród nadrealistów w ostatnich czasach.

Zresztą, przyznajmy to lojalnie, nawet wśród nadrealistów są ludzie, którzy pragnęliby możliwie najprostszego rozwiązania tej sprawy. Utalentowany poeta Paul Éluard³⁷⁰ na końcu swego tomu, noszącego znamienity tytuł *La vie immédiate*³⁷¹, zamieszcza wiersz pt. *Krytyka poezji*, który pozwolę sobie przytoczyć w dosłownym przekładzie:

To zrozumiałe nienawidzę królestwa burżujów
 Królestwa policajów i księży
 Ale jeszcze bardziej nienawidzę człowieka, który go nie
 nienawidzi

Jak ja
 Z całych sił
 Pluję w twarz człowieka mniejszego od natury
 Który od wszystkich mych wierszy nie woli tej Krytyki
 poezji.

³⁶⁸ Breton ogłosił trzy manifesty surrealizmu (1924, 1930, 1952). Stwierdzał w nich konieczność zniesienia bariery między marzeniem a rzeczywistością i postulował odwoływanie się w tekstach literackich do irracjonalnych potencji człowieka, umożliwiających równoczesny udział podmiotu w rzeczywistości subiektywnej i obiektywnej. W efekcie utwory przedstawiały zapis tzw. nadrzeczywistości: *surrealite*.

³⁶⁹ Georges Ribemont-Dessaignes (1884–1974) – francuski pisarz i malarz związany z ruchem dadaistycznym.

³⁷⁰ Paul Éluard (1895–1952) – francuski poeta związany z dadaizmem i surrealizmem.

³⁷¹ *La vie immédiate* (fr.) – życie natychmiastowe, bezpośrednie.

Równie charakterystyczne jest stanowisko Tristana Tzary³⁷², twórcy dadaizmu i jednego z czołowych dziś poetów francuskich, który obecnie zgłosił swe przystąpienie do grupy nadrealistów i w numerze 4 „Le Surréalisme au Service de la Révolution” zamieścił artykuł pt. *Essai sur la situation de la poésie*. W artykule tym Tzara potępia poezję, której celem jest wyrażanie pewnych stanów uczuciowych („poésie – moyen d’expression”), przeciwstawiając jej poezję działającą („poésie-activité d’esprit”) i za Lautréamontem³⁷³ głosi, że „poezja powinna być tworzona przez wszystkich, a nie przez jednego”. Tzara twierdzi zresztą, że celem poezji jest „organizowanie snu, lenistwa i wolnych chwil”, z punktu widzenia komunistycznego, przy czym chętnie rezygnuje z jakości na rzecz ilości. Jest to dowodem wielkiej abnegacji ze strony pisarza, by do tego stopnia móc się podporządkować społecznej doktrynie, a zarazem stanowi to sygnał ostrzegawczy, do czego doprowadzić może zbyt dogmatyczny stosunek do spraw społecznych. Przy całej ofiarności tego stanowiska trudno zresztą zrozumieć, dlaczego należy koniecznie zrezygnować z jakości na rzecz ilości, zamiast starać się po prostu podnieść poziom konsumentów do odpowiedniej wysokości. Należy zresztą pamiętać, że inne są potrzeby szerokich mas, a inne – inteligentniejszych jednostek. Fakt, że mało kulturalny robotnik rolny nie rozumie i nie odczuwa pewnych dziedzin sztuki i prymitywnych nawet zdobyczy cywilizacji, nie przemawia bynajmniej za tym, by pozbawiać tych rzeczy również inteligentnego robotnika fabrycznego.

³⁷² Tristan Tzara, właśc. Samuel Rosenstock (1896–1963) – francuski poeta i eseista, inicjator dadaizmu.

³⁷³ Comte de Lautréamont (1846–1870) – francuski poeta, jeden z pierwszych symbolistów; przez niektórych uważany za jednego romantyka francuskiego.

Na przykładzie Éluarda i Tzary okazuje się, do czego może doprowadzić fetyszizm „błagonadiożności”³⁷⁴ w stosunku do pewnej doktryny. Należałoby powiedzieć – w konsekwencji tego stanowiska – że Éluard sam sobie powinien napluć w twarz, jeżeli po tym wierszu napisze jeszcze jakikolwiek poemat. Toż samo u Tzary: poza interesującymi ogólnikami, wnioski są albo nierealne, albo doprowadzone *ad absurdum*.

Ta chęć „błagonadiożności” w stosunku do marksizmu pokutuje zresztą u wielu pisarzy. Nadrealiści oskarżają Barbusse’a³⁷⁵ i „Monde”³⁷⁶ o burżujstwo, nasi poeci komunistyczni kilkakrotnie zarzucali Stawarowi³⁷⁷, że w recenzji swej z *Czarnych skrzydeł*³⁷⁸ był za mało marksistowski. Stalin³⁷⁹ w „Kulturze Mas” gwałtownie szermuje epitetem kontrrewolucyjności i zarzuca sowieckim uczonym trockizm³⁸⁰ i luksemburgizm³⁸¹.

³⁷⁴ *Błagonadiożności* (ros.) – godny zaufania, tu w znaczeniu ironicznym: służalczy, usłużny.

³⁷⁵ Henri Barbusse (1873–1935) – francuski pisarz, dziennikarz i komunista.

³⁷⁶ „Monde” – wydawany we Francji międzynarodowy tygodnik komunistyczny założony przez Henriego Barbusse’a.

³⁷⁷ Andrzej Stawar, właśc. Edward Janus (1900–1961) – marksista, publicysta, krytyk literacki, tłumacz z języka rosyjskiego.

³⁷⁸ Powieść Juliusza Kadena-Bandrowskiego, wydana w dwóch tomach (1928–1929). Recenzje Stawara ukazały się w „Miesięczniku Literackim”: 1929, nr 1, s. 1–13, 1930, nr 2, s. 87–98; przedruk w: A. Stawar, *Czarne skrzydła*, w: *idem, Szkice literackie. Wybór*, Warszawa 1957, s. 119–155.

³⁷⁹ Józef Stalin, właśc. Iosif Wissarionowicz Dżugaszwili (1878–1953) – radziecki rewolucjonista, dyktator, polityk i zbrodniarz komunistyczny, odpowiedzialny za śmierć milionów ludzi.

³⁸⁰ Trockizm – jeden z nurtów komunizmu oparty na poglądach Lwa Trockiego. Trockizm powstał w ZSRR w toku sporu o taktykę partii bolszewickiej i w kontekście światowego ruchu komunistycznego po śmierci Włodzimierza Lenina.

³⁸¹ Luksemburgizm – odmiana socjalizmu bazująca na tezach teoretycznych przedstawionych w pracach Róży Luksemburg.

Ten fetyszizm prawowierności doprowadziłby w rezultacie do potępienia wszelkiej sztuki pozbawionej bezpośrednich celów utylitarnych. Poezja, malarstwo i rzeźba zostałyby uznane za nieprawomyślne i bezwzględnie wyeliminowano by je z życia społecznego.

Zatrzymaliśmy się nieco dłużej nad dwoma stanowiskami nadrealistów francuskich (Aragona i Éluarda-Tzary), by wykazać różnicę między twórczym a doktrynerskim ujmowaniem tych spraw. Może to być bardzo pouczające dla naszych poetów marksistowskich, dla których problem tematu społecznego (zazwyczaj zresztą ujętego płytko, po dziennikarsku) wyczerpuje już wszystko. Poezja wchodzi w skład pewnej kultury społecznej i n i k o m u nie wolno jej obniżać przez kalendarzowe, wierszowane przeróbki popularnych artykułów. Nie wolno szkodzić i zachwaszczać nowej kultury. Z punktu widzenia utylitarnego wiersze agitacyjne mogą być nawet potrzebne, ale nie należy ich mieszać z poezją i skazywać jej na banicję – dlatego tylko, że wychodzi poza paragraf dozwolonej przez kanony swobody myślenia i marksistowskich szablonów. Prawdziwy poeta może się świetnie obejść bez słów takich, jak „proletariat”, „prowokator”, „rewolucja” itd. – a być mimo to społecznym i wyrażać pewną rzeczywistość socjalną. Przecież chodzi o treść społeczną, a nie tylko o temat społeczny. Poeci polscy, szukając „społeczności”, gubią poezję i nie znajdują ani jednej, ani drugiej. Społeczności ani rewolucyjności nie szuka się ani się jej nie nabywa; musi ona być wrodzona. Cała twórcza postawa poety powinna nią być przesycona, chociaż niekoniecznie musi się ona co chwila przejawiać w krzykliwych wyładowaniach. Polscy poeci społeczni przypinają efektowny krawat i czerwony sztandar noszą u kłapy surduta, a zapominają o czerwieni własnej krwi. Jakżeż lichymi rewolucjonistami są ci, co mając wciąż rewolucję na ustach, hołdują tradycji w formie

swych wierszy! W Rosji tworzy się wprawdzie brygady poetów, ale jest to tylko wynikiem chwilowego popytu na sztukę stosowaną i zapotrzebowania na dziennikarzy poetyckich, pisujących wierszowane, przystępne artykuły.

Poeta dzisiejszy nie może pozostać obojętny na dokonujące się obok niego przemiany społeczne. Poczucie społeczne, poczucie zbiorowości, związania z pewną grupą socjalną – jest dziś ważnym źródłem twórczości poetyckiej. Nasylenie nią wiersza daje poezję tysiąc razy bardziej rewolucyjną niż wierszowane artykuły społecznych reporterów. Prawdziwymi elementami poezji społecznej są zresztą te, które są wspólne każdemu człowiekowi – zależnie od klasy, do której należy. Wynikają one z poczucia wspólnych z innymi ludźmi pierwiastków, z instynktu samozachowawczego i z prawa zachowania gatunku. Poezja społeczna i klasowa może więc mieć za punkt wyjścia walkę o byt, pracę, miłość, nienawiść, głód itp.

Brak nam takiej nowej poezji społecznej. Twórzmy ją! Ale program winien krążyć w żyłach wiersza, a nie być wypisany tylko na trzymanym w ręku transparencie. Poezja społeczna i proletariacka nie może być robiona przez „studiujących” proletariat inteligentów, nie może ona być, w odniesieniu do proletariatu, „chłopomańska” czy „robotnikomańska”. Nie może być ani o proletariacie, ani dla proletariatu, ale z proletariatu i z proletariatem.

Julian Przyboś

O poezji integralnej

(Jan Brzękowski: *Poezja integralna*. Biblioteki „a.r.” tom 5, Warszawa, 1933. Skład Główny: Dom Książki Polskiej. Str. 60 i nlb.)

Rozprawa Brzękowskiego jest pierwszą próbą wydedukowania z nowoczesnej poezji polskiej (i francuskiej) podstawowych założeń teoretyczno-estetycznych. Wprawdzie autor powołuje się we wstępie na doktrynę poetycką Peipera, rozwiniętą w *Nowych ustach* i w *Tędy*, jednakże zastrzega się, iż obserwacja nowej poezji polskiej i francuskiej uświadomiła mu różnicę poglądów; gdyby zaś Brzękowski po analizie poezji nowatorów zsumował swoje wnioski, doszedłby zapewne do przekonania, iż z teorii Peipera silniejszy oddźwięk znalazły nie prawidła estetyczne, lecz hasła życiowe (ku terażniejszości, miasto, masa, maszyna itp.). Śmiało tedy książkę Brzękowskiego można nazwać pierwszym w Polsce zarysem nowej poetyki, wywiedzionej z praktyki poetyckiej wszystkich nowatorów.

Jako element poezjotwórczy przyjmuje Brzękowski – za Peiperem – metaforę. „Metafora jest środkiem poetyckim organicznie związanym z samą poezją, jest elementem poezji”³⁸² – (str. 10). Poszedł jednakże dalej w klasyfikacji tego sposobu estetycznej apercpcji, mówiąc o poetyckim

³⁸² J. Brzękowski, *Poezja integralna. Rozprawka teoretyczna o poezji*, Warszawa 1933 (*Teksty źródłowe*, s. 294). Brzękowski nawiązuje tu do tez stawianych przez Peipera w *Metaforze terażniejszości*.

obrazie i zdaniu metaforycznym. Szkoda tylko, że tej tak ważnej sprawy nie uprzystępniał jakoś czytelnikom, zbyt pochopnie podejrzewającym nową poezję o przerost metafory. Wystarczyłoby powołać się na pierwszą z brzegu solidniejszą encyklopedię, aby zmniejszyła się w oczach krytyków groza metaphoritis: np. leksykon Meyera³⁸³ już dawno obwieścił, że przenośnia jest pierwotniejszą niż porównanie i istotną formą apercpcji poetyckiej. Chodzi o znany truizm: że poezja jest podnoszeniem świata faktów w nadrealny świat wzruszającej legendy, że więc istotą poezji jest metaforyczne widzenie rzeczywistości. To uwznioślenie codzienności dzieje się w poezji różnymi sposobami, wszystkie jednak mają znaczenie przenośni (w najszerszym zakresie tego pojęcia). Im potężniejsza jest siła natchnienia, im głębsze jest wzruszenie liryczne poety, tym większe nasilenie widzenia metaforycznego, tym potężniejsza poezja³⁸⁴. Te proste i powszechne prawdy – w prozie teoretycznej Peipera (której metaforyczność Brzękowski zaznacza) – przybrały tak odmienny wyraz, że stały się przyczyną wielu nieporozumień. Sporną sprawą jest więc nie ta teoria poezji, lecz jej realizacja. Można się

³⁸³ *Meyers Konversations-Lexikon* – niemiecka encyklopedia, której pierwsza część została wydana w 1839 roku. Po sześciu latach pojawiło się kolejnych 14 tomów, a po następnych sześciu wydany został ostatni – 46. tom.

³⁸⁴ Nie jest to formuła bezwzględnie obowiązująca. Niekiedy wartość poetyckiej przenośni, jak to słusznie zauważył Irzykowski (*Walka o treść*, str. 45), może mieć styl niemetaforyczny, mowa najbardziej codzienna. Ale i wtedy działa to prawo, tylko że w odwróconych warunkach. Jednakże musi istnieć jakaś linia asymptotyczna metaforyzacji, której nie wolno przeciągnąć. Jeśli chodzi o mnie, to wyznaję – determinizm formy. Wierzę, że każde przeżycie, każdy temat domaga się koniecznie jedynej, niepowtarzalnej i dla siebie tylko właściwej budowy poematu. Dlatego też schematyzm Peipera mnie nie odpowiada [przyp. – J.P.].

spierać tylko o to, czy czyjś sposób metaforyzacji, „ekwiwalentyzowania uczuć”³⁸⁵, jest skuteczny, czy przenosi rzeczywistość w świat poezji, tzn. czy wywołuje w psychice odbiorców wzruszenie poetyckie.

Tej zasadniczej kwestii nie zróżnicował Brzękowski autorami. A przecież jeden uważniejszy rzut oka na analizowane w rozprawie poematy czołowych awangardzistów ujawniłby fakt, iż każdy z nich posługuje się przenośnią inaczej, że kształtuje ona ich utwory w różny sposób. Nie wszyscy cytowani poeci (także sam Brzękowski) nasilają w równej mierze cały utwór widzeniem metaforycznym.

Najwięcej wysiłku metaforycznego wydatkował Peiper w *A*, a zwłaszcza w *Żywych liniach*. Metafora Peipera jest szczególnego rodzaju, u nikogo innego nie spotykanego. Nie jest to przenośnia, wyzwalająca grę wyobraźni, nie posiada ona tej siły imagogenicznej, o której pisze Brzękowski. Peiper występuje przeciw obrazowości, obrazowość uważa za zanieczyszczanie literatury obcym jej istocie pierwiastkiem malarstwa i rzeźby. Literatura czysta, puryfikowana z wszelkich naleciałości obcych sztuk (a więc i dźwięczności – muzyka) – jest jego ideałem. Toteż metafora Peipera jest grą pojęć, niezwykłym zestawieniem abstrakcji, dających niekiedy szczególnego rodzaju zadowolenie intelektualne. Peiper to poeta pojęć³⁸⁶.

³⁸⁵ W programowym, opublikowanym odczycie *Nowe usta* (1925) Peiper stwierdzał, że w nowoczesnej poezji słowa nie mogą nazywać rzeczy wprost, „po imieniu”; utwór poetycki powinien odnosić się do rzeczywistości (także do rzeczywistości wewnętrznej piszącego, np. jego emocji) poprzez tworzenie jej słownych, niejednoznacznych i trudnych do rozszyfrowania „pseudonimów” czy też „ekwiwalentów” (por. T. Peiper, *Tędy...* (1972), s. 341).

³⁸⁶ W *Raz i Na przykład* cofnął się Peiper z linii bojowej o tę wyrozumowaną metaforę, dając utwory fabularne, zbliżone do prozy [przyp. – J.P.].

Weźmy przykład. Zdanie zaczynające słynną *Nogę*: „Ten hymn z jedwabiu ponad okrucieństwem z cukru” – jest, według mnie, niewyobrażalne. Intencja jego jest znana: za pośrednictwem metaforycznej przesady zestawionych pojęć (hymn z jedwabiu, okrucieństwo z cukru) chciał Peiper narzucić gorące uczucie zachwytu i uwielbienia dla kobiecej nogi. W prozie zdanie to musiałyby wydłużyć się do wielu określeń: „Ach! ta noga, boska, wstrząsająca jak ponętny śpiew, miękka, połyskliwa, gładka jak jedwab, słodka, kusząca i upragniona aż do męki” lub tp. Oto, jak realizuje Peiper postulat ekwiwalentyzowania uczuć. Zdaniem „Ten hymn...” nie nazywa tego wstrząsająco-słodkiego uczucia dla cudnej nogi jakiejś kobiecej piękności, lecz metaforycznym zestawieniem pojęć usiłuje nam dać równoważniki tego uczucia. Ciekawa rzecz: metafora obrazowa – od razu, z góry przekonuje plastyką widzenia o swojej zawartości myślowej i uczuciowej (znaczeniu), pojęciowe zespoły metaforyczne Peipera – przeciwnie; wpieryw trzeba zrozumieć, co one znaczą, i dopiero potem, po pewnym czasie, powoli można się z nimi oswoić! Bardzo często jednak nawet zrozumienie, co zamierzał Peiper wyrazić „pseudonimem poetyckim”, nie ułatwia mi zgody na jego przenośnię. Tak jest np. z pierwszym zdaniem jego utworu, cytowanym przykładowo w *Nowych ustach*: „Niebo osiadło na ziemi, mysz na westchnieniu”, co ma znaczyć: „Jestem smutny” (a co Irzykowski wziął za opis niesłychanie delikatnego dotknięcia...).

Co do mnie – nie godzę się na takie zliteraryzowanie poezji. Najwyższe pędy mojej wyobraźni buntują się przeciw wykluczeniu obrazowości.

Odrębność poezji Peipera odrywa się tak wyraźnie od syntetycznych wniosków Brzękowskiego, że wydaje mi się rzeczą pożyteczną poświęcić tej kwestii więcej uwagi. Na przykład: sprawa elipsy. Twierdzenie, że główną cechą budowy nowej poezji jest wyrzutnia, elidowanie

drugorzędnych szczegółów, nie obejmuje Peipera. Peiper, wbrew mniemaniu Brzękowskiego, lubuje się w rozwodzeniu szczegółów, w kolejnym coraz dokładniejszym opisie (tak! opisie) tej samej sytuacji. „Układ rozkwitania”³⁸⁷ jest właśnie taką metodą rozwijanej dokładności rysunku, i, moim zdaniem, nadaje się chyba do epiki, do opowiadania czy powieści, a nie do liryki.

Zastanowiłem się nad genezą tego sposobu budowy poematu, zwłaszcza że Peiper wynalazek „układu rozkwitania” uważa za epokowy w dziejach poezji, i zdaje mi się, że wywieść by go należało z wrodzonych skłonności krasomówczych. Talent retoryczny Peipera najwidoczniej wyraził się w jego pismach teoretycznych i sprawił, że ten to poeta, a nie zawodowi powieściopisarze, włada najświetniejszą prozą w dzisiejszej Polsce. Silne tradycje krasomówcze tkwią głęboko w poezji Peipera i ujawniają się nieświadomie w jego najpotężniejszych przeżyciach estetycznych. W *Tędy* na str. 383 opowiada on, jak dygotał z najwyższego wzruszenia, kiedy po raz pierwszy objawiło mu się piękno nowego układu słów: zdanie rozkwitające. Dziwię się, że do tej pory nikt spośród krytyków nie przypomniał wynalazcy tego układu, że podobne wzruszenia przeżyli Ateńczycy w r. 427 przed naszą erą, słuchając słynnej mowy Gorgiasza³⁸⁸, protoplasty wszelkiego azjanizmu³⁸⁹. Bo przypatrzmyż się przykładowi zdania rozkwitającego:

³⁸⁷ Zob. s. 240, przypis 256.

³⁸⁸ Gorgiasz z Leontinoi (ok. 480 – ok. 385 p.n.e.) – grecki filozof, retor i teoretyk wymowy, należący do dziesięciu najwybitniejszych mówców w starożytnej Grecji, prekursor teorii sztuki, jeden z czołowych sofistów.

³⁸⁹ Azjanizm – odmiana stylu retorycznego przeciwstawiana attycyzmowi. Inspirowany retoryką rodem z Azji Mniejszej, charakteryzował się wybujałością i kwiecistością stylu, mnogością figur i tropów.

Głód, głód błon rozwartych jak usta,
 głód błon rozwartych jak usta kielicha,
 jak usta kielicha z krzyku i jak nuta... itd.³⁹⁰

Wszakże „zdanie rozkwitające” nie jest niczym innym jak tylko nagromadzeniem, w niespotykanej dotychczas liczbie, epanafor³⁹¹, epanalepsisów³⁹², epizeuksisów³⁹³ – typowych „tropów” retorycznych! Jeśli zaś zważymy, że układ rozkwitania, na którym Peiper opiera budowę poematów, zrodził się ze zdania rozkwitającego, wynalazek tego układu odkrywa nam zadziwiająco silne instynkty retoryczne w osobowości poetyckiej autora *Żywych linii*.

Należy stwierdzić, że doktryna poetycka Peipera jest jedynie jego własnością; nie znalazła ona zastosowania ani w praktyce twórczej Brzękowskiego, ani tym mniej Ważyka. Peiperyzm, jako zjawisko w dziejach naszej poezji niezwykle, stoi osamotniony i bez trwalszych kontynuacji. Powierzchowne naloty peiperyzmu można by znaleźć w niektórych utworach Czuchnowskiego i Elinówny³⁹⁴ – ale Elinówna zamilkła, zanim powiedziała swoje A. Jedynie niezwykle uzdolniony, początkujący poeta St. Piętaś potrafił, wyszedłszy z Peipera, nie zgubić się w tajemnym gąszczu pojęciowych „pseudonimów”.

³⁹⁰ Wiersz *Upadek* z tomu *Żywe linie*.

³⁹¹ Anafora, także epanafora – celowe powtórzenie tego samego słowa lub zwrotu na początku kolejnych segmentów wypowiedzi.

³⁹² Epanalepsa – figura retoryczna, powtórzenie na końcu wypowiedzi wyrazu lub grupy wyrazów, które znajdują się na jej początku, np. ang. *The king is dead, long live the king*.

³⁹³ Epizeuxis, znane również jako palilogia – figura retoryczna polegająca na powtórzeniu słowa lub frazy bezpośrednio po sobie, zazwyczaj w tym samym zdaniu, w celu afektywnego wzmocnienia sensu.

³⁹⁴ Miła Elin (ok. 1907 – ok. 1942) – poetka z okresu dwudziestolecia międzywojennego.

W stosunku do metafory przeciwny biegun zajmuje Ważyk. Przykład jego poezji jest przekonującym argumentem przeciw schematycznemu i ciasnemu pojmowaniu tego czynnika poezji jako „figury”. Poezja Ważyka nie jest zbiorem związanych z sobą metafor, a jednak każdy jego poemat przenosi nas w szczególne poetyckie wzruszenie, każdy jego wiersz jest mową przemienioną. Jakże się to dzieje? Ważyk niewątpliwie kształcił swój styl poetycki na Apollinaire³⁹⁵, nie poszedł jednak bezwolnie za asocjacionistami, ale wyzyskał swobodę asocjacji dla takiej kompozycji wiersza, która by, nie zamazując sensu poetyckiego całości, narzucała czytelnikowi najwyższy zespół widzeń. Dzięki zestawieniu niespodziewanemu, szybszemu niż w prozie, zdania poetyckie Ważyka, mimo szczupłej liczby metafor, oddziałują niezwykle silnie.

Oprócz struktury metaforyczno-eliptycznej przyjmuje Brzękowski wiązanie słów muzyczno-dźwiękowe, nie dodaje jednak, że ten sposób jest głównie jego właściwością. Peiper, jak zaznaczyłem, odrzuca troskę o dźwięczność wiersza; usiłowania w tym celu można by wykryć jeszcze u Czechowicza, jeśli zaś chodzi o moje utwory, to na współbrzmieniu muzycznym słów, jako na jednej z podstaw układu, oparłem jedynie *Echo*. Wbrew Peiperowi sądzę, że ten sposób więzby poetyckiej odsłania wiele twórczych możliwości i cieszy mnie, że w ruchu awangardowym znalazł się jego przedstawiciel. Posłuchajmy np. wiersza Brzękowskiego pt. *Chabry*³⁹⁶:

młoda dziewczyna o oczach jak chabry
o chabrach jak: ach!

³⁹⁵ Guillaume Apollinaire (1880–1918) – francuski pisarz i krytyk sztuki polskiego pochodzenia. Jeden z głównych przedstawicieli francuskiej awangardy poetyckiej, twórca terminu „surrealizm”.

³⁹⁶ Wiersz z tomu *W drugiej osobie* (1933).

o chabrach jak H
uderza w serce w narodowe barwy
i bawi i barwi
barwami
bar
w
snach
ten uśmiech z asów na języku z gamy as-dur
jest uorganizowaną fugą przeoczeń,
białą gwiazdą na niebie z chabrów
i z oczu.

Wiersz ten jest zbudowany na odpowiedniości aliteracyjnej pewnych dźwięków (np.: chabry, ach, H – bawi, barwi, bar, w). Nie jest to jednakże ta prymitywna dźwiękowość, którą nasi epigoni uważają za „magię” wiersza. Aliteracje Brzękowskiego nie służą do naśladowania głosów (jak np. „zatriotrulitreliło”...), nie mają nic z trywialnego realizmu onomatopei, lecz dzięki temu, że wiążą wyrazy znaczeniowo odległe (bawi, barwi, bar), ożywiają i poruszają wyobraźnię, pełnią więc podobną rolę jak rozwinięte zdania metaforyczne. A treść liryczna tego utworu? Jest to wiersz – westchnienie. Zdaje mi się, że nie można by piękniej wyrazić zachwyty dla chabrowych oczu dziewczyny z baru, o której się śni, strojąc ją w tęczowe barwy. Poemacik ten posiada niedościgniony wdzięk uśmiechu najdroższych ust (uśmiech z asów), zwiewną lekkość marzenia sennego, jest zaiste uorganizowaną fugą przeoczeń, niedopowiedzeń i aluzji.

Końcowy wniosek rozważań Brzękowskiego o budowie nowej poezji brzmi: „eliptyczna budowa wiersza jest świadomym posługiwaniem się zagęszczeniami treści”. Wniosku tego nie można wywieść ani z budowy poematów Peipera, który, jak wspomniałem, rozbudowuje je zazwyczaj szeroko, epicką raczej techniką układu rozkwitania,

ani z Brzękowskiego i Ważyka, którzy stosując elipsę, nie zawsze zagęszczają tym samym treść liryczną; najczęściej eliptyczny styl ich wierszy jest jedynie objawem asocjacyjnej ruchliwości ich wyobraźni. Sądzę, że twierdzenie to wywiódł Brzękowski z analizy moich poematów.

Już w pierwszym komunikacie grupy „a.r.”³⁹⁷ podałem taką definicję poezji: „poezja to jedność wizji, skondensowana w maksimum aluzji wyobrażeniowych i minimum słów”³⁹⁸. Brzękowski trafnie podkreślił wizyjność mojej poezji, bystro spostrzegł wieloznaczność niektórych moich przenośni; fałszywie jednak tłumaczy tę wieloznaczność jako możliwość wyboru takiego lub innego znaczenia. Nie, moim dążeniem była kondensacja, nie można więc wybierać, lecz przyjąć wszystkie znaczenia wieloznacznej metafory razem. Sprostować również muszę twierdzenie, jakoby niektóre moje poematy „mogły mieć dwie lub więcej interpretacji”³⁹⁹. Moje dążenie do największej gęstości i jednolitości widzenia poetyckiego nie dopuszcza żadnej dowolności; każdy mój wiersz ma tylko jedną jedyną treść liryczną.

Ostatni rozdział rozprawy („Poezja stosowana a poezja proletariacka”) nasuwa wiele zastrzeżeń. Ograniczę się do jednego. Brzękowski karci niektórych poetów, stojących

³⁹⁷ „a.r.” – polska grupa awangardowa, której nazwa, zapisana w formie akronimu, oznaczała artystów rewolucyjnych i awangardę rzeczywistości. Grupę powołali do istnienia w Łodzi w 1929 roku Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro i Henryk Stazewski. Strzemiński namówił kolegów, artystów plastyków, by do swego grona przyjęli także poetów z kręgu „Zwrotnicy” – Przybosia i Brzękowskiego.

³⁹⁸ W. Strzemiński, J. Przyboś, *Komunikat grupy „a.r.” nr 1. Grupa „a.r.” podejmuje walkę o sztukę nowoczesną w Polsce*, w: J. Przyboś, *Pisma rozproszone*, red. A. Kwiatkowska, J. Grądział-Wójcik, J. Borowczyk, Poznań 2019, s. 85.

³⁹⁹ Zob. J. Brzękowski, *Poezja integralna...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 304).

po stronie rewolucji, mówiąc, że kiepscy to rewolucjoniści, którzy zachowują tradycyjną formę w swoich wierszach. Jest to słuszne ze stanowiska artystycznego, ale jeśli chodzi o działanie na masy, to czy stara forma nie okaże się skuteczniejszą? Inna rzecz, że rzetelny artysta szukać będzie nowych środków oddziaływania rewolucyjnego, wysnutych ze szczytowych osiągnięć nowej poezji.

Obszerność i ważność różnorodnych zagadnień, które Brzękowski skupił w swej rozprawie, sprawia, iż *Poezja integralna* wychodzi daleko poza ramy 60 stron i domaga się rozszerzenia na szczegółowe studia. Ale ten trud ten zostawmy krytykom. Książka Brzękowskiego spełniła swoją rolę: ukazała przykładowo strukturę nowej poezji, ujęła syntetycznie kilka jej decydujących rysów (jak integralizm). W społeczeństwie, tak spóźnionym także w odczuwaniu estetycznym, jak nasze, iż poją je jeszcze impresjonistyczną wodą epigoni, rozprawa Brzękowskiego spełnić może funkcję odkrywacza i budziciela wzruszeń, godnych nowoczesnego człowieka.

Lech Piwowar⁴⁰⁰

Kieszonkowy podręcznik nowej poezji

[rec. Jan Brzękowski, *Poezja integralna*, Warszawa 1934,
Dom Książki Polskiej]

„Przejrzysta całość”

Dotychczasowe enuncjacje teoretyczne awangardy poetyckiej nie poszły wszcz.

Książka J. Brzękowskiego pt. *Poezja integralna* jest napisana właśnie tak, jakby miała odpowiadać na najprostsze i najbardziej zasadnicze pytania o dorobek poetyki awangardowej. Jest jakby rozumowanym **katalogiem** wszystkich zdobyczy nowej poezji, katalogiem pożytecznym, obliczonym na tzw. powszechny użytek, ułatwiającym zorientowanie się w całości zagadnień i postulatów. Obliczona jest przy tym jakby dla tych, którzy nie czytali „Zwrotnicy” oraz *Nowych ust* i *Tędy* Peipera, albo czytali nie dość uważnie.

„Pomimo wszechstronności jego prac teoretycznych, **a może właśnie dlatego**, artykuły i książki Peipera nie zdołały obalić zakorzenionych przesądów i fałszywych ujęć dawnej poezji. Rozproszonych w poszczególnych artykułach poglądów nie zebrał bowiem Peiper **w przejrzystą całość**, każąc czytelnikowi **uważnie** wyławiać je na przestrzeni **całej** książki”⁴⁰¹. A więc to jest ta przejrzysta całość poglądów teoretycznych awangardy!

⁴⁰⁰ Lech Piwowar (1909–1940) – poeta, satyryk, krytyk literacki i teatralny.

⁴⁰¹ Cytaty z pracy Brzękowskiego – zob. *Teksty źródłowe*, s. 287–341.

Uważny czytelnik całej książki Peipera spostrzeże tu jedno: podanie tych poglądów w jakimś **kieszonkowym wymiarze**, obliczonym na najszerszy zbyt i najprostszą ciekawość. „Bryk” niby...

Słowo, metafora, zdanie

Z podręcznikową, niepotrzebną skrupulatnością zajmuje się Brzękowski na przeszło trzech stronach wyliczaniem nowej, zresztą wątpliwie nowej, poetyckiej wartości **słów** (słowa nowoczesne, rzadkie, gwarowe, neologizmy i in.), skoro właściwe elementy nowej poezji zaczynają się dopiero od **metafory** – przy budowie metaforyczno-eliptycznej wiersza – i ewentualnie **aliteracji** – przy strukturze muzyczno-dźwiękowej. W tym właśnie widać skok, jakim nowa poezja odbiła się od dawnej poetyki, której elementarnym kanonem było **słowo**.

„To, co jest istotną wartością poetycką tkwi więc w połączeniach słów, znajduje się niejako poza słowem” – powtarza Brzękowski myśl Peipera wyrażoną w *Nowych ustach*. Jednakże głębokie tło psychologiczne, jakie dał metaforze w swoich rozważaniach Peiper, skraca się u Brzękowskiego do błędu widocznego w tym zdaniu: „metafora tkwiąca jednym ramieniem w rzeczywistości życiowej, a drugim sięgająca w **inną**, odległą realność, jest artystycznym wyrazem **metafizycznego konfliktu**”. Przyboś prawil kiedyś o jakiejś **metalogice** poetyckiej, **o mitologizowaniu** rzeczywistości, tu znowu **mnożenie tej nieszczęsnej** rzeczywistości. A przecież nowoczesność metafory leży gdzie indziej. Widać ją wyraźnie w zestawieniu z **porównaniem**. W porównaniu chodzi o to, by pierwsze pojęcie, czy wyobrażenie, porównywane **podnieść, wywyżżyć**. Porównuje się, że coś jest **jak** – i to, co następuje po jak, jest zwykle wyobrażeniem wyższym,

piękniejszym, w każdym razie silniejszym. Niewątpliwie dzieje się to w związku z zapatrywaniem, że poezja **idealizuje** przedmioty. W metaforze inaczej. Tu znikają **te dwa** stopnie. **Oba** pojęcia są **równie dobre, silne**. Nie idzie o **podwyższenie** jednego z nich, ale o **równorzędne** użycie do nowego poetyckiego celu, którym jest – **widzenie poetyckie**.

Aby nowocześnie używanemu środkowi poetyckiemu dać ważność, nie trzeba na to smaczku metafizyki.

Metafora rozwija się w zdanie metaforyczne, obejmuje cały wiersz, może być różnie wyzyskana dla celów „poetyckiej struktury”, której kilkanaście sposobów, używanych przez poetów awangardy, Brzękowski wylicza. Spójrzmy na dwa, które stempluje on obiecującym słówkiem „bardzo”.

„Bardzo wyrafinowanym” sposobem ma być „wieloznaczność pewnych obrazów metaforycznych, czy wyrażań”. Zdaje mi się, że ta wieloznaczność to ryzykowna sprawa. Zwracamy się tu bowiem znowu ku **słowu**. Wieloznaczność słowa, czy obrazu, zatrzymuje przy nim dłużej wyobraźnię czytelnika, chcąc rozwiązać pozorną, albo istotną, niezrozumiałość jakimś **jednym** znaczeniem, co nie może być korzyścią dla zdania.

„Bardzo subtelnym” znów sposobem jest „przybliżanie znaczeniowe dwóch wyrazów zupełnie różnych na mocy podobieństwa dźwiękowego”, co ośmielę się nazwać futurystycznym rekwizytem. Przykład, jaki podaje Brz[ękowski] z wiersza Przybosa, daje sam argumentację: „z **jąką** swoją wolę łączyć”.

Inne sposoby łączenia wyrazów w zdanie metaforyczne, jak np. przez: wzajemne podobieństwo, kontrast, dopowiedzenie, niedokończenie, wszystkie bardzo precyzyjne i przemyślane skupiają istotnie uwagę czytelnika na najlżejszych, niedostrzegalnych poruszeniach nowego języka poetyckiego. Ich błahość równa się ich ważkości,

drobiazgowość – wielkiemu pomysłowi całkowitego przetworzenia zasad poezji na nowo.

Teoria budowy

Życiowe uzasadnienia przez Brzękowskiego prawie wszystkich postulatów nowej poezji nie wyrabiają przekonania o właściwości tych uzasadnień. Żeby np. idea konstrukcji miała swą genezę w konieczności przeciwstawienia się opinii społecznej, zbałamuconej przez szarżujących futurystów, albo żeby była jedynie sprzeciwem przeciw bezpośredniości w wyrażaniu uczuć dawnej poezji – nie wygląda to dość prawdopodobnie. W ogóle wszelkie tło nowej poezji, społeczne czy psychologiczne, ma u Brz[ękowskiego] głębookość kartki zadrukowanego papieru.

Więc jak się buduje wiersz? Brz[ękowski] kataloguje trzy sposoby. Pierwszym jest Peipera „układ rozkwitania”. Brzękowski znowu zgubił tu poważniejsze wytłumaczenie, na czym ten układ polega.

Oparty on jest na psychologicznym, naukowym spostrzeżeniu, że **poznajemy całościami**, całościami coraz szczegółowszymi. A jego sens poetycki wyraża się w rozwijaniu nowej treści od najbardziej skąpego ujęcia zawierającego całość jeszcze niby w ziarnie, aż do kręgów pełnych, bogatych w szczegóły, w których z pierwotnej treści wytryska bujny, dojrzały owoc.

Drugi sposób, Przybosia, wspiera się na zasadzie „jedności wizji poetyckiej”, osiągananej przez „homogeniczność elementów”. Tego sposobu Brz[ękowski] w ogóle nie objaśnia. Co prawda, Przyboś wyznał kiedyś (w „Linii”), że sam nie potrafi wyjaśnić, na czym polega postulowana przez niego „jednolitość rytmiczna poematu”⁴⁰². Nieja-

⁴⁰² J. Przyboś, *Rytm i linia*, „Linia” 1931, nr 2, s. 53–54.

sność jest cechą charakterystyczną wszystkich tych pomysłów awangardowych, które Przyboś i Brzękowski utwierdzają jako różnice dzielące ich od Peipera.

Przyboś (w „Drodze” Nr 1⁴⁰³) uzupełnił wprowadzie tę „jedność wizji” dopowiedzeniem, że „każdy jego wiersz ma jedną jedyną treść liryczną”. To zn[aczy], że interpretacja czytelnika też może być tylko jedna. A jak pogodzić z tym używanie sposobów łączenia wyrazów na zasadzie ich wieloznaczności? Owszem, Przyboś odpowiada, odpowiada psychologicznym nonsensem. Oto nie należy wybierać takiego czy innego znaczenia, ale „przyjąć wszystkie znaczenia wieloznacznej metafory **razem**”! I tak to prosto powiedziane. A może ktoś wytłumaczy, jak to można zrobić?

Trzecim sposobem budowania wiersza jest budowa muzyczno-dźwiękowa, którą B[rzękowski] odróżnia się od reszty awangardzistów. Można zauważyć tylko jedno: jeżeli robi się odstępstwo od **integralności** poezji, postulując budowę muzyczno-dźwiękową, a więc **nie poetycką**, godząc się na aliteracje i onomatopeje, to dlaczego nie uprawnić również budowy na zasadzie treściowej?

Elipsa

U podstawy tych wszystkich sposobów leży, jako „naczelna zasada”, elipsa. Ze skromnego środka technicznego, znanego wszystkim starym stylistom, urosła ona w książce Brzękowskiego do znaczenia czarodziejskiej różdżki sprowadzającej poezje.

⁴⁰³ J. Przyboś, *O poezji integralnej*, „Droga” 1934, nr 1 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 343–352).

Uzasadnieniem jej ważności jest „najistotniejsze znamię nowej sztuki – pragnienie skrótów”. „Obraz zawierający wszystkie szczegóły nie jest poetyckim; należy on do prozy”. Żeby był poetyckim, należy z niego „elidować mało wartościowe elementy”. Także tzw. „zagęszczenia treści poetyckiej” są wynikiem elipsy, która rozluźniając związki treściowe między poszczególnymi elementami, powoduje ich wieloznaczności, tzn., że czytelnik **jednemu** elementowi przypisuje, zależnie od bogactwa swej wyobraźni, **parę** różnych znaczeń zamiast **jednego**. Osiąga się przez to „kondensację walorów artystycznych i syntetyczność”.

I osiąga się jeszcze jeden efekt. Wyobraźnia czytelnika ze **zdania** przenosi się na **słowo, wyrażenie** (to wieloznaczne), szuka jego różnych znaczeń, zatrzymuje niejako swój bieg, odbywa go skokami, których nie można przewidzieć, **którymi nie można kierować**.

Poezja społeczna, jaka?

Nudzi już trud teoretyków usiłujących **pogodzić** w jakiejś, mniej lub więcej pomysłowej, symbiozie pojęcia: **społeczeństwo i poezja**, których wzajemna **różność** istnieje już tylko w spojrzeniach odwróconych daleko wstecz.

Jedynie **sposoby** wyrażania stanowiska społecznego przez poetę mogą być dyskutowane – jeżeli się przyjmie jedną, wspólną podstawę ideologiczną – jako użyteczne lub nie; albo – gdy wyrażają stanowisko inne, różne – oznaczane, bez próby sądenia ich użyteczności, czyli poziomu, pewną klasową przynależnością.

Brzękowski w ostatnim rozdziale swej książki utrzymuje jednak stary, dualistyczny podział poezji. Píše on tak: „W życiu literackim mamy do czynienia albo z **poezją** (nieco dalej Brz[ękowski] wyrazi się: **poezja czysta!!**),

albo też z **poezją stosowaną**. Ta ostatnia ma tylko **użytkowe cele**”.

Utylitaryzm poezji stosowanej – zaliczając do niej także wiersze z pointą – określa Brzękowski wyraźnie: „Poezją stosowaną jest wiersz o agitatorze, ojczyźnie, rewolucji, prowokatorze itp.”.

A jak wygląda wobec tego użyteczność nowej poezji?

„Nowe sposoby łączenia, nowe elementy budowy poetyckiej, są odpowiednikami nowej budowy społecznej” i dalej: „...w formach nowej poezji, w ich wzajemnym ustosunkowaniu wyraża się nowa struktura społeczna i nowa organizacja życia jednostki i zbiorowości”. Wyraża się? **Jak?**

Jeżeli się pracowicie układa schematy budowy poetyckiej, to – przyjmując, że ta budowa jest odpowiednikiem nowej budowy społecznej – trzeba by wykazać, na czym ta odpowiedniość polega. To, co mówią awangardziści o wpływie nowych form poetyckich na społeczeństwo, jest utopią, nie mającą prawdziwych szans w życiu.

Gdyby się dało odsunąć ludzi, tkwiących we wrzeniu walk społecznych, od wszelkich wpływów ideologii popychających ich to w tę, to w tamtą stronę, odsunąć całkowicie od natarczywych i **bezpośrednich** wołań kierujących nieodwołalnie ich krokami, to – robiąc eksperyment – można by czekać, aż nowa budowa poetycka osiągnęłaby swój społeczny efekt: ukształtowanie nowych ludzi.

Ale o takim eksperymencie chyba nikt trzeźwo myślący nie pomyśli bez narażenia się na zarzut reformistycznego odsuwania poezji od życia, na zarzut, że ją społecznie **neutralizuje**.

Bo nie jest tak, jak mówi Peiper: „najsilniejszym poetą rewolucji jest piekarz”. Najsilniejszym poetą rewolucji jest najlepszy **poeta rewolucyjny!** Udział poetów w walce społecznej musi być prosty. Nie **poprzez** sztukę, ale sztuką.

Poeta wyrażający treść np. reakcyjnych poglądów społecznych będzie niewątpliwie poetą społecznym. Ale czy to jest obojętne, **jaki** światopogląd wyraża się pewnymi środkami poetyckimi, ku jakiemu światopoglądowi one grawitują?

Brzękowski pisze: „prawdziwy poeta może się świetnie obejść bez słów takich jak: proletariat, prowokator, rewolucja”. Ale **dlaczego** ma się bez nich obchodzić? Prawdziwy poeta, pisząc klasowy wiersz agitacyjny o zupełnie bezpośrednim celu użytecznym (osiąganie tego celu: zamierzonej emocji u czytelnika może być niekoniecznie takie płaskie, jak to sobie Brz[ękowski] wyobraża), nie pozbywa się tego, co go czyni społecznie potrzebnym: poziomowi swej poezji. Bo wcale poezja nie jest słabsza agitacyjnie od artykułu czy powieści! Tylko jej związki z życiem trzeba widzieć w prawdziwych życiowych wymiarach. Kieszonkowy podręcznik takiego wymiaru nie podaje.

Julian Przyboś

Dwa chwyt

Książkę Brzękowskiego pt. *Poezja integralna* nazwał Lech Piwowar (w nr. 6 „Gaz. Art.”) podręcznikiem nowej poezji. Jest to raczej **komentarz**, usiłujący wyjaśnić najbardziej znamienne cechy nowej liryki. Jak każdy komentarz, książka Brzękowskiego wymaga przede wszystkim znajomości wyjaśnianego tekstu. Wzgląd na porządek wykładu skłonił Brzękowskiego do dorywczego traktowania najpierw pewnych „elementów”, tj. „chwytów poetyckich” w oderwaniu od kontekstu, jednakże autor zakładał oczywiście znajomość u czytelnika **całości poematów**, z których owe elementy wyodrębnił. Gdyby L. Piwowar, poznawszy w *Poezji integralnej* cytaty ilustrujące „chwyt”, dopełnił je lekturą całości poematów, nie wątpię, że pozbyłby się wielu podniesionych przez siebie wątpliwości.

1. Wieloznaczność obrazów metaforycznych

Jako jeden ze sposobów struktury poetyckiej wyodrębnił Brzękowski z mojej poezji wieloznaczność obrazów metaforycznych, opartą na wyzyskaniu wyrazów wieloznacznych. Ten „chwyt” ma uzasadnienie w dążeniu do największej **gęstości i jednolitości widzenia poetyckiego**.

Brzękowski, idąc za swoimi upodobaniami **asocjacionistycznymi**, przyznaje, że czytelnik może wybierać z takiego wieloznacznego obrazu metaforycznego to lub inne widzenie – do woli. Zaprzeczyłem w „Drodze” tej interpretacji, mówiąc: „moim dążeniem była kondensacja, nie można więc wybierać, lecz przyjąć **wszystkie znaczenia wieloznaczej metafory razem**”⁴⁰⁴, i sądzę, że tak stawiając sprawę, jestem w zgodzie z tym, co dzieje się w wyobraźni czytelnika poezji. Lecz Piwowar uważa taką apercpcję za psychologiczną niemożliwość.

Podejrzewam, że Piwowar uczynił ten zarzut, nie podawszy swojej wyobraźni działaniu takiego mojego obrazu metaforycznego. Stwierdziłby bowiem wtedy, że nie chodzi tutaj o **wieloznaczność pojęciową, lecz o wielowyobrażeniowość. Inne są prawa wyobraźni, inne logiki**, i to, co w sferze rozumowania jest sprzecznością, w sferze kojarzenia wcale się nie wyklucza.

Jest to zresztą kwestia **stopnia ruchliwości i żywości fantazji**. Wszakże już zwykła metafora jest taką **wiązką wytryskujących widzeń**. Weźmy jako przykład przenośnię: „**burza włosów**”, wiążącą dwa sprzeczne właściwie wyrazy (że nie przytoczę takich przykładów jak „suchy ocean” itp.). Cóż dzieje się pod wpływem tej metafory w ruchliwej fantazji słuchacza? Oto **dwa** ułamkowe „obrazy pomocnicze” jakiejś konkretnej burzy (lub burz) i widzianej czupryny (czupryn) **wplatają się w siebie**, wytryskają w abstrakcyjniejsze (jeśli można to tak nazwać) **widzenie nadrzędne** zespalające burzę i włosy w jedno – w „burzę włosów”. (Oczywiście, takie cuda dzieją się w wyobraźni wtedy, gdy metafora jest świeża, oryginalna, a więc niespodziewana).

⁴⁰⁴ J. Przyboś, *O poezji integralnej* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 351).

Sądzę, że te uwagi L. Piwowarowi, jako poecie, wystarczają i że nie będę zmuszony dla dowiedzenia swej słuszności wyjaśniać własnych wieloobrazowych metafor.

2. „Z jaką łąką swoją wolę łączyć?”⁴⁰⁵

Niestety tutaj nie mogę uniknąć cytowania i komentowania własnych wierszy. Piwowar wyraża się z przekąsem (podobnie jak Irzykowski w „Pionie”⁴⁰⁶) o tym „chwycie”, który Brzękowski określił jako „przybliżanie dwóch wyrazów zupełnie różnych na mocy podobieństwa dźwiękowego”⁴⁰⁷. Piwowar nazywa ten sposób „futurystycznym rekwizytem”, a Irzykowski zestawia złośliwie z kalamburem „bycze zdobycze”.

Irzykowskiego można łatwo przekonać słynnym przykładem „milczenia tyfoidalnego”⁴⁰⁸, które on uznał za szczyt nonsensu, a Peiper dowiódł, że to może być świetna metafora⁴⁰⁹. Każdy bowiem taki „sposób” czy „chwyt” poetycki – rozważany **sam dla siebie**, może być zlekceważony i ośmieszony. (Rym, najpowszechniejszy dzisiaj i od wieków uszlachcony rekwizyt, w starożytności nie dostąpił zaszczytu zdobienia klasycznego metrum, a w prozie był trickiem dość lekceważonym). Chodzi więc o to, czy

⁴⁰⁵ Cytat pochodzi z wiersza *Echo* (z tomu *W głąb las*), przedrukowanego w „Gazecie Artystów” w sąsiedztwie artykułu Przybosa (zob. *Teksty źródłowe*, s. 468).

⁴⁰⁶ Chodzi o artykuł Irzykowskiego *Zgiełk a ścisk tzw. walarów* z cyklu *Wycieczki w lirykę I*, „Pion” 1934, nr 93.

⁴⁰⁷ J. Brzękowski, *Poezja integralna...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 299).

⁴⁰⁸ Zob. s. 234, przypis 239.

⁴⁰⁹ Zob. T. Peiper, *Komizm, dowcip, metafora*, w: *idem, Tędy*, Warszawa 1930 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 253–255). Na zawarte tutaj uwagi Przybosa Irzykowski odpowiedział w szkicu *Noli jurare...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 405–413).

„chwyt” (który równie może być środkiem dowcipu, jak wzruszenia poetyckiego – *vide* rozprawę Irzykowskiego o **dowcipie a metaforze**⁴¹⁰), czy „chwyt” jest w danym kontekście użyty trafnie, czy upoważnia go potrzeba wyrazu, **czy objawia jakąś nową, ciekawą sytuację psychiczną**. Aby zaś to rozstrzygnąć, trzeba znać, jeśli nie cały tekst utworu, to co najmniej bliższe otoczenie „chwytu”.

Proszę wsłuchać się w zdania *Echa*, poprzedzające cytat: „**Z jaką łąką swoją wolę łączyć?**”

Autor, człowiek miasta o woli skupionej jak nabój, staje wobec spokoju wsi. Nawykły do wytężonego i gwałtownego działania – teraz zdezorientowany ciszą, jakby zawieszony w próżni, pragnie odnaleźć siebie, zrealizować się w jakimś geście, ruchu, czynie, i wtedy właśnie, **w jednym** olśniewającym **blýsku** uświadamia sobie, że łączyć swoją wolę z siołem, z łąką to tyle, co wolę rozluźnić, zbyć się jej jakby, co złagodzić wśród kwiatów i traw łąkowych. Taki (w przybliżeniu) **blýskawiczny proces duchowy** zamknąłem w tym chwycie opartym na grze słów; jest on równie **szybki** jak ów uczuciowo sprzeczny skręt psychiczny. (Dla Piwowara, miłośnika psychologii, uwaga: prawo sprzeczności nie działa również w dziedzinie uczuciowości: istnieją „uczucia mieszane”, można kochać i nienawidzić **zarazem**).

Sądzę, że nawet ten mój autorsko skąpy komentarz usprawiedliwia ową łąkę i wynosi **ponad** futurystycznie werbalną igraszkę dla igraszki.

⁴¹⁰ Rozważaniom na temat relacji podobieństwa między metaforą a dowcipem Irzykowski poświęcił bardzo dużo miejsca w tekście *Zdobnictwo w poezji...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 139–198).

Lech Piwowar

Raz, dwa, trzy

1. „Tobie zajęć i sarna...”

Julian Przyboś, odpowiadając na mój artykuł o książce Brzękowskiego⁴¹¹, pisze, że „pozbyłbym się wielu podniesionych przez siebie wątpliwości”, gdybym swą znajomość cytatów z tej książki „dopełnił lekturą całości poematów”⁴¹². Dopełniłem dawno. Jeszcze przed czytaniem książki Brzękowskiego. Ale nie wypełniło się przewidywanie Przybosia. Wątpliwości są. Weźmy wstępne, polemiczne. Przyboś ma dla książki Brz[ękowskiego] dwa kryteria: minimalistyczne, gdy chodzi o wymagania recenzenta, chcącego w myśl słów Brz[ękowskiego] znaleźć w niej *en réalité*⁴¹³ „wydedukowanie pewnych zasadniczych ujęć”⁴¹⁴ teoretycznych nowej poezji, i maksymalistyczne, gdy ją chwali, będąc sam recenzentem. Dla mnie *Poezja integralna* ma być „**komentarzem**, usiłującym wyjaśnić najbardziej znamienne **cechy** nowej liryki”⁴¹⁵. Ale gdy pisze o niej Przyboś („Droga” Nr 1 z r. 1934), to staje się ona czymś znacznie większym: „pierwszym

⁴¹¹ L. Piwowar, *Kieszonkowy podręcznik nowej poezji*, „Gazeta Artystów” 1934, nr 6 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 353–360).

⁴¹² J. Przyboś, *Dwa chwyty*, „Gazeta Artystów” 1934, nr 8 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 361).

⁴¹³ *En réalité* (fr.) – w rzeczywistości.

⁴¹⁴ J. Brzękowski, *Poezja integralna...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 289).

⁴¹⁵ J. Przyboś, *Dwa chwyty* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 361).

w Polsce zarysem nowej poetyki”, a jej rola ma polegać na tym, że „ujęła (ona) **syntetycznie** kilka jej (nowej poezji) decydujących rysów”⁴¹⁶. Nieopatrznie sięgnąłem po „sobola i pannę”, zajmując się „syntetycznymi ujęciami” Brz[ękwskiego], jako pewną teoretyczną całością, zamiast – porównywać objaśnienia cytatów z „komentarza” z oryginałami. Ale jeżeli cytaty z książki Brz[ękwskiego] nie ilustrują dostatecznie całych tekstów, jeżeli objaśnienia elementów trzeba konfrontować z poematami, z których je wzięto – to **po coś książka?** I dlaczego nazywa się ją „pierwszym w Polsce zarysem nowej poetyki?”

2. Wieloznaczność i widzenie poetyckie

Ponieważ Przyboś uważa wieloznaczność obrazów metaforycznych za sposób struktury poetyckiej wydedukowany z jego poezji, należy pamiętać, że 1) Przyboś zakłada jednolitość wizji poetyckiej i 2) przyjmuje w swojej poezji obrazowość, preferuje metafory, zdania metaforyczne obrazowe. A właśnie na tym tle jednolitości wizji, jednolitości obrazu poetyckiego wydaje mi się, że wieloznaczność nie spełnia swych zadań, że – przeciwnie – wygrywa owe właściwości w sposób dla jednolitości obrazu niekorzystny. Że przez wieloznaczność osiąga się „zagęszczenie treści poetyckiej”, tego nie kwestionowałem, ponieważ wyobraźnia czytelnika – istotnie – pod wpływem napotkanej wieloznaczności wyrazu gromadzi wokół niego parę odmiennych wyobrażeń. To chwytnie paru wyobrażeń, wybiegających z jednego np. słowa powoduje pewien swoisty **ruch w wyobraźni**, ruch pomiędzy poszczególnymi wyobrażeniami, **ruch niedopuszczający do ukształtowania się jakiegoś jednego obrazu**. Jeżeli np. słowo „pole”

⁴¹⁶ J. Przyboś, *O poezji integralnej* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 352).

z wiersza Przybosa zamieszczonego w nr. 8 G.A.⁴¹⁷ wywołuje skojarzenia: „pole walki”, „pole działania”, to czy może ono w wyobraźni utworzyć obraz jakiego jednego, konkretnego pola? **Nie!** Na tym ruchu wyobraźni polegają Peiperowskie „**widzenia poetyckie**”, które wykluczają „obrazowość” a tym bardziej „jednolitość” obrazu poetyckiego. W znaczeniu użytym przez Peipera wieloznaczność spełnia jeszcze jedną ważną rolę: wyrzuca **malarskość**, te obrazowe tendencje z poezji. I jeszcze w jednym wypadku Przyboś, odróżniając się od Peipera, popełnia niekonsekwencję.

Zaznaczanie różnic między „wieloznacznością pojęciową” a „wielowyobrażeniowością” i to, że „inne są prawa wyobraźni, inne logiki”⁴¹⁸, o czym Przyboś był łaskawie poinformować, uważam za zupełnie *mal à propos*⁴¹⁹ w stosunku do moich uwag o wieloznaczności, ponieważ wcale nie interesowało mnie to, czy „prawo sprzeczności nie działa również w dziedzinie uczuciowości”⁴²⁰ (choć zdawało mi się, że gdzie indziej, tzn. poza tą „uczuciowością” ono **działa**). Sprawa łączenia wyrazów „sprzecznych” i to, że „można kochać i nienawidzić zarazem”, są to dla mnie rzeczy dawno załatwione i nie wiem, jaką drogą doszedł do tych „odkryć” – Przyboś!

3. Futurystyczny rekwizyt

Obrona „chwytu poetyckiego” polegającego na „przybliżaniu dwóch wyrazów zupełnie różnych na mocy

⁴¹⁷ Chodzi o wiersz Przybosa *Echo* z tomu *W głąb las* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 468).

⁴¹⁸ Zob. J. Przyboś, *O poezji integralnej* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 362).

⁴¹⁹ *Mal à propos* (fr.) – bez związku, bez znaczenia.

⁴²⁰ Zob. J. Przyboś, *Dwa chwyt* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 364).

podobieństwa dźwiękowego”, który to „chwyt” nazwa-
łem „futurystycznym rekwizytem”, przemieniła się w ar-
tykule Przybośa w obronę cytatu z własnego wiersza.
Czy to powiedzenie: „z jaką łąką swoją wolę łączyć”⁴²¹
jest „futurystyczną, werbalną igraszką”⁴²²? Nie jest nią –
twierdzi Przyboś – ponieważ... O czym ma przekonać
przykład „milczenia tyfoidalnego”? No, o tym, że nie ma
takich dwu słów, dla których nie znalazłoby się sytuacji,
gdzie, połączone, byłyby jej świetnym wyrażeniem. Ależ
tu chodzi o łączenie słów znaczeniowo różnych, **ale nie
na mocy ich podobieństwa dźwiękowego!** Właśnie to
dźwiękowe podobieństwo, ta bliska hałaśliwość wspólna
słów, sprawiły, że nowa poezja wyrzekła się np. bliskich
regularnych rymów!

Jeżeli np. „chwyt” Brzękowskiego:

i jak amoniak

i amo...

jest piękny, to tylko dlatego, że połączył słowa – może
nawet mimo wiedzy autora – na mocy ich znaczeń: słowo
„amoniak” połączone ze słowem „kocham” daje efekt
poetycki nowy i nieoczekiwany. Ale ta **łąka** i **łą!** „Łą” nic
nie znaczy. Znaczą tylko dźwiękowo. Tylko. Nic nie po-
może „wysłuchiwanie się w zdania poprzedzające ten cy-
tat”, bo – mimo wszystko – siedzi on tam **sam dla siebie**.
Chyba, gdyby – zbudować cały wiersz na zasadzie takich
aliteracyjnych podobieństw. Ale to właśnie robili futury-
ści, i Tuwim, i...

⁴²¹ Zob. s. 363, przypis. 405.

⁴²² Zob. J. Przyboś, *Dwa chwyt* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 364).

Julian Przyboś
Jeszcze raz trzy

1. Uzgodnienia

Cieszy mnie, że zaraz na wstępie mogę ubić zgodę z Lechem Piwowarem w dwóch sprawach⁴²³.

Po pierwsze: **przyznaję mu także sobola i pannę**⁴²⁴. Pisząc w „Drodze”, że książka Brzękowskiego jest „pierwszym w Polsce zarysem nowej poetyki, wywiedzionej z praktyki poetyckiej, **wszystkich** nowatorów”⁴²⁵, chciałem podkreślić jej charakter syntetyczny w przeciwstawieniu do *Nowych ust* i *Tędy*, rozwijających osobistą doktrynę Peipera. Oczywiście, twierdząc to, nie dostrzegłem jej innej strony: analityczno-komentarzowej, lecz jej nie podkreśliłem, bo było to dla tego, co zamierzałem wywieść w tym artykule – zbędne. Tę właśnie stronę komentarzowo-analityczną podniosłem w polemice z Piwowarem, po to, aby mu zwrócić uwagę na nie dość, jak mi się zdawało, znane mu teksty, z których komentujący Brzękowski cytował.

⁴²³ Por. artykuły w Nr. Nr. 6, 8, 9 „Gaz. Art.” [przyp. – J.P.].

Przyboś w przypisie odesłał do numerów 6, 8 i 9 „Gazety Artystów”, na której łamach publikowano kolejne głosy w sporze poety z Lechem Piwowarem.

⁴²⁴ Aluzja do tytułu powieści Józefa Weysenhoffa *Soból i panna* (1911).

⁴²⁵ J. Przyboś, *O poezji integralnej* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 343).

A teraz niech przyzna Piwowar, że go **przekonałem**, że **zgadza się ze mną** w kwestii „wieloznacznych obrazów metaforycznych”. W artykule pierwszym uznał przyjęcie wszystkich znaczeń wieloobrazowej metafory za psychologiczny nonsens, w drugim – **już rozumie** i tłumaczy, jak rozumie.

Myli się tylko, mówiąc: „W znaczeniu użytym przez Peipera wieloznaczność spełnia jeszcze jedną ważną rolę (a więc Piwowar już przyznaje wieloznaczności **ważną** nawet rolę – **przyp. mój**): wyrzuca **malarskość**, te obrazowe tendencje w poezji”⁴²⁶. Bo: 1) Peiper **nigdy** ani w teorii, ani w praktyce **nie stosował** przenośni opartej na wieloznaczności wyrazu, 2) mnie **nie chodzi o jakiś nieskoordynowany ruch wyobrażeń**, o to tylko, żeby się ruszały, **o ruch dla ruchu**, lecz o takie zestrzelenie wyobrażeń, by **więzały się** w nadrzędne obrazy.

2. Jedność wizji, obrazowość, wieloznaczność

Ponieważ Piwowar ustawicznie świeci mi w oczy Peiperem, który nie uznaje obrazowości ani „jednolitości wizji poetyckiej”, muszę raz jeszcze stwierdzić, że właśnie wyeliminowanie obrazów na rzecz zestawień abstrakcyjnych czyni, iż poezje Peipera są dla mojej wyobraźni niestrawne. Zawodziński⁴²⁷ nazwał kiedyś *Żywe linie* nagromadzeniem oksymoronów i miał zapewne na myśli tę nieskoordynowaną około jakiejś zasadniczej wizji całkującej grę wyrazów **odpychających się** wzajemnie, która sprawia, że pod naciskiem słów Peipera nie wyskakuje żaden obraz, nic się nie wiąże. Wskutek tego te abstrakcyjne

⁴²⁶ L. Piwowar, *Raz, dwa, trzy*, „Gazeta Artystów” 1934, nr 9 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 367).

⁴²⁷ Karol Wiktor Zawodziński (1890–1949) – krytyk, związany ze „Skamandrem”, teoretyk i historyk sztuki.

zestawienia metaforyczne stają się **obojętne** i w końcu nic się nawet **nie rusza**.

Weźmy jeszcze raz słynny przykład: „**Ten hymn z jedwabiu ponad okrucieństwem z cukru**”⁴²⁸. Peiper w *Tędy* (str. 378)⁴²⁹ przypuszcza rozmaite sposoby łączenia się tych, jak je nazywa, widzeń, dla mnie niestety zdanie to jest **niewyobrażalne**, nic się w mojej wyobraźni pod jego wpływem nie dzieje; zdanie to mogę jedynie **zrozumieć**. I zdaje mi się, że Peiper popełnia zasadniczy błąd: **grę pojęć bierze za grę wyobraźni**.

Bez jedności, bez jakiegoś postaciującego pionu, który kształtuje i skupia w fantazji całość poszczególnych widzeń – nie można stworzyć poematu. (Niechże tego Piwowar nie zrozumie, że cały poemat winien być zbudowany np. tylko z metafor rzeczownikowych lub tylko z metonimii...) Chodzi tu o tę wyczuwaną w czasie tworzenia **substancję wizji, o jej jednorodność**; wycucie to, choć tak trudne do zdefiniowania, jest jednak w chwili poetyckiego napięcia – **nieomyślne**, ono **nadaje kierunek wyobraźni**, ono despotycznie decyduje, który obraz ostoi się w poemacie, a który zniknąć musi. Ten właśnie fakt z przeżycia twórczego nazywam „**jednością wizji poetyckiej**”.

Brak tej jedności sprawia, że jak u **asocjacionistów**, albo wszystko się rozlatuje, albo dzieje się tak jak u Peipera: Wie się wprawdzie, co autor chciał wieloma pojęciowymi metaforami określić, ale się poematu **nie przeżywa**. U Peipera dzieje się to zresztą nie tylko z winy niejednorodności widzeń, ale z **braku wizji w ogóle**. Wiersze Peipera robią wrażenie jakiejś retorycznej, wysztucznionej prozy.

Błądzi Piwowar, interpretując (na ślepo) moje przenośnie oparte na wyrazach wieloznacznych, w duchu peiperowskim kształtującej mój poemat zasadzie jedności

⁴²⁸ T. Peiper, *Noga* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 464).

⁴²⁹ Przyboś odwołuje się do wydania z 1930 roku.

bynajmniej taka wieloznaczność nie szkodzi dzięki temu, że: 1) powstawanie i charakter tworzących się obrazów jest **wyznaczony przez całość** widzeń utworu, 2) obrazy te znaczeniowo (logicznie) wiążą się ze sobą. Obrazy te są zwiewniejsze – to prawda, niemniej jednak wyblęskują one wskutek tego, że spięte są z **pokrewnymi**, korespondują z **homogenicznymi** (Brzękowski) obrazami⁴³⁰. Weźmy jako przykład zakończenie wiersza *Zmęczeniu*:

Minuty mijają nas

I czas pełźnie w błękicie naszych oczu⁴³¹.

Dzięki poprzedzającemu obrazowi – wyrażenie: „**i czas pełźnie**” wiąże się w obraz pełzania (tutaj pauza), zestawienie zaś: „...**w błękicie naszych oczu**”, zwiewając obraz poprzedni, tworzy nowy obraz tracenia barwy, szarzenia, blaknięcia czasu w oczach, **pełnięcia barwy oczu**. Wahanie się dwu znaczeń słowa „**pełźnie**” rozstrzyga się pod koniec zdania zdecydowanie na korzyść: „**traci barwę**” i ten obraz **dominuje**. Obraz ten nasuwa się w zakończeniu utworu tym pewniej, że jest w ciągu wiersza przygotowany przez powtarzający się **motyw oczu** (rzęsy, kołyska z dwóch powiek, źrenice).

Oba te obrazy bynajmniej się logicznie nie kłócą, przeciwnie: dzięki nim narzuca się przejmująco prawda o mijaniu czasu, o starzeniu się, o daremności, niepełności wysiłków... Tak ten w codziennym poczuciu obojętny

⁴³⁰ Postulat homogeniczności poezji zawarł Brzękowski w *Poezji integralnej*. Na zbieżność jego poglądów z teorią Peipera wskazywał Andrzej Płauszewski (zob. *idem, Realizacja teoretycznych postulatów Awangardy Krakowskiej*, Łódź 1966).

⁴³¹ Cytowane przez Piwowara „pole” z *Echa* jest konkretnym polem (gruntem, glebą) i nie ma w nim wieloznaczności [przypr. – J.P.]. Cytowany fragment pochodzi z wiersza *Zmęczenie* z tomu *Sponad* (1930).

truizm – tutaj w poemacie, dzięki wizji nabiera wyrazu **nowo odczutej** prawdy. A wszakże poezja ma dawać, jak chcą niektórzy, takie właśnie rewelacje.

3. Łąka – łączyć

Najpierw uwaga: przykład „milczenia tyfoidalnego” był adresowany (w artykule **zaznaczone to wyraźnie**) do Irzykowskiego, który ośmieszał broniony przeze mnie „chwyt”, podobnie jak kiedyś owo „milczenie”. Chciałem wskazać, że każdy chwyt – rozpatrywany sam dla siebie – może być zlekceważony i ośmieszony, że nabiera on sensu, podobnie jak owo „milczenie tyfoidalne”, dopiero w **kontekście**.

A teraz meritum sprawy: Okazuje się, że Piwowar jednak **nie zrozumiał** moich intencji, a nawet, że nie przeczytał uważnie tego, co o tym chwycie mówi Brzękowski: „**W wierszu tym** («Z jaką łąką swoją wolę łączyć?») **mimo woli chcemy się dopatrywać w słowie «łączyć» pochodzenia od «łąki»**”⁴³². Otóż to właśnie. Nie chodziło mi o jakąś futurystyczną igraszkę aliteracyjną – łą – łą – ale o poddanie odczucia, że słowo „**łączyć**” to nie tylko tyle co „wiązać”, „zespalać”, lecz że to **neologizm** od rzeczownika „łąka”, a więc „łączyć” – czynić łąkowym, łącznym (Słowacki mówi: „kwiat łączny”⁴³³).

A teraz – zgadza się Pan, że **nie** jest to futurystyczny rekwizyt?

Mam nadzieję, że nie tylko w tym zgodzi się teraz ze mną Lech Piwowar – i że zamiast objaśniać swoje dawne wiersze (co wydaje mi się zajęciem nieco żenującym i zbytęcznym), będę miał czas pisać – nowe.

⁴³² J. Brzękowski, *Poezja integralna...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 299).

⁴³³ Cytat z *Lilli Wenedy* (1840).

Karol Irzykowski
Awangardą i pogardą⁴³⁴

W odpowiedzi na zarzuty (także moje), że uprawiają *metaphoritis*⁴³⁵, awangardowcy wykoncypowali swoją ideologię twórczą, którą chciałbym tutaj streścić lojalnie i nawet amplifikując, jednak nie fałszując.

Metafora – u Awangardy – nie jest ozdóbką zewnętrzną, formalną, lecz sednem rzeczy, i należy przede wszystkim do treści. Przecież poezja w ogóle jest sprawą metafizyczną. Otóż wyobraźmy sobie już sam pomysł, samą ideę, samą zasadniczą wizję utworu awangardowego jako metaforę -ziarno; to ziarno, rozwijając się, wypuści z siebie roślinę, której liście, kwiaty czy owoce, jako organiczny i konieczny ciąg dalszy, będą i muszą być również metaforami.

W tym związku Peiper mówi o „układzie rozkwitającym” i o „procesie metaforyzacyjnym”⁴³⁶, a Przyboś (w „Drodze”) twierdzi, że im potężniejsza siła natchnienia, tym większe „nasilenie widzenia metaforycznego”⁴³⁷.

⁴³⁴ Patrz artykuł pt. *Zgiełk a ścisk tzw. walorów w nrze 39 „Pionu”* [przyp. – K.I.].

Zob. „Pion” 1934, nr 39 (52), s. 1–2.

⁴³⁵ Zob. K. Irzykowski, *Metaphoritis...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 231–242).

⁴³⁶ Peiper pisał o „życiorództwie metaforycznym” (*Teksty źródłowe*, s. 207), a także o „pełni metaforyzacyjnej” (s. 260), „pojęciu metaforyzacyjnym” (s. 208) i „utworze metaforyzacyjnym” (s. 261).

⁴³⁷ J. Przyboś, *O poezji integralnej* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 344).

Brzękowski zaś mówi o „poezji integralnej”, to znaczy, że nie zawiera ona już w sobie nic zbytecznego, zewnętrznego, jest czystym destylatem.

Z tą doktryną można równie dobrze płodzić doskonale, jak złe wiersze; jej pragmatyczna, tzn. zachęcająca wartość może być taka sama jak niegdyś islamu dla Turków. Pod lupą analizy może jednak okazać się, że zdanie, iż poezja jest metaforą, samo jest – metaforą. Ostatecznie każde pokolenie układa sobie inną odpowiedź na to, czym jest poezja (czym jest forma, Bóg itp.), czyli inny ideał; ma swoją poezję o poezji. Ale otóż zasada rozwijania kwiatów z ziarna, zasada ziszczenia jakiejś immanentnej (tzn. wewnętrznej, koniecznej, w założeniu tkwiącej) krystalizacji pomysłu pochodzi właściwie od kubizmu, który marzył o drugiej, mniejszej, ale geometrycznej rzeczywistości, stojącej w jakimś – może krytycznym, może władczym, może przyszłościowym – stosunku do rzeczywistości pierwszej, zwykłej, naturalistycznej. Ideał konsekwencji, ideał pisania słowem-prawdą, takim a nie innym, towarzyszył poetom (tj. także powieściopisarzom i zwłaszcza dramaturgom) zawsze. Ale czemuż owe konsekwencje muszą być tylko metaforami? Wprawdzie można by metaforyzację w poezji uważać za pewnego rodzaju odpowiednik kształtów geometrycznych w malarstwie. Ale w takim razie musi wejść w życie moja teza postawiona w *Walce o treść* (rozdział o zdobnictwie), że postaci metafory może być milion; jako metaforę można odczuwać np. realizm w *Pani Bovary*⁴³⁸ albo Ibsenowską ekspozycję w dramacie⁴³⁹, polegającą na

⁴³⁸ Chodzi o powieść francuskiego pisarza Gustave’a Flauberta.

⁴³⁹ Por. uwagi Irzykowskiego o dramacie Henrika Ibsena (1828–1906) z 1886 roku pt. *Rosmersholm*. Autor *Walki o treść* chwali „cząstkowe odsłanianie przeszłości” jako zabieg formalny norweskiego dramaturga (zob. K. Irzykowski, *Walka o treść...* (1976), s. 149).

zręcznym stosowaniu *pars pro toto*. Metaforą sosny jest skromna szyszka, a nie świecidelka z epoki Bożego Narodzenia. Jak organiczność, to już organiczność „na całego”. Jedynie w ten sposób da się zbudować teoria ogarniająca całość zjawisk literackich. Ale panowie awangardyści tę moją propozycję zlekceważyli i oto pojawiają się prymitywne, receptowe tezy Brzękowskiego. Tylko Przyboś zaniepokoił się nieco moimi zarzutami i postawiwszy (l.c.⁴⁴⁰) tezę, która wychodzi na to, że tym lepszy poeta, im więcej narobi metafor, w odsyłaczu dodaje małe zastrzeżenie:

Nie jest to formuła bezwzględnie obowiązująca. Niekiedy (dobre sobie jest to „niekiedy”! Ono wynosi 95% całej literatury! K.I.) wartość poetyckiej przenośni może mieć styl niemetaforyczny, mowa najbardziej codzienna (? K.I.). Ale i wtedy działa to prawo (prawo, że poetę mierzy się ilością zrobionych metafor? K.I.), tylko że w odwróconych (? K.I.) warunkach. Jednakże musi istnieć jakaś linia asymptotyczna metaforyzacji, której nie wolno przeciągnąć⁴⁴¹.

(Całkiem niezrozumiałe; czy to znaczy, że za daleko iść w takich, powiedzmy, powszednich⁴⁴², metaforach nie można, że moja propozycja jest podchwytliwa, wytrąca metafornikom grunt spod nóg? K.I.)...

Gdy Przyboś wraca do starego dogmatu konieczności w tworzeniu, to jednak Peiper, mający szersze ambicje, nie zasklepia się w takich ascetycznych ideałach (jak

⁴⁴⁰ L.c. (łac.) – *loco citato* (w miejscu cytowanym). Chodzi o artykuł Przybosia pt. *O poezji integralnej*.

⁴⁴¹ Cytaty z artykułu: J. Przyboś, *O poezji integralnej* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 344).

⁴⁴² Powinno być: „pośrednich”. Zob. sprostowanie K. Irzykowskiego w artykule *Niczego nie zrozumieć – wszystko przebaczyć?* (*Wycieczki w lirykę III*), „Pion” 1934, nr 41 (54), s. 4–5.

np. „jedność” Przybosiowska⁴⁴³), lecz akcentuje głównie antyrealizm, absolutną nowość i odmienność materiału budowlanego poezji. Stąd jest już wygodniejsza droga do innych gatunków literatury, aby nie gnieść się wiecznie w najbardziej choćby zagęszczonych pieluszkach liryki. Trochę się rozrzedzić i rozprostować potrzeba. Ale na przeszkodzie stoi stara pogarda dla skamandrytów, jako tych najbardziej rozrzedzonych („łobuzowanie słowem” mówi Peiper⁴⁴⁴), rozluźnionych, tych, którzy nie znają rygoru⁴⁴⁵ i wstydu⁴⁴⁶ (dwa bożyszcza Awangardy), a jednak mają powodzenie. Gdy Wierzyński⁴⁴⁷ woła wprost „Jestem wesoły”, tak jak Tetmajer⁴⁴⁸ wołał „Jestem smutny”, Peiper powiada, że to jest bezwstydnie, należy się krępować,

⁴⁴³ Por. zdanie Przybosia: „Poezja: jedność wizji skondensowana w maksimum aluzji wyobrażeniowych i minimum słów, a nie kołysanka melodeklamacji” ze słynnego komunikatu „a.r.”

⁴⁴⁴ Peiper chciał w poezji zastąpić „łobuzowanie słowami” – „łobuzowaniem zdaniem” (por. T. Peiper, *Tędy...* (1972), s. 347), gdyż rozumiał poezję jako „tworzenie pięknych zdań”. Swoboda składniowa, brak aprobaty dla rozumienia poezji jako budowy, zorganizowanej konstrukcji kazały mu polemizować zarówno z futurystami, jak i ze skamandrytami.

⁴⁴⁵ Według Peipera poezja jest rzemiosłem poddanym rygorom i dyscyplinie. Także Przyboś, np. w artykule *Idea rygoru* („Zwrotnica” 1927, nr 12), pochwałił „dogmat celowości bezwzględnej potrzeby warunkującej obecność każdego elementu”.

⁴⁴⁶ Peiperowski postulat „wstydlivosti uczuć” jest manifestacją woli przeciwstawienia się romantyzmowi, rozumianemu jako model ujmowania literatury w kategoriach ekspresji. Przyboś sugeruje, że gdyby Peiper szukał korzeni swojej teorii poezji, zapewne dostrzegłby w Norwidzie prekursora „wstydlivosti uczuć” (por. J. Przyboś, *Próba Norwida*, w: *idem, Sens poetycki*, t. 1, wyd. 2 powiększ., Kraków 1967, s. 98).

⁴⁴⁷ Kazimierz Wierzyński, pierwotne nazwisko Wirstlein, zmienne w 1913 roku (1894–1969) – poeta, prozaik, eseista, współtwórca grupy poetyckiej Skamander.

⁴⁴⁸ Kazimierz Przerwa-Tetmajer (1865–1940) – czołowy poeta Młodej Polski, programowy wyraziciel dekadentyzmu.

czyli – jak on to nazywa – „pseudonimować”⁴⁴⁹. „Strofkarze i kataryniarze” – miota w ich stronę przekleństwo Przyboś, jako że uprawiają jeszcze taką rozpustę, jak melodia wiersza i rym bliski⁴⁵⁰.

A jednak jest to nienawiść mnicha do swoich przyszłych grzechów. Nie sposób, żeby mistrze Awangardy nie odkryli kiedyś całej kopalni starych efektów, takich np. jak bezpośrednia szczerłość, albo – zamiast metafory – anaforę (powtarzanie), ten tropus (trik, sposobik, chwyt, sztuczka, a iście też odmianka wszechmetafory) najpospolitszy, który nigdy nie chybia wrażenia, choć jest taki – rozchełstany. Jeżeli się ma, jak Awangarda, upodobanie do tropusu tak ordynarnego jak gra słów („wykreśl – wykres” w jednym wierszu Maślińskiego⁴⁵¹), którą by raczej już ubogiemu w skarby wyobraźni dziennikarzowi-krytykowi zostawić należało, to czemuż nie „odkryć” anafory. Idzie tylko o to, jaka treść te formy wypełni. Tu programy Awangardy są skąpsze. Brzękowski np. w rozdziale *Poezja stosowana a poezja proletariacka*⁴⁵² nie posunął się poza formułę Peipera: „mój rym jest socjalistyczny”⁴⁵³, bo mówi, że „nowa budowa poetycka jest odpowiednikiem nowej budowy społecznej”, że daje „ekwiwalenty nowych sposobów organizacji społeczeństwa”, nie oświadczając się

⁴⁴⁹ Zob. s. 240, przypis 255.

⁴⁵⁰ Aluzja do: J. Przyboś, *Kataryniarze i strofkarze*, „Linia” 1931, nr 1, s. 10–14.

⁴⁵¹ Chodzi o wiersz Józefa Maślińskiego (1910–2002) – poety, krytyka, członka grupy Żagary – pt. *Racjonalizacja*, którego ostatnia zwrotka brzmi: „Pędzą fabryczną taśmą, gwiazd parabolą/ melodie niedosłyszanych tajemnic –/ Wykres wykreśl/ bo/ z ust czerwona spirala/ premoa” („Linia” 1933, nr 5, s. 113).

⁴⁵² Chodzi o rozdział książki Brzękowskiego *Poezja integralna...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 331–341).

⁴⁵³ „Mój rym jest socjalistyczny. W tym, co nazywam odległym rymem regularnym, zawarty jest mój socjalizm” (T. Peiper, *Sztuka proletariatu*, w: *idem, Tędy...* (1972), s. 138).

jednak wprost za żadnym z dzisiejszych izmów społeczno-politycznych (str. 54/5⁴⁵⁴).

I owszem, jest odpowiednikiem, ale w znaczeniu ujemnym. Jak bowiem w Wielkiej Dyskusji społecznej walczy się tylko tych kilka izmów, a nie szuka się wielu innych możliwych rozwiązań, tak i awangardyzm, jak to wskazałem w wycieczce I⁴⁵⁵, obraca się w szczupłym kompleksie pewnych idiosynkrazji⁴⁵⁶, przysięgając, przeklinając, miotając się po prostu politycznie, zamiast i badać, i korzystać z tego, co już zrobiono, i oczywiście wdrażać nowe twórcze badania (czego im zresztą w małym zakresie nie odmawiam).

Dawniej nowatorzy literaccy w swoich pismach awangardowych uprawiali głównie nowelę, jako ten gatunek, w którym można się było wyszumieć programowo, dać antycypację jakiejś nowej treści, błysnąć jakąś nową burzą. Dla Awangardy „treść, zwyczajna fabuła, miała stosunkowo niewielkie znaczenie” (Brzękowski, str. 19). Przyboś w „Linii” doskonale krytykuje treść jednego ze słabszych wierszy Tuwima⁴⁵⁷, ale sam w swoich utworach dziś nie wychodzi poza wstydlive – nie z ostrożności, lecz z teorii – wyznania rewolucyjne. Wciąż tylko budowa, struktura, walory, forma. W naszych retortach⁴⁵⁸ otrzymuje się 150% poezji, w skamandryckich tylko 50%. Kupczą technicznymi tajemnicami: nasze kondensatory, nasze akumulatory...

Zresztą grupa jako grupa bliska jest rozprysnięcia się. Przyboś gwałtownie się emancypuje. Według tego,

⁴⁵⁴ Numery stron dotyczą książki Brzękowskiego *Poezja integralna*.

⁴⁵⁵ To jest w artykule *Zgiełk a ścisk tzw. walorów*.

⁴⁵⁶ Idiosynkrazja – wstręt, antypatia do kogoś.

⁴⁵⁷ Por. artykuł Przybosia pt. *Kataryniarze i strofkarze*, w którym krytykuje nieszczerść i czułośćkowość w wierszu Tuwima *Cel*.

⁴⁵⁸ Retorta – naczynie do destylacji.

co napisał w „Drodze”, już i Brzękowski wydaje mu się za mało „nasilony” metaforycznie⁴⁵⁹. A Peiperowi wypowiada posłuszeństwo. Odstawia go na piedestał prozy (jak pisze, „najświatniejszej dziś w Polsce”), ale Peiper jest dla niego, tak jak skamandryci, zanadto rozchlapany, retoryczny. Ja jestem obrazowy, on jest pojęciowy, retoryczny – zapewnia Przyboś⁴⁶⁰. Jak tam z tym jest, o tym chyba kiedyś osobno, gdy będę pisał o poezjach Przybosia. Dość że po zdetronizowaniu Peipera Przyboś zostałby jedynym królem monolitów – czy obelisków – hieroglifowanych Awangardy. Tak by się grupa rozpadła, gdyby nie cementowała jej potężnie jedna wspólna zbrodnia: niezrozumiałość.

⁴⁵⁹ Aluzja do artykułu Przybosia *O poezji integralnej* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 343–352).

⁴⁶⁰ Aluzja do artykułu Przybosia *Jeszcze raz trzy*, „Gazeta Artystów” 1934, nr 11 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 369–373).

Jan Brzękowski

Poezja, orzechy i dziadek do orzechów. Odpowiedź Irzykowskiemu

Artykuły Irzykowskiego w „Pionie” poświęcone mojej „poezji integralnej” i awangardzie⁴⁶¹ przekraczają granice zwyczajnej recenzji, przybierając charakter artyleryjskiego ataku na moją książkę i na nową poezję. Irzykowski nie atakuje w nich jednak istotnych założeń teoretycznych, sprecyzowanych przeze mnie w *Poezji integralnej*, poddając za to morderczemu ostrzałowi różne gzymsiki, i wydaje okrzyki triumfu, widząc sypiący się tynk. Na skutek tego dyskusja została przeniesiona na zupełnie fałszywy teren, co mogłoby doprowadzić do rozpowszechnienia się mniemania, iż poezja awangardy polega tylko na nowych (zdaniem Irzykowskiego jednak starych) figurach poetyckich. Dlatego nie zamierzam polemizować z nim na temat, czy są to nasze zdobycze, czy też przed nami robił to już Wergiliusz⁴⁶², Goethe i Mickiewicz. Czuję się zresztą zupełnie „pogrążony”, gdy Irzykowski zarzuca mi, że to nic nowego, że to było już u Szekspira, a tamto u Grabbego⁴⁶³,

⁴⁶¹ Chodzi o trzy artykuły Irzykowskiego: *Zgiełk a ścisk* tzw. *walorów*, *Awangardą i pogardą* i *Niczego nie zrozumieć...*

⁴⁶² Wergiliusz, właśc. Publiusz Wergiliusz Maro (70–19 p.n.e.) – rzymski poeta, uważany za jednego z najważniejszych twórców w dziejach światowej literatury, autor *Eneidy*, *Georgik* i *Bukolik*.

⁴⁶³ Christian Friedrich Grabbe (1801–1836) – niemiecki dramatopisarz.

że tego używali znów Goethe i Nietzsche, a tego wreszcie sam Mickiewicz. Szekspira czytałem wprawdzie (swego czasu) w całości, ale wyznaję, że dziś nie stanowi on mojej ulubionej lektury „do poduszki”. W każdym razie mogę zapewnić p. Irzykowskiego, że pomimo swych cytatów z *Juliusza Cezara* mnie nie przekonał. Oddamy Cezarowi co cesarskie⁴⁶⁴; ale Irzykowskiemu chodzi o co innego, a mnie o co innego. Dlatego jego przykłady nie są dla mnie żadnym dowodem. Są bowiem z innego wymiaru i dotyczą tylko szczegółów o mniejszym lub większym znaczeniu, które mógłbym w mniejszym lub większym stopniu obronić przed atakiem autora *Walki o treść*.

W artykułach swych Irzykowski prawie nie dotyka jednak zasadniczych dla mnie kwestii, takich jak styl eliptyczny, zdanie metaforyczne, konstrukcja, budowa, sprawa poezji stosowanej i innych. Zagadnień tych Irzykowski nie porusza lub prześlizguje się po nich z zadziwiającą lekkością i beztrząsą, posługując się za to metodą stosowaną w polemikach z nim przez jego niezbyt lojalnych przeciwników. „Wielki gwałt się robi o to – pisze Irzykowski – że Awangarda używa tylko metafory, a odrzuca porównania wprowadzone przez słówka «jak», «jak gdyby», «podobnie», jako niby to prozaiczne”⁴⁶⁵. Dlaczego od razu „wielki gwałt” i w ogóle dlaczego „awangarda używa tylko metafory?”. Pisałem wyraźnie w *Poezji integralnej*, że dla poetów Nowej Sztuki metafora, a raczej obraz metaforyczny, jest jednym z zasadniczych elementów myślenia poetyckiego. Nowa metafora nie jest jednak dawnym zwyczajnym, skróconym porównaniem. Nowa poezja wprowadziła bowiem metaforyczny sposób obrazowania, metaforyzowane zdania

⁴⁶⁴ Nawiązanie do frazy biblijnej Mt 22, 21.

⁴⁶⁵ K. Irzykowski, *Zgiełk a ścisk tzw. walorów*, s. 1.

i okresy (*Poezja integralna*, str. 10⁴⁶⁶). Awangarda więc nie „używa” metafory, ale pragnie stworzyć nową poezję, którą cechuje myślenie obrazami i zdaniami metaforycznymi oraz elidowanie pewnych poetycko mało wartościowych członów.

W artykule pt. *Awangarda i pogardą*⁴⁶⁷ Irzykowski twierdzi, że awangardowcy wykoncypowali swoją ideologię twórczą, „którą chciałby tutaj streścić lojalnie i nawet amplifikując, ją jednak nie fałszując”. Pomimo tej zapowiedzi nie mogę się w „streszczeniu” Irzykowskiego dopatrzeć ani lojalności, ani amplifikacji, ani nawet streszczenia. Irzykowski pisze, że „metafora u awangardy nie jest ozdóbką zewnętrzną, lecz sednem rzeczy i należy przede wszystkim do treści”, po czym dość mętnie i mgliście opowiada o „metaforze-ziarnie”, o „wypuszczaniu roślin”, o liściach, kwiatach i owocach. Ta metafora Irzykowskiego nie tylko nie oddaje mojej myśli, nie tylko jej nie „amplifikuje”, ale ją, sądzę zresztą, że nieświadomie, fałszuje. Różnica między dawną a nową poezją polega na tym, że dawniej poeta myślał obrazami, refleksjami itp., a dzisiaj myśli obrazami metaforycznymi, których następstwo regulowane jest na zasadzie systemu eliptycznego. Mamy więc tu do czynienia z innymi elementami poetyckimi i z inną budową.

Trudno mi zrozumieć, dlaczego Irzykowski, ten Don Kiszot polemicznych dyskusji, w tych właśnie artykułach, posługuje się pewnymi niedozwolonymi, a w każdym razie niegodnymi go, chwytami. Polemiki Irzykowskiego cechowała dotychczas nie tylko *fair play*, ale często także nawet świadome, szlachetne odślanianie przeciwnikowi swych

⁴⁶⁶ Autor, wskazując numery stron, odsyła do wydania swej książki *Poezja integralna* z 1933 roku.

⁴⁶⁷ Zob. *Teksty źródłowe*, s. 375–381.

słabych miejsc. Niestety nie można tego powiedzieć o jego ostatnich artykułach. Pomimo to wręczę Irzykowskiemu tego rodzaju broń do rąk i wyznam, że ja również posługiwałem się pointą (lub, jak pisze Irzykowski po ultra-francusku: „puantą”) w moim pierwszym tomie poezji (*Tętno* – 1925), a czasem także i później. Irzykowski sprzed kilku lat nie skorzystałby z tego chwytu przeciw mnie, choć uczyni to zapewne Irzykowski z 1934 r. Wyjaśniając me stanowisko w tej sprawie, podkreślam: pod wpływem poetów „Skamandra” poezja polska popadła w kult pointy (a zwłaszcza tej „metafizycznej”, za którą tęskni Irzykowski), posuwając się aż do pisania całych wierszy jedynie dla końcowej pointy. Dla mnie jednak każdy człon wiersza jest równowartościowy. Poezja jest bowiem innym sposobem widzenia rzeczywistości i przejawia się na całej przestrzeni wiersza, a nie – tylko w jego uprzywilejowanych częściach. Wiersz nie jest tragedią grecką, w której stopniowano napięcie dramatyczne. Zresztą... *iam antiqui Romani*⁴⁶⁸... posłużę się metodą Irzykowskiego i wypalę, że *Pan Tadeusz*, *Anhelli* czy *Król-Duch*⁴⁶⁹ kondensują również wartości dramatyczne na przestrzeni całego poematu. Może zresztą Irzykowski przyzna mi w tym rację, ale za to znów uderzy w innym miejscu, mówiąc z triumfem: Aha! Złapałem was! A więc przecie nic nowego! Cóż to mi za awangarda, skoro powtarza stare rzeczy itd.

Skorzystam ze sposobności, by rozprawić się z tym zarzutem i przy tej okazji wskażę na pewne zasługi i błędy Irzykowskiego. Pisząc o nas, krytyka twierdzi zazwyczaj albo, że to nic nowego, że to wszystko stare, a więc co to mi za awangarda (częściowo robił to także Irzykowski

⁴⁶⁸ *Iam antiqui Romani* (łac.) – już starożytni Rzymianie czcili.

⁴⁶⁹ Trzy wielkie utwory romantyków: epos Mickiewicza *Pan Tadeusz* (1834) i poematy Słowackiego: *Anhelli* (1938) oraz *Król-Duch* (1847).

w swym pierwszym artykule), albo znowu wytacza ciężkie kolubryny o niezrozumialstwie. Bezsporną zasługą Irzykowskiego było to, że jest on jedynym krytykiem należącym do starszej generacji, który zajmuje się zagadnieniami tzw. Nowej Sztuki. Jego *Walka o treść* była pierwszym poważnym studium poświęconym tym problemom. Ten fakt księgujemy po stronie: Ma. Ale musimy zapisać w rubryce: Winien – wiele grzechów, a przede wszystkim niezrozumienie niektórych zasadniczych ujęć nowej poezji, które przejawiało się w jego kampanii przeciw *metaphoritis*⁴⁷⁰ i przeciw niezrozumialstwu⁴⁷¹, a ostatnio także w jego artykułach w „Pionie”. **Nie ma *metaphoritis* i nie ma niezrozumialstwa. Jest tylko nowa struktura poezji i nowy sposób jej wyczuwania.** Irzykowski powie, że nowa poezja nietrafna, niezrozumiała i w ogóle niejadalna. Nie mamy pretensji do wielkich nakładów i popularności, do zabłądzenia „pod strzechy”, ale pociesza nas to, że jeśli książki awangardy rozchodzą się w małej liczbie egzemplarzy, to wiersze naszych cenionych „koryfeuszów” współczesnej poezji nie sprzedają się lepiej. Trudno, poezja nie jest bussinesem. Dawno minęły te czasy, gdy tom poezji osiągał drugie lub trzecie wydanie. Jeśli zaś z tego można wyciągnąć jaki wniosek, to chyba tylko ten, że w ogóle poezja jest dziś niejadalna i dlatego właśnie należy szukać nowej, jadalnej już poezji, a nie – utrudniać te poszukiwania. Irzykowski zaś nieopatrznie wkłada w rękę argument o niezrozumialstwie tym, którzy

⁴⁷⁰ Aluzja do tekstu Irzykowskiego *Metaphoritis...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 231–242).

⁴⁷¹ Chodzi o K. Irzykowski, *Niezrozumialstwo*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 38, s. 1; przedruk w: S. Panek, *Spór o „niezrozumialstwo”...*, s. 95–109; *idem*, *Dopisek późniejszy [do artykułu Niezrozumialstwo]*, w: *idem*, *Słowo wśród porcelany*, Warszawa 1934, s. 82–85.

istotnie już niczego nie mogą zrozumieć i używają go za parawan do osłonięcia własnego lenistwa i braku poetyckiej wrażliwości.

Jednym z praktycznych celów mej książki było właśnie zlikwidowanie tej legendy o niezrozumialstwie stworzonej przez Irzykowskiego. I dlatego przeprowadzałem szkolne analizy nowych poematów, po belfersku wskazywałem na drobne udoskonalenia. Chciałem w ten sposób pokazać od wewnątrz mechanizm poetyckiej kuchni, posługującej się nowoczesnymi zelektryfikowanymi metodami, i udowodnić, że przy pewnym wysiłku, a przede wszystkim przy dobrej woli można go bez trudności wyjaśnić. Polemika Irzykowskiego z moimi analizami w artykule pt. *Niczego nie zrozumieć, wszystko przebaczyć* świadczy dowodnie, iż nie rozumie on jednak pewnych rzeczy, względnie, że nie chce ich rozumieć. Irzykowski twierdzi, że 1) moja analiza jest niedobra i 2) że mój wiersz daje zupełnie inne skojarzenia, gdyż pewne wyrażenia są – jego zdaniem – źle użyte. Nie mam pretensji, by moja analiza była doskonała. Wręcz przeciwnie. Żywię niezłomną nadzieję, że znajdą się jeszcze tacy, którzy to lepiej ode mnie uczynią. Sam Irzykowski ma nawet pretensje do tego, skoro mnie poprawia. Jeśli jednak moje komentarze do „wierszy Ważyka i Peipera jako stosunkowo łatwych były niepotrzebne”, bo sam Irzykowski wskazałby pikantniejsze pod tym względem „orzeszki”, a analizy mego wiersza i Przybosia Irzykowski również lepiej potrafiłby przeprowadzić, to przemawia to chyba za tym, że poezja ta nie jest znów tak bardzo niezrozumiała nawet dla samego twórcy legendy o niezrozumialstwie. Irzykowski rozumie te wiersze, ale drażni go to, że ich nie odczuwa. Nowa poezja go pociąga i równocześnie irytuje, że nie jest taka, jaką on chciałby ją mieć, że nie jest... stara. Dlatego też ubolewa nad zmianą frazeologii krytycznej („dziś [...] nie mówi się: wiersz jest dobry, piękny, porywający,

głęboki”⁴⁷²), tak jak żałuje też, że nie można dziś napisać: „Leżę na obłoku,/ roztopiony w ciszę...”⁴⁷³. Trudno, istotnie nie można! I jest to może w pewnej mierze właśnie naszą zasługą. Między innymi. Podobnie Irzykowski nie wyczuwa także nowego języka poetyckiego i nowych sposobów obrazowania.

W swych kawaleryjskich atakach na mnie Irzykowski nie chce również zobaczyć samego sedna sprawy i jądra tych rozłupywanych przez siebie orzechów – ale stara się zdruzgotać wszystkie szczegóły drugorzędne, które ja rzekomo podnoszę do rzędu niesłychanych odkryć i zdobyczy. Jeśli jednak w *Poezji integralnej* wskazuję pewne chwytły poetyckie Przybosia, Peipera, czy wreszcie własne, to nie podnoszę ich do rzędu poetyckich, nieomyślnych kanonów i recept dla wszystkich, nie wydaję książki kucharskiej dla młodych poetów, nie „odkrywam Ameryki”, nie „podnoszę gwałtu”, nie powoduję „dobrowolnego zubożenia się” itd. Sądzę, że kwestie te są ważne dla zrozumienia nowej struktury poetyckiej, ale sprawy zasadnicze, sztandarowe – leżą gdzie indziej. Irzykowski, nie odwoławszy swego zarzutu o niezrozumiałstwie, wytacza obecnie przeciw nam nową kolubrynę o błahości tego rodzaju zdobyczy. Czy jednak istotnie nie zdaje on sobie sprawy z tego, że ja również uważam te kwestie za drobne i stosunkowo mało ważne, za ciekawe detale techniczne, przytoczone tytułem przykładu (co do których chętnie zresztą przeprowadziłbym z nim zasadniczą dyskusję), podczas gdy w książce mej **wskazałem także zasady nowej struktury i nowej budowy poetyckiej, których Irzykowski nie może czy nie chce dostrzec?** Czemuż Irzykowski nie polemizuje z nimi, ale ogranicza się tylko do ich nieudolnego i jakżeż symplicystycznego streszczenia w kilku zdaniach?

⁴⁷² K. Irzykowski, *Zgiełk a ścisk tzw. walarów*, s. 1.

⁴⁷³ K. Irzykowski, *Niczego nie zrozumieć...*, s. 4.

Z braku miejsca nie mogę sobie pozwolić na polemizowanie ze wszystkimi zarzucikami i „zarzutkami” Irzykowskiego. (Nie będę się z nim także spierał się o to, kto z nas jada więcej bananów, on czy ja⁴⁷⁴. W każdym razie gdyby się okazało nawet, że jadam ich więcej, to nie będę sobie rościł z tego tytułu żadnych specjalnych tytułów do autorytatywnych sądów). Zwrócę się jednak do niego jeszcze z zapytaniem, jakim celem kierował się, przystępując do tego ataku? Jeśli pragnął bowiem rozpocząć dyskusję w tej sprawie, to należało zacząć rzeczy ważne i istotne, a nie traktować sprawę jak felietonista podstołecznego dziennika. Jeśli zaś zamierzał zrecenzować książkę, to wyrządził jej krzywdę, „zjeżdżając” bez pardonu ją i poetów awangardy. Sądzę bowiem, że realizacje poetyckie tejże, słusznie czy niesłusznie tak nazywanej awangardy (osobiście nie entuzjasmuję się tą nazwą), nie zasługują na lekceważenie, a sam fakt posiadania pewnych teoretycznych założeń nie jest jeszcze grzechem i lepszy jest może od fetyszystycznego kultu talentu. Może zresztą istotnie zgrzeszyłem, pisząc tę książkę, może lepiej byłoby (idąc za przykładem, o ile się nie mylę, Lechonia⁴⁷⁵), dać po prostu słowo, że Peiper, Przyboś czy Ważyk „mają talent”. Akademik⁴⁷⁶ Irzykowski ma zresztą specjalne pojęcia o awangardzie, takiej grzecznej i „naprawdę wartościowej”, która „byłaby potrzebna i nawet Akademia Literatury powinna by roztoczyć nad nią opiekę”⁴⁷⁷. Dziękujemy, ale

⁴⁷⁴ Aluzja do wywodów Irzykowskiego w artykule *Niczego nie zrozumieć...*, s. 4.

⁴⁷⁵ Jan Lechoń, właśc. Leszek Serafinowicz (1899–1956) – poeta, eseista, tłumacz, krytyk literacki i teatralny, współtwórca grupy poetyckiej Skamander.

⁴⁷⁶ Irzykowski był członkiem powołanej w 1933 roku Polskiej Akademii Literatury.

⁴⁷⁷ Tak pisze Irzykowski w artykule pt. *Zgiełk a ścisk tzw. walorów*, s. 1.

nie chcemy! Byłaby to chyba awangarda przedpokojowa Akademii! Nie podobamy się PP. Akademikom (i Wojskowym poniżej Sierżanta)? Tym lepiej. „Nie są bycze, takie zdobycze?”⁴⁷⁸. Właśnie, że bycze, ale nie te, które wskazuje Irzykowski. Zgiełk i ścisk walorów, „styl orzechowy”⁴⁷⁹? O tyle, że Irzykowski istotnie nie rozgryzł jeszcze tego orzecha. Dzieje się to jednak może z jego winy. Czasem może lepiej posłużyć się w tym celu młodymi zębami, niż... dziadkiem do orzechów.

⁴⁷⁸ Słowa Irzykowskiego kończące artykuł *Zgiełk a ścisk tzw. walorów*, s. 2.

⁴⁷⁹ „Styl, który dziś panuje, można nazwać stylem orzechowym, bowiem wciąż daje czytelnikowi twarde orzechy do zgryzienia”. K. Irzykowski, *Niczego nie zrozumieć...*, s. 4.

Julian Przyboś
Uwagi o nowej liryce⁴⁸⁰

Ilekcroć okoliczności zmuszają mnie do pisania o poezji, walczy we mnie autor wierszy z teoretykiem i objaśniam; autor żywi szczerą niechęć do komentatora, usiłującego wyjaśnić to, czego lepszymi słowami wyrazić nie można, i do teoretyka, daremnie petryfikującego to, co jest żywym nurtem, zmiennym i szerzącym się, w miarę jak powstaje każdy nowy poemat. Nie zdarzyło się też, żebym po ogłoszeniu którejs z swoich wypowiedzi teoretycznych doznał spokoju i zadowolenia, i to nie tylko dlatego, że poglądy moje na poezję ulegają ustawicznej ewolucji. Zdaje mi się, że trudność nie do pokonania tkwi w samej istocie zagadnienia: jest mianowicie w poezji coś, co się nie da wyjaśnić, jeśli je chcemy ująć słowem prozy. O poezji najpełniej mówi – sama poezja.

Mowa przemieniona

Irzykowski, zarzucając nowej poezji niezrozumiałość, jest niewątpliwie wielogłosem tłumu, i niewątpliwie w jego

⁴⁸⁰ Odpowiedź na artykuł K. Irzykowskiego [przyp. – J.P.]. Przyboś ma najpewniej na myśli szkic Irzykowskiego pt. *Niezrozumialstwo* („Wiadomości Literackie” 1924, nr 38).

atakach tłucze się – w to wierzymy my, poeci – jakaś pomyłka. Jaka?

Pomyłka takiego czytelnika, który nawyki odczuwania i rozumienia prozy przenosi do lektury poezji. Jest to błąd nie tylko wielu krytyków, ale i wszystkich zapóźnionych poetów – tłumaczy się zaś tym, że zasadniczy rozdział poezji od prozy jest rewolucją stosunkowo niedawną. Wszakże symboliści przeczuli zaledwie te olśniewające perspektywy, w których dawna rymowana ozdobna proza – przeistoczyć się miała w specyficzną mowę przemienioną: poezję. Awangarda z wytrwałą siłą podjęła trud tworzenia swoistej mowy uczyć i stąd jej moc przekonania, zamiast której Irzykowski dostrzega tylko pogardę dla wszystkiego, co epigoniczne i łatwe.

Podkreślam fakt odrębności, specyficzności języka poezji. Błąd „nierozumiejących” pochodzi stąd, że doszukują się oni tego samego, potocznego, znaczenia w słowie, obrazie, zdaniu poetyckim – co w prozie. Tymczasem: jedno i to samo słowo w prozie a w poezji – to dwie różne rzeczy. Wyraz „ptak” w prozie jest pojęciem jednoznacznym i znaczy: „stałociępy kręgowiec, okryty pierzem” – w poezji w pewnym zestawieniu słownym może oznaczać także np. smak pocałunku i dziesiątki subtelnych doznań, niewyraźalnych w mowie niewiązanej. Słowo w poemacie jest jakby substancją, przepuszczającą wszystkie sąsiednie substancje-słowa. Nie tylko pojęciowa treść wyrazów, ale i wyobrażeniowo-asocjacyjna, dźwiękowa, emocyjna itd. przesiąkają wzajemnie sobą, są elementami wzajemnie przepuszczalnymi. Jeśli zaś uwzględnimy ponadto współoddziaływanie i przenikanie się obrazów i zdań metaforycznych, zrozumiemy, jak skomplikowane światy przeżyć zamyka nowoczesny poemat.

Wszystko to zależy od tej jedności doznania lirycznego, która organizując poemat ze zwyczajnych, tych samych co w prozie słów, wiąże je w zespoły, oddziałujące

w sposób jedyny, chciałoby się rzec – cudowny. Jak gdyby spełniło się marzenie poetów z okresu panowania Schopenhauerowskiej hierarchii sztuki⁴⁸¹: zdaje się, jakby poezja stała się sztuką, w której słowo potarte o słowo stanowi wartość zarazem wszechogarniającą i absolutną, jak dźwięk w muzyce. Już nie opisuje i nie opowiada o przeżyciach, ale je wyraża, wzrusza bezpośrednio.

Nowsze poetyki uwydatniają wyraźnie specyficzność materiału poezji. Brémond, teoretyk „poezji czystej”, określił ten proces „przemienienia” jako „napętnienie słowa milczeniem”⁴⁸²; Peiper ostro oddzielił rolę poezji od prozy, twierdząc, że proza nazywa, a poezja „pseudonimuje”; akademik Valéry zaś tak ujął różnicę między poezją a prozą: „Podczas gdy znaczenie dzieł, pisanych prozą, znajduje się niejako poza ich obrębem – znaczenie utworu poetyckiego nie opuszcza go i nie może się od niego oddzielić”⁴⁸³.

⁴⁸¹ Według Arthura Schopenhauera (1788–1860) – niemieckiego filozofa, autora książki *Świat jako wola i wyobrażenie* (1844) – „wola” to siła przejawiająca się we wszystkich znanych formach świata zewnętrznego, będąca jego właściwą sferą istnienia, wszystkie fakty empiryczne i wyobrażenia są jedynie jej chwilową obiektywizacją. Poszczególne gatunki sztuk pięknych odpowiadają stopniom obiektywizacji woli i są zhierarchizowane. Architektura odpowiada przyrodzie nieożywionej, malarstwo pejzaży – światu roślinnemu, malarstwo i rzeźba zwierząt i ludzi – istotom żywym, pojętym jako obiekty obserwowalne empirycznie. Poezja ze swym najwyższym stadium rozwoju, tragedią, usiłuje zawrzeć w symbolach sferę przeżyć egzystencjalnych. Najdoskonalszym rodzajem sztuk jest muzyka, która niczego już nie symbolizuje i nie uogólnia, ale wyraża wolę w sposób bezpośredni.

⁴⁸² Sformułowania dotyczące „przemienienia” (*la transformation*) oraz „muzyki ciszy” odsyłają do esejów francuskiego krytyka i historyka literatury Henriego Brémonda (1865–1933), pt. *La poésie pure* (Paris 1926).

⁴⁸³ Tłumaczenie słów z eseju francuskiego poety i eseisty Paula Valéry’ego (1871–1945) pt. *Calepin d’un Poète – Poésie pure* (1933);

Rozumienie poezji

Fakt jakościowej odrębności mowy poetyckiej wymaga specyficznej, innej niż wobec prozy, postawy estetycznej. Zrozumieć poemat – to nie tylko połączyć związkami logicznymi poszczególne zdania, uchwycić anegdotę, ale przeżyć strzelającą racami wyobrażeń wizję, odczuć odruchy instynktów, przeczuć, aktów woli, drgnienia uczuć: całą istotą duchową (a nawet fizyczną) przyjąć ten nabój mowy, przemienionej poetycką energią. Wł. Tatarkiewicz bardzo trafnie wyodrębnił w apercpcji estetycznej przeżycia poetyckie, odróżniając je od postawy „literackiej”, jakiej wymagają wszystkie inne dzieła sztuki pisarskiej⁴⁸⁴. Wnosić tedy można, że nie każdy, kto rozumie i przeżywa np. powieść lub dramat, może rozumieć i odczuwać poemat. Poezja wymaga od czytelnika osobnego zmysłu poetyckiego, podobnie jak muzyka – muzykalności, a plastyka – poczucia plastycznego. Istnieją ludzie „niemuzykalni” wobec poezji.

Z faktu swoistości mowy poetyckiej wynika, że „innymi słowami” i zdaniami, zdaniami prozy, poematu wyrazić nie można. Nie sposób jego treści wyczerpać prozą, nie można go aż do ostatka, bez reszty „wyjaśnić”. Brzękowski, ogłaszając swoje komentarze⁴⁸⁵, zaznaczył to – jednakże, jak widać, nie dość mocno. Być może, że jego interpretacje poematów raczej zaszkodziły samej sprawie; u nieuważnych czytelników mogły zrodzić przekonanie, że wyczerpały już wszystko. Brzękowskiemu przyświe-

przedruk w: *idem, Oeuvres, édition établie et annotée par Jean Hytier*, Paris 1957.

⁴⁸⁴ Zob. szkic historyka filozofii Władysława Tatarkiewicza (1886–1980) z 1933 roku pt. *Postawa estetyczna, literacka i poetycka*; przedruk w: *idem, Droga przez estetykę*, Warszawa 1972.

⁴⁸⁵ Chodzi głównie o *Poezję integralną* Jana Brzękowskiego.

cał cel praktyczny: w najprostszy, doraźny sposób zbliżyć przeciętnego czytelnika do nowej liryki.

St. Flukowski⁴⁸⁶ zdradził mi, że genezą cyklu jego znakomitych opowiadań „irracjonalnych” pt. *Zapach księżycy* był zamiar napisania wiersza – prozą. Opowiadanie to rozwija autor na 17 stronicach, a przecież koncepcja tego wiersza, rozproszanego w prozie, opierała się na pomysłach końcowej pointy. Cóż dopiero, gdyby napisać prozą (gdyby to było możliwe – możliwe dla poety, a nie komentatora) wiersz nowoczesny tak zwarty, że złożony jakby z samych point. Ileż by trzeba zapisać stronic, żeby w pełni oddać zespół tych niezliczonych spostrzeżeń, sytuacji, wizji, które złożyły się na genezę poematu! Nie, prozą nigdy nie potrafimy „opowiedzieć” tego, co zawiera poemat.

(Nie znaczy to, żeby poemat musiał być ciemny. Między poetami nie istnieje kwestia „niezrozumialstwa”, może istnieć jedynie kwestia obcości duchowej).

Forma i treść

W *Poezji integralnej* Brzękowski wejrzał w laboratorium liryki i ukazał przykładowo kilka sposobów „poezjotwórczych”, tj. środków formalnych, dzięki którym poeta przemienia słowo, zdanie, związki zdań – w poezję. Wymienił: metaforę, obraz metaforyczny, zdanie metaforyczne, elipsę, zagęszczenie itd. Irzykowski, kował terminu „metaphoritis”⁴⁸⁷, tym razem (w art. *Awangarda i po-*

⁴⁸⁶ Stefan Flukowski (1902–1972) – poeta, prozaik i dramaturg, od 1927 roku związany z grupą poetycką skupioną wokół czasopisma „Kwadryga”. Współpracował także z czasopismami „Droga” i „Pion”. Opowiadania z cyklu *Zapach księżycy* pochodzą z tomu *Pada deszcz* (Warszawa 1931).

⁴⁸⁷ Aluzja do artykułu Irzykowskiego *Metaphoritis...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 231–242).

*garda*⁴⁸⁸) nie zwalcza koncepcji, że metafora jest istotnym elementem poezji (a nie tylko ozdobą)⁴⁸⁹, lecz zarzuca Brzękowskiemu, że tej idei nie pojął jak najszerzej, że nie zastosował jej do innych gatunków literackich, bo: „jako metaforę można odczuwać np. realizm w *Pani Bovary*; bo: „jedynie w ten sposób da się zbudować teoria organizująca całość zjawisk literackich”.

Odpowiedź na ten zarzut mieści się w tym, co powiedziałem poprzednio. Zdecydowana dążność do wyodrębnienia mowy poetyckiej, datująca się od rewolucji symbolicznej, pcha teoretyków poezji wyłącznie do odkrywania istoty tej odrębności, do szukania środków „przemienienia poetyckiego”. Zerwanie mostów między mową prozy a mową poezji teoretycy uznają za fakt dokonany.

Niekiedy tendencja ta idzie za daleko i znajduje wyraz w postulatach skrajnego formizmu. Żąda on przerwania pewiny wiążącej przeżycie z jego wyrazem w poemacie, niewolniczego podporządkowania się rygorom czysto formalnej konstrukcji. Ten kierunek znalazł u nas jaskrawy wyraz w *Nowych ustach* Peipera. Peiper, zdefiniowawszy poezję jako „tworzenie pięknych zdań”⁴⁹⁰, twierdzi tam, że „rzeczywistość, jasność, dokładność idą za pięknem

⁴⁸⁸ Właśc. *Awangardą i pogardą...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 375–381).

⁴⁸⁹ Że przenośnia jest pierwotniejszą niż porównanie i istotną formą apercpcji poetyckiej – to prawda znana pierwszej z brzegu solidniejszej encyklopedii. Por. mój artykuł [pt. *O poezji integralnej* – A.S.] w „Drodze” nr 1 z ub. r. Myli się Irzykowski, jakoby w tymże artykule „Postawił tezę, że tym lepszy poeta, im więcej narobi metafor”. Nie chodzi mi o mechaniczne dodawanie przenośni do przenośni, lecz o kształtującą wizję całości. Wizja ta niekoniecznie musi żyć metaforami. W uwagach o poezji Ważyka podkreśliłem, że – bez metafory jako figury – wiersze jego są mową przemienioną [przyp. – J.P.].

⁴⁹⁰ T. Peiper, *Tędy...* (1972), s. 340.

zdania”; że „piękno zdania nie liczy się z niczym innym, tylko z sobą samym”. Sądzę, że tego rodzaju stanowisko musi w końcu okazać się dla liryki zabójczym i nie myślę się chyba, że nie tylko ja, ale większość nowatorów dawno od niego odbiegła.

Rzetelnemu lirykowi nie wolno poddać się choćby najbardziej kuszącym konstrukcjom formalnym, jeśli one piętrzą się na przekór jego przeżyciu. Gdy bowiem ulegnie ambicjom wyłącznie formalnym, powstawać będą twory logiczne w konstrukcji, może nawet ładne, ale – martwe. Oto, co chciałem powiedzieć, pisząc w „Drodze”, iż „musi istnieć jakaś linia asymptotyczna metaforyzacji, której nie wolno przeciągnąć”⁴⁹¹. Nie chciałbym być źle zrozumianym, lub, co gorsza, posądzonym o reakcyjność. Jeszcze dziś gotów jestem powtórzyć (z pewną zmianą) to, co napisałem w n-rze 3-cim „Linii” o swoistym „uczuciu lirycznym, które jest niewspółmierne z (odpowiadającym mu) uczuciem życiowym, a jednak w jakiś głębszy sposób z nim spokrewnione”⁴⁹². Chodzi jednak o to, żeby to pokrewieństwo istniało, żeby było wyczuwalne.

Irzykowski wysuwa poważne zastrzeżenia przeciwko bliskiemu mi postulatowi „jednakowych napięć” i „za-gęszczenia treści lirycznej” w poemacie. Nie dostrze-ga uzasadnienia życiowego tych postulatów, zapytuje: „A dawniej, kiedy tej intensywności nie było, byłże ten efekt niemożliwy?”. Można by na to odpowiedzieć: po części – tak, mianowicie o tyle, o ile go nie stosowano w tej mierze, co dzisiaj. Zamiast jednak wyjaśniać tę właściwość nowej liryki analogicznymi cechami życia nowoczesnego, jak to czyni Brzękowski, wskazałbym na jej psychologiczne i moralne, ideologiczne uzasadnienie.

⁴⁹¹ J. Przyboś, *O poezji integralnej* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 344).

⁴⁹² J. Przyboś, *Forma nowej liryki*, „Linia” 1931, nr 3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 277).

Ubiegł mnie w tym trafnymi sformułowaniami Alfred Łaszowski⁴⁹³ w krakowskiej „Gazecie Artystów”⁴⁹⁴ (nr 12). Dowodzi tam, że „jednowarstwowy wiersz”, robiony z myślą o końcowej poincie, był kłamstwem, przeczył prawdzie psychologicznej: proces wzruszeniowy jest bowiem równoległy i współczesny z procesem doznawania zmysłowego. Dawny wiersz opowiadał o uczuciach albo dawał najpierw opis, obraz, a potem dopiero refleksję. Ów końcowy moment wzruszeniowy, skupiony w poincie, nowa liryka rozprowadziła po organizmie całego wiersza. „Zasługą awangardy – konkluduje Łaszowski – jest zsynchronizowanie zewnętrznych i wewnętrznych zjawisk, uchwycenie ich dynamicznej jednoczesności”; „kulminacja jest żywiołowym procesem, a nie fragmentarycznie wyzwalającą kropką nad i”⁴⁹⁵.

Za wierszem złożonym z „samych point” przemawia walnie jeszcze inny wzgląd.

Ośrodek wzruszeniowy dawnego wiersza da się odkryć bardzo łatwo, za łatwo. Najczęściej – powtarzam – impresjoniści tak układają wiersze, żeby ich pretekst wybijał się wyraźnie, wieńcząc pod koniec utwór jako pointa. Warunek psychiczny wiersza, przeżycie poetyckie, ogranicza się do jakiegoś jednego wrażenia, obrazu, kalamburu lub tzw. „myśli” poetyckiej. Dla napisania takiego wiersza wystarczy, jako przeżycie: jeden błysk fantazji, jedno zamglenie chwilowego nastroju, jeden zawrót głowy, jedno skojarzenie. Jakże niewiele trzeba czuć, żeby pisać te wiersze, jak nieprzyzwoicie mało! Wiersz, zrobiony dla

⁴⁹³ Alfred Łaszowski (1914–1997) – prozaik, eseista i krytyk literacki.

⁴⁹⁴ „Gazeta Artystów: tygodnik artystyczno-społeczny” – czasopismo poświęcone sztuce, wydawane w Krakowie w latach 1934–1935.

⁴⁹⁵ A. Łaszowski, *Nie wszystko rozumiem*, „Gazeta Artystów” 1934, nr 12, s. 5.

końcowej pointy, wydaje mi się rzeczą wręcz artystycznie niemoralną.

(Ubóstwo fantazji w wierszach epigonów okaże się nacznie wtedy, gdy przeprowadzimy pewien eksperyment. Wystarczy zmać rytym i rym, przepisać strofkowy wiersz jako prozę, a cóż zostanie z tej poezji? Rzecz zawstydzająca swoją naiwnością, jakiś kurierkowy „mały felieton”, „zyg-zak” czy „migawka”! Wiem, jest to operacja drastyczna, ale jaskrawo uwydatniająca wszystkie słabości poety).

Poemat nowoczesny, zagęszczony widzeniowo, nabity wzruszeniem składa się jakby z samych point. Co to znaczy? To znaczy, że przeżycie, warunkujące powstanie takiego poematu, musi być wielokroć potężniejsze niż natchnienie impresjonisty. Dla napisania wiersza nowoczesnego nie wystarczy jeden nastróik, jedno wrażeńko, jeden obrazek. Pierwotny pomysł rozrósć się musi z fantazji szeroko, musi sięgnąć w samą głąb duchowości. I to jest dopiero prawdziwa szczeróść, nie mająca w sobie nic z minoderii „prostaków”, i to jest rzetelna bezpośredniość! W tym właśnie zagęszczonym, „orzechowym” stylu Awangardy manifestuje się nowa postawa moralna, wyrażająca się w pełniejszym, wszechstronniejszym przeżywaniu tematu lirycznego. A zgodzi się chyba Irzykowski, że w liryce chodzi o coraz bogatsze opanowanie wzruszeniowe świata.

Przeciwko mnogości „aluzji wyobrażeniowych” wysuwa Irzykowski zarzut – iż w pierwotnym wraźeniu czytelnicznym są one nie do uchwycenia. Na zarzut ten odpowiedział już Łaszowski, ja dodam tyle: Kwestia uchwycenia wszystkich aluzji jest sprawą współtwórczej fantazji czytelnika. Poemat, który tak rozrósć się w psychice autora, że z każdego zestawienia słów wystrzela wizja, stanowi jakby próbę ruchliwości fantazji słuchacza.

Jeżeli prawdą jest, co twierdzi Valéry, że znaczenie prozy leży niejako poza jej obrębem i powstaje przy po-

chłanianiu lektury, a znaczenie utworu poetyckiego nie opuszcza go i nie może się od niego oddzielić – to sposób przyswajania sobie utworu poetyckiego winien być inny niż czytanie jak prozy⁴⁹⁶. Czytelnik (słuchacz) nie powinien by tak szybko po zebraniu okiem czy uchem słów poematu oddzielać się od niego. Słusznych rad udzielał Irzykowskiemu Peiper: poemat należy czytać, odkrywając umiejętnie wszystkie jego związki. Rację też ma Łaszowski, pisząc: „Tzw. pierwsze wrażenie wcale nie jest miarodajne i wyczerpujące, a obrona jego wartości dowodzi operowania pojęciami z epoki impresjonistycznej”⁴⁹⁷. Łaszowski również odparł doskonale zarzut rzekomego „opisywactwa” i „krajobrażenia”.

Chwył i „bycze zdobycze”⁴⁹⁸

Irzykowski jest zbyt zamiłowanym polemistą, ceniącym ten gatunek pisarski dla niego samego, żeby dla zaostrezenia kontrataku przeciwnika nie pozwolić sobie niekiedy na cios świadomie fałszywy. Za taki sztych uważam ośmieszające zestawienie pewnych „chwytów” z kalamburycznym „bycze zdobycze”. Wszakże sam Irzykowski jest autorem rozprawki o metaforze i dowcipie i zapewne zdaje sobie dobrze sprawę, że, podobnie jak metafora, i atakowany przez niego chwyt poetycki może być zarówno środkiem wzruszenia poetyckiego, jak i dowcipu.

Każdy chwyt poetycki, rozważany sam dla siebie, może być zlekceważony i ośmieszony, nabiera on – podobnie

⁴⁹⁶ Por. P. Valéry, *Calepin d'un Poète – Poésie pure* (1933); przedruk w: *idem, Oeuvres, édition établie et annotée par Jean Hytje*, Paris 1957.

⁴⁹⁷ A. Łaszowski, *Nie wszystko rozumiem...*, s. 5.

⁴⁹⁸ Aluzja do ostatniego zdania z tekstu Irzykowskiego *Zgiełk a ścisłk tzw. walorów...* („Nie są bycze takie zdobycze”).

jak owo słynne „milczenie tyfoidalne” – znaczenia i powagi dopiero w kontekście. Aby więc słusznie go ocenić, trzeba wziąć pod uwagę całość utworu poetyckiego i zbadać, czy dany chwyt upoważnia potrzeba wyrazu, czy chwyt objawia jakąś nową ciekawą sytuację psychiczną. Nie będę tutaj powtarzał, co na temat cytowanego przez Irzykowskiego zdania: „Z jaką łąką swoją wolę łączyć?” napisałem już gdzie indziej. Czytelników proszę o przeczytanie całego wiersza *Echo* i artykułów: *Dwa chwyt* („Gazeta Artystów”, nr 8) i *Jeszcze raz trzy* („Gaz. Art.”, nr 11)⁴⁹⁹.

Niestety, muszę się zawstydić i sprostować, że Irzykowski jednak się pomylił, interpretując podane na deser zdanie z mojego utworu⁵⁰⁰. Pomyłka wynikła stąd, że nie rozpatrzył zdania na tle kontekstu. Cytata ta (wbrew zapewnieniu Irzykowskiego) pozostaje w ścisłym związku z całością wiersza (*Z dłoni*), a w wierszu nie ma bynajmniej mowy o szkole. Nie jest to stół profesorski, lecz stół poetycki, serce tego domu, o którym wspominam w poemacie. Poza tym to zdanie („Jak rok stół nad krzesłem upłynął”) nie jest rezultatem mechanicznego „przerzutu” – ma ono wartość wizyjną i wzruszeniową.

Uwaga końcowa

Jaskrawo niesprawiedliwy jest zarzut jednostronności i sekciarstwa Awangardy. Ruch nowatorski, wyszedłszy

⁴⁹⁹ Zob. *Teksty źródłowe*, s. 468, 361–364, 369–373.

⁵⁰⁰ Irzykowski nawiązywał w szkicu do wiersza Przybosa *W dłoni* kilkakrotnie, wykorzystując jeden z wersów tego utworu jako motto (por. K. Irzykowski, *Niczego nie zrozumieć...*, s. 4–5). Pisał o nim także w późniejszym tekście pt. *Jeszcze raz: ucieczka w kontekst (Wycieczki w lirykę V)*, „Pion” 1935, nr 19 (84), s. 2.

z Krakowa, już w tym swoim gnieździe był zróżnicowany odrębnymi indywidualnościami, a ogarniając elitę poetycką Lublina, Wilna, a ostatnio Lwowa i Warszawy, dawno przełamał kratki doktrynerstwa. Awangarda w każdym środowisku przybiera innym kształtem fali. Łączy zaś wszystkich nowatorów ogólne hasło poezji stuprocentowej, autentycznej, integralnej.

Karol Irzykowski

Noli jurare, domine Przyboś, in verba Peiperi⁵⁰¹
(Wycieczki w lirykę IV)

Z powodu innych zajęć zaniedbałem swoje wycieczki w lirykę, a tymczasem życie literackie, to, które się chce ujawniać, kędzierzawiło się dalej. Awangarda osiąga szczyt swojej koniunktury, porasta w pióra metaforyzujące, a choć główne swoje gniazdo wije w Krakowie, gdzie aż dwa tygodniki o czerwono-czarnych nagłówkach („Tygodnik Artystów”⁵⁰² i „Gazeta Artystów”) o nią się spierają, jednak i w Warszawie, i we Lwowie, i w Wilnie, i w Lublinie ma swych zwolenników, tylko Poznań jest obojętny. Spór w Krakowie ma charakter kłótni w rodzinie, piszą pp. Piwowar, Brzękowski, Przyboś i Brumer⁵⁰³ – ten ostatni w zastępstwie „ojca Awangardy”, Peipera, który wytrwale zachowuje milczenie, choć Przyboś buntuje się przeciw niemu. Przyboś rozdaje ciosy na prawo i na lewo, załatwia się i ze mną także, wytykając mi m.in. „słynne”

⁵⁰¹ *Noli jurare, domine Przyboś, in verba Peiperi* (łac.) – Nie przysięgaj, panie Przyboś, na słowa Peipera.

⁵⁰² „Tygodnik Artystów: czasopismo kulturalno-artystyczne” – krakowski periodyk awangardowy, redagowany przez Lecha Piwowara, ukazywał się w latach 1934–1935.

⁵⁰³ Wiktor Stanisław Brumer (1894–1941) – recenzent i krytyk teatralny.

tyfoidalne milczenie. Muszę na to przede wszystkim odpowiedzieć, *ab ovo*⁵⁰⁴.

Rzecz poszła stąd. Kraepelin w rozprawie *Psychologia komizmu*⁵⁰⁵ układa taką skalę dobroci dowcipów: łapka na myszy z należącymi do niej myszami; nóż bez klingi, który nie ma trzonka – obydwie przykłady wzięte ze sławnego spisu licytacyjnego, ułożonego przez Lichtenberga: łapka na myszy z przynależną do niej zorzą poranną; brązowa wieczność. Dwa pierwsze są to dowcipy z sensem przez to, że wprost urągają sensowi, natomiast trzeci i czwarty są to dowcipy czysto werbalne, surowe skojarzenia, najniższy stopień skali. Otóż w *Walce o treść* (s. 58)⁵⁰⁶ idę w te ślady i staram się ustanowić pewną skalę dla metafor. Biorę słowo „milczenie” i dodaję do niego różne przymiotniki. Najwyższą rangę zajmie „wymowne milczenie” – paradoks, cechujący bardzo dobrze pewną sytuację psychologiczną. „Ciężkie milczenie”, oparte na podstępnie mniej wyrafinowanym, maluje milczenie wśród towarzystwa, które by miało sobie za wiele do powiedzenia. „Zielono-niebieskie milczenie” – zestawienie sztuczne, może być metonimią, gdy oznacza milczenie w lesie zielonym lub pod sklepieniem nieba. „Złote milczenie” – np. gdy ktoś wziął łopówkę za milczenie albo ma zęby plombowane złotem. „Milczenie suche” człowieka oschłego, „wilgotne” – płaczącego. Skala schodzi w dół od zestawień obrazu chwytających uwagę, tak że aż weszły w przysłowie, do wyrażenń uzasadnionych przez chwilowe okoliczności,

⁵⁰⁴ *Ab ovo* (łac.) – od jajka, w znaczeniu: od samego początku.

⁵⁰⁵ *Psychologia komizmu (Zur Psychologie des Komischen)* – książka Emila Kraepelina, na którą powołuje się Irzykowski – *idem*, *Walka o treść...* (1976), s. 30 i 73.

⁵⁰⁶ Irzykowski podaje w tekście strony cytatów z *Walki o treść według wydania z 1929 roku* (por. K. Irzykowski, *Walka o treść...* (1976), s. 73–74).

do trudnych, prywatnych, aż do zestawień nonsensowych, pustych – np. „milczenie tyfoidalne”.

Otóż Tadeusz Peiper w swojej książce *Tędy*, będącej dziś biblią Awangardy, twierdzi (str. 369⁵⁰⁷), że ten eksperyment nie jest prawidłowy, ponieważ różne gatunki milczeń nie są traktowane równo. Jeśli się je weźmie w granicach tylko dwu słów izolowanych od sytuacji, każda z tych metafor będzie równym nonsensem. Natomiast jeżeli przy każdej rozglądać się będziemy za sytuacją, do której ona może się odnosić, wówczas nawet „milczenie tyfoidalne” może się stać bardzo silną metaforą, bo oto np. lekarz, opiekujący się osobą chorą na tyfus, milczy smutnie wobec zapytań i potem ktoś opisuje komuś trzeciemu swoją wizytę w szpitalu i o tym strasznym milczeniu lekarza mówi: „To milczenie było też tyfoidalne”, to znaczy, że lekarz przejął się tą chorobą tak, jakby się nią zaraził. Stąd konkluduje Peiper: „Nie ma takich dwóch słów, które by nie miały jakiejś sytuacji mogącej uzasadnić ich metaforyczne połączenie”⁵⁰⁸.

Tak jest, Peiper ma słuszość, a jednak wywód jego jest sofizmatem, gdyż wyskakuje poza warunki mojego eksperymentu. Peiper jest bardzo zręczny i np. nawet na zarzut: „co ma piernik do wiatraka?” miałby gotową odpowiedź: wiatrak miele mąkę, z mąki robi się piernik, więc piernikowi wiatrak nie może być obojętny.

Peiper utraća mi dwie rzeczy. Pierwszą jawnie: oto wątpi, „czy skala do wartościowania metafor jest w ogóle możliwa”, a tymczasem, od uznania, że taka skala – choćby, oczywiście, musiała być dość elastyczną – jest dla mnie czymś bardzo ważnym; od jej istnienia zależy w ogóle

⁵⁰⁷ Numery stron książki *Tędy* Peipera według wydania z 1930 roku. W wydaniu z 1972: s. 293–294.

⁵⁰⁸ T. Peiper, *Milczenie tyfoidalne* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 418).

możność ustalania rang nie tylko dla środków poetyckich, nie tylko dla drobnych ustępów, lecz i dla całych utworów, jeżeli – na co Peiper się zgadza – przypuścimy, że większe utwory są również metaforami o wielkich rozmiarach. Drugą utracą skrycie: jeżeli „milczenie tyfoidalne” może mieć sens, w takim razie nie ma nonsensu czy rebusu, nie ma niezrozumiałstwa, jesteśmy – my awangardziści – w porządku, wy – wy czytelnicy, wy krytycy, jesteście winni, gdy nas nie rozumiecie. To oczywiście musiało się p. Przybosiowi spodobać, odetchnął i od tego czasu przy każdej sposobności powtarza: nie ma nonsensów, bo – tyfoidalne milczenie, bo – Peiper znakomicie i miazdząco wykazał Irzykowskiemu itd. Teraz już nawet aż do „Pionu” ściga mnie ten okrzyk tryumfalny p. Przybosia: mianowicie w nrze 2, w swoim *exposé* o nowej poezji mówi o owym „milczeniu tyfoidalnym” jakoby już aż „słynnym”⁵⁰⁹. Więc pora chyba zburzyć tę legendę p. Przybosiowi. Na wywody w książce Peipera *Tędy o Walce o treść* nie miałem sposobności odpowiedzieć, sądziłem, że dokładniejsze przeczytanie odnośnych ustępów w *Walce* wystarczy; ale jeżeli nie wystarczy, bo własny interes, bo woła do niezrozumiałstwa u Panów poetów przeważa, więc muszę im pomóc.

Chodzi o jedno słówko: kontekst. P. Przyboś upaja się tym słówkiem i ono ma u niego załatwić wszelkie niedobory. Nie rozumiem wiersza? Patrz kontekst. Nie czytaj tylko jednej linii, miej na uwadze Całość, wszystko się razem wiąże, nie da się izolować, i nawet między wierszami czai się ów kontekst jako aromat, nastrój itd. Całość i izolacja to te ulubione słówka pp. Peipera i Przybosia osłaniające kiepską grę; słówka, przy których by się z pewnością powołali na niemiecką filozofię „jakości kształtu”

⁵⁰⁹ J. Przyboś, *Uwagi o nowej liryce* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 393–404).

(*der Gestaltqualität*⁵¹⁰), gdyby je znali – choć ona nic z tym wspólnego nie ma.

Proszę mnie nie traktować takimi truizmami. Ja bardzo dobrze wiem i bez Panów, co to jest kontekst i jakie ma znaczenie, ale właśnie u Panów – kontekstu nie ma. O to chodzi i to zarzucam. Nie ma – lub tak jakby nie było, bo jest niezrozumiały, niedostępny, wydobyć go, posłużyć się nim nie można. Nie róbcie demagogii, nie róbcie szkółki dla mnie, mówcie tak, jak się powinno mówić *inter augures*⁵¹¹.

P. Peiper mógłby być sobie zupełnie zaoszczędzić swojej anegdotki tyfoidalnej, gdyby był przeczytał mój kontekst, albowiem w *Walce*, str. 58, tuż po owym „milczeniu tyfoidalnym” mówię:

Otóż bardzo często się zdarza, że krótkie spięcia metaforyczne nie przychodzą do skutku, ponieważ człony pośredniczące (więc wołam o kontekst!) poeta schował (a Wy chowacie – ze skąpstwa, ze snobizmu zagęszczania) i każe się ich domyślać. Mniema, że pobudza wyobraźnię, a tymczasem zadaje roboty. Jeżeli, dajmy na to, nawet żadne otoczenie (a więc kontekst, kontekst, otoczenie, otoczka! kochana otoczka p. Przybosia) nie wytłumaczy owego milczenia złotego z powodu złoty ch plomb, którymi się – milczy, to taka metafora spada dla czytelnika na stopień ostatni⁵¹².

⁵¹⁰ *Gestalt* oznacza kolokwialnie zewnętrzną formę, wygląd (osób, przedmiotów), ale także ich efekt i obecność. Jako termin techniczny jest toposem niemieckojęzycznej historii intelektualnej, która rozwiązuje klasyczny problem przejścia od zewnętrznego świata do wewnętrznego świata wyobraźni jako formy.

⁵¹¹ *Inter augures* (łac.) – pośród kapłanów; augur – w starożytnym Rzymie kapłan, który odczytywał wolę bogów z lotu ptaków i zjawisk atmosferycznych; także: augures, augurowie – składające się z kilku kilkunastu członków kolegium kapłańskie czuwające nad auspicjami publicznymi.

⁵¹² Zob. K. Irzykowski, *Walka o treść...* (1976), s. 74.

I cały rozdział poświęcony tej sprawie w *Walce* ma tytuł: *Metaphoritis, czyli złota plomba*⁵¹³ – złota plomba to jest właśnie ów kontekst, owa otoczka, której u Was nie ma lub jest niewystarczająca. Można się spierać o miarę „aluzji” (wyrażenie Przybosia, ja powiadam: przesłanek) potrzebnych do zrozumienia, o co chodzi w metaforze, ale nie twierdzić, że ja o kontekście zapomniałem.

Jak wygląda kontekst u awangardowców? Nie tylko skąpy, lecz przede wszystkim tak, że jedno miejsce niezrozumiałe miałyby objaśniać drugie, to – trzecie, i tak dalej, wszystkie siebie wzajemnie objaśniają, ale razem robi się zupełnie niejasno. Dzieje się według przysłowia: świadczył się Cygan swoimi dziećmi. Te poematy są jak równania o kilku niewiadomych, x odwołuje się do y, y do z, i tak dalej. Wiadomo, że takie równania mogą mieć kilka rozwiązań – woda na młyn p. Brzękowskiego, który się upaja innym bzikiem dzisiejszym: wieloznacznością (która jest karykaturą komplikacjonizmu⁵¹⁴, tak samo jak wielowarstwowość Choromańskiego⁵¹⁵).

Założeniem mojej skali dla różnych rodzajów „milczenia” było, że ich „otoczka” nie będzie zbyt wielka, że będzie normalna, bo inaczej by w ogóle porównywać tych rodzajów nie można; i p. Przyboś będzie łaskaw zauważyć, że metafora staje się tym gorsza, im dłuższego komentarza

⁵¹³ Tytuł rozdziału *Walki o treść* brzmi: *Metaphoritis i złota plomba* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 231–242).

⁵¹⁴ Irzykowski jest apologetą „zasady komplikacji” (por. *idem*, *Zasada komplikacji*, „Europa” 1930, nr 11, s. 335–338; przedruk w: *idem*, *Pisma rozproszone*, t. 2: 1923–1931, oprac. J. Bahr, Kraków 1999, s. 603–608).

⁵¹⁵ Por. krytyczne uwagi Irzykowskiego na temat konstrukcji najgłośniejszej powieści Michała Choromańskiego (1904–1972), sformułowane w artykule *Zazdrość i medycyna. Powieść*, „Robotnik” 1933, nr 229, s. 2; przedruk w: *idem*, *Pisma rozproszone*, t. 3: 1932–1935, oprac. J. Bahr, Kraków 1999, s. 166–173.

do swego wyjaśnienia potrzebuje – jest naciągana, tak jak bywają dowcipy „ciągnięte za włosy”. Peiper nie chce uznać warunków mojego eksperymentu, bo chociaż głosi „nowy ład”, to jednak, w interesie swojej doktryny i swojej praktyki poetyckiej, woli w niektórych dziedzinach dawną, futurystyczną anarchię: z metaforami postępuje tak jak z rytmem, o którym mówi, że w ogóle wszystko na świecie może być rytmiczne, bo „przy dzisiejszym odczuwaniu rytmu nie ma już mowy arytmicznej” (*Tędy*, str. 89⁵¹⁶). Czyli że czytelnik powinien sobie sam wszystko preparować – i metafory, i rytm, on ponosi cały *onus probandi*⁵¹⁷.

Aby rzecz jeszcze lepiej wytłumaczyć p. Przybosiowi, biorę jego przykład, użyty w „Gazecie Artystów” do innego celu⁵¹⁸. W wierszu: „Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu”⁵¹⁹... podstawmy w miejsce „suchego” słowa „zielony”, „wielki”, „gruby”, „tyfoidalny”, i resztę zostawmy tak, jak jest. Oto eksperyment, o który mi chodziło. Z „tyfoidalnymi oceanami” spotykam się w całej poezji awangardowej, nie rozumiem ich: nic ich nie tłumaczy. P. Przyboś sam chwali „suchy ocean” i mówi, że to są „dwa sprzeczne właściwie wyrazy”. O to chodzi, a nie o to, że to jest „wiązka wytryskających widzeń”. Wytryski będą i przy „grubym oceanie”, ale się zaraz uspokoją; można robić parodię, można robić Witkiewiczowską kalamarapakse⁵²⁰

⁵¹⁶ Por. T. Peiper, *Tędy...* (1972), s. 84.

⁵¹⁷ *Onus probandi* (łac.) – ciężar dowodu.

⁵¹⁸ Por. J. Przyboś, *Dwa chwyty* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 361–364).

⁵¹⁹ Chodzi o *Stepy akermzańskie* Mickiewicza.

⁵²⁰ Neologizm Witkacego użyty w artykule *Bliższe wyjaśnienia w kwestii Czystej Formy na scenie*, w dwuwersie: „Żywy trup, zmieniając bykołaków nicość,/ W żywe koło przetopił kalamarapakse” z następującym komentarzem odautorskim umieszczonym w przypisie: „Zaznaczamy, że dalecy jesteśmy w tej chwili od tworzenia najskromniejszego choćby poematu. Da-

lub Tuwimowskie „sło-piewnie”⁵²¹ czy „mirohlady”⁵²², ale to są efekty na krótką metę, nudne, jeżeli ich za dużo. Natomiast „suchy ocean” zawiera paradoks, oksymoron, pewne oszustwo, zgwałcenie wyobraźni czytelnika, skuteczniejsze niż gdy się powie „gruby ocean”. I oto początek hierarchii, stąd ja w *Walce* dochodzę do potrzeby treści. W *Mickiewiczu* Kleinera⁵²³ wyczytać można, że poeta z początku stawiał inne przymiotniki, jak: zielony; aż wpadł na „suchego” i to zostawił. A „suchy” nie wymaga komentarla.

W *Walce* jeszcze raz wracam do tego tematu na str. 211⁵²⁴, gdzie w polemice z Witkiewiczem rozpatruję różnice między „żywym trupem” i „trupem do n-tej potęgi” – tak samo jak Peiper anegdotalizuję „trupa kwadratowego” (można go wyprasować w kwadrat) i ustaliam, wbrew innej próbie Witkiewicza, rangi – dodając, że nie chodzi o „samo wyskoczenie obrazów z wnętrza pojęć” – więc nie o jakąkolwiek „wiązkę wytrysków”, jak mniema p. Przyboś – lecz o kontrast (trup – żywy), więc o coś, „co się odbywa poza obu tymi pojęciami, płynie z jakiegoś zajścia treściowego”. Skala jest u mnie następująca: zestawienie werbalne, trikowe (np. paradoks), mające już w sobie coś z treści, wreszcie czysto treściowe. Aliteracje, diabluki drukarskie, kalambury (z łaką łączyć) będą pośród trików (chwytów) na najniższym miejscu, tak jak akrostychy, bo to jest najtańsze, litery same się wołają i tylko szczególna

jemy pierwsze lepsze zdanie, pozbawione wszelkiego napięcia twórczego, dla przykładu” (S.I. Witkiewicz, *Teatr*).

⁵²¹ Neologizm z wiersza Tuwima (*idem*, *Wierszy tom 4*, Warszawa 1923).

⁵²² Zob. J. Tuwim, *Atulli Mirohlady*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 31, s. 3.

⁵²³ J. Kleiner, *Adam Mickiewicz*, Lwów 1933. Juliusz Kleiner (1886–1957) – historyk literatury polskiej.

⁵²⁴ K. Irzykowski, *Walka o treść...* (1976), s. 235–238.

treść może je uszlachetnić (np. gdy Nietzsche mówi, że w słowie *gerecht* brzmi jeszcze wciąż *gerächt*⁵²⁵). Zahażenia treściowe są najpiękniejsze, ilość ich i jakość jest nieograniczona.

A o tym stole pływającym nad krzesłem może jeszcze pomówimy⁵²⁶.

⁵²⁵ Nawiązanie do analizy przeprowadzonej przez Nietzschego w książce *Tako rzecze Zaratustra*.

⁵²⁶ Zob. K. Irzykowski, *Jeszcze raz: ucieczka w kontekst...*, s. 2.

Tadeusz Peiper
Milczenie tyfoidalne

Wymownym? złotym? ciężkim? tyfoidalnym? Jakim nazwą milczenie, które stosowałem wobec niedawnej polemiki awangardzistów? Nie chcę tego przesądzać, lecz gdybym przemilczał artykuł Karola Irzykowskiego pt. ... *Verba Peiperi* („Pion”, 2 luty)⁵²⁷, dla milczenia mojego poszukano by na pewno metafory równej podejrzaniu. Mogłem obserwować z dystansu „kłótnię w rodzinie” – jak nazywa Irzykowski sapania poezji, które wiały ostatnio stronicami „Tygodnika Artystów” i „Gazety Artystów”⁵²⁸ – ale nie umiem pokonać dyskusyjnych pokus, gdy przeciwko mnie staje Karol Irzykowski, którego przeciwnicze wystąpienia dają zawsze każdemu, kto umie z nich korzystać, okazję do ważnych samookreśleń.

⁵²⁷ Zob. K. Irzykowski, *Noli jurare...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 405–413).

⁵²⁸ W 1934 roku na łamach tych czasopism toczyła się dyskusja na temat Awangardy. Udział w niej wzięli przede wszystkim jej zwolennicy, m.in. Juliusz Bronner, Julian Przyboś, Lech Piwo-war, Jan Brzękowski, Alfred Łaszowski.

I.

Zaprzagnął Irzykowski utworzyć skalę wartości metafor (*Walka o treść*, str. 57 i 58)⁵²⁹. Dla jej uzyskania wzięł rzeczownik „milczenie” i umieszczał go w zestawieniach z różnymi przymiotnikami, a potem zapytywał, jaką wartość ma każde z zestawień. Wynikiem tych jego czynności była skala następująca: 1. wymowne milczenie; 2. ciężkie milczenie; 3. zielone (niebieskie) milczenie; 4. złote milczenie; 5. suche (wilgotne) milczenie; 6. tyfoidalne milczenie. W skali tej „wymowne milczenie” otrzymało rangę najwyższą, „tyfoidalne” stracone zostało na niskie ugory nonsensu.

Czynności te poddałem krytyce w moim *Tędy* (str. 368–372)⁵³⁰. Tu z przykrością wyznam, że swym artykułem nie tylko nie zdobył mnie Irzykowski dla swej skali, lecz przeciwnie – bardziej mnie jeszcze do niej zniechęcił. Jestem zdania, że po tym jego artykule sprawa jego skali przedstawia się znacznie gorzej.

Sam Irzykowski niezbyt troskliwie odnosi się do własnego pomysłu, skoro nie uchronił go od rażących niezgodności. Przecie jego wyniki ukazują za każdym razem inaczej! W książce swej przyznał najwyższą rangę „wymownemu milczeniu” za paradoks, który ono zawiera, i pogląd ten wszedł w sprawozdawczą część jego artykułu, tj. w jego początek (szpalta 1, wiersz 26 od dołu)⁵³¹. Natomiast na końcu artykułu (wiersz 15 od

⁵²⁹ Zob. K. Irzykowski, *Metaphoritis...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 375–376).

⁵³⁰ Lokalizacja według wydania z 1930 roku. Chodzi o fragment artykułu: T. Peiper, *Komizm, dowcip...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 253–255).

⁵³¹ „Najwyższą rangę zajmuje «wymowne milczenie»; pomińmy tylko dawność tej metafory i traktujmy ją tak, jakby się dopiero narodziła. Dobroć jej polega na tym, że przez użycie najjaskrawszego podstępu (*contradictio in adiecto*) osiągnięto wynik, w którym paradoks jest tylko pozorny: cechuje dosko-

końca) skala wygląda zgoła inaczej: 1. najwyższa ranga: zestawienia czysto treściowe; 2. niższa ranga: zestawienia trikowe, np. p a r a d o k s; 3. najniższa ranga: zestawienia werbalne. A więc raz paradoks zajmuje najwyższe miejsce, innym razem ma jeszcze nad sobą wyższą rangę w postaci zestawień „czysto treściowych”. Może kto inny usiłowałby tę niezgodność złośliwie przeakcentować, ja jednak nie chcę nadawać jej większego znaczenia, niż mi to jest potrzebne. Zajmuję się skalą metafor nie po to, by ją obalić, lecz by oświetlić jej twórcę.

II.

Podobnie jak „wymowne milczenie”, najwyższe pochwały otrzymuje od Irzykowskiego „suchy ocean”. Warto zwrócić uwagę na motywy pochwał.

Przybosia, który chwali tę metaforę jako „wiązkę wytryskujących w i d z e ń”, usiłuje Irzykowski przekonać, że nie o to chodzi, lecz że przyczyną wysokiej wartości „suchego oceanu” jest sprzeczność zachodząca między obu wyrazami; za chwilę podaje swą myśl szerzej, wychwalając tę metaforę za paradoks, oksymoron, oszustwo i gwałcenie wyobraźni czytelnika.

Jak stąd widać, postępuje autor *Walki o treść* wyobraźniową funkcję metafor, a na pierwszy plan wysuwa ich właściwości intelektualne. Takiego wartościowania uznać nie mogę. Ja, gdy pragnę uzasadnić wysokie walory nowoczesnej metafory, odwołuję się do jej działań na wyobraźnię i ukazuję nowe r a d o ś c i wyobraźniowe, jakie dzięki niej powstają. W jaki sposób intelektualne właściwości, od których według Irzykowskiego zależy

nale pewną sytuację psychologiczną” (K. Irzykowski, *Metaphoritis...*, zob. *Teksty źródłowe*, s. 234).

wartość metafor, zamieniają się na walory poetyckie, trudno dociec. Ale w tym właśnie wartościowaniu wyraża się indywidualność myśliciela.

III.

„Milczenie tyfoidalne” ocenił twórca skali nie tylko najniżej, ale jeszcze skwalifikował je jako nonsens. Zmierając w *Tędy* do wykazania, że powiedzenie to nie musi być nonsensem, rozejrzałem się za sytuacją, w której owa metafora mogłaby uzyskać swój walor. W przykładowym ujęciu wyglądało to tak:

Chorą na tyfus leczy lekarz, który jest jej serdecznym przyjacielem. Postępującą chorobą przejmuję się do tego stopnia, że odbija się to na jego twarzy. Przychodzi ktoś i pyta o stan chorej. Lekarz milczy. Twarz jego jest już tak zniszczona, że pytający odczuwa ją jako chorą, niemal tak samo chorą jak twarz pacjentki. Gdy potem ze wzruszeniem opisuje komuś swą wizytę w szpitalu, o strasznym milczeniu lekarza mówi: „to milczenie było też tyfoidalne”. Znaczy: było nieodłączną cechą tego tyfusu. Świadczyło o tym, że lekarz przejął się nim tak, jak gdyby się chorobą zaraził... Dokładniejsze zarysowanie sytuacji i umieszczenie tej metafory w stosownym otoczeniu słownym mogłoby nadać jej niezwykłą siłę. *Nie ma takich dwu słów, które by nie miały jakiejś sytuacji, mogącej uzasadnić ich metaforyczne połączenie.*

Wywodowi mojemu przyznaje Irzykowski słusność, ale nazywa go sofizmatem, twierdząc, że moje zwaloryzowanie „tyfoidalnego milczenia” wyskakuje poza warunki jego eksperymentu. Stanowczo oponuję! Żadnego sofizmu nie ma! Zarzut swój wypowiada Irzykowski bez żadnych dowodów, bez bliższych określeń. To stanowczo nie wystarcza.

Jeśli Irzykowski chciał utrzymywać, że warunki eksperymentu przekroczyła sytuacja, którą do „tyfoidalnego milczenia” dorobiłem, to muszę stwierdzić, że to usytuowanie poniżonej przez niego metafory było zastosowaniem do niej tej samej czynności, jaką on sam posługiwał się w odniesieniu do wszystkich innych metafor; bo dla wszystkich milczeń szukał twórca skali waloryzujących je sytuacji, a tylko milczenie tyfoidalne bez takiej sytuacji pozostawił i po takim osieroceniu o nonsens oskarżył.

IV.

To szukanie sytuacji dla różnych metafor skali nie jest zresztą niczym przypadkowym. Dowodzi ono co najmniej niewystarczalności, jaką grzeszą dane skali.

Skala Irzykowskiego jest źle pomyślana; dwoma słowami izolowanymi nic ocenić nie można; izolowane od otoczenia słownego, nie dowodzą one niczego. Że izolowanie metafor od reszty utworu musi prowadzić do potwornych błędów, starałem się wykazać, m.in. broniąc jednej z prześwietnych metafor Szekspira przed izolatorskimi wykrawaniami Irzykowskiego (*Tędy*, str. 389–390)⁵³².

Takim czynnościom izolatorskim przeciwstawiłem twierdzenie, że każdą metaforę oświetla cały utwór. Gdy ten punkt widzenia przechodzi u Przybosia w odwoływanie się do kontekstu, dokucza Irzykowskiemu tak bardzo, że aż go denerwuje. Uczony pisarz czyni tu wrażenie, jakby lękał się, że podejrzewamy go o nieznamość

⁵³² Chodzi o metaforę z dramatu *Hamlet*: „sztylety w ustach mieć, ale nie w sercu” w *Metaphoritis...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 232). Irzykowski uznał ją za nieprzekonywającą, „ponieważ nasuwa uboczne, natrętne wyobrażenie, że sztylety mogą usta poranić, że to są kluski w ustach”. Metafory tej bronił Peiper w artykule *Komizm, dowcip...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 272).

rzeczy, której nie wolno mu nie znać. A przecie nikt takiego podejrzenia mieć nie może, każdy zaś prawdziwy znawca literatury musiał nieraz zachwycać się myślami, które świetny umysł Irzykowskiego wyławiał właśnie z kontekstów.

Nie docenia jednak Irzykowski zależności metafory od jej bliskiego i dalekiego otoczenia, gdy chodzi o sprawy poezji. Że tak jest, tego nowe przykłady dał nam właśnie w swym ostatnim artykule.

Powiada, że założeniem jego skali było „niezbyt wielkie”, „normalne” otoczenie różnych rodzajów milczenia. Spójrzcie, jak to niezbyt wielkie, to normalne otoczenie wygląda: nie ma go wcale! Obok rzeczownika i przymiotnika, które razem stwarzają metaforę, nie ma w skali nic! Nic! Ładne mi to otoczenie normalne. Ależ to jest najbardziej absolutna izolacja. Stuprocentowo czysta izolacja.

Podobnej izolacji dopuszcza się Irzykowski, gdy dla wypróbowania ogólnej wartości metafor pragnie w wierszu Mickiewicza „wpląnąłem na suchego przestwór oceanu” zastępować przymiotnik „suchy” różnymi innymi, i gdy, nie cofnąwszy się przed wprowadzaniem w ten wiersz przymiotnika „tyfoidalny”, z pochopnym zadowoleniem woła, że to właśnie jest eksperyment, o który mu chodziło przy tworzeniu skali. Takim postępowaniem dowodzi raz jeszcze, że działań otoczenia na metaforę nie uwzględnia; przyjmując otoczenie niezmiennie dla przymiotników zmienianych dowolnie, operuje tak, jakby nie przyjmował żadnego otoczenia. Sytuacja pierwszego wiersza *Stepów akermąskich* dopuszcza przy słowie „ocean” kilka zaledwie przymiotników, a znalezienie przymiotnika wysokowartościowego poetycko czyni – według mnie – wręcz niemożliwym. Dlatego to Mickiewicz tyle razy ten przymiotnik zmieniał. Przymiotnikiem „suchy” nie pokonał – według mnie – niemożliwości; metafora „suchy ocean” – według mnie – nie siedzi tu dobrze. Ta sama metafora mogłaby być

jednak świetna – według mnie – w innym miejscu wspinał się sonetu, gdyby sonet formą swą takie przemieszczenie dopuszczał. Mówię to wszystko bez uzasadnień, bez dowodów, bo nie chodzi mi w tej chwili o prawdziwość moich ocen, lecz tylko o ich ilustracyjność. Niech ilustrują mój pogląd, że wartość metafory zmienia się zależnie od miejsca, że wprowadzanie w dane miejsce metafor, które z tego miejsca nie wyrastają, jest absurdem, i że taki eksperyment żadnych wyników dać nie może. Pogląd ten jest odpowiednikiem wypowiedzianego już poprzednio twierdzenia o związku każdej metafory z całością utworu.

V.

Irzykowski woła: całość utworu? Ależ całość waszych utworów nie może rzucać żadnego światła na poszczególne metafory, bo jest niezrozumiała! Gama uszczypliwości, po którą krytyk nieraz w swym artykule niepotrzebnie sięga, zaczyna brzmieć i tutaj.

Ta jego gama wydawała mi się początkowo tylko środkiem tonalnym obliczonym na znużone ucho czytelnika, w końcu jednak wysłuchałem z niej autentyczny gniew wybitnego człowieka, który wiele trudnych rzeczy rozumiał, a nie rozumie takiej – patrzcie – poezji awangardowej, co to ją robią chłopcy od lat 18 w górę, i to nawet nie gdzieś w Paryżu czy Berlinie, ale – patrzcie – w Krakowie, Warszawie, ba, w Wilnie! Uroczy jest ten widok znakomitego myśliciela, biedzącego się nad jakimś zdaniem poezjującego smarkacza.

Dlatego nie mam do niego żalu o to, że nie widzi prawdziwej wartości naszej poezji, że nie dostrzega w niej spraw o nieprzejranych możliwościach, że jej dotychczasowych dokonań nie bierze za początkowanie przemian o dalekosiężnych następstwach, i że jej zwycię-

stwa, których obecnie jesteśmy świadkami, wydają mu się szczytem koniunktury. Nie będę go przekonywał, że nie ma racji.

Jego oskarżanie nas o niezrozumiałstwo tylko notuję, i tylko w tym celu, aby, gdybym przypadkiem przemilczał ten jego motyw polemiczny, przemilczenia mojego nie nazwał np. „wilgotnym”. Nie mam zamiaru poruszać dzisiaj spraw nowej poezji; chcę wskazać na błędne stanowisko Irzykowskiego wobec poezji w ogóle, nawet wobec poezji Szekspira i Mickiewicza. Że w ten sposób najskuteczniej zwalczam skutki, jakie ważne jego pióro wrogim swym nastawieniem sprowadza na nową poezję, tego *inter augures*⁵³³ zatajać nie warto.

VI.

Moje negatywne stanowisko wobec skali metafor dolega jej twórcy głównie z powodu następstw tej negacji.

Irzykowski twierdzi, że jeżeli „milczenie tyfoidalne” może mieć sens, w takim razie w ogóle nie ma nonsensu. Nigdy w świecie! Wprawdzie twierdzą, że nie ma takich dwóch słów, które by nie miały jakiejś sytuacji mogącej uzasadnić ich metaforyczne połączenie, ale nie twierdzą, że każda sytuacja dopuszcza takie połączenie. Bynajmniej nie wykluczam istnienia nonsensu. Czy jakieś połączenie słowne użyte jest z sensem czy też nie, o tym rozstrzyga całość utworu. I tylko to, a nie obronę nonsensu, mógł mieć na myśli Przyboś, gdy powoływał się na mój wywód

⁵³³ Nawiązanie do tytułu artykułu Irzykowskiego *Inter augures. Słaba odpowiedź osaczonych zrozumiałca*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 50, s. 1, którym krytyk podsumowuje pierwszy etap sporu o „niezrozumiałstwo”, rozgrywający się w 1924 roku na łamach „Wiadomości Literackich”.

o „milczeniu tyfoidalnym”. Jestem też zmuszony stwierdzić, że nieprawdziwą jest relacja Irzykowskiego, jakoby Przyboś przy każdej sposobności powtarzał, że nie ma nonsensów. Nasza poezja awangardowa nigdy ani swej teorii, ani swej praktyki na obronie nonsensu nie budowała.

Twierdzi dalej Irzykowski, że od istnienia skali metafor zależy w ogóle możliwość ustalania rang nie tylko dla środków poetyckich, nie tylko dla drobnych ustępów, lecz i dla całych utworów. Nic podobnego! Rangi takie można ustalać bez istnienia takiej skali. I bez jej istnienia ciągle je ustalamy. Różnimy się w przyznawaniu rang, i zawsze różnić się w tym będziemy, ale kryteria, na których nasze oceny opieramy, nie dadzą się zamknąć w skali utworzonej z dwu słów izolowanych. Bo kryteria te są w związku już nie tylko ze spożywaniem całego utworu, ale ze spożywaniem całego naszego życia. Kryteria, którymi oceniamy dzieło sztuki, zawierają w sobie także kryteria, którymi oceniamy sposoby życia. Oceniając walory artystyczne, oceniamy także walory życiowe!

VII.

Charakterystycznym jest, że dla uzyskania „najgorszej metafory” („milczenie tyfoidalne”) sięgnął Irzykowski po przymiotnik – naukowy! Czyniąc to, poszedł z najpowierzchniejszym prądem. Niewolnicy przekazanych odczuwań odniosą się z natychmiastową awersją do „tyfoidalnego milczenia”, już choćby dlatego, że zawiera ono w sobie termin naukowy, rzekomo prozaiczny, rzekomo zimny. Mam żal do autora *Walki o treść*, że użył tu podstępny psychologizm opartego na korzystaniu z przesądu ludzkiego. Przesąd ten w mniejszym lub większym stopniu znajdziemy w sobie wszyscy. Może jednak byłoby dobrze poddać rewizji wartość poetycką słów naukowych?

Może należy im się kąpiel wzruszeń? Kilka prób w tym kierunku uczyniłem w mojej poezji. Zadanie jest trudne, ale odpowiada jednej z głębszych potrzeb nowoczesnego człowieka. Jeśli się nie mylę, miał Irzykowski w swej twórczości okres, w którym myślał o tych sprawach. Gdyby tak było, smutnym byłby fakt, że teraz o nich nie myśli. A może w poniżającej ocenie tyfoidalności mamy do czynienia z wewnętrzną sprzecznością oceniacza? Życiowy stosunek Irzykowskiego do nauki powinien być nasunąć mu tu inne kryterium artystyczne.

VIII.

W artykule Irzykowskiego cieszy mnie jedno miejsce:

Peiper jest bardzo zręczny i np. nawet na zarzut: „co ma piernik do wiatraka?”, miałby gotową odpowiedź: „wiatrak miele mąkę, z mąki robi się piernik, więc piernikowi wiatrak nie może być obojętny”.

To istotnie ukazuje jedną z charakterystycznych właściwości mojego myślenia; mówię nie o zręczności, którą uprzejmie przyznaje mi znakomity krytyk, ale o czymś znacznie głębszym. Istotnie, działa we mnie nieodparcie skłonność do łączenia spraw, które pozornie nie pozostają ze sobą w żadnym związku. Ja tak właśnie widzę świat, dzieje i człowieka. Dalekie odległością czy działaniem rzeczy złączone są dla moich oczu ścisłymi związkami. Widzę współlistnienie, współzycie, współpracę – na odległość. Poprzez związki metaforyczne, jakie tworzę, przebija mój pogląd na świat. Jest w tym – chcecie? – filozofia. I jeśli kto, to chyba Karol Irzykowski powinien mnie tu rozumieć. Dlaczego Pan mnie nie rozumie?

Zakopane, 13 lutego

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 – istotą 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* nie dość jasno zdawałem sobie sprawę z konieczności zupełnie zasadniczego podkreślenia przeciwstawności tych pojęć: metafora była elementem formy, „metafora rozwinięta” czy „zdanie metaforyczne” – stanowiły już elementy wyobraźni. Metafora była jednym obrazem, wyrażonym w dwóch słowach; metafora rozwinięta miała za to charakter całej grupy obrazów, złączonych ze sobą wspólnością widzenia ich w czasie, była łańcuchem myśli poetyckich, wyrażonym w słowach.

Po uświadomieniu sobie tej zasadniczej różnicy nie-trudno przyjdzie już zrozumieć, że nie mniejsze znaczenie ma sam sposób 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. Dlatego też tak dużą wagę posiada dla mnie postulat możliwie największej zwartości i jak najsilniejszego zagęszczenia samych obrazów. W ten sposób powstał termin kondensacji elementów poetyckich, tj. maksymalnego nasycenia nimi całego poematu. Z kolei prowadziło to do uznania wszystkich członów poematu za równowartościowe, a więc do równomiernego 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 myślenie poetyckie i złączone z nim procesy pozostały poza nawiasem tych dociekań. Należało więc zapuścić sondę w głębie samego poznania 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 konieczności 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: *w y o b r a ź n i a*. 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 związane wspólną więzią, wypływać z jednego źródła, być czymś integralnie poetyckim, być spontanicznym produktem wyobraźni⁵³⁴. Akt

⁵³⁴ 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 związane. 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 [przyp. – J.B.].

poetycki wyzwala tylko już istniejące elementy fantazji. Mówiąc pragmatycznie: poezja jest po 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 zaczerpnięte 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 zawieszoności 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”⁵³⁵. 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

⁵³⁵ Zob. s. 328, przypis 357.

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 elephantiasis 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.

Za to wiele słuszności mają nadrealiści, gdy uwypuklają znaczenie marzenia sennego. Ich freudyzm⁵³⁶ prowadzi jednak do pewnych przejawów chorobliwych, w rodzaju kultu histerii 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

⁵³⁶ Freudyzm – stworzona przez Sigmunda Freuda w latach 90. 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.

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 wyobrażeniowe 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, ani romantyczna, ani nadrealna. Wybiega ona daleko poza te określenia, jest – metarealna.

Czesław Miłosz

Kłamstwo dzisiejszej „poezji”

Świetny poeta Czesław Miłosz, autor *Trzech zim*, nadesłał nam swoje uwagi, które chętnie zamieszczamy. Drukując je jednak, zaznaczymy dla uniknięcia nieporozumień, że nie zgadzamy się z ani jednym z wyrażonych przez p. Miłosza poglądów.

Do sprawy tej powrócimy w następnej kolumnie literackiej „Orki na Ugorze”.

Redakcja

Przemawiam w swoim imieniu i nie chcę reprezentować nikogo prócz siebie. Możliwe, że myśl o przodowaniu dyktuje mi wiele z rzuconych oskarżeń, jednak nie jest to myśl o własnej wyższości artystycznej. Jest to raczej ufność w dar zdzierania zasłon i w umiejętność szybszego przechodzenia etapów rozwoju, na których moi rówieśnicy przebywają długo.

Chcę sobie pozwolić na głoszenie odrazy do tych bezpłodnych zabaw, nazywanych poezją czystą, odrazy, która sprawia, że bliższą mi i bardziej godną szacunku jest pannieka pisząca przez siedem godzin na maszynie, murarz układający cegły, gazeciarz na ulicy niż dwudniowe sławy, obnoszące swoje wywalczone wzajemnymi pochlebstwami triumfy po redakcjach i knajpach.

Po co piszesz, bando niedouków? Po co tomikami wierszy zaśmiecasz księgarskie wystawy? Czy sądzisz, że komuś potrzebne są twoje nieustanne troski o nowy chwyt i nową metaforę? Czy ośmielasz się przypuszczać, że znajdzie się czytelnik, który będzie ci coś zawdzięczać prócz zniechęcenia i nudy? Wystarczy zstąpić na ziemię i czuć się równym z niezliczoną mnogością istnień, wystarczy zastanowić się chociaż przez chwilę nad obowiązkiem trudu, jakim wypełnione jest życie ludzkie, aby potępić twoje teorie sztuki, potraktowanej jako środek pozapojęciowego oszołomienia twoich chwalców, zaopatrzonych w subtelne narzędzia formalnej szkoły⁵³⁷, ale ślepych i głuchych na wszystko, co jest piękną prawdziwą, niezdolnych już do wykrztuszenia oceny, ile razy spotkają inną wartość niż modne zestawienia słów i rytmów.

Więc to ma być poezja, te wasze wiersze pisane nie po to, aby dzielić się z ludźmi jakąś wiarą, aby pochwaląc

⁵³⁷ Mowa o formalizmie, kierunku w badaniach literackich, który rodził się w latach 1914–1916 w Moskwie i Petersburgu. Formalizm kładł nacisk na analizę językowej konstrukcji dzieła literackiego jako zamkniętej, spójnej całości, sceptycznie odnosił się natomiast do badań skupionych na związkach tekstu z biografią i psychologią autora. W światowej historii badań literackich formalizm rosyjski uznawany jest za jeden z początków nowoczesnego literaturoznawstwa, rozumianego jako autonomiczna, wyposażona we własną tożsamość dyscyplina badawcza, odróżniająca się od biografistyki czy historii idei. W drugiej połowie lat 30. koncepcje formalizmu rosyjskiego były dyskutowane i twórczo podejmowane przez młode polskie literaturoznawstwo w Warszawie (tzw. Warszawskie Koło Polonistów przy Uniwersytecie Warszawskim) oraz Wilnie (krąg Manfreda Kridla) (zob. na ten temat: D. Ulicka, *Tradycje nowoczesnego literaturoznawstwa polskiego*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2). Ożywiona polska recepcja formalizmu rosyjskiego stanowi bezpośredni kontekst dla wypowiedzi Miłosza (a także dla pozostałych odniesień do formalizmu, pojawiających się w toku dyskusji wokół *Dwóch pokoleń* i *Kłamstwa dzisiejszej „poezji”*).

i potępiać, a tylko aby stwarzać zespół wyobrażeń i dźwięków? Te wiersze, o których nie można powiedzieć ani jakiej koncepcji świata służą, ani jaką mądrość wyrażają? Utwory, które nie podlegają innemu określeniu jak to, że są źle lub zreżcznie zrobione?

Nie, choćby wszystkie katedry literatury w Polsce były kiedyś obsadzone przez dzisiejszych młodych formalistów, chociażby wszyscy krytycy wysilali się na uzasadnienia „integralizmu”⁵³⁸ – to jeszcze nie będzie poezja.

Przyływ tej fali znawców „odrębnych praw, jakimi rządzi się twórczość”⁵³⁹, specjalistów od kompozycji samej w sobie, jest stokroć groźniejszy dla sztuki niż pocziwe pytania staroświeckich krytyków, którzy dzisiejszych awangard, jak mówią, nie rozumieją.

Dziś, w roku 1938, już umilkli, dziś już nie wypada po prostu zapytać, co pisarz chciał powiedzieć i co pragnął, pisząc utwór, wyrazić.

Każdy błahy wierszyk jest objawem wyobraźni poetyckiej, zjawiskiem autonomicznym, miejscem ścierania się kosmicznych potęg. Twierdzenie, że między liniami, w niedopowiedzeniach, pauzach kryją się niesłychane

⁵³⁸ Pojęcie „integralizmu” pojawiało się w awangardowym dyskursie metapoetyckim lat 30. przede wszystkim u Jana Brzękowskiego (książka *Poezja integralna*, 1933; rozprawa *Integralizm w czasie*, 1937), także u Juliana Przybosa (artykuł *O poezji integralnej*, 1934). W uogólnieniu powiedzieć można, że „integralizm” jako idealna, pożądana właściwość utworu poetyckiego miał dotyczyć jego konstrukcji, kompozycji i polegać na pozostawianiu (oraz precyzyjnym łączeniu) jedynie koniecznych, treściowo i artystycznie niezbędnych części tekstu przy równoczesnym „elidowaniu” (usuwaniu, pomijaniu) słów czy wyrażań uznanych za niekonieczne dla uzyskania efektu formalno-znaczeniowego. Utwór „integralny” miał być skondensowany, perfekcyjnie i ekonomicznie skonstruowany, pozbawiony wtrąceń o charakterze niepoetyckim.

⁵³⁹ Aluzja do formalizmu.

„ładunki uczuciowe”, pragniecie nas przekonać, że zza waszych urwanych zdań wyzierają dziwy.

Nie, i jeszcze raz nie. Dzieło sztuki pisarskiej waży tylko tyle, ile w nim jest napisane od kropki do kropki.

Wy robicie aluzje, a to są aluzje do tego, co w was nie istnieje, choćbyście nie mieli odwagi przyznać się przed sobą. Wywlekacie zasady rzemiosła, bronicie pierwszeństwa rzemiosła, sięgając do scholastycznej zasady narzędzi i środków⁵⁴⁰.

Dzieło was tylko obchodzi, tylko dzieło, nie artysta – powiadacie.

Nie, i jeszcze raz nie. Sztuka średniowieczna ograniczała się do przepisów obowiązujących dobrego rzemieślnika, bo cel użytkowy był dla niej jasny i poza wszelką dyskusją.

A jakież cel użytkowy wy macie przed sobą? Budować nowy sposób pojmowania świata? Czy naprawdę wierzycie, że dadzą komuś „doznanie” wasze omdlewania wirtuozów? Czy nie zrodziło się w was podejrzenie, że sposoby pojmowania świata są czymś wyższym niż wasza prymitywna mistyka materii? Otrząsnąć pył z obuwia i odejść od was, od waszej samochwalczej zgrai do ludzi i ich spraw wielkich i powikłanych, do bibliotek, gdzie zamiast płodów bezsilnej pychy bierze się do ręki podręcznik filozofii i biologii, albo książkę tych, co nie zdradzili posłannictwa: Dantego czy Byrona⁵⁴¹.

Najtrudniej jest przywrócić jakiemuś sporowi godność i uczynić go ważnym wtedy, gdy jest dla nas już grą nieistotnych wyrazów.

⁵⁴⁰ Prawdopodobnie bezpośrednia aluzja do szkicu Ludwika Fryderyka *Dwa pokolenia* („Pióro” 1938, nr 1, s. 3–12).

⁵⁴¹ George Gordon Byron (1788–1824) – angielski poeta, jeden z najważniejszych twórców europejskiego romantyzmu, autor m.in. zbioru poematów *Wędrowni Childe Harolda*, *Giaur*, *Don Juan* i dramatu *Manfred*.

Spór o poezję jest dla mnie sporem wytartym i traktowanie go w oderwaniu od innych dziedzin ludzkiej wiary prowadzić musi zawsze do odjęcia mu powagi. Niewątpliwie, zasługi krytyki formalnej, dążącej do analizy utworu bez oglądania się na psychologię i biografię twórcy – są duże. Przełamała ona wiele poglądów i pokazała, że pomiędzy osobą artysty a rezultatem jego pracy leży zagadkowy szereg przeżyć, nieukładających się w proste *continuum*⁵⁴².

Jej słabą stroną jest zbyt wielka rezygnacja z wyświetlania tych związków, jakie między osobowością i dziełem istnieją. Tak jak dawniej przy pomocy danych biograficznych bezskutecznie usiłowano odkryć tajemnicę poematu czy powieści – tak dzisiaj trwoni się wysiłki, aby badać owoce, nie wspominając o drzewie, które je rodzi.

Twierdzi się, że okazałe drzewo może wydawać nędzne owoce, a wspaniałe melony rodzą się tuż przy ziemi. Wobec tego nie należy zastanawiać się nad złożonymi przyczynami i oglądać jedynie witrynę owocarni.

I dużo roboty będzie miała krytyka, gdy minie moda tego wstydliwego minimalizmu. Wzbogacona wiedzą o krętych i okólnych drogach, jakimi wędruje przebudzający się w duchu artysty poemat, nie lekceważąc już danych fizjologii i psychologii – powróci na zanedbane pozycje.

Wtedy zdanie, że sztuka powinna twórcę ukazywać jak najdokładniej, że dążenie do własnej prawdy jest czymś więcej niż dążeniem do własnego „wrażenia” – nie wyda się już frazesem. „Dzieło sztuki wynika z dwóch tendencji sprzecznych i ich wzajemnej równowagi: z tendencji do

⁵⁴² *Continuum* (łac.) – w logice i matematyce: ciągły, uporządkowany zbiór nieskończonej liczby elementów przechodzących jeden w drugi; tu w znaczeniu potocznym: ciąg, ciągłość, następstwo.

wyrażania siebie samego (to jest twórcy) i z tendencji do zamaskowania się i do sztuczności” – ten aforyzm Baudouina⁵⁴³ odzyska wtedy swój wielki walor pomocniczy i sposoby noszenia maski staną się przedmiotem studiów, na równi ze sposobami odkrywania przed publicznością prywatnej tajemnicy.

Tymczasem jednak panuje dyktatura zróżnicowanych i wielce przemyślnych metod rozważania formy. Nie byłoby to niczym groźnym, gdyby nie przemiany, jakie głos krytyków powoduje w samym sumieniu poety. Bo przebieg aktu tworzenia zmienia się bez ustanku, w zależności od prądów czasu, i błędne ujęcie zadań sztuki mści się, przez skierowanie woli w fałszywą stronę.

Zastanawiałem się nad utworami wielu dzisiejszych młodych poetów.

Wszędzie widziałem wielkie ułatwianie sobie pracy i zrzucanie odpowiedzialności. Ci poeci rozmyślają tylko nad tym, jakie słowo czy zdanie będzie w harmonii ze słowem czy zdaniem poprzedzającym, nie zdając sobie sprawy, że ten wymóg jest wymogiem elementarnym, ale że prócz niego potrzeba jeszcze wielkiej dyscypliny wierności wobec siebie samego.

Tej potrzeby wierności nie podejrzewają. Moim zdaniem wyraz, zanim zostanie napisany, powinien być zważony nie tylko przez swój stosunek do wyrazów, jakie go

⁵⁴³ Nie udało się ustalić źródła cytatu. Według edytorów tomu C. Miłosz, *Przygody młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931–1939* (Kraków 2003), w którym przedrukowany został szkic *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”*, passus odnosi się do Charles’a Baudouina (1893–1963), francuskiego psychoanalityka i teoretyka sztuki, zajmującego się m.in. problemem psychologii tworzenia. Książkę zatytułowaną *Aforyzmy* opublikował w roku 1901 sławny językoznawca Jan Niecisław Baudouin de Courtenay (1845–1929), jednak nie zawiera ona sentencji zbliżonej do podawanej przez Miłosza.

otaczają, ale także przez swój stosunek do tego, czym jest w chwili, kiedy go piszę, czym jest jako świadomość poza-estetyczna i jak osądzam siebie, zjawiska świata i innych ludzi. Poemat ma sens tylko wtedy, gdy ujmuje nie tylko mój stan emocjonalny czy wizję, ale gdy mogę powiedzieć, że to wizja tłumaczy mój rozwój wewnętrzny, który nie jest przecie tylko rozwojem przyływów i odpływów lirycznej fali, ale zarazem rozwojem sądów logicznych i tego, co nazywa się „światopoglądem”.

Wierność może być pozytywna albo negatywna. W maskowaniu się, w przerabianiu elementów życia na elementy sztuki jest możliwa owa negatywna wierność, kiedy zapytujemy, czy użycie tej, a nie innej maski jest dostatecznie uzasadnione, jako przebranie, w którym dokonuje obrzędów mających znaczenie często zakryte przed oczami osób śledzących.

I twierdzę, że pisarz pragnie, aby krytyk umiał sięgnąć do dziejów duchowych kryjących się poza maskami dzieła. Nic tak nie poniża jak dobrowolna ślepotą tych, którym oddaje się jako człowiek, a w zamian za to dostaje jedynie tytuł majstra rzemiosła.

„Jakież to piękne – jakaż rozległość obrazów, jaka celność rytmiki” – wykrzykują ci znawcy. Artysta jest pełen głęboko ukrywanej pogardy, gdyż wie, że słowo wzięte przez nich za ozdobę ma dla niego wartość rozczarowania albo wartość zachwyty i wyrasta z jego życia tak jak grymas i zmarszczka na twarzy, że przywołuje wspomnienie uczynków i pragnień.

Dlatego największą słuszość mają zwalczane dzisiaj teorie upatrujące istotę przeżycia estetycznego w radości, jaką czerpać można z poddania się promieniowaniu potężnego indywiduum.

Dzieło jako twór nieskończenie osobisty opowiada o wszystkich niedostatkach budowy intelektualnej i estetycznej twórcy albo o jego doskonałej wewnętrznej sile.

Wada kompozycji nie jest przecie tylko brakiem talentu czy umiejętności – świadczy o nierozwiązanych dostatecznie konfliktach ze światem i ze samym sobą.

I nigdy nie sięgnie do tajemnicy wielkiej sztuki ten, kto wyrzeka się wnikania w losy i przeznaczenie twórczej jednostki.

A wszelkie dywagacje na temat formy i szkółki stylów mijają bez śladu, jeżeli przypisuje się im wartość zdolną do przekształcenia chociażby w jednej setnej smaku epoki.

Upodobania czasu – to taki, a nie inny nieuświadomiony zresztą porządek jaźni, możliwy do logicznego ogarnięcia, a poszukiwacze ulegający złudzeniu, że da się ten smak przystrzygać i urabiać, stają w zdumieniu wobec wzrostu niespodziewanych kształtów, wytryskających z gleby, którą zlekceważyli.

Słabość dawniejszej poezji, jej pustka, jej płaski sentymentalizm, to objaw o wiele poważniejszy, niżby chcieli zabawni bojownicy o recepty na wyzwolenie „wyobraźni poetyckiej”⁵⁴⁴.

Nie odrywa się bezkarnie sztuki od jej właściwego podłoża; od sfery pojęć z zakresu metafizyki i etyki, nie czyni się obojętnym sporu, który stanowi o wielkości człowieka, niezależnie od tego, czy napisał on dzieło wiekopomne, czy chodzi za pługiem.

Za pogwałcenie osobistości i ograniczenie jej do łańcucha galopujących swobodnie skojarzeń trzeba płacić. I płacą setki zdolnych, młodych autorów, którzy mogliby być użyteczni w pięknym zadaniu niesienia ludziom pomocy.

Płacą wyjałowieniem i na próżno ukrywanym zniechęceniem do sztuki pisarskiej.

⁵⁴⁴ Zapewne aluzja do tytułu szkicu Jana Brzękowskiego *Wyobraźnia wyzwolona* (1938) (zob. *Teksty źródłowe*, s. 425–430).

Zanik osobowości ludzkiej, o którym wspomina dr Carrel⁵⁴⁵ jako o symptomie naszej cywilizacji, odbija się na twórczości naszych czasów. Wielkie rozpowszechnienie wysoce ukształconych środków i względna łatwość zdobycia dość wysokiego poziomu formy nie idą w parze z siłą natchnienia, wymagającego własnej, własnym wysiłkiem zdobytej dyscypliny.

Tradycyjne pojęcie sztuki nie da się jednak łatwo wypełnić: wymaga ono od dzieła takiej czy innej „głębi” – toteż dzisiaj można zaobserwować, jak pisarze nie chcą przyznać się do tego, że „głębia” – jest im zupełnie obca, usiłują nadać swoim sztuczkom formalnym pozory odkrywczej treści, wmawiając w czytelnika, że tkwi ona w samych zestawieniach słów i napięć.

Na tych wybiegach jednak czytelnik poznaje się mniej lub bardziej skutecznie, rozczarowując się do literatury.

Trzeba wyznać, że hasła krytyki formalnej nie są czymś, co zrodziło się wskutek samej ewolucji naszych metod badania – świadczą one, jak się zdaje, o jaskrawych przemianach stosunku do osobowości człowieka, która wobec zniszczenia więzów religijnych i moralnych stała się gruntem zbyt grząskim, aby ktoś odważył się na niej budować swoje dociekania. Dlatego wychodzić tym

⁵⁴⁵ Alexis Carrel (1873–1944) – francuski chirurg, pracujący w Instytucie Rockefellera w Nowym Jorku m.in. nad przeszczepianiem narządów i pozaustrojową hodowlą tkanek, zwolennik eugeniki, laureat Nagrody Nobla w 1912 roku w dziedzinie medycyny. W roku 1935 ogłosił rozprawę filozoficzną pt. *L'homme, cet inconnu*, która w roku 1938 ukazała się pt. *Człowiek, istota nieznaną* w przekładzie polskim Ryszarda Świętochowskiego. Książka Carrela wywarła silny wpływ na wyobraźnię i refleksję Miłosza pod koniec lat 30., o czym świadczy odwołanie do niej w artykule ogłoszonym w roku 1940 na łamach prasy wileńskiej (zob. C. Miłosz, *Czas*, w: *idem, W cieniu totalitaryzmów. Publicystyka rozproszona z lat 1945–1951 oraz teksty z okresu II wojny światowej*, Kraków 2018, s. 657–658).

hasłom naprzeciw i podejmować walkę z nimi na zawojowanym przez nie terytorium będzie zawsze pracą, mającą mało szans zwycięstwa.

Pisząc to, zwracam się do wszystkich młodych poetów, którzy czują w sobie dość odwagi, aby zaprzestać sięgania po podejrzone laury odkrywczosci formalnej. Dość, dość – skończyć raz wreszcie z „awangardami”, z „wyobraźnią”, z „autentyzmem”, z tym całym gaworzeniem specjalistów od nowej poetyki.

Czyż nie cierpicie wskutek zaduchu, czyż nie widzicie, że to jest spętanie gorsze niż tamto narzucane w XVIII wieku przez pseudoklasyków? Jeżeli chcecie doskonalić się artystycznie – czytajcie Baudelaire’a i Whitmana⁵⁴⁶, ale na miły Bóg nie bawcie się w samobójcze analizy metafor i wyrażeń, bo czasu szkoda.

Pamiętajcie, że te zachwycające was porównania i dźwięki wielkich poetów zapożyczają blasku od słońca mocnego ducha, że same są martwymi księżycami i sto lat podpatrywania ich czaru nie powie nic o zagadce stwarzania piękna.

Zapewne droga łamania się ze słabością epoki jest trudna i prowadzi zawsze do osamotnienia. Odpowiedzialność, jaką się przyjmuje, nie jest odpowiedzialnością wyrażania pokolenia, ale tylko i wyłącznie siebie samego – co może równie dobrze zyskać poklask, jak i powszechną naganę.

Bez wizjonerstwa i odrobiny daru prorocstwa nie ośmielajcie się nazywać siebie poetami, bo skradniecie tytuł przynależny innym.

⁵⁴⁶ Walt Whitman (1819–1892) – amerykański poeta, autor słynnego tomu *Źdźbła trawy* (1855, zmienianego w kolejnych wydaniach za życia autora), należącego do klasyki amerykańskiej poezji.

Droga ta jest trudna, bo prócz osamotnienia czeka na niej jeszcze chwila, kiedy zmaleje dla was cena sztuki, a urośnie cena waszego przeznaczenia, któremu sztuka wasza służy jako jeden ze środków, choć może po niej nie zostanie ni śladu.

Więc wobec tego przeznaczenia będziecie pokorni i piękność będzie dla was funkcją, nie celem.

Zanim wydrukujecie wiersz, będziecie się namyślać, czy wiersz ten chociażby jednemu człowiekowi może być pomocny w boju ze sobą i światem. Tak, to niełatwe – ale ja, jeżeli ośmielam się używać tego namiętnego tonu, to dlatego, że wierzę w odrodzenie zapoznanego sensu poezji, i że w ten nieudolny sposób chcę się do tego przyczynić.

Gustaw Herling-Grudziński⁵⁴⁷

Obrona metafory (Poprawki do artykułu Czesława Miłosza)

Czy sądzisz, że komuś potrzebne są twoje nieustanne troski o nowy chwyt i nową metaforę? ...aby potępić twoje teorie sztuki, potraktowanej jako środek „pozapojęciowego oszołomienia”...

Z artykułu *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”*

Byłoby rzeczą ze wszech miar godną uznania i wysiłku potraktować artykuł Miłosza jako punkt wyjścia tylko dla rozwinięcia kilku ważnych i nurtujących baczniejszych obserwatorów zmian, jakie zachodzą w poezji najnowszej, myśli o tym zupełnie specyficznym braku hartu, woli przetrwania i męstwa, jaki cechuje pewien odłam poetyckiej awangardy, iście po inteligencku znudzony, zniechęcony i zmęczony swym odosobnieniem, chwilowym oderwaniem od masowego konsumenta, „zaduchem panującym w wieżyczkach z kości słoniowej”, zachwytyami nielicznych, co wetują przyjemność, jaką rodzi natychmiastowy poklask tłumu. Oto ci – należałoby powiedzieć – co nie chcą być aż tak heroiczni i wielkoduszni, żeby nawet za cenę rezygnacji z rozgłosu i sławy stać się pokoleniem, które nową poezję wyprowadzi z ślepego

⁵⁴⁷ Gustaw Herling-Grudziński (1919–2000) – pisarz, eseista, krytyk literacki, dziennikarz, żołnierz, więzień obozów pracy Gulag.

zaułka „sztuki tylko dla wtajemniczonych”, a uczyni z niej słońce na równi wszystkim świecące.

Przyznaję, pokusa uczynienia z tego problemu preparatu, który by można było subtelnymi narzędziami analizy socjologicznej i czysto literackiej wszystkim pokazać i wyjaśnić – jest duża i niełatwo mi się jej wyrzec. Są jednak względy wyższe nad nasze osobiste pragnienia. Brać na warsztat to zagadnienie z okazji wystąpienia Miłosza byłoby krzywdą wyrządzoną autorowi *Poematu o czasie zastygłym*⁵⁴⁸, jawną i bijącą w oczy niesprawiedliwością. Zbyt czysta i jasna, i piękna jest droga rozwoju poetyckiego Czesława Miłosza, nacechowana taką sumiennością i powagą w stosunku do kreowanej przez siebie sztuki, jaką odznaczają się nasze najtajniejsze i najbardziej własne myśli o przedmiocie naszego kultu religijnego. Przesadzam? Być może. Kto jednak chce szukać oczywistych sprawdzianów, niech sięgnie choćby do artykułu, na który powierzono mi w tym miejscu odpowiedzieć. Poza jego nikłym ciężarem intelektualnym i poetyckim, poza momentami (niczym w tym artykule) nieuzasadnionego spiżowego głosu epoki, stańczykowskiego patosu proroka – bije z niego dość duża wiara w prawdziwość głoszonych idei, wiara przeradzająca się chwilami w przykre akcenty oskarżycielskie, inwektywne. Takie akcenty cechować mogą tylko albo wypowiedzi nasyconego do ostatecznego kresu siłą wiary, albo majaczenia shistryzowanego inteligenta, który niczym nowy Don Kichot XX wieku błądzi i szuka, niepewny swego miejsca i przeznaczenia. Wierzę, bo chcę wierzyć, że „casus Miłosz” podpada tylko pod pierwszą ewentualność. Nie można więc obciążać kogoś, kto jest tylko symptomem pewnego

⁵⁴⁸ *Poemat o czasie zastygłym* – debiutancki tom poetycki Miłosza, opublikowany w roku 1933.

typowego procesu literackiego, winą, jaką by ponosił, będąc jego świadomym, w określony sposób uwarunkowanym promotorem.

Metafora-ornament

Na pozór wydaje się to śmieszne i niedorzeczne: bronić metafory przed tym, który słusznie uchodzić może za jednego z jej mistrzów, włada nią pewnie i pięknie, odsłaniając przed nią dalekie i pomyślne perspektywy rozwoju! A jednak tak jest. I co gorsze: walka nie będzie zupełnie czysta, nie o przywrócenie uprawnień metaforze będzie tu bowiem szło – tak daleko Miłosz się przecież nie posuwa. Rozumiejąc przez metaforę „piękność”, „formę”, mówi o „piękności, która będzie funkcją, nie celem”. Napomyka o „chwycie poetyckim”, jako o koniecznym obowiązku poety – ale [brak fragmentu] o takie rozumienie metafory, które implikuje *a priori* jej szybką zagadkę. Nie o szczególiki więc będzie to walka. O samą ideę metafory.

Czytając uważnie artykuł Miłosza, wśród wielu „izmów”, na jakie on z impetem napada, natrafiłem na pocziwą idejkę Brzękowskiego, znaną pod nazwą integralizmu. Czegóż to – dziwiłem się – chce Miłosz od integralizmu? Zasadniczą chyba wadą tej idei jest tylko to, że jest ona zbyt prosta, jasna, oczywista – żeby pretendować do rangi wyznania programowego, nowej zwrotnicy przewekslowującej poetykę awangardy na inne tory. Dotyczy raczej procesu apercpcji estetycznej, nie wiem, czy by się na nią nie zgodzili adherenci⁵⁴⁹ [tekst uszkodzony] (Jan Brzękowski, *Integralizm w czasie* – „Pion” nr 39) wygląda tak: „Poznanie dzieła poetyckiego możliwe jest jednak

⁵⁴⁹ Adherenci – zwolennicy, stronnicy.

tylko przy braniu pod uwagę jego całokształtu i wszystkich zawartych w nim cech trwających równocześnie w czasie⁵⁵⁰. I dalej: „Poezja musi więc być poezją integralną, tj. taką, która składa się z elementów poetyckich”⁵⁵¹. Czy można żądać od Brzękowskiego łagodniejszego sformułowania? Z czegoż ma się składać poezja, jak nie z elementów poetyckich? A jeżeli Miłosz uważnie ten artykuł autora *Poezji integralnej* przeczyta, dostrzeże nawet i rozdziałik o „problematyce”, o „głębszej racji bytu”, o „treści etycznej, psychologicznej, socjalnej”...

Dość przekomarzań. Wydaje mi się, że istotnie „integralizm poetycki” jest mimo pozorów nie do przyjęcia dla Miłosza – i tu tkwi źródło nieporozumień w sprawie metafory. W jej rozumieniu zdaje się Miłosz podzielać błędny, jak mi się wydaje, pogląd Irzykowskiego, wyrażony w jego rozprawie o metaforze (*Walka o treść*), a ufundowany na Crocego estetyce wyrazu⁵⁵². Irzykowski traktuje metaforę jako ozdobę, ornament – nie istotny, a ułatwiający tylko przeknięcie podanej myśli – ozdobnik poetycki. (Lojalnie należy przyznać, że autor *Walki o treść* w dygresjach dostrzega metaforę – gatunki literackie, metafory – opowiadania (E.A. Poe etc.)). Pisze on: „To zamiłowanie może się stać niebezpiecznym, gdyż wśród troski o drobiazgi stylowe załamują się wielkie linie, styl staje się kokietliwym, a błaża, uboga treść okrywa się kosztowną ornamentyką. Powstają szczególne oszustwa: banalną myśl, której by się powstydział zwykły dziennikarz, przemyca się przed forum publiczne jako poezję, jeżeli się ją ułoży w rymy i poda w tonie

⁵⁵⁰ J. Brzękowski, *Integralizm w czasie*, „Pion” 1937, nr 39, w: *idem*, *Wyobrażenia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*, Warszawa 1966, s. 67–68.

⁵⁵¹ *Ibidem*, s. 68.

⁵⁵² Benedetto Croce swoje poglądy estetyczne zawarł m.in. w dziele *Zarys estetyki* (1911, wyd. pol. 1961).

patetycznych przenośni”⁵⁵³. Przenośnia więc (nie jest to pojęcie równoznaczne całkowicie z pojęciem metafory, Irzykowski jednak tasuje je i mówiąc o metaforze, używa terminu „przenośnia”, a nawet... „porównanie”) zyskuje tu w oczach autora *Zdobnictwa w poezji* tylko stopień przynależny rymowi, będącemu w istocie w dużej ilości wypadków bawidełkiem, które zaspokaja pierwotny instynkt człowieka widzenia rzeczy podobnych. W systemie takiej poetyki o integralizmie poetyckim trudno istotnie mówić. Proces jest d w u f a z o w y i każe najpierw zmierzyć wagę podanej myśli, a później delektować się „metaforkami”, „ozdobeczkami” i „powiedzonkami”. (Dla niewtajemniczonych jeszcze furtka do zrozumienia istoty całego tego sporu: Miłosz, opierając się na takich zasadach poetyki, dochodzi do wniosku, że współcześni poeci spod znaku „awangard” porzucają tą drogą myśli, uganiając się jak rozbawione dzieci za motylami, za chwytami poetyckimi. Tę bezduszną jałową zabawę nazywa on „poezją czystą” i zarzuca jej kłamstwo).

Na kim się Miłosz uczył takich sądów o awangardzie poetyckiej? Na tym samym co i Irzykowski: na Peiperze⁵⁵⁴. I obaj być może mają rację, tylko że złego korepetytora sobie upatrzyli. Rzeczywiście, chociaż Peiper w swoim artykule *Komizm, dowcip, metafora* gwałtownie uchyla się przed takim pojmowaniem metafory (tylko jako „chwytu poetyckiego”, mówi najpierw o „zdaniu metaforycznym”, a później o „poemacie – metaforze”)⁵⁵⁵ – to

⁵⁵³ K. Irzykowski, *Zdobnictwo w poezji...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 146). Cytacja Herlinga-Grudzińskiego jest niedokładna: w oryginale zamiast „w tonie” – „w sosie”. Wyróżnienie – G.H.G.

⁵⁵⁴ Miłosz ma tu zapewne na myśli szkic *Metaphoritis i złota plomba* (pierwodruk 1928), będący polemicznym komentarzem do teorii metafory uprawianej przez Tadeusza Peipera (zob. *Teksty źródłowe*, s. 231–242).

⁵⁵⁵ T. Peiper, *Komizm, dowcip...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 257).

zarówno jego *Poematy*⁵⁵⁶, jak i idea „pseudonimowania rzeczywistości” noszą wszelkie cechy bezdusznej zabawy poetyckiej, o bardzo zresztą nierównej wartości. Typ poezji propagandowej⁵⁵⁷ i uprawianej przez Peipera nie wprowadza widzenia żadnego nowego świata poetyckiego, zadowolając się tylko tłumaczeniem wszystkich widzialnych i dostrzeżonych rzeczy i zdarzeń na odnośne pseudonimy metaforyczne. Tak pojęta mowa metaforyczna sprowadza się ostatecznie do dość mechanicznej masowej produkcji metafor, których budowanie wystarczy oprzeć na jednej podstawowej zasadzie. Proszę zwrócić uwagę: czy właściwie nie można by w odniesieniu do poetyki i poezji Peipera podważyć wysunięty przez niego w *Metaforze terażniejszości* postulat antyrealizmu współczesnej poezji⁵⁵⁸? Gdzież tu antyrealizm? Pod nową postacią

⁵⁵⁶ W roku 1935 pod tytułem *Poematy* Peiper opublikował nowe, poprawione wydanie swych utworów poetyckich ogłaszanych w latach 20. i 30.

⁵⁵⁷ Określenie „poezja propagandowa” odnosić się może do późnych poematów Peipera, oddalających się od poetyki jego wczesnych tomów i nawiązujących do poetyki reportażu, relacji gazetowej, faktomontażu, wyraźniej też zaangażowanych politycznie, będących krytyką rządów sanacyjnych (por. zwłaszcza *Na przykład. Poemat aktualny*, 1931). Sformułowanie „poezja propagandowa” może też być jednak komentarzem do wczesnych wierszy Peipera (z tomów *A* i *Żywe linie* z roku 1924), zwłaszcza tych, które realizują funkcję perswazyjną, są pochwałą trudu, pracy, aktywizmu (por. np. wiersze *Powojenne wezwanie*, *Z Górnego Śląska* czy *Na rusztowaniu*).

⁵⁵⁸ W artykule *Metafora terażniejszości*, ogłoszonym w roku 1922 na łamach „Zwrotnicy”, Peiper pisał m.in.: „Anty-realizm. Metafora (powtórzę) jest samowolnym spokrewnianiem pojęć; jest tworzeniem związków pojęciowych, którym w świecie realnym nic nie odpowiada. Nie jest więc środkiem realistycznego odtworzenia świata. Nie jest niewolniczym inwentaryzowaniem rzeczywistości. Nie jest opisem. Przenosząc pojęcia w dzielnice, do których one metrykalnie nie należą, metafora przekształca

odżywa raczej stary realizm, rządzący się tylko na innych prawach. Jeżeli byłbym skłonny uczynić na rzecz Peipera jakąś koncesję, to tylko w tym, że nie jest to realizm środków, a realizm materiału. Cała „inność”, odrębność poezji Peipera opiera się tylko na postulatcie powtarzania rzeczywistości w nowej metaforycznej, poetyckiej mowie. Jest jednym wielkim, nieładnym zresztą, ornamentem, który jak lustro złożone z drobnych lusterek – pozlepiany jest z małych ornamencików, odbijających w swoich powierzchniach nie skrzywiony, a połamany tylko obraz jakiegoś przedmiotu. Poezja Peipera jest punktem najwyższego nasilenia idei ornamentu dla samego ornamentu, figury poetyckiej dla samej figury – idei upatrującej sens, istotę i odrębność poezji w transplantacji i przeróbce wchłanianych z zewnątrz obrazów i obserwacji w kuźni metafory i chwytu. Jeżeli to miał na myśli Miłosz, mówiąc o „prymitywnej mistyce materii”, to przy całej przesadzie tego powiedzenia nie był on wcale tak daleki od prawdy. O czym jednak Miłosz nie wie albo zapomina? Oto o tym, że już ci, których też zapewne miał na myśli, wyszedłszy ze szkoły wstępnej Peipera, przywrócili metaforze taki styl, wielkość i znaczenie, jakie pozwalają o niej sądzić jak najlepiej. Zarzucając ideę metafory-ozdoby, przyjęli ideę metafory-poematu, metafory-powieści. Metafory, która mogła się stać punktem wyjścia dla powstania nowej sztuki nie przez swój powab zewnętrzny, ale przez swój głęboki, właśnie metafizyczny, etyczny i intelektualny sens. Nowa poezja jest Poezją czystą nie przez odczyszczenie jej z naleciałości „problemów”, zadumy nad „niezliczoną mnogością istnień” i „obowiązkiem trudu”, jakim wypełnione jest „życie ludzkie”, ale przez czystość swojego własnego

rzeczywistość doznań i przetwarza ją na nową rzeczywistość, rzeczywistość czysto poetycką” (*Teksty źródłowe*, s. 200).

świata, jaki rodzi się i żyje bujnym życiem w granicach jej zasięgu i władania. Czysty w kształtach i czysty w swej zawartości. Punktem wejścia doń – metafora.

Metafora-wizja

Przez metaforę rozumiem zestawienie dwóch albo więcej pojęć⁵⁵⁹, których miejsca urodzenia są od siebie jak najbardziej odległe. Pomijając trudności związane z niemożliwością przyjęcia zupełnie obiektywnego kryterium, jednym z czynników przemawiających na dobro metafory jest właśnie odległość kojarzonych pojęć. Co przez to uzyskujemy? Najogólniej: w sensie estetycznym to, co podnosi słusznie za Jean Paulem Irzykowski jako „estetyczny brzask nowego stosunku”⁵⁶⁰. W sensie poetyckim: przez zestawienie pojęć, które w realnym życiu nigdy ze sobą nie sąsiadują, efekt irracjonalny, równy temu, jaki otrzymujemy ze spokrewniania utworów, stanowiących w świecie trójwymiarowym logiczną antynomię. Powstaje przez to nowy urojony horyzont albo początkowo z lekka zarysowujące się jego perspektywy, których wyrazista konkretyzacja przenosi w zasięg działania tworców i faktów, będących cechami właściwymi tylko temu, a nie

⁵⁵⁹ Po wyjaśnieniu różnicy, jaka zachodzi pomiędzy pseudonimowaniem-metaforyzowaniem-rzeczy, zestawianiem słów i dźwięków a prawdziwym metaforyzowaniem pojęć, nie muszę chyba dowodzić Miłoszowi, *ile krzywdzącej niesprawiedliwości i złej woli* kryje się w tych słowach „aby potępić twoje teorie sztuki, potraktowany jako środek *poza-pojęciowego* oszołomienia”. (Aż oszołomienia?! Stanowczo przeczenia Miłosz możliwości takiej poezji) [przypp. – G.H.G.].

⁵⁶⁰ Passus o „estetycznym brzasku nowego stosunku” Irzykowski cytuje w rozprawie *Zdobnictwo w poezji...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 176).

innemu światu irrealnemu – nie mającemu poza wyobrażeniem poety żadnej innej „logicznej” racji bytu. Tylko ona jest dla tego nowego świata oparciem, jedyną sankcją, legitymacją jego życia. Metafora wynika tylko z zestawienia pojęć. Ze styku tych dalekich pojęć powstaje wizja – fundująca nowy autonomiczny świat poetycki. Świat ten jest zaledwie dalekim strzępem cienia naszego normalnego świata – jest sam w stosunku do niego pojęciem (na wielką skalę) odległym. Tak powstaje wielka metafora, największa metafora – cała twórczość poety. Powtórzmy: suma metafor, wynikłych z zestawienia dalekich sobie pojęć, tworzy wizję ukazującą nam nowy, odrębny świat poety, sam będący w ostatecznym ujęciu metaforycznym odbiciem naszego realnego świata.

Czy wtedy, jak chce Miłosz, „dzieło sztuki pisarskiej waży tylko tyle, ile w nim jest napisane od kropki do kropki”? (Swoim porządkiem, straszny tu zamęt: raz dzieło „waży tylko tyle, ile w nim jest...”, to znowu sugestie biografizmu i genetyzmu). Wprost przeciwnie. Waży tyle, ile waży jego nadwyżka, nie zawarta w klamrach kropek. I czy trzeba poecie, jak sugeruje Miłosz, „odrobiny daru prorocstwa”? Też nie. Pojęcie prorocstwa zakłada przyszłą sprawdzalność wywołanych wizji. Odbiera im się przez to ich realny sens poetycki, niszczy autonomię, która specjalnym prawom każe rządzić tylko w tym, a nie innym świecie.

Wprowadzone tu przeze mnie schematy „świata poetyckiego”, „wizji” etc. wymagają śmiałego pójścia dalej dla wytłumaczenia, jaki jest ten świat, jaki jego stosunek do naszych spraw ludzkich, do osobowości człowieka, do indywidualności artysty – słowem, obnażenia sugestii, które panoszą się już po drugiej stronie oskarżenia Miłosza. Do mnie już to nie należy.

Ja skończyłem. Staralem się w sposób możliwie prosty, oschły, wypowiedzieć prawdy, co dla tych, którym

poetyka Skamandra nie jest alfą i omegą poezji, winny się stać szkolnymi truizmami. Wypowiedziałem je dlatego, że w wielkich, ważnych dyskusjach najczęściej się o takich prawdach najprostszych zapomina. Miłosz nazwie je zapewne „gaworzeniem specjalistów (?) od nowej poetyki”. Nie szkodzi. Ja powtórzę je zapewne raz jeszcze i jeszcze raz – równie spokojnie i sucho w obawie, aby namiętny i gorący styl błędnych wypowiedzi nie zaciemnił nareszcie wyłaniających się z mroku konturów nowej poezji. Doczeka się ona zapewne wielu jeszcze ataków. Przetrwa jednak, i to, co dla jednych jest teraz jej wielkim kłamstwem, stanie się jej wielką Prawdą.

APPENDIX

Stanisław Brucz

Ty w Londynie

Antoniemu Słonimskiemu

Nie ma mglistych Londynów Londyn jest tylko jeden
Ten który leje do źrenic nieba radosny seledyn

W księżde miasta rozwianej którą do piersi tulisz
Palcem rozdzierasz stronice mknących w podskokach ulic

Z butelek domów pijanych w niebo strzelają korki
Polismen w palcach przesuwa aut świecące paciorki

Dyrygent rzutem pałeczki ciska bulwary w przestrzeń
Słońce nad nimi tłuste jak wargi Murzyna w orkiestrze

W porcie skaczesz na pokład po linach w górę się wspinasz
W dole obnaża stopy na brzuchu śpiący marynarz

Uwieńczon srebrną Tamizą po skwerach będziesz biegał
Londyn szczyrzy wesoło czerwone zęby cegieł

Tytus Czyżewski
De profundis
Część III
Wodospad magnetycznych łez

trzymające się z dala ręce
fortepiany chore maszyny cierpiące
łzy starych domów przedmieść wojennych
Przędzalnie śmiertelnych całusów
całusy ucałowania rąk trupich
wszystko maszyna mój fortepian
lira słowiańska becząca kobza
w górach dolinach polanach
wygrała przy owcach beczących

.....
ja wyszedłem z rękami pełnymi
o świecie kalejdoskopów urano-burz
błyskawic telegrafów Morsego dusz
niemych porozumiewających się światłem zaświatów

.....
ja wyszedłem z oczami pełnymi
zbozami prochu dróg w cztery światy idących
kamienic ciężarnych szpitali prostytutek
niepokalanych przez histerię czystości łon
łun palących się kościołów parowych
modlących się przy szabaśnikach sabatów
czarownic prostratów pro-domów prosternowanych
(l'avion de mon corps adoré)

.....
(mon cor criant dans le bois)
.....

ja wyszedłem z ustami pełnymi klawikordów
dysonansów sonat sonatin hydroburz
przekleństw piżmowych węzłów z kauczuku
pudełek samozapalnych pożarów pożóg
wodospadów łez łaknących konwalii południa
położnic palących polana serc
serdecznych szerokich mórz elektrycznych
elektronów jęczącej Elektry piersistej
pierścieni miłosnych o łożu otwartym
ja wyszedłem z myślami pełnymi
o rannej cietrzewiej godzinie brzaskowej
ja ciszy płonącej lawiną
lawy słuchałem podszeptów natury słonecznej
a teraz wyszedłem o raniu ramiennym
przypiąłem dwie śmigi oślizłe grające
i idę i idę i idę ja

Aleksander Wat

Żywoty

I kosujka na białopiętrzach sfrunęła i płonącoręką
dobiedrza złotogórzy i podgórza i rozgór tu grały

namopaniki

Po nikach czarnoważe ważki i grajce i rozgarniac
krawędzi żółciebiesów i rozwrażon i tragowąższcz
i trawągoszcz gąszcze zielone, zielone, zielone!
na tramwajach tram na wyjach trawa!

i kosujka płonąc tak i płomyki płomień
rozpłonecznionych bezpłonięć dopłonać, dopłonać,
płonacze i płonaczki spłonaćy płomieńczarze
białouście! daj białouściech! Gdzie
kosujka płonęła płomieniem płonących płoń?
O! gdzie?

i ty karcze karczyno róż znuż rzęs
i ty karczem do karczem pędzące niebo
i nieba przyszły siwe nagłe banie nieba
i kosujka płacze płaczem płaczących szczęk.

Bruno Jasiński

Na rzece

na rzece rzec ce na cerze mrze
pluski na bluzki wizgi
w dalekie lekkie dale że
poniosło wisłobryzgi

o trafty tarów żyrafy raf
ren cerę chore o ręce
na stawie ta wie na pawie staw
o trące tren terence

na fale fal len na leny lin
nieczułem czułem czułem
od doli dolin do Lido lin
zaniósł wiośła mułem

Bruno Jasiński
Do futurystów

Już nas znudzili Platon i Plotyn
i Charlie Chaplin i czary czapel –
rytmicznym szczękiem wszystkich gilotyn
piszę ten apel.

Dziwy po mieście skaczą już pierwsze,
zza kraty parków rzeźby wyłażą,
kobiety w łóżkach skandują wiersze
i chodzą z niebieską twarzą.
Po cztery głowy ma każdy z nas.
Przestrach nad miastem zawisnął niemy.
Poezja
z rur się wydziela
jak gaz.
Wszyscy zginiemy.
Dzień się nad nami zatrzymał złoty
i pola nasze pobił grad,
jakby wytoczyła przeciw nam kulomioty
Niebieska Republika Rad.
Krzyczały w gazetach telefony i Paty,
że w zimie nie starczy nam chleba –
Nikt z nas nie dożyje do zimy.
Przyszedł czas ostatniej krucjaty.
Tłumie,
coś mnie okrążył i chciał bić laskami,
czemuż stoimy.

Niech poeci idą do nieba.
Jestem z wami.

Nie będzie więcej żaden,
któremu do ust swój dzban dasz,
pieścić nam oczu jadem
gęstym jak bandaż.

Przyjacielu Anatolu,
połóż, połóż tu się
i gdy ci spadnie na czaszkę mój młotek
i szczury się na nią wgramolą,
nie krzycz z teatralnym gestem:
„I ty, Brutusie?”
To ja jestem.
I wyciągnę ci z głowy,
jak magik,
domy,
okręty,
księżyce
i dragi,
kobietę z dzieckiem,
flagi wszystkich nacji,
bezcenne słowa po dolarze karat.
Dzisiaj sprzedaję hurtem
z licytacji
cały aparat.
Próżno się wdzięczy chmurek rokoko,
na plafon nieba rzucone bazie.
Nikogo więcej księżyc-gonokok
tęsknotą nocy nie zarazi.
Znów będzie wiosna raz tylko na rok
i jedno słońce w niebo się wkrości.
Jak tynk
obleci ze świata

barok
poetyczności.
Nie będzie kobiet brzuch
jak dynamo
milionem wolt im w głębinie wrząca,
będą po prostu drżały,
gdy nam

o
ciała ich miękkie
pluśnie żądza.
Znów będzie ogród –
jak ogród
i róż chwiejące się metry.
Świat rozprostuje się nagle na powrót
w nowej, słonecznej geometrii.
Znikną,
jak wrzody,
które ktoś przegniótł,
sznury tych –
miejsca nie było przed kim –
z wiaderkiem w ręku
każdy przedmiot
pooklejali w etykietki.

O zamknij oczu swoich semafor.
Snów jokohamy kąpią się w kwiatach.
Idziemy
wydrzeć z lawy metafor
twarz
rysującą się
Świata.

Adam Ważyk

Tramwaj

Iskra zaświeciła na lirze tramwaju
gwiazda uwieczona w czułym sercu lunet
Ten człowiek przejechany ach ten młody brunet
Kiosk z gazetami rzuca cień palmy
Patrzmy słuchajmy i palmy
Ile za dziennik ten piękna z kiosku?
Czytam go na głos i słyszę głos twój
W tym kiosku czuwa tłum oczu i czół
Iskra świeci na lirze tramwaju Przystanek
W tym kiosku znaleźć wśród głodnych kochanek
Nie mogłem tej którą objąłbym wpeł

We krwi zachodu kolana kobiet!

Tramwaj mnie uniósł i zgasił.

Tadeusz Peiper

Noga

Ten hymn z jedwabiu ponad okrucieństwem z cukru;
ta wstęga, która wykwita z miękkich liści trzewika
i darząc napiwkami światła tłumne zmarszczki bruku,
topi ulicę w modlitwie gdy wśród niej światłem zamiga;
która wieczorowi kładzie na stopy południe białe,
a jeśli nie jest słońcem, to jedynie dlatego
że słońce tylko świeci, ale nie umie być kwiatem;
która, zwołując pacierze wonną ciepłą kredą,
znika w plisowanym namiocie z krepdeszyny
– a wiatr nurza się w tej sukni niby usta w pucharze –
znika i żyje dalej? sklepień lśniące pyły
błogosławią ją? kłamie? lży obrazy moje i wasze?
spływa na uda jakie? przynosi rozkwitłe srebra
na rzeźbione wazy o kształcie włoskiego dnia, na biodra?
wachlarzem lśnień gładzi parę gołębi która rozpiera
obłok koszuli? i jaka jest jej przystań? ta noga.

Tadeusz Peiper

Latarnia

Z błękitnego serca czchnął żółty gołąb w ulicę!
Chrząknął białą kulą w powietrze ukołysane,
czek słońca, strął dnia wśród nocy z przeczenia;
światłem ociosał przeciwległe kamienice,
wpadł w ciemne okno, zapalka w ranę,
wypadł dreszczem na mleku i wpisał się w dłoń cienia
który unieruchomił przechodzącą dziewczynę
przyklepiwszy ją do nocy niedzielą gwiazd czarną.
Potem, unosząc z sobą obłe wspomnienie o niej,
piersi ulicznej lipy wdmuchnął w białą tkaninę,
tajemnicą nocy zapiął, ogłaskał chorągwią parną
i wziął z sobą w podróż miód ich trójkątnych woni.
Po takim przystanku świat jest lżą bez przystani.
Pod czarnym ciepłem dwóch murów, pod płaszczem z cegły
dymiło smutne błoto w uzębionej pieśni;
błotem był stary żebrak, pieśnią łachman na nim.
Ukazał je przechodniom gołąb przebiegły,
krzyknął światłem, wydobył ich oczy z kieszeni,
– wiosło prawdy w niewiadomych fal algebrze –
i, odbiwszy się od guzika generalskiego,
płetwami odbłasków skandując kazanie wieloryba,
polewał ropiący się chodnik manifestem o srebrze
i triumfująco wiódł samotnika wmurowanego w dłacze go
na terasę kawiarni, półmisek, radość, i... Baaa!

Tadeusz Peiper

Kwiat ulicy

Srebro. Jezdnia. Wiec barw. Chodniki.
Kobiety. Chochoły z woni. Suknie ze zwierciadeł.
Słońce na tęczujących nitkach niewidzialnej łądygi.
Okno sklepowe. Auto. Ja, który nim nie jadę.

Skóra jezdni osnuwa srebrem frak auta.
Chodniki marząc leżą na sukniach kobiecych.
Wystawa sklepowa zapłodniona śliną światła
odezwy słońca rzuca mi na plecy.

Srebro, skóra jezdni, pryska w boki auta,
wiozącego radość tłustą jak koło.
Suknie kobiet, pod chochołami z woni zwierciadła
butelkowych snów i ciekłego świata,
odbijają w sobie chodniki, które wesoło
południowa godzina barwami obsiała.
Słońce na sprzedaż się wystawia
w oknie sklepowym i złotą solą
sypie w moje plecy, chciwe ciepła imadła.
Zrywam to słońce z wystawy sklepowej,
wmyślam je w chochoły z woni kobiecej,
owijam w chodniki z kobiecych sukien zdarte,
wlewam w srebro, potem z autem w własną głowę
i, wzięwszy do domu ten nienazwany kwiat ulicy,
w zielniku uśmiechów wlepiam go na pierwszą kartę.

Julian Przyboś

Drzewiej

Stamtąd szło się odległej – wąwozem,
utopionym w głębokim cieniu,
tam gdzie z opuszczonymi ramionami ścieżyn
pustkowie rozpląkało się w brzozę.

Powiew gałęzie liśćmi szeptanymi szerzył.

Pnie, zabłąkane w zieleni, szły pomimo woli,
okrążając się własnymi ciałami: rosły.

Za potokiem rozłóg gałęził się i pieniał
i co krok było cieniściej i drzewiej.

Od stóp idących świat się zagęszczał i krzewił
do nieprzebytej głuszy, skąd łąka zmierzchła
uchodziła do dolin.

– –

Na liścia mgnienie
zdało się: pustką, zapomnieniem wiosny,
poręba, którą gałęzie uniosły,
białonoga brzezina przeszła.

Julian Przyboś

Echo

Podmucha li tchnął – i odsłonił ciszę w zbożu.
Drgnęło od mchu do topolich szypuł...

Skupiony jak nabój
wyostrzony dumą
z miejskiej ciżby-m się wypruł.
Wzruszenie niosę na nożu.
– Jakie pole ciałem swoim – ucieleśnić?
– Z jaką łąką swoją wolę łączyć?

Zacięty, milczący,
silny,
stuknę o dąb i wywołam
sioło.

Widnokrąg niesie mnie leśny
jak w plecionce z wikliny
w koło,
rozlega się ziemia naoczna.
Ugór – niebem się odął.

Słyszę, wzbiera mój gniew hamowany długo.

– O:
zdyszany za wołami
głuchy pastuch wyhukał rozdół...

Julian Przyboś

Lipiec

Na świadectwach, wzbici w radość, odlecieli uczniowie,
drży powietrze po ich śmigłym zniku.

Wakacje, panie profesorze! Pora
trzepać wesoło słowa jak futra na wiosnę
oraz

czasowniki przez dni lata odmieniać!

--

Wóz przetoczył się z nagła – i w łożynie zzieleniał.

Tylko pustki rozprysniętej w słońcu – udar.

Skacząc z bryczki, zaoczę:

Bosonogi gęsiarek biegł, zaczerpnął ze źródła,

znikł, jak gdyby on wybiegał

potoczek.

--

Okolicę, serce wyniosłe, przeszywa na przestrzał
strumień!

Lecz z połogich pagórków – wahającą się odpowiedź –
inne wzgórze – dalszą górę kołysze.

Jak ten skryty poryw widoku i ciszę zatuloną w szumie
szeptanymi pytaniami – wydać?

Jakże w cieniu, pod lipą – przysłowieć?

Jan Brzękowski

Erotyk

otwórz soczewki oczu
sok łez niech zaszumi jak szampan
sam kwiecień rozpoczął
zrywać liliowe listki z ukwieconych ramp

jestem sam i bezradny, mrówka na ubraniu,
i lękam się zanurzyć słowa w elektrolit srebra
i szyby

jak

kobra

kończę

hipnotyczny taniec

po czym

połykam

twe oczy

z szare ostrygi

Jan Brzękowski
Niedojrzały uśmiech

Ostracyzm snów pomalowanych na kolor czerwony, kolor
wielkości,

i myśl zabiegliwa i słodka jak banan
ależ oczy są koloru nieba, nieba zbudowanego z ostryg
które przystraja słońce, wielkie kurze jajo przemian

nie można być zbyt łakomym – ten półmisek radości
świadczy może o fizycznym zdrowiu – ale to nie to – bowiem
należy wiosnę przez pośpiech w ustach uprościć
i maj jak uśmiech zielony nalać na kieliszki purpurowe.

Bibliografia

TEKSTY ŹRÓDŁOWE

- Brucz S., *Ty w Londynie*, „Skamander” 1923, nr 29–30;
przedruk w: *idem*, *Wybór poezji*, wyb. i wstępem opatrzył
W. Woźniak, Warszawa 1987, s. 43.
- Brzękowski J., *Erotyk*, w: *idem*, *Na katodzie*, Paryż 1928;
przedruk w: *Poezje*, przedmowa Z. Bieńkowski, Warszawa
1973, s. 51–52.
- Brzękowski J., *Niedojrzały uśmiech*, w: *idem*, *Na katodzie*,
Paryż 1928, s. 52.
- Brzękowski J., *Poezja integralna. Rozprawka teoretyczna
o poezji*, Warszawa 1933 (Biblioteka „a.r.” t. 5); przedruk
w: *idem*, *Wyobraźnia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*,
Kraków 1976, s. 7–51.
- Brzękowski J., *Poezja, orzechy i dziadek do orzechów. Odpo-
wiedź Irzykowskiemu*, „Gazeta Artystów” 1934, nr 4, s. 1–2.
- Brzękowski J., *Wyobraźnia wyzwolona*, „Pion” 1938, nr 18, s. 3;
przedruk w: *idem*, *Wyobraźnia wyzwolona. Szkice i wspo-
mnienia*, Kraków 1976, s. 61–66.
- Czyżewski T., *De profundis. Cz. III. Wodospad magnetycznych
łez*, w: *Zielone oko. Poezje formistyczne. Wizje elektryczne*,
Kraków 1920; przedruk w: *idem*, *Poezje i próby drama-
tyczne*, oprac. A. Baluch, Wrocław 1992, s. 81–82.
- Herling-Grudziński G., *Obrona metafory (Poprawki do arty-
kułu Czesława Miłosza)*, „Orka na Ugorze” 1938, nr 6, s. 4;
przedruk w: *idem*, *Recenzje, szkice, rozprawy literackie
1935–1946*, zebrał Z. Kudelski, oprac. W. Bolecki et al.,
Kraków 2009 (*Dzieła zebrane*, t. 1), s. 92–98.

- Irzykowski K., *Awangardą i pogardą. (Wycieczki w lirykę II)*, „Pion” 1934, nr 40, s. 2.
- Irzykowski K., *Metaphoritis i złota plomba*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 52/53, s. 4; przedruk w: *idem, Walka o treść. Studia z literackiej teorii poznania. I. Zdobnictwo w poezji. II. Treść i forma*, Warszawa 1929, s. 55–65.
- Irzykowski K., *Noli jurare, domine Przyboś, in verba Peiperi. (Wycieczki w lirykę IV)*, „Pion” 1935, nr 5, s. 2.
- Irzykowski K., *Zdobnictwo w poezji. Rzecz o metaforze*, „Museion” 1913, nr 11, s. 45–62, nr 12, s. 62–68; przedruk w: *idem, Walka o treść. Beniaminek*, Kraków 1976, s. 13–70.
- Jasieński B., *Do futurystów*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 1; przedruk w: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp i komentarz oprac. Z. Jarosiński, wybór i przygotowanie tekstów H. Zaworska, Wrocław 1978, s. 177–180.
- Jasieński B., *Na rzece*, „Nowa Sztuka” 1921, z. 1; przedruk w: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp i komentarz oprac. Z. Jarosiński, wybór i przygotowanie tekstów H. Zaworska, Wrocław 1978, s. 286–287.
- Krzywicka I., *Jazgot niewieści czyli przerost stylu*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 42, s. 2.
- Krzywicka I., *Metafory i metatwory*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 46, s. 2.
- Kuncewiczowa M., *Metaforyzm a męskie kasztele*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 44, s. 1.
- Kurek J., *Metaforyzacja i „zbrodnia przymiotnika”*, „Linia” 1931, nr 3, s. 67–68.
- Miłosz C., *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”*, „Orka na Ugorze” 1938, nr 5, s. 6; przedruk: „Kurier Wileński” 1938, nr 194, s. 5.
- Peiper T., *Komizm, dowcip, metafora*, w: *idem, Tędy*, Warszawa 1930, s. 356–393.
- Peiper T., *Kwiat ulicy*, w: *Żywe linie*, Kraków 1924; przedruk w: *idem, Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979, s. 302–303.
- Peiper T., *Latarnia*, w: *Żywe linie*, Kraków 1924; przedruk w: *idem, Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979, s. 296–297.

- Peiper T., *Metafora terażniejszości*, „Zwrotnica” 1922, nr 3, s. 51–55; przedruk w: *idem*, *Tędy*, Warszawa 1930, s. 46–57.
- Peiper T., *Milczenie tyfoidalne*, „Pion” 1935, nr 10 (75), s. 2.
- Peiper T., *Noga*, w: *Żywe linie*, Kraków 1924; przedruk w: *idem*, *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979, s. 294–295.
- Piwowar L., *Kieszonkowy podręcznik nowej poezji*, „Gazeta Artystów” 1934, nr 6, s. 4.
- Piwowar L., *Raz, dwa, trzy*, „Gazeta Artystów” 1934, nr 9, s. 2.
- Przyboś J., *Drzewiej*, w: *Sponad*, Cieszyn 1930; przedruk w: *idem*, *Pisma zebrane. Utwory poetyckie*, t. 1, oprac. R. Skręt, przedmowa J. Kwiatkowski, Kraków 1984, s. 63.
- Przyboś J., *Dwa chwyt*, „Gazeta Artystów” 1934, nr 8, s. 3.
- Przyboś J., *Echo*, w: *W głąb las*, Cieszyn 1932; przedruk w: *idem*, *Pisma zebrane. Utwory poetyckie*, t. 1, oprac. R. Skręt, przedmowa J. Kwiatkowski, Kraków 1984, s. 98.
- Przyboś J., *Forma nowej liryki*, „Linia” 1931, nr 3, s. 65–67.
- Przyboś J., *Jeszcze raz trzy*, „Gazeta Artystów” 1934, nr 11, s. 3.
- Przyboś J., *Lipiec*, w: *Równanie serca*, Warszawa 1938; przedruk w: *idem*, *Pisma zebrane. Utwory poetyckie*, t. 1, oprac. R. Skręt, przedmowa J. Kwiatkowski, Kraków 1984, s. 114.
- Przyboś J., *O poezji integralnej*, „Droga” 1934, nr 1, s. 91–94; przedruk w: *idem*, *Linia i gwar. Szkice*, t. 1, Kraków 1959, s. 31–38.
- Przyboś J., *Uwagi o nowej liryce*, „Pion” 1935, nr 2 (67), s. 2–3.
- Wąt A., *Żywoty*, w: *idem*, *Gga*, Warszawa 1920; przedruk w: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp i komentarz oprac. Z. Jarosiński, wybór i przygotowanie tekstów H. Zaworska, Wrocław 1978, s. 277–278.
- Wążyk A., *Tramwaj*, w: *idem*, *Semafory*, Warszawa 1924, s. 12.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

- Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp i komentarz oprac. Z. Jarosiński, wybór i przygotowanie tekstów H. Zaworska, Wrocław 1978.

- Antoniuk M., *Między „blaskiem duchowej prawdy” a „sprawami państwa współczesnego”. Spór o „czystą poezję” (1938/1939)*, Poznań 2023.
- Balcerzan E., *Awangarda interakcyjna*, w: *Po obu stronach awangardy. Tom jubileuszowy dedykowany Profesor Barbarze Sienkiewicz*, red. P. Czapliński, S. Karolak, S. Panek, B. Warkocki, Poznań 2023, s. 31–46.
- Balcerzan E., „*Kim jestem? Wygnańcem ptaków*”, w: *Wspomnienia o Julianie Przybosiu*, wybór, wstępem poprzedził J. Sławiński, Warszawa 1976, s. 398–419.
- Balcerzan E., *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego*, Warszawa 1968.
- Balcerzan E., „*Sytuacja liryczna*” – propozycja dla poetyki historycznej, w: *Studia z teorii i historii poezji. Seria 2*, red. M. Głowiński, Wrocław 1970, s. 333–386.
- Bereś S., *Wokół Poematu o czasie zastygłym Czesława Miłosza*, „*Pamiętnik Literacki*” 1981, z. 4, s. 45–85.
- Bergson H., *Śmiech. Studium o komizmie*, Lwów 1902.
- Biegeleisen B., *Pragmatyzm Nietzschego*, „*Museion*” 1912, nr 12, s. 34–52.
- Bieńkowski Z., *Ćwierć wieku intymności. Szkice o poezji i nie-poezji*, Warszawa 1993.
- Black M., *Metafora* [1954], przeł. J. Japola, „*Pamiętnik Literacki*” 1971, z. 3, s. 217–234.
- Bolecki W., *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław 1982.
- Bolecki W., *Společne ramy lektury*, „*Teksty Drugie*” 1983, nr 3, s. 127–134.
- Bolecki W., *Spójność tekstu (literackiego) jest konwencją*, w: *idem, Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1991, s. 29–59.
- Borkowska G., *Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca?*, „*Teksty Drugie*” 1995, nr 3–4, s. 31–44.
- Brzękowski J., *Integralizm w czasie*, „*Pion*” 1937, nr 39, w: *idem, Wyobraźnia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*, Warszawa 1966, s. 65–77.
- Brzękowski J., *Na katodzie*, Paryż 1928.

- Brzękowski J., *Nowa budowa poetycka*, „Linia” 1932, nr 4; przedruk w: *Artykuły programowe Awangardy Krakowskiej. II. Julian Przyboś, Jan Brzękowski, Jalu Kurek*, wyd. 2, Wrocław 1984, s. 37–43.
- Brzękowski J., *O klasycznym i romantycznym widzeniu poezji*, w: *idem*, *Wyobraźnia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*, Warszawa 1966, s. 97–106.
- Brzękowski J., *W drugiej osobie. Poezje*, Łódź 1933.
- Brzozowski S., *O Stefanie Żeromskim. Studium*, Warszawa 1905.
- Bychowski G., *Psychoanaliza*, Lwów 1928.
- Cohen J., *Teoria figury*, przeł. K. Falicka, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 207–234.
- Croce B., *Ästhetik als Wissenschaft des Ausdrucks und allgemeine Linguistik*, Lipsk 1905.
- Croce B., *Zarys estetyki*, wstęp Z. Czerny, Warszawa 1961.
- Czechowicz J., *Projekt środy literackiej w Wilnie*, w: *idem*, *Wyobraźnia stwarzająca. Szkice literackie*, wstęp, wybór i oprac. T. Kłak, Lublin 1972, s. 81–89.
- Dekret nr 1 o demokratyzacji sztuki* [podpisany przez Majakowskiego, Kamińskiego i Dawida Burluka], przeł. W. Woroszyński, w: W. Woroszyński, *Życie Majakowskiego*, Warszawa 1965, s. 261–262.
- Do futurystów*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 1.
- Elzenberg H., *Kłopot z istnieniem: aforyzmy w porządku czasu*, Kraków 1963.
- Friedrich H., *Struktura nowoczesnej liryki*, przeł. i wstępem opatrzyła E. Feliksiak, Warszawa 1978.
- Fryde L., *Dwa pokolenia*, „Pióro” 1938, nr 1, s. 3–12; przedruk w: *idem*, *Wybór pism krytycznych*, oprac. i wstęp A. Biernacki, Warszawa 1966, s. 202–212.
- Gourmont R. de, *L'Idéalisme*, Paris 1893.
- Grądział-Wójcik J., *Drugie oko Tadeusza Peipera: projekt poezji nowoczesnej*, Poznań 2010.
- Hebbel F.Ch., *Dzienniki*, wybrał i przeł. K. Irzykowski, Lwów 1911.
- Hester M.B., *The Meaning of Poetic Metaphor*, The Hague 1967.

- Ingarden R., *O dziele literackim*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1960.
- Irzykowski K., *Czyn i słowo*, Lwów 1913.
- Irzykowski K., *Dopisek późniejszy [do artykułu Niezrozumialstwo]*, w: *idem, Słoń wśród porcelany*, Warszawa 1934, s. 82–85.
- Irzykowski K., *Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności*, Kraków 1907.
- Irzykowski K., *Futuryzm a szachy*, „Ponowa” 1921, nr 1, s. 36–42; przedruk w: *idem, Słoń wśród porcelany*, Warszawa 1934, s. 89–98.
- Irzykowski K., *Inter augures. Słaba odpowiedź osaczonego zrozumialca*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 50, s. 1.
- Irzykowski K., *Jeszcze raz: ucieczka w kontekst (Wycieczki w lirykę V)*, „Pion” 1935, nr 19 (84), s. 2; przedruk w: S. Panek, *Spór o „niezrozumialstwo” w dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznań 2018, s. 309–319.
- Irzykowski K., *Mgły na Parnasie*, w: *idem, Cięższy i lżejszy kaliber*, Warszawa 1957, s. 531–537.
- Irzykowski K., *Niczego nie zrozumieć – wszystko przebaczyć? (Wycieczki w lirykę III)*, „Pion” 1934, nr 41 (54), s. 4–5; przedruk w: S. Panek, *Spór o „niezrozumialstwo” w dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznań 2018, s. 237–250.
- Irzykowski K., *Niezrozumialcy (Teoria niezrozumiałości o ile można zrozumiale wyłożona)*, „Nasz Kraj” 1908, z. 8, s. 138–141; przedruk w: S. Panek, *Spór o „niezrozumialstwo” w dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznań 2018, s. 353–371.
- Irzykowski K., *Niezrozumialstwo*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 38, s. 1; przedruk w: S. Panek, *Spór o „niezrozumialstwo” w dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznań 2018, s. 95–109.
- Irzykowski K., *Słoń wśród porcelany*, Warszawa 1934.
- Irzykowski K., *Treść i forma. Studium z literackiej teorii poznania. (Polemika ze Stanisławem Ignacym Witkiewiczem)*, w: *idem, Walka o treść. Beniaminek*, Kraków 1976, s. 87–305.

- Irzykowski K., *Walka o treść. Beniaminek*, Kraków 1976.
- Irzykowski K., *Zasada komplikacji*, „Europa” 1930, nr 11, s. 335–338; przedruk w: *idem, Pisma rozproszone*, t. 2: 1923–1931, oprac. J. Bahr, Kraków 1999, s. 603–608.
- Irzykowski K., *Zazdrość i medycyna. Powieść*, „Robotnik” 1933, nr 229, s. 2; przedruk w: *idem, Pisma rozproszone*, t. 3: 1932–1935, oprac. J. Bahr, Kraków 1999, s. 166–173.
- Irzykowski K., *Zgiełk a ścisk tzw. walorów (Wycieczki w lirykę I)*, „Pion” 1934, nr 39, s. 1–2; przedruk w: S. Panek, *Spór o „niezrozumiałość” w dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznań 2018, s. 219–228.
- Iwazskiewicz J., „Zwrotnica”. *Garść luźnych uwag o nowym piśmie*, „Kurier Polski” 1922, nr 356, s. 14–15.
- Jasieński B., *DO NARODU POLSKIEGO. MAÑIFEST w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia*, w: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp i komentarz oprac. Z. Jarosiński, wyb. i przygotowanie tekstów H. Zaworska, Wrocław 1978, s. 7–17.
- Jasieński B., *Pieśń o głodzie*, w: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp i komentarz oprac. Z. Jarosiński, wybór i przygotowanie tekstów H. Zaworska, Wrocław 1978, s. 155.
- Krajewska J., „Jazgot niewieści” i „męskie kasztele”. *Z dziejów sporu o literaturę kobiecą w Dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznań 2010.
- Kuncwiczowa M., *Dygresja*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 46, s. 6.
- Kuncwiczowa M., *Jeszcze raz*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 47, s. 4.
- Kuncwiczowa M., *Twarz mężczyzny*, Warszawa 1928.
- Kurek J., *Metaforyzacja i „zbrodnia przymiotnika”*, „Linia” 1931, nr 4.
- Kurek J., *Świadome pisarstwo. Jeszcze elementy i wiązanie*, „Linia” 1933, nr 5.
- Kwiatkowska A., *Spór jako „okazja do samookreśleń”. Julian Przyboś wobec Karola Irzykowskiego w dwudziestoleciu międzywojennym*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2023, nr 13 (16), s. 355–368.

- Kwiatkowski J., *Literatura Dwudziestolecia*, Warszawa 1990.
- Kwiatkowski J., *O poezji Czesława Miłosza*. Poemat o czasie zastygłym, „*Twórczość*” 1957, nr 12, s. 70–89.
- Leszczyński E., *Pierwiastek obrazowości w mowie i w poezji*, „*Museion*” 1912, nr 2; przedruk w: *idem, Harmonia słowa. Studium o poezji*, Kraków 1912, s. 26–48.
- Leszczyński E., *Studia estetyczne. Słowo jako tworzywo poezji*, „*Museion*” 1912, nr 1–3, 5; przedruk w: *idem, Harmonia słowa. Studium o poezji*, Kraków 1912, s. 6–25.
- Lipps Th., *Komik und Humor*, Leipzig 1893.
- Łaszowski A., *Nie wszystko rozumiem*, „*Gazeta Artystów*” 1934, nr 12, s. 5.
- Mach E., *Analiza wrażeń i stosunek sfery fizycznej do psychicznej*, przeł. M. Miłkowski, wstępem opatrzył B. Chwedeńczuk, Warszawa 2009.
- Madame de Sévigné, *Lettres choisies*, Paris 1921.
- Man P. de, *Ideologia estetyczna*, przeł. A. Przybysławski, wstęp. A. Warmiński, Gdańsk 2000.
- Markiewicz H., *Uwagi o semantyce i budowie metafory*, w: *Studia o metaforze II*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1983, s. 9–22.
- Maśliński J., *Racjonalizacja*, „*Linia*” 1933, nr 5, s. 113.
- Mauthner F., *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, t. 1–3, Stuttgart 1906–1913.
- Miłosz C., *Bulion z gwoździ*, „*Żagary: miesięcznik idącego Wilna poświęcony sztuce*” 1931 (grudzień), nr 5, s. 1.
- Miłosz C., *Czas*, w: *idem, W cieniu totalitaryzmów. Publicystyka rozproszona z lat 1945–1951 oraz teksty z okresu II wojny światowej*, Kraków 2018, s. 657–658.
- Miłosz C., *Dane do poematu*, „*Piony*” 1932, nr 5.
- Miłosz C., *Poemat o czasie zastygłym*, Wilno 1933.
- Miłosz C., *Przeciw poezji niezrozumiałej*, „*Teksty Drugie*” 1990, nr 5–6, s. 151–176.
- Miłosz C., *Przygody młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931–1939*, Kraków 2003.
- Miłosz C., *Rodzina Europa*, Paryż 1959.
- Miłosz C., Iwaszkiewicz J., *Portret podwójny. Wykonany z listów, wierszy, zapisków intymnych, wywiadów*,

- publikacji*, wybór tekstów, ich układ i redakcja B. Toruńczyk, oprac. i przypisami opatrzył R. Papiński, Warszawa 2011.
- Mortkowiczówna H., *Gorycz wiośniana. Powieść*, Kraków 1928.
- Mytych-Forajter B., *Trop*, w: *Ilustrowany słownik terminów literackich*, red. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki, Gdańsk 2018, s. 494–497.
- Naglerowa H., *Motyw księżycy*, Warszawa 1928.
- Okopień-Sławińska A., *Wiersz awangardowy dwudziestolecia międzywojennego (podstawy, granice, możliwości)*, „Pamiętnik Literacki” 1965, z. 2, s. 425–446.
- Panek S., *Krytyk w przestrzeniach literatury i filozofii. O młodopolskich wypowiedziach polemicznych Karola Irzykowskiego*, Poznań 2003.
- Panek S., *Spór o „niezrozumiałość” w dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznań 2018.
- Peiper T., *Droga rymu*, w: *idem, Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979, s. 46–65.
- Peiper T., *Miasto, masa, maszyna*, w: *idem, Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979, s. 7–34.
- Peiper T., *Na przykład. Poemat aktualny*, Kraków 1931.
- Peiper T., *Nowa poezja hiszpańska*, „Nowa Sztuka” 1922, nr 2, s. 5–7; przedruk w: *idem, O wszystkim i jeszcze o czymś. Artykuły, eseje, wywiady (1918–1939)*, Kraków 1974, s. 78–81.
- Peiper T., *Nowa radość wyobraźni*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1933, nr 79; przedruk w: *idem, Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979, s. 252–257.
- Peiper T., *Nowe tworzenie*, w: *idem, Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979, s. 237–251.
- Peiper T., *Nowe usta. Odczyt o poezji*, Lwów 1925.
- Peiper T., *Nowe usta. Odczyt o poezji*, w: *idem, Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979, s. 206–251.
- Peiper T., *Poezja jako budowa*, w: *idem, Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979, s. 215–237.
- Peiper T., *Punkt wyjścia*, w: *idem, Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979, s. 6–7.

- Peiper T., *Rozbijanie tworzydeł*, w: *idem, Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979, s. 73–79.
- Peiper T., *Sprawa językowa*, „Zwrotnica” 1923, nr 4, s. 117.
- Peiper T., *Sztuka a proletariat*, w: *idem, Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979, s. 82–98.
- Peiper T., *Sztuka proletariatowi*, w: *idem, Tędy. Nowe usta*, przedmowa, komentarz, nota biograficzna S. Jaworski, oprac. i red. T. Podoska, Kraków 1972, s. 134–141.
- Peiper T., *Także inaczej*, w: *idem, Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979, s. 79–82.
- Peiper T., *Tędy*, Warszawa 1930.
- Peiper T., *Tędy. Nowe usta*, przedmowa, komentarz, nota biograficzna S. Jaworski, oprac. i red. T. Podoska, Kraków 1972.
- Piotrowski P., *Metafizyka obrazu. O teorii sztuki i postawie artystycznej Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Poznań 1985.
- Płauszewski A., *Realizacja teoretycznych postulatów Awangardy Krakowskiej*, Łódź 1966.
- Podhorski-Okołów L., *Dość banalności*, „Skamander” 1922, nr 22/24, s. 436–441.
- Podhorski-Okołów L., *O rymowaniu*, „Skamander” 1925, nr 44/46, s. 26–39.
- Podhorski-Okołów L., *W obronie „nowych rymów”*, „Skamander” 1926, nr 44/46, s. 109–115.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków 1975.
- Porebski M., *Ikonosfera*, Warszawa 1972.
- Przyboś J., *Idea rygoru*, „Zwrotnica” 1927, nr 12, s. 252–253.
- Przyboś J., *Kataryniarze i strofkarze*, „Linia” 1931, nr 1, s. 10–14.
- Przyboś J., *Potrzeba posiadania przeciwnika*, w: *idem, Sens poetycki*, t. 2, wyd. 2 powiększ., Kraków 1967, s. 83–87.
- Przyboś J., *Próba Norwida*, w: *idem, Sens poetycki*, t. 1, wyd. 2 powiększ., Kraków 1967, s. 97–115.
- Przyboś J., *Przygody awangardy*, w: *idem, Linia i gwar. Szkice*, t. 1, Kraków 1959, s. 57–78.
- Przyboś J., *Rymowanka majowa*, w: *idem, Wiersze i obrazki*, Warszawa 1970, s. 40.

- Przyboś J., *Rytm i linia*, „Linia” 1931, nr 2, s. 53–54.
- Przyboś J., *Sponad*, Cieszyn 1930.
- Przyboś J., *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, wstęp E. Balcerzan, wyb. E. Balcerzan, A. Legeżyńska, komentarze oprac. A. Legeżyńska, Wrocław 1989, BN I 266.
- Przyboś J., *Śruby*, Kraków 1925.
- Przyboś J., *W walce z Walką o treść K. Irzykowskiego*, „L’Art Contemporain. Sztuka Współczesna” 1930, nr 3.
- Przyboś J., *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970.
- Ricoeur P., *Proces metaforyczny jako poznanie, wyobrażenie i odczuwanie*, przeł. G. Cendrowska, T. Dobrzyńska, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 2, s. 269–286.
- Rozwadowski J., *O języku, poezji, dziecku, człowieku pierwotnym*, „Miesięcznik Literacki i Artystyczny” 1911, marzec.
- Sienkiewicz B., *Prawdziwy koniec hypallage?*, „Teksty Drugie” 2002, nr 3, s. 212–222.
- Sławiński J., *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, Wrocław 1965.
- Słonimski A., *O mówieniu i paplaniu*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 45, s. 81–82.
- Słonimski A., *Proszę o dzwonek*, fragm. *Kroniki tygodniowej*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 47, s. 4.
- Stanisław Ignacy Witkiewicz*, wstęp i oprac. P. Piotrowski, Warszawa 1989.
- Stankowska A., *Elipsa: byt możliwy do zaktualizowania*, „Teksty Drugie” 2001, nr 6, s. 126–136.
- Stankowska A., *Poezji nie pisze się bezkarnie. Z teorii i historii tropu poetyckiego*, Poznań 2007.
- Stankowska A., *„Wizja przeciw równaniu”. Wokół popaździernikowego sporu o wyobraźnię twórczą*, Poznań 2013.
- Stawar A., *Czarne skrzydła*, „Miesięcznik Literacki” 1929, nr 1, s. 1–13, 1930, nr 2, s. 87–98; przedruk w: *idem, Szkice literackie. Wybór*, Warszawa 1957, s. 119–155.
- Stern A., *Głód jednoznaczności i inne szkice*, Warszawa 1972.
- Strzemiński W., Przyboś J., *Komunikat grupy „a.r.” nr 1. Grupa „a.r.” podejmuje walkę o sztukę nowoczesną w Polsce*, w: J. Przyboś, *Pisma rozproszone*, red. A. Kwiatkowska, J. Grądział-Wójcik, J. Borowczyk, Poznań 2019, s. 84–85.

- Suszek E., *Figura retoryczna*, w: *Ilustrowany słownik terminów literackich*, red. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki, Gdańsk 2018, s. 182–185.
- Szelburg E., *Dziewczyzna z zimorodkiem. Powieść*, Warszawa 1928.
- Szkłowski W., *Sztuka jako chwyt*, przeł. R. Łuźny, w: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, cz. 3, wybór S. Skwarczyńska, Kraków 1986, s. 10–28.
- Świętochowski A., *Poeta jako człowiek pierwotny*, Kraków 1896.
- Tuwim J., *Atulli Mirohlady*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 31, s. 3.
- Tuwim J., *Wierszy tom 4*, Warszawa 1923.
- Ulicka D., *Tradycje nowoczesnego literaturoznawstwa polskiego*, „Teksty Drugie” 2008, z. 1–2, s. 206–220.
- Wat A., *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, cz. 1, rozmowy prowadził i przedmową opatrzył C. Miłosz, do druku przygotowała L. Ciołkoszowa, Warszawa 1990.
- Wat A., *Wspomnienia o futuryzmie*, „Miesięcznik Literacki” 1930, nr 2; przedruk w: *idem, Publicystyka*, zebrał, oprac., przypisami, posłowiem oraz indeksem opatrzył P. Pietrych, Warszawa 2008, s. 134–155.
- Weinrich H., *Semantyka śmiałej metafory*, przeł. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4, s. 217–234.
- Witkiewicz S.I., *Teatr*, Kraków 1923.
- Witwicki W., *Psychologia. Dla użytku słuchaczy wyższych zakładów naukowych*, t. 1–2, Lwów 1925–1927.
- Wyka K., *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie*, w: *Poznanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków 1985, s. 15–41.
- „Zajęcie broszury pt. Na przykład”. *Poemat T. Peipera przed Sądem Okręgowym w Krakowie*, oprac. S. Jaworski, „Pamiętnik Literacki” 1973, nr 4, s. 233–243.
- Ziomek J., *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990.

Indeks osób

- Ajschylos 142
Antoniuk Mateusz 109
Apollinaire Guillaume 349
Aragon Louis 330, 332, 336,
337, 340
Arp Hans 330
Arystofanes 165
Arystoteles 153, 160
Augustyn z Hippony, święty
240
- Baczyński Stanisław 242
Bahr Janina 410
Balcerzan Edward 68, 74, 75,
95, 96, 107, 108
Barbusse Henri 339
Baudelaire Charles 187, 440
Baudouin Charles 436
Baudouin de Courtenay Jan
Niecisław 436
Beaduin Nicolas 208
Belmont Leo (właśc. Leopold
Blumental) 169
Berckelaers Fernand (pseud.
Michel Seuphor) 330
Berent Wacław 144, 169
Bereś Stanisław 116
- Bergson Henri 149, 158, 159,
168, 170, 173, 180, 181, 183,
184, 191
Biegeleisen Bronisław 152
Bieńkowski Zbigniew 37
Biese Alfred 155
Bismarck Otto von 181
Black Max 67, 68
Böcklin Arnold 178
Bolecki Włodzimierz 15, 21,
85, 117
Borkowska Grażyna 58
Borowczyk Jerzy 66, 351
Boy-Żeleński Tadeusz 165
Braque Georges 37
Brémond Henri 395
Breton André 23, 84, 329,
336, 337
Bronner Juliusz 415
Brucz Stanisław 35, 455
Bruegel Pieter 178
Brumer Wiktor Stanisław 405
Brzękowski Jan 20–23, 41,
64–67, 69–71, 73, 75–86,
88–91, 94, 99, 100, 103,
108, 112, 122, 123, 133, 207,
287, 292, 295, 297–299,

- 301, 303, 308–310, 325,
343–363, 365, 366, 368,
369, 372, 373, 376, 377,
379–381, 383, 396–399,
405, 410, 415, 425, 433,
438, 445, 446, 470, 471
- Brzozowski Stanisław 150
- Bulwer Lytton Edward 232
- Burluk Dawid 104
- Bychowski Gustaw 175
- Byron George Gordon 111, 434
- Callot Jacques 178
- Carlyle Thomas 173, 174
- Carrel Alexis 439
- Cendrowska Grażyna 17
- Cervantes y Saavedra Miguel
de 162, 176
- Cesarotti Melchiorre 153
- Choromański Michał 410
- Chwedeńczuk Bohdan 149
- Ciołkoszowa Lidia 102
- Cocteau Jean 329
- Cohen Jean 30, 87, 88
- Croce Benedetto 152–154,
156–158, 170, 174, 191, 446
- Cyceron (Marek Tulliusz
Cycero) 86
- Czapliński Przemysław 69
- Czechowicz Józef 80, 100,
109, 112, 302, 310, 349
- Czosnowski Roman 236
- Czosnowski Stanisław 236
- Czuchnowski Marian 73, 80,
297, 304, 310, 348
- Czyżewski Tytus 97, 98, 288,
456
- Dante Alighieri 111, 323,
434
- Dąbrowska Maria 145, 146
- De Sanctis Francesco 155
- Demokryt z Abdery 162
- Desnos Robert 330, 337
- Dobrzyńska Teresa 17
- Dühring Eugen 152
- Dürrenmatt Friedrich 59
- Ejchenbaum Borys 114
- Elin Mila 73, 348
- Elster Ernst August Eduard
Jakob 155
- Éluard Paul 337, 339, 340
- Elzenberg Henryk 31
- Ernst Max 309
- Eurypides 142
- Ezop 280
- Falicka Krystyna 30
- Feliksiak Elżbieta 68
- Flaubert Gustave 187, 376
- Flukowski Stefan 397
- Franciszek I Lotaryński,
cesarz rzymski 223
- Freud Sigmund 157, 158, 170,
171, 173, 175, 179, 180, 184,
190, 429
- Friedrich Hugo 68, 189
- Frisch Max 59
- Fryde Ludwik 109, 434

- Galiani** Ferdinando 158, 159
Gall Jan Karol 176, 177
Gautier Théophile 180
Glass Markus Max 145
Głowiński Michał 67, 74
Goethe Johann Wolfgang
 von 143, 151, 154, 188, 240,
 383, 384
Gorgiasz z Leontinoi 347
Gourmont Remy de 41
Góngora y Argote Luis de
 216
Grabbe Christian Friedrich
 383
Grądział-Wójcik Joanna 66,
 71, 351
Grillparzer Franz 143, 188
Gröber Gustav 155
Günther Johann Christian
 158, 159, 175

Handke Ryszard 27
Hauptmann Gerhart 32, 187,
 188
Hebbel Christian Friedrich
 40, 143, 161, 166, 168, 171,
 188–190, 194–197, 237
Hecker Ewald 159
Hegel Georg Wilhelm Frie-
 drich 154
Herbart Johann Friedrich 154
Herder Johann Gottfried von
 153, 154
Hering Karl Ewald Konstan-
 tin 149, 150

Herlaine Janusz 270
Herling-Grudziński Gustaw
 117–119, 121, 122, 443, 447
Hester Markus B. 67
Hobbes Thomas 160, 170, 177
Hofmannswaldau Christian
 Hoffmann von 142
Holz Arno 32, 33
Homer 203, 249, 284
Hugo Victor Marie 187

Ibsen Henrik 376
Ingarden Roman 89
Irzykowski Karol 21–24, 26–
 32, 34–55, 58, 60–64, 67,
 69, 72, 77, 91, 94–96, 107,
 113, 117, 133, 139, 143–147,
 152, 154, 155, 158–160, 169,
 170, 175–178, 184, 188, 190,
 191, 197, 231, 233, 234, 241–
 247, 251–254, 256–259,
 262, 268, 271–276, 295,
 344, 346, 363, 364, 373,
 375–377, 383–391, 393, 394,
 397–399, 401–403, 405,
 406, 408–410, 412, 413,
 415–425, 446, 447, 450
Iwazkiewicz Jarosław 115, 207

Jakobson Roman 114
Jankowski Jerzy (pseud. Jerzy
 Szum, Yeży Yankowski)
 287, 292
Japola Józef 67
Jarosiński Zbigniew 98

- Jasieński Bruno 97, 98, 101,
104–108, 288, 292, 307,
459, 460
- Jaworski Krzysztof 109
- Jaworski Stanisław 19, 123,
206, 325
- Jesienin Siergiej Aleksandro-
wicz 284, 285
- Kaden-Bandrowski Juliusz
59, 144, 145, 185, 212, 241,
294, 339
- Kadłubek Zbigniew 86
- Kamiński Wasilij 104
- Kandinsky Wasilij 56
- Kant Immanuel 151, 152, 154,
159
- Kantor Tadeusz 125
- Karolak Sylwia 69
- Kasprowicz Jan 169, 170
- Katon Starszy (Marcus Por-
cius Cato) 147
- Kleiner Juliusz 412
- Kleist Heinrich von 188, 240
- Kłak Tadeusz 112
- Kobro Katarzyna 66, 351
- Kochanowski Jan 163
- Konopnicka Maria 333
- Kościelski Władysław 147
- Kościuszko Tadeusz 333
- Kraepelin Emil 159, 233,
406
- Krajewska Joanna 63
- Kraśniński Zygmunt 143
- Kridl Manfred 114, 432
- Krzywicka Irena 58, 59–62,
211, 214, 225, 229, 242
- Kudelski Zdzisław 117
- Kuncewiczowa Maria 58,
60–63, 145, 146, 150, 194,
195, 212, 219, 221, 227–229,
241, 294
- Kurek Jalu (właśc. Franciszek
Kurek) 21, 23, 66, 70, 71,
80, 84, 89, 90, 91, 283, 284,
297, 310
- Kwiatkowska Agnieszka 64,
66, 351
- Kwiatkowski Jerzy 108, 116,
144
- Kwintylian (Marcus Fabius
Quintilianus) 86
- Lautréamont Comte de 338
- Lechoń Jan (właśc. Leszek
Serafinowicz) 211, 390
- Léger Fernand 235, 275
- Legeżyńska Anna 75
- Lemański Jan 191
- Lenin Włodzimierz 339
- Lessing Gotthold Ephraim
167
- Leszczyński Edward 29, 147,
148, 181–183
- Leśmian Bolesław 26, 182,
183, 292
- Leucyp (Leukippos z Miletu)
162
- Lichtenberg Georg Christoph
150, 186, 233, 406

- Lipps Theodor 157–161, 163,
164, 170, 176, 180, 190,
245, 247
- Lohenstein Daniel Casper
von (właśc. Daniel
Caspar) 142
- Ludwig Otto 196, 197
- Ludwik XVI, król Francji 223
- Luksemburg Róża 339
- Łaszowski Alfred 400, 401,
402, 415
- Łużny Ryszard 113
- Mach Ernst** 149, 150, 261
- Maeterlinck Maurice 193,
291
- Majakowski Władimir 104,
236
- Malewicz Kazimierz 56, 290
- Mallarmé Stéphane (właśc.
Étienne Mallarmé) 327
- Man Paul de 18
- Mann Thomas 216
- Marconi Guglielmo 186
- Maria Antonina, królowa
Francji 223
- Maria Teresa, królowa Czech
i Węgier 223
- Marinetti Filippo Tommaso
102, 104, 284, 293, 324, 327
- Marino Giambattista 141
- Markiewicz Henryk 67, 86
- Marx Karl Heinrich 222
- Maśliński Józef 379
- Mauthner Fritz 154, 157, 158,
232, 240
- Mérimée Prosper 188
- Miciński Tadeusz 145
- Mickiewicz Adam 142–144,
156, 169, 182, 193, 249, 383,
384, 386, 411, 420, 422
- Miłkowski Marcin 149, 480
- Miłosz Czesław 17, 18, 25,
80, 96, 97, 102, 108–110,
112–119, 121–123, 310, 431,
432, 436, 439, 443–447,
449–452
- Młodożeniec Stanisław 97, 98,
288, 292
- Mniszkówna Helena (z domu
Mniszek-Tchorznicka,
primo voto Chyżyńska,
secundo voto Rawicz-
-Radomys) 242
- Molier (Molière, właśc. Jean
Baptiste Poquelin) 215
- Mondrian Piet 56, 290
- Morawski Kazimierz 147
- Morstin Ludwik Hieronim 147
- Mortkowicz-Olczakowa
Hanna 212
- Musset Alfred Louis Charles
de 203
- Mytych-Forajter Beata 86
- Naglerowa Herminja 213
- Nalkowska Zofia 145, 146, 242
- Natanson Władysław 204
- Nawarecki Aleksander 86

- Newton Izaak 86
 Nietzsche Friedrich Wilhelm
 143, 144, 152, 384, 412, 413
 Norwid Cyprian Kamil 378
 Nowaczyński Adolf (przydom-
 mek Neuwert) 192
- Okopień-Sławińska Aleksan-
 dra 67, 98–100, 103
 Ortwin Ostap 177
- Panek Sylwia 26, 36, 40, 69,
 184, 387
 Papieski Robert 115
 Paszkowski Józef 274
 Paul Jean (właśc. Johann Paul
 Friedrich Richter) 17, 18,
 159, 160, 166, 170, 175, 176,
 450
 Pawlikowska-Jasnorzewska
 Maria 228
 Peiper Tadeusz 18, 19, 21–24,
 26, 38, 41, 42, 44–58,
 61, 63, 66–77, 79–82, 85,
 89, 90, 94–96, 101, 106,
 112, 118–124, 133, 170,
 173, 174, 199, 206–208,
 231–235, 238–243, 263, 266,
 274, 288, 289, 292, 293,
 299–301, 303, 306, 310, 316,
 318, 323, 325, 330, 343–350,
 353, 354, 356, 357, 359, 363,
 367, 369–372, 375, 377–379,
 381, 388–390, 395, 398,
 402, 405, 407–409, 411,
 412, 415, 416, 419, 424, 425,
 427, 447–449, 464–466
- Picasso Pablo 37
 Pietrych Piotr 102
 Piętaś Stanisław 73, 80, 310,
 348
 Piotrowski Piotr 56
 Piwowar Lech 64, 78, 353,
 361–365, 369–373, 405, 415
 Platon 153
 Płuszczyński Andrzej 372
 Podhorski-Okołów Leonard
 192, 237
 Podowska Teresa 206
 Podraza-Kwiatkowska Maria
 41
 Podsadecki Kazimierz 270
 Poe Edgar Allan 149, 446
 Poniatowski Józef Antoni 333
 Porębski Jerzy 125
 Porębski Mieczysław 37
 Proudhon Pierre-Joseph 167
 Proust Marcel 216
 Przerwa-Tetmajer Kazimierz
 378
 Przyboś Julian 21–23, 43, 44,
 46, 49, 54, 64–78, 80–82,
 84, 90–93, 95–97, 100, 103,
 108, 145, 146, 185, 235, 236,
 238, 275–277, 291, 292,
 298, 299, 303, 309, 313,
 325, 330, 343, 351, 354–357,
 361, 363, 365–369, 375,
 377–381, 388–390, 393,
 399, 403, 405, 408–412,

- 415, 417, 419, 422, 423, 433,
467–469
Przybysławski Artur 18
- Rabelais François 177
- Raspe Rudolf Erich 186
- Reymont Władysław Stanisław (właśc. Stanisław Władysław Rejment) 186
- Ribemont-Dessaignes Georges 337
- Ricoeur Paul 17, 18, 88, 93
- Rimbaud Arthur (właśc. Jean Nicolas Arthur Rimbaud) 203, 297, 327, 427
- Röntgen (Roentgen) Wilhelm Conrad 219
- Rops Félicien Joseph Victor 178
- Rozwadowski Jan 205
- Różewicz Tadeusz 125
- Samozwaniec Magdalena (z domu Kossak, *primo voto* Starzewska, *secundo voto* Niewidowska) 241, 242
- Schelling Friedrich Wilhelm Joseph von 143, 154
- Schiller Johann Christoph Friedrich von 143, 169, 188
- Schlaf Johannes 32
- Schopenhauer Arthur 395
- Schulz Bruno 270
- Sévigné de (właśc. Marie de Rabutin-Chantal) 177
- Shakespeare William 142, 143, 171, 188, 194, 196, 232, 237, 274, 383, 384, 419, 422
- Sienkiewicz Barbara 17
- Simmel Georg 191
- Sinko Tadeusz 147
- Skłodowska-Curie Maria 220
- Skwarczyńska Stefania 113
- Sławiński Janusz 89, 90, 96, 114
- Słonimski Antoni 63, 145, 146, 211, 226, 455
- Słowacki Juliusz 143, 236, 237, 323, 373, 386
- Sofokles 142
- Sokrates 153
- Solger Karl Wilhelm Ferdinand 154
- Spencer Herbert 174
- Staff Leopold Henryk 144, 181
- Stalin Józef (właśc. Iosif Wiszarionowicz Dżugaszwili) 339
- Stankowska Agata 15, 101, 124, 125
- Stawar Andrzej (właśc. Edward Janus) 339
- Stażewski Henryk 66, 351
- Stern Anatol 16, 24–26, 240, 288, 292
- Strzemiński Władysław 66, 351
- Suszek Ewelina 86, 483

- Swift Jonathan 189
- Szekspir William zob. Shakespeare William
- Szelburg-Zarembina Ewa
212, 294
- Szkłowski Wiktor 113, 114
- Świętochowski Aleksander
144, 154, 205
- Świętochowski Ryszard 439
- Talleyrand-Périgord Charles-
-Maurice de 167
- Tatarkiewicz Władysław
396
- Toepfer Naftuła 177
- Tomaszewski Borys 115
- Toruńczyk Barbara 115
- Trocki Lew 339
- Turowicz Maria 89
- Tuwim Julian 211, 228, 292,
368, 380, 412
- Twain Mark 141
- Tynianow Jurij 114
- Tzara Tristan (właśc. Samuel
Rosenstock) 338–340
- Ulicka Danuta 115, 432
- Vaihinger Hans 29, 151, 152
- Valéry Paul 395, 401, 402
- Vico Giambattista 153, 154
- Wagner Richard 189
- Warkocki Błażej 69
- Warmiński Andrzej 18
- Wat Aleksander (właśc. Aleksander Chwat) 101, 102,
105, 288, 292, 458
- Ważyk Adam 23, 73, 75, 80,
84, 90, 309, 319, 320, 325,
348, 349, 351, 388, 390,
398, 463
- Weinrich Harald 27
- Wells Herbert George 59,
189, 216
- Wergiliusz (Publius Vergilius
Maro) 179, 383
- Weyssenhoff Józef 369
- Whitman Walt 440
- Wierzyński Kazimierz 211,
378
- Wilde Oscar 144
- Wit Juliusz (Witkower) 270
- Witkacy zob. Witkiewicz
Stanisław Ignacy
- Witkiewicz Stanisław Ignacy
(pseud. Witkacy) 38, 56,
57, 136, 242, 260, 261, 411,
412
- Witwicki Władysław (właśc.
Józef Sas Wasylkowicz)
159–161, 164, 170, 177
- Womela Stanisław 177, 181
- Woroszyński Wiktor 104
- Wyka Kazimierz 108
- Wyspiański Stanisław 170,
291
- Zagórski Jerzy 80, 310

Indeks osób

Zawodziński Karol Wiktor
21, 370

Zaworska Helena 98

Zegadłowicz Emil 290

Ziomek Jerzy 86

Zola Émile 32

Żdanow Andriej 115

Żeromski Stefan 140, 141, 145,
150, 215, 241, 291

Żuk-Skarszewski Tadeusz 208

Żyrmunski Wiktor 115



W serii ukazały się:

- tom 1 – Tomasz Sobieraj, *Prus versus Świętochowski. W sporze o naukowość, krytykę pozytywną i Lalkę*, Poznań 2008
- tom 2 – Elżbieta Nowicka, Katarzyna Kuczyńska, *Dwa głosy o sztuce. Klaczko i Norwid*, Poznań 2009
- tom 3 – Joanna Krajewska, „Jazgot niewieści” i „męskie kasztele”. *Z dziejów sporu o literaturę kobiecą w Dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznań 2010
- tom 4 – Agata Stankowska, „Wizja przeciw równaniu”. *Wokół popaździernikowego sporu o wyobraźnię twórczą*, Poznań 2013
- tom 5 – Tadeusz Budrewicz, Tomasz Sobieraj, *W sprawie przelomu pozytywistycznego. Spory krytyczne wokół Zarysu literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu Piotra Chmielowskiego*, Poznań 2015
- tom 6 – Tadeusz Budrewicz, *Spory wokół Romantyzmu i jego skutków Franciszka Krupińskiego*, Poznań 2018
- tom 7 – Marcin Jaworski, *Barbarzyńcy, klasycyści i inni. Spory o młodą poezję w latach 90.*, Poznań 2018
- tom 8 – Aleksandra Budrewicz, *Pan Tadeusz po angielsku. Spory wokół wydania i przekładu*, Poznań 2018
- tom 9 – Sylwia Panek, *Spór o „niezrozumialstwo” w dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznań 2018
- tom 10 – Wiesław Ratajczak, *Spór o Conrada 1945–1948*, Poznań 2018

- tom 11 – Bartłomiej Krupa, *Spór o Borowskiego*, Poznań 2018
- tom 12 – Marek Stanisław, *Spory o sonet we wczesnoromantycznej krytyce literackiej*, Poznań 2019
- tom 13 – Tomasz Sobieraj, *Artysta, sztuka i społeczeństwo. Spory i polemiki wokół Confiteor Stanisława Przybyszewskiego*, Poznań 2019
- tom 14 – Agnieszka Kwiatkowska, *Polemika wokół Pułtawy i Jagiellonidy, czyli oświeceniowy spór o kształt eposu*, Poznań 2019
- tom 15 – Sylwia Karolak, *Spory o Kamienie na szaniec Aleksandra Kamińskiego*, Poznań 2019
- tom 16 – Lucyna Marzec, *Spór o Granicę Zofii Nałkowskiej*, Poznań 2019
- tom 17 – Maria Jolanta Olszewska, *Spór o przyszłość literatury polskiej, czyli polemiki ze Stefanem Żeromskim po jego odczytanie Literatura a życie polskie*, Poznań 2019
- tom 18 – Dariusz Pawelec, „Powinna być nieufnością”. *Nowofalowy spór o poezję*, Poznań 2020
- tom 19 – Rafał Moczko, *Uchwały Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie – stosunek emigracji do kraju*, Poznań 2020
- tom 20 – Paweł Mackiewicz, *Spór o realizm 1945–1948*, Poznań 2020
- tom 21 – Maciej Gorczyński, *Wacław Borowy versus Adam Grzymała Siedlecki. Spór o racje literatury polskiej*, Poznań 2022
- tom 22 – Krzysztof Fiołek, *Młodopolski spór o Sienkiewicza. Kampania oskarżycielska „Głosu” i reakcje obrońców Litwosa*, Poznań 2021
- tom 23 – Małgorzata Okulicz-Kozaryn, *Brzozowski contra Miriam. Spór jednostronny*, Poznań 2022

- tom 24 – Tadeusz Budrewicz, Radosław Okulicz-Kozaryn, *Estetyka „zdrowego rozsądku”?*, Poznań 2020
- tom 25 – Elżbieta Winiecka, *Wpływologia. Międzywojenne dyskusje wokół Pana Tadeusza i futuryzmu jako elementy sporu o wpływy, zależności i plagiaty*, Poznań 2023
- tom 26 – Jolanta Pasterska, *Spory o powieść w dyskusjach krytycznoliterackich drugiej emigracji niepodległościowej*, Poznań 2021
- tom 27 – Wiesław Ratajczak, *Spór o Wyzwolenie w roku 1903*, Poznań 2024
- tom 30 – Sylwia Panek, *Irzykowski wobec futurystów*, Poznań 2024
- tom 31 – Marcin Jauks, *Między idealizmem i naturalizmem. Jana Gnatowskiego i Józefa Kotarbińskiego dyskusja o modelu literatury i krytyki nowoczesnej*, Poznań 2023
- tom 32 – Maciej Junkiert, *Romantyczne zmagania z przeszłością*, Poznań 2024
- tom 33 – Agata Zawiszewska, *Spór o Polską Akademię Literatury*, Poznań 2022
- tom 34 – Urszula Kowalczyk, *Spór o nowy „dramat narodowy”. Jeden wątek dyskusji o Rachunkach J.I. Kraszewskiego*, Poznań 2024
- tom 35 – Mateusz Antoniuk, *Między „blaskiem duchowej prawdy” a „sprawami państwa współczesnego”. Spór o „czystą poezję” (1938/1939)*, Poznań 2023
- tom 36 – Iwona Misiak, *My i Wy? Spór o kształt poezji pomiędzy pokoleniem '68 a pokoleniami wcześniejszymi*, Poznań 2024
- tom 37 – Dorota Kozicka, *Powieściowe obrachunki. Spory wokół rewolucji artystycznej w prozie lat 70. i 80. XX wieku*, Poznań 2024

Irena Krzywicka: *Jazgot niewieści czyli przerost stylu* © by Daniel Krzywicki; Maria Kuncewiczowa: *Metaforyzm a męskie kasztele* © by The Estate of Maria Kuncewiczowa; Irena Krzywicka: *Metafory i metafwory* © by Daniel Krzywicki; Julian Przyboś: *Forma nowej liryki* © by Uta Christiaens; Jalu Kurek: *Metaforyzacja i „zbrodnia przymiotnika”* © by Ewa Kurek, Grzegorz Kurek; Jan Brzękowski: *Poezja integralna* © by The Estate of Jan Brzękowski; Julian Przyboś: *O poezji integralnej* © by Uta Christiaens; Julian Przyboś: *Dwa chwytty* © by Uta Christiaens; Julian Przyboś: *Jeszcze raz trzy* © by Uta Christiaens; Jan Brzękowski: *Poezja, orzechy i dziadek do orzechów. Odpowiedź Irzykowskiemu* © by The Estate of Jan Brzękowski; Julian Przyboś: *Uwagi o nowej liryce* © by Uta Christiaens; Jan Brzękowski: *Wyobrażenia wyzwolona* © by The Estate of Jan Brzękowski; Czesław Miłosz: *Kłamstwo dzisiejszej „poezji”* © by The Estate of Czesław Miłosz; Gustaw Herling-Grudziński: *Obrona metafory (Poprawki do artykułu Czesława Miłosza)* © by The Estate of Gustaw Herling-Grudziński, © by Wydawnictwo Literackie, 2009; Stanisław Brucz: *Ty w Londynie* © by The Estate of Stanisław Brucz; Aleksander Wat: *Żywoty* © by Pierre Wat; Adam Ważyk: *Tramwaj* © by The Estate of Adam Ważyk; Julian Przyboś: *Drzewiej* © by Uta Christiaens; Julian Przyboś: *Echo* © by Uta Christiaens; Julian Przyboś: *Lipiec* © by Uta Christiaens; Jan Brzękowski: *Erotyk* © by The Estate of Jan Brzękowski; Jan Brzękowski: *Niedojrzały uśmiech* © by The Estate of Jan Brzękowski.