

Polemika Krytycznoliteracka w Polsce  
pod redakcją Sylwii Panek i Agaty Stankowskiej

TOM 9

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 and Agata Stankowska  
volume 9

Sylwia Panek  
**The Interbellum Polemic  
Over “Dysunderstandableness”**

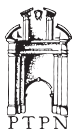
This polemic was the product of Karol Irzykowski's article *Niezrozumialstwo* [Dysunderstandableness] published in 1924. The curtain of literary discourse was first raised on the pages of the Warsaw weekly *Wiadomości Literackie* and later, to the end of the interbellum in various newspapers such as *Przegląd Wieczorny*, *Zwrotnica*, *Goniec Krakowski*, *Gazeta Artystów*, *Przegląd Warszawski*, *Kurier Wileński* and *Pion*. The polemic, over the rationale and function of dysunderstandable literature, engaged renowned writers and literary critics such as Jerzy Hulewicz, Jan Nepomucen Miller, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Tadeusz Peiper, Julian Przyboś and Jan Brzękowski.

POZNAŃSKIE TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ NAUK  
WYDZIAŁ FILOLOGICZNO-FILOZOFICZNY  
KOMISJA FILOLOGICZNA



Polemika Krytycznoliteracka w Polsce  
pod redakcją Sylwii Panek i Agaty Stankowskiej  
tom 9

Sylwia Panek  
**Spór o „niezrozumialstwo”  
w dwudziestoleciu międzywojennym**



Poznań 2018

WYDAWNICTWO POZNAŃSKIEGO TOWARZYSTWA PRZYJACIÓŁ NAUK

POZNAŃSKIE TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ NAUK  
UNIwersytet IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

Główny Redaktor Wydawnictw PTPN  
Tomasz Sobieraj

Recenzent  
prof. dr hab. Andrzej Skrendo

Redakcja językowa i korekta  
Elżbieta Turzyńska

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 2018

© Copyright for this edition by Poznańskie Towarzystwo  
Przyjaciół Nauk, Poznań 2018

ISBN 978-83-7654-399-4

ISSN 2081-5999

*Moim dzieciom*



# Spis treści

## ROZPRAWA WSTĘPNA

„[...] moim zadaniem nie było płoszyć słowików”. Irzykowski i inni .....	15
„Niezrozumialstwo” według Karola Irzykowskiego .....	29
Pierwszy etap sporu .....	42
Drugi etap sporu .....	56
Trzeci etap sporu .....	68
Uwagi na koniec .....	76

## TEKSTY ŹRÓDŁOWE. ANTOLOGIA

Wykaz tekstów źródłowych .....	83
Nota edytorska .....	87

### I ODSŁONA SPORU

Karol Irzykowski	
Niezrozumialstwo .....	95
Witr.	
Karol Irzykowski o „niezrozumialcach” .....	111
Jerzy Hulewicz	
W odpowiedzi Karolowi Irzykowskiemu.	
Zrozumialstwo .....	113
Maria Jehanne-Wielopolska	
Głos laika o artykule Irzykowskiego <i>Niezrozumialstwo</i> .	
Maniery resorpcyjne w literaturze .....	123

Jan Nepomucen Miller	
O niezrozumiałej zarozumiałości arcyzrozumiałstwa ...	135
Cyprian Kamil Norwid	
Jasność i ciemność [tekst do druku podał i opatrzył obszernym komentarzem pt. <i>Postscriptum wydawcy</i> Jerzy Ujejski] .....	143
Jerzy Ujejski	
Postscriptum wydawcy .....	149
Karol Irzykowski	
Inter augures. Słaba odpowiedź osaczonego zrozumiałca .....	155

## II ODSŁONA SPORU

Jan Brzękowski	
Kilka uwag o niezrozumiałstwie tzw. Nowej Sztuki .....	169
Tadeusz Peiper	
Nowe tworzenie .....	173
Zenon Drohocki	
O zrozumiałości i niezrozumiałości .....	177
S[tanisław] I[gnacy] Witkiewicz	
Wstęp do rozważań nad „niezrozumiałstwem” .....	181
S[tanisław] I[gnacy] Witkiewicz	
O wstrętnym pojęciu „niezrozumiałstwa” .....	189
S[tanisław] I[gnacy] Witkiewicz	
Dalszy ciąg o wstrętnym pojęciu „niezrozumiałstwa” ...	197
Karol Irzykowski	
Dopisek późniejszy [do artykułu <i>Niezrozumiałstwo</i> ] .....	211

## III ODSŁONA SPORU

Karol Irzykowski	
Zgiełk a ścisk tzw. walorów [Wycieczki w lirykę I] .....	219
Karol Irzykowski	
Awangardą i pogardą (Wycieczki w lirykę II) .....	229
Karol Irzykowski	
Niczego nie zrozumieć – wszystko przebaczyć? (Wycieczki w lirykę III) .....	237

Alfred Łaszowski	
Nie wszystko rozumiem .....	251
Jan Brzękowski	
Poezja, orzechy i dziadek do orzechów. Odpowiedź Irzykowskiemu .....	255
Julian Przyboś	
Uwagi o nowej liryce .....	265
Mieczysław Kotlicki	
Znowu stare nieporozumienia .....	277
Karol Irzykowski	
Sprostowanie do polskiego albumu przestępców literackich .....	281
Karol Irzykowski	
Noli jurare, domine Przyboś, in verba Peiperi (Wycieczki w lirykę IV) .....	287
Tadeusz Peiper	
Milczenie tyfoidalne .....	297
Karol Irzykowski	
Jeszcze raz: ucieczka w kontekst (Wycieczki w lirykę V) .....	309
Karol Irzykowski	
Nierozumialstwo, metafory i kto nie będzie rozstrzelany (Wycieczki w lirykę VII) .....	321
Włodzimierz Pietrzak	
O niezrozumiałości poezji .....	333

#### ANEKS

Karol Irzykowski	
Nierozumialcy (Teoria niezrozumiałości o ile można rozumiale wyłożona) .....	353
Karol Irzykowski	
Metaphoritis i złota plomba .....	373
Bibliografia .....	387
Indeks osób .....	401



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





„[...] moim zadaniem nie było płoszyć  
słowików”<sup>1</sup>. Irzykowski i inni

Jedna z najgłośniejszych polemik krytycznoliterackich dwudziestolecia międzywojennego, dotycząca prawa literatury do bycia niezrozumiałą, ciemną, hermetyczną, zainicjowana została opublikowanym przez Karola Irzykowskiego w 1924 roku w „Wiadomościach Literackich” artykułem pt. *Niezrozumialstwo*<sup>2</sup>. Każdy, kto znał wcześniejsze wypowiedzi krytycznoliterackie autora *Pałuby*, nie powinien być zaskoczony tezami, które sformułował w tym tekście. Po pierwsze dlatego, że rozwijał w nim myśli artykułowane kilkanaście lat wcześniej w szkicu *Niezrozumialcy*, szkicu, nawet jeśli mało znanym z pierwodruku prasowego<sup>3</sup>, to funkcjonującym przecież w świadomości czytelników zainteresowanych literaturą ze względu na włączenie go przez znanego krytyka do *Czynu i słowa* – jedynej wydanej przez niego w Młodej Polsce książki krytycznoliterackiej. Po drugie dlatego, że artykuł ten współbrzmiał z prowadzonymi przez Irzykowskiego już

---

<sup>1</sup> K. Irzykowski, *Inter augures. Słaba odpowiedź osaczonego zrozumialca*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 50, s. 1 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 161).

<sup>2</sup> K. Irzykowski, *Niezrozumialstwo*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 38, s. 1 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 95–109).

<sup>3</sup> Artykuł ten ukazał się w czasopiśmie „Nasz Kraj” 1908, z. 8, s. 138–141 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 353–371).

wcześniej atakami na futurystów<sup>4</sup>, oskarżanymi przez niego nie tylko o plagiat, ale przede wszystkim o budowanie wypowiedzi nonsensownych, tzn. zrywających z regułami „mowy”, która jest – jak przekonywał – „więzią społeczną”; „kto ją [mowę – S.P.] rozluźnia bez wypowiedzenia, bez zawarcia nowej konwencji, karany jest automatycznie niezrozumieniem”<sup>5</sup> – konstatował krytyk i oceniał futurystyczne próby „nonsensolalii” jako jałowe, nudne i nieusprawiedliwione, bo ignorujące fakt, że „w a r u n - k i e m k a ż d e j s z t u k i j e s t p o g ł o s”<sup>6</sup>, tj. będący podstawą przeżycia estetycznego czytelnicy odzew, oparty na możliwości uchwycenia przez odbiorcę podstawowych znaczeń językowego przekazu. Po trzecie wreszcie, tezy inicjującego polemikę artykułu Irzykowskiego nie powinny, jak się wydaje, zaskakiwać wykształconych odbiorców pisma poświęconego literaturze także z tego powodu, że stanowiły konsekwencję formułowanych przez niego już wcześniej wielokrotnie poglądów na temat funkcji krytyki,

<sup>4</sup> Zob. następujące teksty Irzykowskiego: *Futuryzm a szachy*, „Ponowa” 1921, nr 1, s. 36–42 (przedruk w: *idem, Słoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber*, oprac. Z. Górzyna, Kraków 1976, s. 94–104); *Plagiatowy charakter przełomów literackich w Polsce*, „Robotnik” 1922, nr 29, s. 2 i 31, s. 4 (przedruk w: *idem, Słoń... (1976)*, s. 30–66); *Kultura murzyńska w Polsce*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1922, nr 37, s. 2–3 (przedruk w: *idem, Pisma rozproszone*, t. 1: 1897–1922, oprac. J. Bahr, Kraków 1998, s. 616–619); *Rehabilitacja buta*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1922, nr 60, s. 4 (przedruk w: *idem, Pisma rozproszone*, t. 1, s. 623–625); *Futurystyczny tapir (Przyczynek do sprawy zwyczajów literackich i do sprawy plagiatu)*, „Ponowa” 1922, nr 5, s. 423–435 (przedruk w: *idem, Pisma rozproszone*, t. 1, s. 629–649); *Likwidacja futuryzmu*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 5 (przedruk w: *idem, Słoń... (1976)*, s. 155–161).

<sup>5</sup> K. Irzykowski, *Futuryzm a szachy*, s. 41; przedruk w: *Słoń... (1976)*, s. 102.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 37; przedruk w: *Słoń... (1976)*, s. 96.

której powołaniem jest być wobec literatury analitycznie nieufną i kąśliwą (bo „nieprawdą jest, jakoby krytyka miała postępować krok w krok za poezją, być jej opiekunem lub trębaczem”<sup>7</sup>), i zadań literatury, której misją jest rzetelne uczestnictwo w poznawaniu rzeczywistości, a nie budowanie, oparte na nieokreśloności literackiego komunikatu, efektu, odwołującego się (z racji „niejasności” artykułowanych treści) do czytelniczych emocji lub wrażeń (na takich założeniach, odnoszących się właśnie do pożądaných celów sztuki, opierał się np. głośny młodopolski spór Irzykowskiego z typem powieści „ze szkoły Żeromskiego”<sup>8</sup>).

A jednak – tekst *Niezrozumialstwo* wywołał, widać to z perspektywy czasu wyraźnie, ważną i szeroką dyskusję, w której wzięli udział znakomici krytycy i twórcy, między innymi: Jerzy Hulewicz, Jan Nepomucen Miller, Józef Ujejski, Jan Brzękowski, Julian Przyboś, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Tadeusz Peiper, Alfred Łaszowski, Włodzimierz Pietrzak. Dyskusja ta toczyła się na łamach wielu czasopism literackich międzywojnia („Wiadomości Literackie”, „Zwrotnica”, „Przegląd Wieczorny”, „Goniec Krakowski”, „Gazeta Artystów”, „Pion”, „Kurier Wileński”) i rozwijała się od momentu opublikowania inicjującego ją szkicu aż do wybuchu wojny, po to by natychmiast odżyć po jej zakończeniu<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> K. Irzykowski, *Zza kulis krytyki*, w: *idem, Czyn i słowo. Glossy sceptyka*, Lwów 1913, s. 403; przedruk w: *idem, Czyn i słowo oraz Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności. Lemiesz i szpada przed sądem publicznym. Prolegomena do charakterologii*, wstęp A. Lam, oprac. Z. Górzyna, Kraków 1980, s. 639.

<sup>8</sup> Por. następujące artykuły z tomu K. Irzykowski, *Czyn i słowo: Glossy do współczesnej literatury polskiej, Powieści Nałkowskiej, Ze szkoły Żeromskiego*.

<sup>9</sup> Por. uwagi J. Przybosia, kontynuującego swoją przedwojenną argumentację skierowaną przeciw zarzutom Irzykowskiego w artykule pt. *Na linii poetyckiej*, „Odrodzenie” 1945, nr 55: „Czy

Dlaczego?

Nie bez znaczenia miało miejsce publikacji tekstu Irzykowskiego – pierwsza strona „Wiadomości Literackich”, pisma, które ukazując się od stycznia 1924 roku (artykuł, o którym mowa, został wydrukowany w numerze 38 z 21 września), błyskawicznie zdobywało popularność, zwiększając w ciągu zaledwie roku nakład z 3 tys. do 9 tys. egzemplarzy, by wkrótce osiągnąć liczbę 15 tys. Periodykowi, którego animatorem i redaktorem był Mieczysław Grydzewski, przyglądano się z zainteresowaniem, między innymi ze względu na atrakcyjną formułę wydawniczą,

---

**może być poezja niezrozumiała? Nie**, może być tylko wiersz niedokształcony, niewykończony, a więc pół-fabrykat niejaki. Wskutek tego, że autor nie potrafił swojej wizji dać wyrazu doskonałego. Utwory istotnie niezrozumiałe to po prostu **nieudałe, złe wiersze i zadaniem krytyka jest wskazać ich niedorozwój**. Natomiast, jak w każdej prężnej epoce, istnieje i teraz poezja nowatorska, **poezja świadomie gardząca szablonami** i odkrywająca nowe zasady poetyckiego piękna. Zrozumiałe jest, że takiej poezji nowatorskiej nie można mierzyć kryteriami starej poetyki, którą ona odrzuca, trzeba ją mierzyć jej kanonami, tj. tym, z czego te kanony się rodzą, **trzeba ją mierzyć nową wrażliwością**, trzeba ją cenić wzruszeniem, które ona odkryła. [...] **Krytyk ma prawo mówić o jakimś utworze, że jest niezrozumiały, tylko wtedy, jeśli przytoczywszy go i zanalizowawszy w całości, dowiedzie, że utwór ten pozbawiony jest poetyckiego sensu**, czyli że jest źle napisany, **chybiony artystycznie**. [...] Zagadnienie «niezrozumiałości» czy małej dostępności czyjejś sztuki może powstać wtedy, gdy mamy do czynienia z twórcą **szczególnych i rzadko spotykanych wzruszeń**. Jaki jest sprawdzian, czy taki poeta śpiewa tylko sobie a muzom, czy też jest prekursorem, na którego powoła się przyszłe pokolenie literackie? Sąd współczesności nie jest ostateczny, dopiero przyszłość rozstrzyga, ile w autorze niepopularnym było trwałych osiągnięć, a ile w popularnym nietrwałej aktualności. **Obawa, że będzie się niezrozumianym, ponieważ daje się nowe, przez siebie tylko sprawdzone wzruszenia – byłaby samobójczą małodusznością**”.

wzorowaną na francuskim tygodniku „Les Nouvelles littéraires”. „Wiadomości Literackie”, wychodząc poza świat wysmakowanych pism wydawanych przez ugrupowania artystyczne, poza model „Chimery” czy nawet „Skamandra”, „Sięgały – jak pisze Małgorzata Szpakowska – na miarę swoich czasów – po masowego odbiorcę”<sup>10</sup>, zdobywając szybko nowych czytelników także dzięki przyjęciu przez jego redaktorów programu eklektyzmu estetycznego<sup>11</sup> i trosce Grydzewskiego, szczególnie w pierwszym okresie ukazywania się magazynu, by kształtować profil periodyku utrzymującego niezależność polityczną i ideologiczną. Artykuł *Niezrozumialstwo* ukazał się zatem w tygodniku, który zmierzał w kierunku objęcia pozycji

---

<sup>10</sup> M. Szpakowska, „*Wiadomości Literackie*” prawie dla wszystkich, Warszawa 2012, s. 5. Irzykowski przyczyny sukcesu pisma ocenił niezwykle surowo, pisząc w 1932 roku: „«Wiadomości Literackie» mają teraz podobno 14 000 abonentów. Jeżeli jest to liczba prawdziwa, to zapytam, czy taki popyt na pismo literackie jest objawem normalnym i pożądanym. Ja sądzę, że nie. 14 000 to wielkie nieporozumienie. Ta rekordowa w Polsce liczba została uzyskana w sposób nielegalny [...]. Łapiemy prenumeratorów na pornografię. Ale to jest niby *pia fraus*, szlachetny podstęp, chcemy przemycić zamięłowanie do literatury w pigułkach zaprawionych pornografią lub też chcemy naśladować państwo, które do swych szlachetnych celów czerpie dochody ze spirytusu, z loterii i z wyzysku obywateli przez kartele” (K. Irzykowski, *Warszawskie problemy literackie*, „Robotnik” 1932, nr 413, s. 4, nr 414, s. 2, nr 415, s. 4, nr 416, s. 4, nr 417, s. 4–5, cyt. za: *idem*, *Pisma rozproszone*, t. 3: 1932–1935, oprac. J. Bahr, Kraków 1999, s. 81).

<sup>11</sup> W nocie programowej Grydzewski oświadczał: „Pismo nasze nie reprezentuje żadnej szkoły estetycznej. Nie walczy o tę czy inną doktrynę. Nie broni i nie chce żadnych dogmatów krępujących swobodę twórczości. Dlatego proklamuje hasło poszanowania czci dla każdego sposobu i dla każdego objawu uczciwej pracy w imię sztuki” (M. Grydzewski, *Od redakcji*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 1, s. 1).

najbardziej liczącej się na rynku literackim gazety, kształtującej mody i hierarchie literackie. Pierwsze odpowiedzi na tekst Irzykowskiego, które postanowiono drukować w kolejnych numerach „Wiadomości Literackich”, mogły więc liczyć na zainteresowanie wzrastającej liczby czytelników, co z pewnością zachęcało ich autorów do wzięcia udziału w dyskusji.

Nie bez znaczenia dla pojawienia się i rozwoju polemiki była także sama osoba Irzykowskiego, który był znany nie tylko jako autor dziwacznej, ale szokująco nowatorskiej *Pałuby* oraz pierwszej w Polsce (i jednej z pierwszych na świecie) książki o filmie (*Dziesiąta muza*), również w 1924 roku ogłoszonej drukiem<sup>12</sup>, lecz przede wszystkim jako erudycyjny krytyk, który będąc reprezentantem starszego pokolenia, nie komentował literatury współczesnej z pozycji konserwatywnych w imię obrony wartości młodopolskich, co ułatwiałoby odrzucenie lub przynajmniej ignorowanie jego sceptycznych wobec tej literatury uwag.

Nie bez znaczenia wreszcie dla rozgłosu, z jakim spotkał się artykuł inicjujący dalszą dyskusję na temat racji poezji niezrozumiałej, był sposób jego stylistycznego ukształtowania, jego wartość retoryczna. Już sam tytuł – wyraźnie wyeksponowany dużą czcionką i intrygujący swoją niejednoznacznością – był nośną propozycją terminologiczną, zapraszającą do dyskusji. Stanowił jednak tylko jedną z wielu użytych przez krytyka sił ożywiających język, mających wywoływać u czytelnika emocje,

---

<sup>12</sup> Książka K. Irzykowskiego pt. *Dziesiąta muza. Zagadnienia estetyczne kina* (Kraków 1924) pojawiła się na rynku wydawniczym w połowie marca (a zatem około pół roku przed opublikowanym artykułem *Niezrozumiałstwo*), spotykając się z szeroką i bardzo pozytywną recepcją. Barbara Winklowska wskazuje aż 17 recenzji tej książki, które ukazały się między marcem a wrześniem 1924 roku (zob. B. Winklowska, *Karol Irzykowski. Życie i twórczość*, t. 2, Kraków 1992, s. 377).

prowokując go do odpowiedzi. Autor *Niezrozumialstwa* bowiem ciężar niełatwego teoretycznego wywodu osłabiał na wiele sposobów, mając przekonanie, że – jak pisał dwa lata wcześniej – „czytelnik warszawski, przypatrując się polemice literackiej, patrzy tylko na to, kto więcej wiców zrobi i więcej tupetu okaże, poza tym wszystko go nudzi”<sup>13</sup>. Sposobem na uatrakcyjnienie przekazu było więc na przykład korzystanie z zabiegów, które zbliżały wypowiedź krytycznoliteracką do dyskusji ustnej i budowały kameralną przestrzeń projektowanej rozmowy. Irzykowski przytaczał zatem w swym tekście anegdoty ze spotkań z poetami, którzy, podobno, nie potrafili zrozumieć swoich (lub cudzych) wierszy, wtrącał określenia utrzymane w tonacji kolokwialnej (pisał np. o „niezrozumialstwie”, które „śmierdzi”, i utworach, które są „niejadalne”) oraz dowcipne, choć wyzywające konstrukcje dysonansowe („Zielona biegunka skojarzeń, czyli *Wniebowstąpienie* p. Rytarda”<sup>14</sup>). Udanym i sugestywnym chwytem było także użycie wyróżnionych spacją aforyzmów, wcale nieodnoszących się wprost do jego uwag teoretycznoliterackich, ale osadzających wywód profesjonalisty w refleksji dostępnej każdemu czytelnikowi, bo uniwersalnej (np. „Więcej bredni powiedzieć może głupiec w pięciu minutach niż mędrzec przez pięć lat odgadnąć”, „Więcej zagadek beznadziejnych wytworzy głupiec w ciągu pięciu minut, niż mądry zdoła przez pięć lat rozwiązać”<sup>15</sup>). Dla odbiorcy wymagającego miał Irzykowski jeszcze inną propozycję: by ten zmierzył się z pięknymi konstrukcjami metaforycznymi, będącymi pointami jego

---

<sup>13</sup> K. Irzykowski, *Futurystyczny tapir*, „Ponowa” 1922, nr 5, s. 426; przedruk w: *Pisma rozproszone*, t. 1, s. 632.

<sup>14</sup> K. Irzykowski, *Niezrozumialstwo* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 108).

<sup>15</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 101, 105).

teoretycznoliterackich wywodów, wymagającymi jednak twórczej egzegezy przeprowadzonej przez interpretatora jego tekstu („jasność jest fikcją, zrobioną z materiału chaosu”, „Jasność jest wyspą wulkaniczną”<sup>16</sup>).

Staranne ukształtowanie retoryczne artykułu było motywowane nie tylko potrzebą zaprezentowania swojego poglądu na temat racji literatury niezrozumiałej, ale pełniło funkcję perswazyjną, polegającą na dydaktycznym, estetycznym i emocjonalnym oddziaływaniu na czytelnika. Krytyk nieprzypadkowo więc nie tylko obwieszczał swoje sądy i argumentował na ich rzecz, ale i „działał słowami”: karcąc, prowokując, obrażając, kokietując, zachęcając, uwodzając – po to by zgodnie ze swoim przekonaniem, że prawda o literaturze nie rodzi się w tekście pojedynczym, ale w dyskusji opartej na konfrontacji różnych opinii<sup>17</sup>, zaprojektować, odwołując się również do afektów czytelnika (obrazy, zachwyty), jak najbardziej żywy odbiór swojego tekstu i w efekcie wywołać wokół niego refleksję i polemikę.

Za najważniejszy jednak powód, dla którego napisany ze swadą artykuł znanego krytyka, umieszczony w ważnym piśmie ukazującym się w stolicy wywołał tak żywą reakcję polemistów, trzeba uznać inspirującą wartość dokonanej przez jego autora przewrotnej (i dlatego wymagającej dyskusji) konceptualizacji tytułowego problemu, która kazała mu, co też ważne, zdefiniować adresata ataku niezwykle szeroko. Adresatem tym nie była bowiem, po pierwsze, żadna konkretna szkoła czy kierunek literacki (ale pewna zasada twórczości, jaką odnaleźć można w roz-

---

<sup>16</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 109).

<sup>17</sup> O rozumieniu prawdy przez Irzykowskiego pisałam wcześniej – zob. S. Panek, *Krytyk w przestrzeniach literatury i filozofii. O młodopolskich wypowiedziach polemicznych Karola Irzykowskiego*, Poznań 2006, s. 43–68.

maitych typach uprawiania sztuki) i nie była nim także, po drugie, wyłącznie grupa twórców, ale również o wiele liczniejsze środowisko czytelników, których krytyk czynił współodpowiedzialnymi za szkodliwe, jego zdaniem, zjawisko, wyznając w dzienniku: „ja nie przeprowadzam krytyki twórczości, lecz krytykę odbiorczości”<sup>18</sup>. Irzykowski wskazywał w swym tekście wszystkich uczestników komunikacji literackiej (literatów rozmaitych kierunków, krytyków, wreszcie „zwykłych” czytelników) jako potencjalnych (współ)winnych niekorzystnych zjawisk i przemian literackich. Wszyscy oni zatem czuć się mogli wywołani do odpowiedzi i równocześnie zaproszeni do negocjowania – w dyskusji – swojej pozycji i związanych z nią praw.

Dla rekonstrukcji krytycznoliterackiej sporu o „niezrozumiałość” konieczne będzie zatem, w pierwszej kolejności, przyjrzenie się inicjującemu polemikę tekstowi, i to zarówno w trybie odsłonięcia jego „czytelności” (by posłużyć się terminem wprowadzonym przez autora tego tekstu), a zatem znaczeń formułowanych wprost, poddających się chwalonej przez niego operacji streszczenia, jak i w trybie uchwycenia intencji oraz sensów przekazu, skrywających się za czasem paradoksalnie brzmiącymi deklaracjami krytyka, które nie świadczą o sprzeczności sądów Irzykowskiego, co będą mu czasem wypominać i uczestnicy sporu, i jego późniejsi wyśmienici komentatorzy, ale o nieoczywistej spójności jego poglądów, odsłaniającej się wtedy, gdy umieścić pojedyncze wypowiedzi krytyka w kontekście założeń jego systemu estetycznego<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> K. Irzykowski, *Dziennik*, t. 2: 1916–1944, oprac. B. Górska, Kraków 2001, s. 175.

<sup>19</sup> Niestrudzonym tropicielem niekonsekwencji i sprzeczności w tekstach Irzykowskiego jest Henryk Markiewicz. Znakomity literaturoznawca widzi te sprzeczności także w formułowanych

Interpretacja tekstu inicjującego polemikę i definiującego termin „niezrozumialstwo”, o którego przedmiot odniesienia kłócić się będą dyskutanci, przyjrzenie się temu, co w tym tekście jest, ale także temu, czego w nim nie ma, musi być zatem punktem wyjścia rekonstrukcji sporu. Sporu, którego dynamikę wyznaczać będzie, oprócz naturalnej linii chronologii pojawiania się kolejnych tekstów, stopień ich pozostawania w bezpośredniej sile oddziaływania wyjątkowego artykułu. W celu uchwycenia owej dynamiki dyskusji proponuję identyfikację jej trzech faz.

Pierwszą stanowić będą teksty opublikowane w 1924 roku, będące wyraźnymi odpowiedziami na szkic Irzykowskiego *Niezrozumialstwo*. Wszystkie z tych tekstów (oprócz jednego krótkiego artykułiku, zredagowanego bardziej w charakterze sprawozdawczym niż krytyczno-literackim) ogłoszone zostaną w „Wiadomościach Literackich” – polemika o „niezrozumialstwo” będzie zatem przez pierwszych kilka tygodni dyskusją toczoną na łamach jednego pisma, przyczyniając się do wzrostu jego rozgłosu. W tej odsłonie sporu wszyscy autorzy: Józef

---

przez krytyka definicjach „niezrozumialstwa” (por. H. Markiewicz, *Rozgatunkowanie niezrozumialstwa*, w: *idem, Czytanie Irzykowskiego*, Kraków 2011, s. 44–52). Niejako przeciwny biegun postawy interpretacyjnej wobec wypowiedzi Irzykowskiego przyjmuje Wojciech Głowala jako autor książki *Sentymentalizm i pedanteria. O systemie estetycznym Karola Irzykowskiego*, Wrocław 1972. Walcząc z „tropami” wiedzy o Irzykowskim, do których należy (obok tropów „zasadniczego braku”, „racjonalizmu i mózgowości” oraz „niemieckości i dziewiętnastowiecznej genezy”) trop „asystemowości i sprzeczności”, przekonując dowodzi, że można mówić o spójnym systemie poglądów krytyka wtedy, gdy nie będzie szukało się sprzeczności między pojedynczymi, wyjętymi z kontekstu zdaniem, ale podjęcie się wysiłku konstruowania, pozostających w zgodności z intencjami Irzykowskiego, formuł, które te zdania, pozornie się wykluczające, są w stanie pogodzić.

Ujejski, Maria Jehanne-Wielopolska, Jan Nepomucen Miller, Jerzy Hulewicz odwoływać się będą wprost do tekstu Irzykowskiego, wszyscy zresztą niezwykle krytycznie oceniając formułowane w nim tezy. Polemiści biorący udział w dyskusji w roku 1924, zgłaszając własne rozumienie podejmowanych przez Irzykowskiego tematów, artykułują swoje racje w kontekście tez autora *Niezrozumialstwa*. Ten zasadniczy dla tej polemiki etap zakończy się wzorcowo i modelowo: podsumowującą głosy dyskutantów odpowiedzią Irzykowskiego, w której ten podtrzyma zasadnicze idee formułowane w szkicu wyjściowym, niuansując, ale wcale nie łagodząc, swoje wyjściowe stanowisko oraz wzmacniając i uzupełniając wcześniejszą argumentację.

Drugi etap sporu będzie świadectwem powodzenia dyskusji zorganizowanej przez warszawski tygodnik, dyskusji, która przeniesie się już na łamy innych pism. Polemiści w latach 1925–1929, budując refleksję nad prawem literatury do bycia niezrozumiałą, nie zawsze już jednak będą odnosić się do inicjującego polemikę tekstu, ale zawsze do samego terminu („niezrozumialstwo”). Czasem nawet będą deklarować, że nie znają szczegółowo koncepcji wyjściowej Irzykowskiego, lub nawet kokietować (jak Witkacy), że nie pamiętają, kto pierwszy rzucił hasło „niezrozumialstwo”. Ich celem stanie się raczej przedstawienie własnego poglądu na temat racji istnienia literatury niezrozumiałej niż skonfrontowanie się z tezami Irzykowskiego lub innych dyskutantów. Odnosić się zatem będą przede wszystkim do nośnego (choć – jak napisze np. Witkacy – „wstrętnego”) pojęcia („niezrozumialstwo”), odczuwając potrzebę obrony wspieranej przez siebie estetyki w ramach ustosunkowania się do głośniejszych wówczas polemiki.

O ile kompozycję pierwszego etapu dyskusji nazwałabym *promieniistą*: tekst wyjściowy oddziałuje na pozostałe, pozostając w centrum sporu, o tyle kompozycję

drugiej odsłony polemiki określiłabym jako *antologijną*: teksty krytycznoliterackie stanowią w większym stopniu układ równoległych prezentacji stanowisk ich autorów, a motywem dominującym zabrania głosu przez dyskutantów nie jest konfrontacja z tekstem dla polemiki wyjściowym, ale prezentacja własnych poglądów. Wypowiedzi krytycznoliterackie układają się zatem w panoramę/antologię racji rozmaitych postaw estetycznych.

Trzeci wreszcie etap sporu o „niezrozumialstwo” w dwudziestoleciu międzywojennym, do którego dochodzi w latach 30., zawężający przedmiot dyskusji do namysłu nad zagadnieniami – by skorzystać z późniejszego terminu Janusza Sławińskiego – języka poetyckiego awangardy (z koncentracją na metaforze), charakteryzować będzie kompozycja *krzyżowa*. Dyskutanci, spierając się, ani nie zogniskują swych uwag wokół „promieniującego” na nich jednego tekstu, ani nie zaprezentują wobec siebie niekonfrontacyjnych stanowisk, ale coraz częściej odnosić się będą do siebie nawzajem. Osią przewodnią tego etapu dyskusji nie jest artykuł pojedynczy, ale cykl artykułów Irzykowskiego publikowanych w „Pionie” – *Wycieczki w lirykę*. Za dowód sukcesu polemiki można potraktować awans pojęć „niezrozumialstwo” i „niezrozumiałość” z tematu dyskusji do kategorii *analitycznych*, nie tylko w wypowiedziach krytycznoliterackich objaśnianych i ocenianych, ale i wykorzystywanych przy badaniu kwestii szczegółowych<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> W niniejszej antologii tekstów nie jest możliwe wskazanie bardzo licznych wypowiedzi krytycznoliterackich z dwudziestolecia międzywojennego, wykorzystujących w praktyce interpretacyjnej kategorię „niezrozumiałości”. Nie jest to zresztą celem książki, poświęconej prezentacji tekstów wchodzących z sobą w mniej lub bardziej wyraźny dialog, których tematem głównym, lub przynajmniej istniejącym w sposób zasadniczy w warstwie tematyzowanej wypowiedzi, jest

Te trzy odsłony sporu o „niezrozumialstwo” w dwudziestoleciu międzywojennym będą mieć jednego dyrygenta, którym jest Karol Irzykowski. To on, jako autor terminu pozostającego w centrum sporu, stanie się głównym przedmiotem ataku polemistów. To on będzie niestrudzenie podtrzymywał dyskusję, szukał dla niej nowych impulsów i dominant tematycznych, znajdując w ramach doskwierającej mu „manii prześladowczej”<sup>21</sup> coraz to nowe „wspaniałe palmy, kaktusy i paprocie niezrozumialstwa”<sup>22</sup>. To on też będzie reżyserował kolejne odsłony dyskusji, już to przedrukowując swój artykuł z 1924 roku dziesięć lat później w zbiorze *Słoń wśród porcelany* (i poddając go tym samym ponownie pod dyskusję wraz z uzupełniającym komentarzem), już to wykorzystując sam termin „niezrozumialstwo” w rozpisanej na cykl artykułów z roku 1935 analizie „orzechowego stylu” (bo dającego „twarde orzechy do zgryzienia”, tzn. do zrozumienia)<sup>23</sup> awangardy. Intencja inicjującego polemikę tekstu Irzykowskiego

---

„niezrozumialstwo” (i „niezrozumiałość”). Powszechnie wykorzystanie „operacyjne” pojęcia niezrozumiałości we wszystkich międzywojennych konstelacjach krytycznych, zwłaszcza takich, które ukonstytuowały się wokół utworów najbardziej kontrowersyjnych, podkreśla Włodzimierz Bolecki (zob. *idem, Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni*, Kraków 1996, s. 331 i n.).

<sup>21</sup> W jednym ze swych tekstów recenzenckich Irzykowski wyznaje autoironicznie: „Albo ja mam manię prześladowczą, albo odkrywam coraz to nowe sposoby niezrozumialstwa, które mnie oblega i godzi na mój mózg” (K. Irzykowski, *Proletariacki Casanova. Bogusław Kuczyński: Kobiety na drodze*, „Pion” 1935, nr 25, s. 6; przedruk w: *Pisma rozproszone*, t. 3, s. 530).

<sup>22</sup> K. Irzykowski, *Niezrozumialstwo, metafory i kto nie będzie rozstrzelany (Wycieczki w lirykę VII)*, „Pion” 1935, nr 52 (117), s. 17 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 321).

<sup>23</sup> K. Irzykowski, *Niczego nie zrozumieć – wszystko przebaczyć? (Wycieczki w lirykę III)*, „Pion” 1934, nr 41 (54), s. 4–5 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 237).

będzie w głosach dyskutantów często przekręcana, zniekształcana lub po prostu nierozumiana. Krytyk zatem w sporze o „niezrozumiałość”, co powoduje u niego naprzemiennie frustrację i perwersyjną satysfakcję<sup>24</sup>, zajmie

<sup>24</sup> Świadectwem dystansu Irzykowskiego wobec przypisanej mu gęby „mózgowca” (ale również wobec własnych „chwytów” autopromocyjnych) jest, będący komentarzem do pierwszej odsłony sporu o „niezrozumiałość”, jego kapitalny tekst: *Wywiad na księżycu Karola Irzykowskiego z samym sobą*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 5, s. 1; przedruk w: *idem, Pisma rozproszone*, t. 2: 1923–1931, oprac. J. Bahr, Kraków 1999, s. 71–81. Krytyk nieprzypadkowo wplatając w niego nazwiska polemizujących z nim na łamach warszawskiej gazety dyskutantów (Wielopolskiej, Hulewicza, Millera), 1) charakteryzuje siebie w języku schematycznych uogólnień („Przerost intelektu; oschłość uczuć; wysoka dialektyka; brak fantazji; sumiennosc; nawet rodzonemu bratu nigdy nie przepuścił... I tym podobne bzdury; znam na pamięć tę legendę o sobie”); 2) parodiuje zarzuty wrogów („Pan jest sofista! I pan jest stary, zaśniedział racjonalista! Nie zna Pan irracjonalności życia! Irracjonalności w poezji!”); 3) parodiuje ambiwalentną postawę swoich adwersarzy („Zasłużony krytyk» – tak pisze niejeden futurysta, a chce powiedzieć: stary idiota. Albo pisze: «sumienny krytyk», a myśli sobie: pedant, żółw bez intuicji, nie zna się na poezji”); 4) formułuje kierowane do siebie – w imieniu neutralnego komentatora – „dobre rady”, bezlitośnie rekonstruuje przewidywalne oczekiwania swych przeciwników („weź pan sobie za wzór np. dr. Szykowskiego czy też p. Baczyńskiego. Obchodzi się z młodymi jak ojciec, popiera ich, zachęca. Przyhołubi, popieści, wsadzi smoczek w buzię. Nie bądź takim krótkowidzem. Rażą pana ich różne pozy, czasem ich błaga – ale przecież to tylko powierzchnia, pod tym płynię prąd, życie, przyszłość. Pan tego nie widzi. Spróbuj pan raz być pozytywny. Pisz pan krytyki syntetyczne”); 5) hiperbolizując, parodiuje budowaną przez siebie własną legendę: prekursora i nowatora („Ja buduję mosty, te, które obiecałem w *Pałubie*. Jestem inżynierem. Ja jeden znam naprawdę sens maszyny, nie futuryści. Ja jestem prawdziwym pionierem – nie tylko prekursorem. W *Pałubie* byłem pierwszym formistą, w *Dobrodziejku złodziei* pierwszym futurystą, w *Zwycięstwie* antycypowałem już dramaty à la Witkiewicz”).

pozycję osobną, niezależną. Częściej niż z rzeczowymi argumentami, odnoszącymi się wprost do formułowanych tez, konfrontować się będzie z kliszami myślenia na swój temat, każącymi postrzegać go jako „starego mamuta”, „mózgowca”, który nie „czuje” poezji, racjonalistę bez wyobraźni.

Polemika, o której mowa, pokaże jednak, że to on właśnie: niby-outsider stoi w centrum życia krytyczno-literackiego dwudziestolecia, a nie na jego peryferiach. W jednym z najważniejszych sporów międzywojnia to on przecież wyzwala energię w innych dyskutantach, którzy zbyt rzadko będą odczuwać potrzebę polemizowania ze sobą nawzajem, koncentrując się na artykułowaniu krytycznych swych uwag wobec autora *Walki o treść*. Jest to najlepszym świadectwem rzeczywistego respektu i szacunku, który wobec niego żywią, niezależnie od głośno wyrażanych złośliwych epitetów i ocen.

Proponuję przyjrzeć się zatem bliżej dokonanej przez Irzykowskiego w szkicu *Niezrozumialstwo* konceptualizacji wyjściowego pojęcia („niezrozumialstwo”) i trzem etapom rozwoju polemiki, po to by odsłonić panoramę stanowisk jej uczestników, wskazać dominanty tematyczne kolejnych aktów dialogu i przeprowadzić podsumowujący dyskusję bilans.

### **„Niezrozumialstwo” według Karola Irzykowskiego**

Autor artykułu pt. *Niezrozumialstwo* nie podaje definicji „niezrozumialstwa”. Sposobem wyjaśnienia terminu jest metoda budowania, mówiąc językiem Ludwika Wittgensteina, „podobieństw rodzinnych”<sup>25</sup>, tzn. wskazywania

---

<sup>25</sup> Por. L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 2000, s. 51.

rozmaitych zjawisk, które mogą być z nim związane, po to by znaczenie słowa odsłoniło się czytelnikowi dzięki tym zabiegom.

Niedookreślenie „niezrozumialstwa” w ramach konstrukcji definicji wiązać można z charakteryzującym język krytycznoliteracki Młodej Polski – z której Irzykowski wyrasta – sceptycyzmem wobec wartości naukowej pojęć. Cechą charakterystyczną młodopolskich stylów krytyki była bowiem, w zakresie leksyki, zmienność nazewnicza, swobodna inwencja terminologiczna, wypływająca – jak pisze Ryszard Nycz – „z dążeń do wynajdywania raczej repertuaru narzędzi jednorazowego użytku [...] niż do poszukiwania systemu obiektywnych procedur i taksonomii”<sup>26</sup>. Wiązała się ona – z opisaną przez Michała Głowińskiego – „regułą minimum terminologicznego”<sup>27</sup>, wynikającą z faktu, iż w krytyce stawiającej sobie za cel nie analizę tekstów literackich, ale rekonstrukcję jednostkowego przeżycia autora, nie przywiązywano wielkiej wagi do budowania precyzyjnej i konsekwentnej nomenklatury, a samo posługiwanie się terminami traktowane było raczej jako smutna konieczność.

Irzykowski chce jednak pogodzić wodę z ogniem: z jednej strony, będąc nominalistą<sup>28</sup>, nie wierzy w możliwość budowania definicji, które precyzyjnie łączyłyby pojęcia z ich przedmiotami odniesienia, z drugiej strony, trudno twierdzić, że w jego intencji termin „niezrozumialstwo” to preferowana przez krytyków młodopolskich

---

<sup>26</sup> R. Nycz, *Wynajdywanie porządku. Karola Irzykowskiego koncepcje krytyki i literatury*, w: *idem, Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 155.

<sup>27</sup> M. Głowiński, *Reguła minimum terminologicznego*, w: *idem, Ekspresja i empatia. Szkice o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997, s. 97–117.

<sup>28</sup> Na temat nominalizmu Irzykowskiego zob. W. Głowala, *Sentymentalizm i pedanteria...*, s. 42–43.

„nazwa okazyjna, przygodna, powołana na daną okoliczność i nie aspirująca do dalszego funkcjonowania, niejako z góry skazana na efemeryczność”<sup>29</sup>. Raczej odwrotnie: siła tkwiąca w tym słowie oparta jest na przekonaniu, że stanowi ono skuteczne, bo umożliwiające komunikację, narzędzie analizowania literackich problemów i zjawisk, a nawet sposobu ich kształtowania.

Owa ambiwalentna postawa Irzykowskiego wobec możliwości języka: zarówno sceptyczna wobec jego mimetycznej funkcji (i dlatego właśnie, powtórzę, nieufna wobec operacji, która oparta byłaby na założeniu, że pojęcie jest myślowym odpowiednikiem przedmiotu i po zdefiniowaniu staje się precyzyjnym terminem), jak i – równocześnie – postawa sceptycyzm ten przewyciężająca, poprzez tworzenie „nazw-wynalazków” (do których „niezrozumiałstwo” się zalicza), mających nie tyle opisywać rzeczywistość, ile odsłaniać/wywoływać nowe problemy, włączając je w przestrzeń komunikacji, znajduje uzasadnienie w przekonaniach epistemologicznych autora *Pałuby*. Zgodnie z nimi dochodzenie do prawdy o faktach i fenomenach nie jest możliwe dzięki zaufaniu słowom ściśle do nich przylegających (bowiem „nazwa bywa grobem kwestii”<sup>30</sup>), jest natomiast możliwe dzięki ruchowi uwzględniania i wyliczania „coraz to nowych okoliczności i relacji zacieśniających pole prawdy”<sup>31</sup>, ruchowi dokonującemu się poprzez eliminowanie błędnych konstrukcji myślowych (w tym właśnie schematyzujących chaotyczną rzeczywistość definicji) i oświetlania badanych spraw z rozmaitych stron. Poezję porównuje Irzykowski w *Pałubie* do „niecierpliwego wyżła, węszącego i tropiącego na

---

<sup>29</sup> M. Głowiński, *Ekspresja i empatia...*, s. 98.

<sup>30</sup> K. Irzykowski, *Pałuba. Sny Marii Dunin*, wstęp i oprac. A. Budrecka, Kraków 1976, s. 352.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 438.

prawo i lewo”<sup>32</sup>. Krytykę zatem, która jest według niego „poezją w innym stanie skupienia”<sup>33</sup>, określać musi ten sam mechanizm oparty na niecierpliwym, niespokojnym ruchu oglądu literackich zjawisk, wystrzegającym się jednak procedury ich identyfikacji w ramach konstrukcji precyzyjnych definicji pojęć, ściśle określających (tj. zawężających) zakres ich znaczeń.

Irzykowski zjawisko „niezrozumialstwa” chce zatem raczej wytropić i „wywęszyć” (dlatego pisze, że ono „śmierdzi” lub odnotowuje jego „smrodliwe dymy”), a nie przyszpilić formułą definicyjną, co w praktyce oznacza, że uporczywie przybliża je czytelnikowi na rozmaite sposoby za pomocą budowania szeregu jego „oświetleń”. Zarówno w rozpoczynającym dyskusję międzywojenną artykule z 1924 roku, jak i w swym szkicu młodopolskim „oświetlementia” „niezrozumialstwa” funkcjonują poprzez wskazywanie: samych „niezrozumialców”, cech utworów wywołujących niepożądany efekt („niezrozumialstwa”), źródeł/powodów pojawiania się takich utworów, funkcji, które one pełnią, wreszcie odmian związanej z „niezrozumialstwem” – „niezrozumiałości”. Konceptualizacji problemu związanego z „niezrozumialstwem” służyć mają również formułowane przez krytyka zastrzeżenia dotyczące tego, na czym mu w swej krytycznoliterackiej kampanii nie zależy, jak zatem jego stanowiska rozumieć nie wolno.

Idąc tropem zastosowanej przez krytyka metody, identyfikuję odpowiedzi Irzykowskiego w zakresie interesującego go zagadnienia.

„Niezrozumialcami” wskazanymi przez Irzykowskiego są: Jerzy Hulewicz, Witold Hulewicz, Jan Stur,

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 447.

<sup>33</sup> K. Irzykowski, *Godność krytyki*, w: *idem, Słoń wśród porcelany. Studia nad nowszą myślą literacką w Polsce*, Warszawa 1934, s. 214; przedruk w: *Słoń...* (1976), s. 223.

Jan Brzękowski, Jarosław Iwaszkiewicz, Jan Nepomucen Miller, Emil Zegadłowicz, Stefan Napierski, Karol Hubert Rostworowski, Jerzy Mieczysław Rytard oraz ich „autorytety”: Stanisław Wyspiański, Tadeusz Miciński i Cyprian Kamil Norwid. „Nierozumialców” identyfikuje Irzykowski nie tylko wśród literatów (wymienionych wyżej), ale także wśród krytyków, ze Stanisławem Brzozowskim na czele, a „najzawilszy[m] z naszych zawilców” określa Stanisława Lacka.

Twórczość „nierozumialców” charakteryzuje się pewnym zespołem cech powodujących, że można mówić o niezrozumiałości ich tekstów. Sama niezrozumiałość – w artykule inicjującym spór<sup>34</sup> – jest terminem odnoszącym się do budowy tekstów „nierozumialców” – jest ich „gatunkiem” i „formą” (to: „gąszcze, grzęzawiska, [które – S.P.] trzeba omijać, przeskakiwać, bo przebrnąć się nie da, a najczęściej wypada zawrócić z drogi”<sup>35</sup>). Irzykowski nie koncentruje się jednak na podaniu (kompletnego) katalogu cech decydujących o tym, że tekst owocuje „nierozumialstwem” (a zatem cech budujących jego niezrozumiałość), ale raczej na wskazaniu mechanizmu, na podstawie którego teksty „nierozumialców” można rozpoznać. Niezrozumiałość, jako cechę tekstów „nierozumialców”, zidentyfikować można bowiem w praktyce lekturowej, co wynika z tego, że są one nieczytelne. O ile zatem termin „niezrozumiałość” jest pojęciem budowanym/stosowa-

---

<sup>34</sup> Szerzej pojęcie to zostaje potraktowane w szkicu młodopolskim – odnosi się ono również do „trudności”, to jest „uczucia subiektywnej fatygi” oraz chaosu rzeczywistości pozatekstowej – „niezrozumiałość jako żywioł”), por. 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 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 353–371).

<sup>35</sup> K. Irzykowski, *Niezrozumialstwo* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 97).

nym w artykule *Niezrozumialstwo* w ramach ujmowania tekstu w kategoriach immanentnych, autonomicznych wobec autora i czytelnika i wynika z potrzeby uchwycenia jego (obiektywnych) właściwości, o tyle termin „czytelność”/„nieczytelność” pochodzi z porządku rozumienia tekstu poprzez jego osadzenie w procesie komunikacji literackiej – definiuje jego przymioty z perspektywy konstituowania się wypowiedzi w lekturze<sup>36</sup>. Obie ontologie tekstu literackiego są przez Irzykowskiego uruchomione w namyśle nad „niezrozumialstwem”, ponieważ obie uznane zostają za przydatne dla oświetlenia negatywnego zjawiska i podjęcia próby budowania swoją krytycznoliteracką działalnością zmiany odpowiedzialnych za „niezrozumialstwo” złych praktyk, zarówno poprzez wpływ na literatów, którzy mają podjąć starania, by niezrozumiałość swych wypowiedzi ograniczać, jak i publiczność, która winna od nich tego wymagać.

Czym jest zatem czytelność/nieczytelność tekstu, pozwalająca identyfikować jego niezrozumiałość? Rozumienie czytelności staje się możliwe poprzez wydobycie z artykułu ważnej dla Irzykowskiego różnicy czytania – rozumienia. Na konieczność dookreślenia tej różnicy w tekście Irzykowskiego zwraca uwagę Włodzimierz Bolecki, definiując (w ramach rekonstrukcji intencji krytyka) czytanie jako „linearne scalanie poszczególnych jednostek tekstu (wyrazów, zdań, metafor, rozdziałów)”, a rozumienie jako pojęciową analizę „treści” przyswojoną w trakcie lektury<sup>37</sup>. Można dodać, że to przyjęte przez Irzykowskiego rozróżnienie opiera się na założeniu, iż sam tekst posiada warstwę znaczeń podstawowych i elementarnych

---

<sup>36</sup> Ten drugi sposób ujmowania tekstu przez Irzykowskiego uznaje za dominujący i prymarny w swoich analizach zagadnienia R. Nycz (*idem, Wynajdywanie porządku...*, s. 174–175).

<sup>37</sup> W. Bolecki, *Poetycki model...*, s. 332.

oraz ukrytych i esencjonalnych (autor *Niezrozumialstwa* pisze: o „głębiach utworu”, jego „delikatniejszych odcieniach”). Oczekiwanie czytelności odnosi się do wymogu zapewnienia przez autora czytelnikowi dostępu do tych pierwszych, co pozwala mu w szczególnych przypadkach „ustalić przedmiot niezrozumienia”.

Pytanie pierwsze, które trzeba postawić, brzmi: czy niespełnienie tego wymogu (zapewnienia czytelności) łączy się zawsze z niezrozumiałością, która rodzi „niezrozumialstwo”? Z wywodów Irzykowskiego wynika, że tak: teksty „niezrozumialców” zawsze są niezrozumiałe w taki sposób, że są nieczytelne (tzn. niedostępne na poziomie możliwości uchwycenia przez czytelnika znaczeń elementarnych) i stąd ich ocena winna być, według krytyka, negatywna.

Pytanie drugie brzmi: czy wszystkie teksty niezrozumiałe są nieczytelne i z tego właśnie powodu, według Irzykowskiego, muszą być odrzucone? Otóż nie, bo jak wynika z przeprowadzonych przez krytyka w artykułach *Niezrozumialcy* i *Niezrozumialstwo* klasyfikacji niezrozumiałości, istnieją również takie jej rodzaje, które charakteryzują teksty cenne i wartościowe (a nie złe utwory „niezrozumialców”). Co więcej – utwory wartościowe nie tylko mogą, ale i muszą być niezrozumiałe, ale ich niezrozumiałość nie łączy się z nieczytelnością. Dokonane przez krytyka, według zresztą rozmaitych kryteriów, klasyfikacje niezrozumiałości, pokazują ją zazwyczaj w parach przeciwstawnych odmian, pouczając, że niezrozumiałość może być i pożądaną, i niepożądaną cechą tekstu – w zależności od źródeł, z których wypływa, funkcji, jakie pełni, oraz stopnia jej uobecnienia.

Dokonując pewnego zsumowania informacji, jakie na temat niezrozumiałości (jako cechy tekstów) formułuje Irzykowski w artykułach rozpoczynających polemikę (głównie w *Niezrozumialstwie*, ale także w szkicu młodopolskim, do

którego odsyła), można stwierdzić, że niezrozumiałość zdecydowanie przez niego potępiana to taka, która:

1) występuje w utworach nieczytelnych, niedostępnych, charakteryzujących się tym, że nie można w nich uchwycić podstawowego, elementarnego przedmiotu odniesienia słów i zdań, to znaczy „tak sobie po prostu zrozumieć, o co chodzi”, „gdy się np. przeczyta pierwsze cztery linie, nie można się już posuwać dalej”, nic się nie „sumuje”;

2) nie pochodzi „z trudności wysłowienia zjawisk nowych, dotychczas nie opisywanych, wyłaniających się dopiero z chaosu” – nie jest zatem źródłem „nowych treści”, nie wzbogaca naszej wiedzy, a jedynie

3) jest „efektem”, „ornamentem”, „ozdobką”.

Przyczynami „złej” niezrozumiałości są:

1) „nieudolność autora” i zła technika pisarska, na którą składają się: pośpiech, niedbalstwo, niewłaściwa redakcja tekstu (jak w pismach Brzozowskiego, u którego gdyby zdania „uporządkować, pociąć, porobić w tym lesie ścieżki i ławeczki, wówczas czytałoby się go zupełnie gładko, i ani głębokość myśli jego, ani styl wcale by na tym nie ucierpiał”<sup>38</sup>), „dzika składnia”, zbytnia skrótowość w wyrażaniu myśli, każąca prezentować wyniki myślenia, a zacierać wszystkie ślady ich powstania i opuszczać etapy pośrednie rozumowania, a także abstrakcyjność wywodów bez podania „kontrolujących” je przykładów,

2) poczucie wyższości autora wobec czytelnika: jego małoduszność, arogancja, żądza imponowania, snobizm,

3) „najnowsze doktryny estetyczne, usłużnie dając[e] ordynarnej niezrozumiałości teoretyczne uzasadnienia”, na przykład teoria jukstapozycji futurystów oraz zasada zestawiania przypadkowych pojęć w praktyce budowania

---

<sup>38</sup> K. Irzykowski, *Niezrozumialcy...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 359).

metaforycznych obrazów (sparodiowana przez krytyka przepisem: „przyłóż nawet cholewę do księżyca, zawsze «coś» z tego będzie, dziwne i niespodziewane”),

4) na poziomie najgłębszym – sposoby myślenia o sztuce źle definiujące jej cele, z których najgroźniejszy jest imperatyw „naśladowania chaosu” – rozumianego zarówno jako nieuporządkowana „natura”, jak i irracjonalizmy „duszy”.

Niezrozumiałość usprawiedliwiona, a nawet pożądana, natomiast to taka, która „musi być uzasadniona szczególnymi okolicznościami”; zatem:

1) jest związana z czytelnością (tzn. występuje w utworach, po których można „spacerować myślą wzdłuż i wszerz z wrażeniem, że się chodzi wśród skrzyń z zamkniętymi skarbami. Jeżeli się nie rozumie, to się wie, czego się nie rozumie”),

2) łączy się ze skutecznym uobecnianiem w tekście nowych treści, dla których dotychczasowe formy artykulacji – skonwencjonalizowane i zapewniające utworowi jego czytelność – są niewystarczające,

3) implikuje u odbiorcy nowy sposób widzenia rzeczy, działając „dziwnie odświeżająco, staje się niejako nową formą, przez którą świat naokoło nas i w nas ożywa, zmartwychwstaje z grobu banalności”.

Powody występowania takiej niezrozumiałości są zatem zgoła inne niż niezrozumiałości nieudolnej i efekciarskiej. Należą do nich:

1) potrzeba wyartykułowania w sztuce tego, co dotąd pozostawało „beziemne”, „pałubiczne”,

2) wola dekompozycji szablonów postrzegania zjawisk, po to by pokazać je od innych, wzbogacających nasze poznanie, stron,

3) czasem, paradoksalnie, szlachetna, uporczywa precyzja wysłowienia, charakterystyczna dla pewnych stylów myślenia, „które właśnie przez swą uczciwość, przez swoje

wytrwałe dążenie do jasności i zrozumiałości stają się niezrozumiałymi i trudnymi” (przykładem, który krytyk podaje, jest empikriokrytycyzm).

Czym jest zatem samo „niezrozumialstwo”? Powrócić warto do pytania wyjściowego w ramach próby skonstruowania zgodnej z intencjami Irzykowskiego definicji. **„Niezrozumialstwo” to inwektywa i obelga, kierowana wobec tekstów nieczytelnych (tzn. niedostępnych odbiorcy na poziomie możliwości ustalenia podstawowych znaczeń), dotycząca wypowiedzi (literackich, krytycznoliterackich), których niezrozumiałość jest efektem złej techniki pisarskiej lub/i przyjęcia błędnych założeń (estetycznych), a nie skutecznie realizowanych starań wypowiedzenia trudnego tematu w celu odsłonięcia nowych zjawisk.**

Zaskakujący, ale nieparadoksalny, nieświadczący także o sprzecznościach w prowadzonych przez Irzykowskiego analizach wniosek, jaki trzeba wyprowadzić z lektury jego rozpoczynających spór o „niezrozumialstwo” artykułów, brzmi jednak następująco: kampania przeciw „nierozumialstwu” to równocześnie zdecydowana i jednoznaczna obrona literatury ambitnej, która jest zawsze, i to w sposób konieczny, niezrozumiała. Krytyk nie waha się połączyć ataku na „niezrozumialstwo” z usprawiedliwieniem, a nawet chwilami afirmacją, twórczości trudnej, odległej od przyzwyczajzeń odbiorców. Dlatego właśnie wyznaje: „Pojmuję i uznaję prawa i urok niezrozumiałości” i powtarza za swym ulubionym filozofem – Friedrichem Hebbelm – tezę: „Tajemnica jest źródłem i rdzeniem poezji”<sup>39</sup>. Słowa te nie zdziwią czytelnika artykułu Irzykowskiego z 1924 roku, jeśli będzie miał w pamięci, jeszcze silniej podkreślające wartość twórczej niezrozumiałości, deklaracje sformułowane przez krytyka w tekście młodopolskim.

<sup>39</sup> K. Irzykowski, *Niezrozumialstwo* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 104).

Pisał w nim wyraźnie, że: „W dziele literackim jest nawet zawsze pożądanym pewien stopień niezrozumiałości”, i stanowczo obwieszczał: „Każde dzieło wartościowe, czyli przynoszące coś nowego, musi zawierać w sobie element niezrozumiałości, musi stawiać trudności albo głowie, gdy chodzi o przyjęcie nowych myśli, albo sercu, gdy chodzi o nowy sposób odczuwania”, zgłaszając jednoznaczny postulat: „Niechże więc niezrozumiałym, a raczej trudnym będzie dzieło w tym znaczeniu, żeby zdobywało jak najwięcej nie znanego dla człowieka terenu”<sup>40</sup>.

Odsłonięcie samej natury tekstów wartościowych, a niezrozumiałych, jest już jednak zadaniem skierowanym do wnikliwego czytelnika artykułu inicjującego na łamach „Wiadomości Literackich” polemikę dotyczącą „niezrozumiałości”, takiego czytelnika, który skorzysta z konceptualizacji problemu niezrozumiałości, dokonanej przez Irzykowskiego w szkicu przedwojennym. W nim bowiem sama niezrozumiałość pokazana jest nie tylko jako właściwość/cecha tekstu, ale kategoria wobec niego prymarna: epistemologiczna, a nawet metafizyczna, określająca rzeczywistość nieuporządkowaną, zagadkową, niejasną, z której utwór literacki wyrasta, w której także, do pewnego stopnia, uczestniczy. Autor *Niezrozumiałców* pisał w często dziś cytowanych słowach:

Wszakże niezrozumiałość jest naszym codziennym żywiołem; świat zewsząd nas otaczający jest chaosem, który co chwila organizujemy, w którym tylko dlatego nie tonimy, że przez dziedziczność, tradycję i wychowanie wyrobiliśmy w sobie pewien system narzędzi i znaków, za których pomocą ów chaos ujmujemy, „rozumiemy”. Utrzymujemy nasze łodzie ponad powierzchnią oceanu, jedną niewiado-

---

<sup>40</sup> K. Irzykowski, *Niezrozumialcy...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 366).

mą objaśniamy drugą niewiadomą i to się nazywa rozumieniem<sup>41</sup>.

Bliska jest zatem Irzykowskiemu myśl następująca: istnieje „żywiol” niezrozumiałości (to, co przedstawia się nam jako niejasne, bezimienne, chaotyczne), w którego ramach konstytuuje się, niejako na nim pasożytując, utwór literacki. Proces jego kształtowania wpływa z narzucenia przez artystę na „pałubiczną” rzeczywistość języka, którego cechą prymarną jest elementarna niezrozumiałość (ponieważ – jak przekonywał krytyk już w polemice z futurystami – „nie można powiedzieć zupełnych nonsensów, bo zawsze będą one szczątkami lub ruinami pewnych sensów”<sup>42</sup>).

Tekst literacki uczestniczy zatem zarówno, dzięki swej poznawczej zachłanności, w tym, co niezrozumiałe, jak i, dzięki narzędziu, z którego korzysta – mowie, w tym, co zrozumiałe. Pisanie to przyswajanie świata bezimiennego i niezrozumiałego w materiale mowy, która jest „procesem socjalnym” – stanowi bowiem nie słownik nazw przylegających do rzeczywistości, ale repertuar społecznych narzędzi dotychczasowych sposobów jej rozumienia.

Pisanie jest zatem „wynajdywaniem porządku” (by posłużyć się znaną formułą Nycza<sup>43</sup>) względem pierwotnego wobec tekstu chaosu, przy czym – warto dodać – dokonująca się w tekście operacja rozumienia ma charakter nie tylko epistemologiczny, ale i ontologiczny: jej efektem i celem nie jest bowiem ostatecznie uchwycenie, (za)poznanie rzeczywistości uprzedniej wobec tekstu, ale usta-

---

<sup>41</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 363).

<sup>42</sup> K. Irzykowski, *Futuryzm a szachy*, s. 41; przedruk w: *Słoń...* (1976), s. 102.

<sup>43</sup> R. Nycz, *Wynajdywanie porządku...*, s. 155–190.

nowienie świata w tekście<sup>44</sup>: świata nie rzeczy i zjawisk, ale ich (tymczasowych) poddanych prawom komunikacji znaczeń i sensów („pisać tzn. czynić zrozumiałym”).

Utwór czytelny (będący „kompromisem z szablonem”), ale niezrozumiały (bo zdobywający dla czytelnika „jak najwięcej nieznanego terenu”) jest więc skutkiem budowania ograniczonej w swej trwałości enklawy sensu w morzu agresywnego, atakującego zewsząd chaotycznego bezsensu – taka byłaby wymowa metafory Irzykowskiego z *Niezrozumialstwa*: „jasność jest wyspą wulkaniczną”. W innym miejscu tego samego artykułu krytyk pisze podobnie: „jasność jest fikcją zrobioną z materiału chaosu”, stawiając – znów w ramach metaforycznej kody – czytelnikowi interpretacyjne zadanie, które proponuję rozwiązać tak: „jasność” (to, co chwilowo w tekście staje się zrozumiałe) jest „fikcją” (bo konstrukcją, która z czasem objawi swą jedynie względną wartość poznawczą) „zrobioną z chaosu” (ponieważ jej źródłem jest konfrontacja z prymarnym wobec niej bezimiennym obliczem świata). Jasność ta jednak jest, według Irzykowskiego, co ważne, „fikcją wyższego rzędu”, stanowi bowiem etap na drodze „zacieśniania pola prawdy”<sup>45</sup> – procesu polegającego na oglądzie spraw z rozmaitych stron w poczuciu tymczasowości chwilowych odkryć.

Jest zatem Irzykowski wiarygodny i przekonujący, gdy komentuje powody swojego wystąpienia dotyczącego „niezrozumialstwa” w słowach: „moim zadaniem nie

---

<sup>44</sup> Już w *Czynie i słowie* krytyk pisał, że sztuka jest: „tworem autonomicznym, zawierającym w sobie pewien nowy współczynnik w stosunku do opisywanego przedmiotu” (K. Irzykowski, *Czyn i słowo...* (1913), s. 338; przedruk w: *Czyn i słowo...* (1976), s. 569).

<sup>45</sup> Por. przypis 31.

było płoszyć słowików”<sup>46</sup>. Ale jak te powody – i przede wszystkim racje – ocenią jego polemiści?

### Pierwszy etap sporu

Pierwszy akt sporu o „niezrozumialstwo” w dwudziestoleciu międzywojennym rozegrał się między 21 września 1924 roku, kiedy Irzykowski opublikował na łamach „Wiadomości Literackich” swój inicjujący dyskusję tekst, a 14 grudnia 1924 roku, gdy szkicem *Inter augures*<sup>47</sup> odpowiadał na głosy czterech polemistów, ogłaszających w tymże tygodniku obszernie i krytyczne wobec jego artykułu wypowiedzi polemiczne. Zapowiedzią dyskusji toczącej się na łamach warszawskiego tygodnika była krótka recenzja *Niezrozumialstwa*, wydrukowana w „Głosie Narodu” już 1 grudnia<sup>48</sup>, której autor (o pseudonimie Witr.) słusznie rozpoznawał, iż wystąpienie Irzykowskiego buduje „szerokie pole do polemiki”. Przyznając, że znany krytyk zwrócił uwagę na istotną cechę literatury, która utrudnia jej lekturę, odnotowując uzasadnione wskazanie przez niego na „rozminięcie się zadań poezji i (praw) czytelnika” oraz rzeczowy sposób argumentacji, sprowadził równocześnie przesłanie Irzykowskiego, co stanie się dla polemizujących z nim adwersarzy regułą, do uproszczonego komunikatu: poezja powinna być jasną, powinna być zrozumiałą. Na podstawie tego fałszywego rozpoznania zgłosił zastrzeżenia wobec tej tezy, argumentując je emocjami odbiorcy, pragnącego przecież w kontakcie ze sztuką „tajemnicy”, która „upaja więcej niż naga jasność”,

---

<sup>46</sup> Por. przypis 1.

<sup>47</sup> K. Irzykowski, *Inter augures...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 155–166).

<sup>48</sup> Witr., *Irzykowski o „niezrozumialcach”*, „Głos Narodu” 1924, nr 223, s. 9 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 111–112).

i potrzebą obrony tożsamości zagadkowej poezji, definiowanej w ramach opozycji do zrozumiałej prozy (identyfikując zatem, choć nie wiadomo, na ile świadomie, treść ta bowiem funkcjonuje jedynie w niewyeksplikowanych założeniach tezy poprzedniej, atak na niezrozumiałość poezji jako atak na nią samą).

Teksty, które pojawiły się w ciągu najbliższych czterech tygodni w „Wiadomościach Literackich” jako odpowiedzi na *Niezrozumialstwo*, bazowały na, widocznej już w tej pierwszej, krótkiej recenzji, tendencji rozpoznania stanowiska Irzykowskiego jako sprzeciwu wobec wszelkiej poezji niezrozumiałej. To zasadnicze nieporozumienie, polegające na redukcji też szkicu inicjującego polemikę do jednoznacznej deklaracji braku akceptacji jego autora wobec tego, co jest w poezji tajemnicą, wyznaczyło kierunek zgłaszanych przeciwko Irzykowskiemu argumentów i zdecydowało o krytycznej recepcji jego tekstu.

Jerzy Hulewicz, Maria Jehanne-Wielopolska, Jan Nepomucen Miller i Józef Ujejski – którzy podjęli z Irzykowskim dyskusję<sup>49</sup> – sprofilowali zatem wymowę jego artykułu do wykładni, która nie odzwierciedlała zniuansowanych przekonań wybitnego krytyka, co spowodowało, że walczyli oni nie tyle ze starannie zrekonstruowanym stanowiskiem autora *Niezrozumialstwa*, ile z pewnym przesądem, dotyczącym jego rzekomej awersji wobec

---

<sup>49</sup> J. Hulewicz, *W odpowiedzi Karolowi Irzykowskiemu. Zrozumialstwo*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 40–42, s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 113–121); M. Jehanne-Wielopolska, *Głos laika o artykule Irzykowskiego „Niezrozumialstwo”*. *Maniery resorpcyjne w literaturze*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 44, s. 1 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 123–134); J.N; Miller, *O niezrozumiałej zarozumiałości arcyrozumialstwa*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 45, s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 135–142); J. Ujejski, *Postscriptum wydawcy* [do tekstu C.K. Norwida, *Jasność i ciemność*], „Wiadomości Literackie” 1924, nr 46, s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 149–154).

obecnych w poezji treści zagadkowych i tajemniczych. Z jednej strony – dali tym samym świadectwo niezbyt wnikliwej lektury tekstu Irzykowskiego, polegającej między innymi na niewłączeniu uwag w nim wyrażonych w kontekst młodopolskich rozważań krytyka, w których znacznie silniej – niż w artykule powojennym – podkreślał on wartość niezrozumiałości twórczej i w literaturze pożądanej. Z drugiej strony – odpowiedzieli na najsilniej zaakcentowaną przez samego Irzykowskiego warstwę jego wypowiedzi, którą był atak na „niezrozumiałstwo” związane z niezrozumiałością tekstów. Zareagowali na wyraźną intencję wystąpienia krytyka, która nie polegała przecież wyłącznie na starannym rozważeniu problemu teoretycznoliterackiego, ale na krytycznoliterackiej interwencji w zjawiska literackie poddane ocenie.

Ciekawy jest zróżnicowany dobór dyskutantów pierwszej odsłony sporu. Zabierający głos polemicy wystąpili bowiem w różnych rolach i formułowali swe sądy z rozmaitych pozycji. Dwójka z nich – Hulewicz i Miller zaliczała się do wskazanych w artykule przez Irzykowskiego „niezrozumiałców”. Polemicy ci wypowiadali się zatem nie jako zdystansowani komentatorzy, odnoszący się do zagadnienia, które dotyczyło wyłącznie cudzej twórczości, ale jako twórcy reagujący na wypowiedź krytycznoliteracką w obronie racji tworzonej przez siebie poezji i założeń estetycznych będących jej zapleczem. Wielopolska wystąpiła w roli odmiennej, ale osobliwej: konsumentki literatury, której gust estetyczny ukształtowała *Pałuba*, będąca dlań „pierwszą akademią niezrozumiałstwa”<sup>50</sup>. Recenzentka budowała swą opowieść z perspektywy osobistego zwierzchnia, osnutego wokół zdziwienia czytelniczki, której

---

<sup>50</sup> M. Jehanne-Wielopolska, *Głos laika...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 129).

trudno pogodzić cenne doświadczenie lektury powieści Irzykowskiego z formułowanymi przez niego postulatami przejrzystego pisania. Jej diagnoza była prosta: Irzykowski, krytykując typ literatury, którą wcześniej własną twórczością promował i legitymizował, sam jest niezrozumiały i popada w sprzeczność. Jeszcze inna – niecodzienna sytuacja, jeśli chodzi o układ nadawców budujących tę odstonę polemiki, związana była z wprowadzeniem do dyskusji na specjalnych prawach nieżyjącego już autorytetu „niezrozumialców” (również przez Irzykowskiego przywoływanego) – Cypriana Kamila Norwida. Historyk literatury, profesor Uniwersytetu Warszawskiego – Józef Ujejski, odkrywając właśnie w roku 1924 nieznan dotychczas rękopis romantycznego mistrza słowa z 1850 roku, postanowił opublikować go na łamach tygodnika literackiego w ramach rozgrywającego się sporu<sup>51</sup>, po to by, jak sam komentował, autorytet „niezrozumialców” „mógł zabrać głos”. W istocie aktywnie w polemice z Irzykowskim, odnosząc się wprost do jego tez, głos zabrał prof. Ujejski w komentarzu do tekstu Norwida (obszerne *Postscriptum wydawcy*). Opublikowanie tekstu romantycznego wieszca nadało jednak dodatkowego splendoru polemice krytycznoliterackiej i wyraźnie osadziło bieżącą dysputę w historycznoliterackim kontekście.

Pierwszy etap sporu charakteryzował się tym, że układ wypowiedzi polemicznych tworzył krytycznoliterac-

---

<sup>51</sup> Tekst Norwida został opublikowany w takiej samej formule co głosy innych dyskutantów: zajmował główną część strony 2 czasopisma, na której pojawiały się wypowiedzi pozostałych polemistów. Wydrukowano go dużą czcionką (komentarz Ujejskiego – opublikowany mniejszą czcionką – znajdował się pod tekstem Norwida). Sposób zaprezentowania szkicu Norwida był zatem wprowadzeniem wypowiedzi poety na prawach głosu osobliwego dyskutanta.

ką konstelację<sup>52</sup> ukształtowaną przez odniesienie się ich autorów do jednego, wyjściowego, stojącego w centrum sporu artykułu krytyka (*Niezrozumialstwo*). Zabierający głos w kolejnych numerach pisma polemiki w ogóle nie reagowali na wcześniejsze wypowiedzi uczestników dyskusji, ale z nowej pozycji budowali spójny front ataku na promieniujący nań tekst wyjściowy.

Dla tego etapu dyskusji najważniejsze jest, o czym wspominałam, sprowadzenie stanowiska Irzykowskiego nie tyle nawet do prostego nakazu zrozumiałego pisania,

---

<sup>52</sup> Pojęcie konstelacji wprowadził do polskiego literaturoznawstwa, w kontekście rozważań na temat krytyki literackiej jako przedmiotu badań historycznoliterackich, Janusz Sławiński (J. Sławiński, *Krytyka literacka jako przedmiot badań historycznoliterackich*, w: *Badania nad krytyką literacką*, red. J. Sławiński, Wrocław 1974, s. 7–27). Badacz ten nazwał konstelacją zespół tekstów krytycznoliterackich ukształtowany przez wspólne odniesienie do tego samego dzieła literackiego, uznając ją za jeden „z najbardziej naturalnych zgrupowań wypowiedzi krytycznych”, całość wyrazistszą od zbioru wypowiedzi jednego krytyka na różne tematy. Pojęcie konstelacji jako kolekcji krytycznoliterackich wypowiedzi na temat jednego utworu jest bardzo pożyteczne w opisie polemiki krytycznoliterackiej. Biorąc pod uwagę, że polemika może rozgrywać się zarówno wokół tekstu literackiego, tworząc konstelację dokładnie taką, jak ją definiuje Sławiński (przykładem jest dyskusja wokół *Wyzwolenia* Wyspiańskiego, por. M. Głowiński, *Konstelacja „Wyzwolenia”*, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 2, s. 35–77), jak i wokół tekstu krytycznoliterackiego (taka sytuacja ma miejsce np. w międzywojennym sporze o „niezrozumialstwo”), proponuję użycie terminu „konstelacja krytycznoliteracka” w rozszerzającej wobec wyjściowej definicji Sławińskiego formule – jako odnoszącego się do wypowiedzi krytycznoliterackich zgrupowanych wokół tekstu literackiego lub krytycznoliterackiego. Na temat konstelacji krytycznych por. także: D. Kozicka, K. Trzeciak, *Konstelacje krytyczne*, „Forum Poetyki” 2017, nr 10, s. 32–37, [http://fp.amu.edu.pl/wp-content/uploads/2017/12/DKozickaKTrzeciak\\_KonstelacjeKrytyczne\\_ForumPoetyki\\_jesien2017.pdf](http://fp.amu.edu.pl/wp-content/uploads/2017/12/DKozickaKTrzeciak_KonstelacjeKrytyczne_ForumPoetyki_jesien2017.pdf) [dostęp: 15 października 2018]).

ale do jednoznacznego zakazu pisania niezrozumiałego. Ta fałszywie definiowana teza *Niezrozumialstwa*, traktowana przez polemistów jako formułowana w ramach „zabobonu pedagogicznego”<sup>53</sup> (Wielopolska) „zasadnicza pomyłka rozważań”<sup>54</sup> Irzykowskiego (Hulewicz), zarówno implikowała będące tematem wypowiedzi dyskutantów nieporozumienia szczegółowe, jak i określała zasadniczą linię argumentacji polemicznej.

Do nieporozumień związanych z błędnym odczytaniem intencji Irzykowskiego można zaliczyć na przykład formułowany przez Wielopolską zarzut rzekomej niekonsekwencji krytyka, który, jako autor niezrozumiałej, zrywającej z przyzwyczajeniami czytelnika *Pałuby*, będącej dla niej – jak pisała w młodopolskim stylu – „gimnastyką [...] umysłu, [...] pierwszą rozpaczą nad własnym nieucwem, pierwszym zwątpieniem we własne siły i pierwszą dojmującą lekcją, że autor nie jest pigułką, którą się gładko wedle recepty lekarskiej łyka, zamknąwszy oczy i popiwszy zimnej wody, ale problematem «każdorazowym» – kabałą wiekuiłą, dręczącą i biczującą gnuśność naszą”<sup>55</sup>, nakazuje innym twórcom wyrażać się zrozumiale. Wielopolska formułując pretensję, ignorowała jednak fakt, że postulat Irzykowskiego dotyczył wyłącznie obowiązku zachowania przez autora czytelności tekstu i w żadnym razie nie obejmował zakazu artykułowania w utworze literackim treści trudnych, skomplikowanych, niejednoznacznych, będących dla czytelnika wyzwaniem. Powieść Irzykowskiego spełniała, powinna zauważyć Wielopolska,

---

<sup>53</sup> M. Jehanne-Wielopolska, *Głos laika...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 132).

<sup>54</sup> J. Hulewicz, *W odpowiedzi Karolowi Irzykowskiemu...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 115).

<sup>55</sup> M. Jehanne-Wielopolska, *Głos laika...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 129).

definiowane przez niego po latach postulaty, jej oryginalność bowiem wypływała właśnie z wzmożonych starań narratora, by zapewnić czytelność przekazu poprzez uzupełnienie porządku fabularnego powieści piętrami komentarzy, doprecyzowujących odautorskie intencje.

W ramach „rozminięcia się” intencji polemistów należy także czytać ciekawy wywód Hulewicza, dotyczący natury rozumienia jako kategorii epistemologicznej, implikującej podobieństwo świata wartości, konstrukcji intelektualnej i emocjonalnej dwóch pragnących się porozumieć podmiotów. Zakładając, że spór literaturoznawczy odnosi się do kwestii szerszych, Hulewicz przekonywał, że brak porozumienia jest zawsze konsekwencją nieprzewyciężonej „inności” dwóch podmiotów, zatem stosowane przez Irzykowskiego kategorie „mędrca” i „głupca” są niestosowne i niemerytoryczne. I znów: ciekawa hermeneutyczna perspektywa refleksji Hulewicza nie odnosiła jednak jego rozważań do sedna zastrzeżeń formułowanych przez Irzykowskiego, który nie wykluczał racji podniesionych przez Hulewicza, odnosił się bowiem wyłącznie do warunków możliwego porozumienia związanych z komunikatywnością przekazu. Takich wypływających ze złej konceptualizacji intencji wypowiedzi autora *Niezrozumialców* „minięć się” polemistów z Irzykowskim było oczywiście więcej. Dyskutanci wyprowadzali zatem radykalne wnioski:

– zarzut „niezrozumialstwa” stawiany autorom nigdy słuszny być nie może (Hulewicz),

– wartości dzieł sztuki nie mogą być pod żadnym pozorem mierzone takimi pojęciami, jak zrozumiałość lub niezrozumiałość; te pojęcia nie odnoszą się bowiem do twórczości, mając co najwyżej uboczne, praktyczne znaczenie (Hulewicz),

– niezrozumienie dzieła sztuki przypisać należy zawsze czytelnikowi (Hulewicz),

– zarzuty Irzykowskiego są niesprawiedliwe, ponieważ są „ogólnikowe” – krytyk kieruje je bowiem między innymi do całych kierunków artystycznych, grup pisarskich, podczas gdy można oceniać wyłącznie utwory poszczególne (Hulewicz), lub – odwrotnie:

– zarzuty Irzykowskiego są niesprawiedliwe, gdyż cecha ogólna („niezrozumiałość”) krytykowana jest z pozycji odnoszenia się przez krytyka do zjawisk poszczególnych (Miller).

Jedynie Ujejski przyznawał częściową rację Irzykowskiemu, pisząc, że brak znajomości kontekstów tekstu (przez autora nieujawnionych, przed czytelnikiem skrytych) może uniemożliwić jego rozumienie. Powołując się na recepcję Norwidowskiego dramatu *Zwolon*, zauważał, że nie mógł być on zrozumiały dla atakujących Norwida za „ciemność” Cieszkowskiego i Krasieńskiego, nie mieli oni bowiem dostępu do wyjaśniających podstawowe znaczenia tekstu dokumentów, opublikowanych po śmierci poety. To one dopiero pozwoliły na odsłonięcie zakrytych uprzednio znaczeń utworu literackiego. Ujejski bronił tezy kompromisowej: uznając, że (jak w przypadku Norwida) pisanie niejasne jest „wyraźnym defektem”, „błędem organicznym talentu”, przekonywał, iż może jednak przynosić pożytki, bo „talent skażony takim defektem może być mimo wszystko wspaniały”, a „jasność, która się przedziera przez ciemności, może olśniewać”<sup>56</sup>. W zasadzie zatem pogląd Ujejskiego był bardzo zbliżony do sądu Irzykowskiego, akceptującego niezrozumiałość tekstów wyłącznie pod pewnymi warunkami, którymi są „zyski”, jakie mimo tej cechy, przynosi tekst czytelnikowi. Obaj komentatorzy uważali także, że rozumienie jest źródłem i gramatyką wartościowego odbioru utworów literackich, bo, jak pisał Ujejski, „ci wszyscy, którzy dziś s z c z e r z e podziwiają

---

<sup>56</sup> J. Ujejski, *Postscriptum wydawcy* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 152).

i lubią czytać Norwida, na pewno to tylko podziwiają i lubią w jego twórczości, co rozumieją”<sup>57</sup>.

Z refleksji dyskutantów nad artykułem Irzykowskiego i problemem w nim postawionym wyłoniło się kilka, wyartykułowanych mniej lub bardziej wprost, postulatów polemistów, odnoszących się do postawionych przez autora *Niezrozumiałców* kwestii:

1. Należy zrezygnować z użycia terminu „niezrozumiałość” (obciąża ono bowiem jedynie autora) i zastąpić je kategorią „nierozumienia”, sprawiedliwie czyniąc odpowiedzialnymi za porozumienie zarówno autora, jak i czytelnika (Hulewicz).

2. Należy wzmocnić nieufność wobec wartościowania, które jest głównie źródłem wiedzy o podmiocie, który wartościowania dokonuje (zdradzając tym samym swoje przekonania, gusty), a nie przedmiocie poddanym ocenie – na przykład utworze literackim (Hulewicz).

3. Należy myśleć o wartościowaniu tekstów (w tym kierowanych wobec tekstów zarzutach dotyczących ich niezrozumiałości) w porządku historycznoliterackim, jako o efekcie walki pokoleń, polegającej między innymi na stawianych przez „starych” – „młodym” zarzutach pisania niejasnego i bełkotliwego (Hulewicz, Wielopolska, Miller). Irzykowski, ganiąc współczesną literaturę za niezrozumiałość, przypomina zatem na przykład Tarnowskiego oskarżającego Słowackiego (Wielopolska).

4. Należy myśleć o wartościowaniu tekstów jako o działalności uprawomocnionej jedynie pod warunkiem uwzględnienia „racji” każdego kierunku literackiego („jeżeli krytyk walczy przeciw utworowi sztuki, próbując go pognębić, niechaj nie zwalcza go dlatego, że jest impresjonistyczny lub ekspresjonistyczny, klasyczny lub

---

<sup>57</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 154).

romantyczny”<sup>58</sup> – Hulewicz). Kryteria oceny utworów literackich muszą być, według Hulewicza i Millera, kryteriami niejako rekonstruowanymi z tekstów (stanowiącymi język aksjologiczny reprezentowanych przez nie kierunków, stylów pisarskich, estetyk), a nie kryteriami narzuconymi tekstom przez krytyka na podstawie jego własnych opinii i gustów. Wartościowanie nie powinno mieć w sobie zatem nic z uznaniowości czy dowolności, musi bowiem wynikać z samej obiektywnej niejako wartości dzieła, która jest jedynie przez krytyka uchwytywana, ale nie w analizie, co zbliżałoby polemistów do stanowiska Irzykowskiego, tylko w ramach „zdrowego instynktu artystycznego”<sup>59</sup> (Miller). Upominając się o bezwzględną akceptację dla wszelkich estetyk w wartościowaniu poszczególnych utworów, które powinny podlegać ocenie w ramach języka wartości tychże estetyk, Hulewicz i Miller jawią się zatem jako zwolennicy aksjologii obowiązującej raczej historia literatury<sup>60</sup>, odmawiają natomiast racji wartościowaniu będącemu prawem krytyka literackiego<sup>61</sup>.

5. O negatywnej ocenie tekstów może ostatecznie decydować wyłącznie brak enigmatycznie definiowanej wartości estetycznej utworu, tego, że utwór ten „nie jest dziełem sztuki lub grzeszy poważnie pod względem twórczych wartości”<sup>62</sup> (Hulewicz).

---

<sup>58</sup> J. Hulewicz, *W odpowiedzi Karolowi Irzykowskiemu...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 121).

<sup>59</sup> J.N. Miller, *O niezrozumiałej zarozumiałości...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 142).

<sup>60</sup> J. Sławiński, *Analiza, interpretacja i wartościowanie dzieła literackiego*, w: *idem, Próby teoretycznoliterackie*, Warszawa 1992.

<sup>61</sup> Por. K. Irzykowski, *Godność krytyki*, przedruk w: *Słoń...* (1934), s. 202–220; *Słoń...* (1976), s. 211–229; J. Sławiński, *Analiza, interpretacja...*

<sup>62</sup> J. Hulewicz, *W odpowiedzi Karolowi Irzykowskiemu...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 121).

Najcenniejszym i najbardziej merytorycznym głosem w dyskusji z tekstem Irzykowskiego był artykuł Hulewicza. Budowany z perspektywy komentarza do wypowiedzi Norwida, głos Ujejskiego nie tyle konfrontował się z tekstem Irzykowskiego, ile brał w obronę jednego z „niezrozumialców”, przede wszystkim poprzez oddalenie podejrzeń o to, że pisząc niezrozumiale, pozostawał on w ramach – o co Irzykowski „niezrozumialców” oskarża – „maniery”, „sztucznej pozy”, chcąc prawa przynależne poecie „chyttrze” powiększyć. Zarzut taki uznawał historyk literatury w odniesieniu do Norwida za niesprawiedliwy, dlatego pisząc o dylematach Norwida, przekonywał: „Na pewno, gdyby był umiał pisać «jasno», byłby pisał «jasno»”<sup>63</sup>. Wypowiedź Ujejskiego pełniła funkcję nie teoretycznoliterackiego wykładu lub krytycznoliterackiej diagnozy, ale wnikliwej interpretacji twórczości konkretnej, interpretacji, w której kategorii opisu tekstów zaproponowane przez Irzykowskiego – co już było sukcesem krytyka – zostały zaaplikowane do rozważań historycznoliterackich.

Tekst Wielopolskiej był uroklivym esejem osobistym o walorach literackich, w którym dyskutantka zaproponowała szereg terminów („samopałubizm”, „maniera resorpcyjna”), czyniących jej wywód tyleż niejasnym, co frapującym, bo dającym czytelnikowi zagadki i zadania w ramach diagnozy intencji jej tekstu. Najbardziej rozczarowującym był chyba artykuł Millera, skoncentrowany na katalogowaniu inwektyw kierowanych wobec autora *Nierozumialstwa*, który jest, według polemisty, „zwinny, obrotny, nieuchwytny”, „przemysłnie ukrywa właściwe swoje oblicze”, „prowadzi walkę podjazdową, dorywczą, rzucając z tych czasowo zajmowanych pozycji ukośne, zezowate spojrzenia na całość zjawiska” i „potrafi [...] zezowatą półprawdą poszczególnego falciku zmącić właści-

<sup>63</sup> J. Ujejski, *Postscriptum wydawcy* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 151).

wą atmosferę owocnego myślenia”<sup>64</sup>. Dlaczego? Ponieważ u niego „Irytacja [...] zawiedzionego intelektu przezwy-  
ciężła [...] zdrowy instynkt artystyczny”<sup>65</sup>. Autor *Niezrozumiałstwa* nie uznaje, według Millera, w ogóle „po-  
trzeby wyrażania niedocieczonej tajemnicy duszy” i ten  
immanentny brak osobowościowy krytyka zamyka go na  
wartość tego, co w tekście niezrozumiałe i tajemnicze.  
Koncentrując się na szeregu zarzutów, Miller nie widział  
więc powodów, by odnieść się merytorycznie do poszcze-  
gólnych tez artykułu zapoczątkowującego dyskusję, de-  
klarował zatem: „Godząc tutaj w podstawy rozumowania  
Irzykowskiego, samą sprawę «niezrozumiałstwa» zostawię  
jednak na uboczu”<sup>66</sup>. Problem w tym, że owych podstaw  
rozumowania polemista nie zanalizował precyzyjnie, po-  
przestając na formułowaniu ogólnikowych zarzutów. Na  
szczęście relacja tych dwojga (Millera i Irzykowskiego)  
będzie miała swój ciąg dalszy<sup>67</sup>.

Odpowiedź Irzykowskiego (*Inter augures*) na teksty  
polemistów w żadnym razie nie wynikała z potrzeby zna-  
lezenia kompromisowego stanowiska, uwzględniającego  
zastrzeżenia oponentów, ale koncentrowała się na dopre-  
cyzowaniu tez wyrażonych w artykule *Niezrozumiałstwo*

---

<sup>64</sup> J.N. Miller, *O niezrozumiałej zarozumiałości...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 137).

<sup>65</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 141–142).

<sup>66</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 140).

<sup>67</sup> Zob. K. Irzykowski, *Na Giewoncie formizmu*, „Przegląd War-  
szawski” 1922, nr 6, s. 291–306 (przedruk w: *Słoń...* (1976),  
s. 115–133); *idem*, *Doping, ramiarstwo i perspektywizm a me-  
rytoryzm*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 25, s. 2 (przedruk  
w: *Słoń...* (1976), s. 254–271); *idem*, *Dadanaizm*, w: *Słoń...*  
(1934), s. 138–148 (przedruk w: *Słoń...* (1976), s. 144–154). Zob.  
także aluzje J.N. Millera do Irzykowskiego w jego książce *Za-  
raza w Grenadzie*, Warszawa 1926 oraz *idem*, *Karol Irzykowski*,  
red. B. Winklowska, Kraków 1976, s. 298–329.

i wzmocnieniu argumentacji, mającej rozwiązać nieporozumienia, które pojawiły się w kierowanych wobec niego zarzutach. Krytyk przede wszystkim wykiął postawę dyskutantów, którzy chcieli jego stanowisko „zredukować do banału: że oto jest znowu stary mamut, który rzuca się na młodych”<sup>68</sup>, oraz identyfikował ich podstawowe przekonanie, polegające na tym, że właściwie wykluczyli oni (dodajmy sprawiedliwie, że oprócz Ujejskiego) istnienie nieporozumień płynących ze złej komunikacji, ze złej konstrukcji tekstu. A przecież to ona (wadliwa budowa tekstów literackich) była głównym obiektem ataku Irzykowskiego, który w swej odpowiedzi chciał zatem „przedmiot [sporu – S.P.] określić i zacieśnić”, wprowadzając przejrzystą (dodajmy – kolejną) typologizację niezrozumiałości, każącą odróżnić trudność i nieczytelność. Przekonywał zatem na przykład, że niezrozumiałość Słowackiego, za którego się chowali niektórzy dyskutanci, nie jest niezrozumiałością wypływającą z nieczytelności („treść, przebieg zdarzeń, stosunki osób do siebie są zrozumiałe”<sup>69</sup>). Nieczytelnością natomiast grzeszy na przykład *Bolesław Śmiały* Hulewicza (w tym bowiem dramacie „nie mogę doczytać do końca nawet jednej stronicy, bo nie rozumiem sensu już nie całości, lecz zdań”<sup>70</sup>). Doprecyzowując niestrudzenie przedmiot swego ataku, Irzykowski wskazywał dalej, że istnieją utwory trudne bezpośrednio (np. teksty Kanta) i trudne pośrednio (np. utwory Słowackiego czy *Hamlet*), objaśniając znaczenia kryjące się pod tymi terminami. Podjął się zatem zadania cennego: wprowadzenia dodatkowej, szczegółowej terminologii do swojego systemu przekonań zogniskowanych wokół refleksji nad niezrozumiałstwem, czyniąc tym samym polemikę bar-

---

<sup>68</sup> K. Irzykowski, *Inter augures...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 157–158).

<sup>69</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 156).

<sup>70</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 157).

dziej merytoryczną. Nie popadał przy tym w skrajność i nie ułatwiał sobie zadania, przypominając o w z g l ę d - n o ś c i podziałów między typami niezrozumiałości (teksty Witkiewicza np. reprezentują, jego zdaniem, zarówno niezrozumiałość nieczytelną, jak i trudną), jak również podkreślając, że ostatecznie o komunikatywności przekazu rozstrzyga s t o p i e ń występowania niezrozumiałości. Uważał też, że rozmaite etapy rozwoju sztuki wymagają od krytyka różnych ingerencji – kampanie krytycznoliterackie nie są bowiem tylko prezentacją obiektywnych racji, ale przede wszystkim efektem podejmowania koniecznej próby korekty patologicznych zjawisk literackich. Jego wystąpienie przeciw „niezrozumiałstwu” nie jest zatem przypadkowe, dowodził bowiem, że współcześni twórcy niczego tak nie bronią, jak prawa do plagiatu i prawa do „niezrozumiałstwa”, a „w ostatnich czasach stało się ono [„niezrozumiałstwo” – S.P.] tak wielkie, że teraz nie rozumieją także już i krytycy, i zawodowi pisarze, i właśnie koledzy autorów. Należy więc przedsięwziąć jakąś rewizję”<sup>71</sup>. Kampania przeciw „niezrozumiałstwu” jest właśnie próbą takiej rewizji (jak napisze kilka lat później w *Beniaminku*: „dla uchwycenia równowagi trzeba *biec ku stronie przeciwnej*”<sup>72</sup>) – jej znaczenie i wartość związane są przede wszystkim z bieżącymi tendencjami rozwoju sztuki, które należy poddać modyfikacji.

Irzykowski, odpowiadając polemistom, wystąpił zatem zarówno jako dojrzały krytyk literacki, biorący na siebie obowiązek podsumowania zainicjowanej dyskusji, jak i świadomy literaturoznawca, który znając ograniczenia wykorzystywanych w badaniu literatury pojęć i ułomność

---

<sup>71</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 161).

<sup>72</sup> K. Irzykowski, *Beniaminek. Rzecz o Boyu Żeleńskim*, Warszawa 1933, s. 66; przedruk w: *idem, Walka o treść. Beniaminek*, oprac. A. Lam, Kraków 1976, s. 381.

wszelkich klasyfikacji, niestrudzenie projektował nową nomenklaturę, po to by rzeczowo i precyzyjnie artykułować swe racje. Może pamiętał aforyzm z *Dziennika* swego ulubionego filozofa – Friedricha Hebbela: „W polemice nie tyle chodzi o żołnierzy, co o ich uzbrojenie”<sup>73</sup>.

## Drugi etap sporu

Teksty, które proponują potraktować jako kontynuację toczącego się na łamach „Wiadomości Literackich” w 1924 roku sporu o „niezrozumialstwo”, montujące jego drugą odsłonę, ukazały się w latach 1925–1927 i łączyło je potraktowanie przez ich autorów pojęcia „niezrozumialstwo” i/lub problemów związanych z niezrozumiałością literatury jako głównych tematów wypowiedzi. Kolejny akt polemiki budowały zatem takie artykuły jak: Jana Brzękowskiego *Kilka uwag o niezrozumialstwie tzw. Nowej Sztuki*<sup>74</sup> („Goniec Krakowski” 1925), passusy Peipera w ramach odczytu *Nowe usta*<sup>75</sup> (1925), tekst Zenona Drohockiego *O zrozumiałości i niezrozumiałości*<sup>76</sup> („Zwrotnica” 1926) i trzy obszernie szkice Witkacego opublikowane w 1927 roku w „Przeglądzie Wieczornym”<sup>77</sup>. Ten etap dyskusji –

---

<sup>73</sup> F.Ch. Hebbel, *Dzienniki*, wyb. i przeł. K. Irzykowski, Lwów 1911, s. 41.

<sup>74</sup> J. Brzękowski, *Kilka uwag o niezrozumialstwie tzw. Nowej Sztuki*, „Goniec Krakowski” 1925, nr 138, s. 6 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 169–172).

<sup>75</sup> T. Peiper, *Nowe tworzenie*, w: *idem*, *Nowe usta. Odczyt o poezji*, Lwów 1925, s. 56–61 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 173–175).

<sup>76</sup> Z. Drohocki, *O zrozumiałości i niezrozumiałości*, „Zwrotnica” 1926, nr 8, s. 209 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 177–179).

<sup>77</sup> S.I. Witkiewicz, *Wstęp do rozważań nad „niezrozumialstwem”*, „Przegląd Wieczorny” 1927, nr 137, s. 3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 181–187); *idem*, *O wstrętnym pojęciu „niezrozumialstwa”*, „Przegląd Wieczorny” 1927, nr 143, s. 3–4 (zob. *Teksty źródłowe*,

tradycyjnie – zamykał kontrolujący przebieg polemiki Irzykowski, dołączając do przedrukowanych w *Słoniu wśród porcelany* (1934) artykułów *Niezrozumialstwo* i *Inter augures* komentarz<sup>78</sup>, w którym odniósł się do dyskutantów kontynuujących dyskusję, proponując nowe impulsy refleksji nad wyjściowym problemem.

Pomimo tego, że autorzy wszystkich wystąpień budujących drugą odsłonę sporu nie wskazali na artykuł *Niezrozumialstwo*, będący tekstem inicjującym wcześniejszą dysputę, nawiązywali do niej dyskretnie, artykułując raczej postawy estetycznych, w których obronie stawali, w kontekście potencjalnego oskarżenia o „niezrozumialstwo”. Zarzut „niezrozumialstwa” stał się bowiem w dwudziestoleciu międzywojennym (szczególnie po polemice w warszawskim tygodniku w roku 1924) figurą lektury<sup>79</sup> tekstów literackich: rzeczywiste epicentrum dyskusji o „niezrozumialstwie” znajdowało się zatem w konstelacjach poszczególnych utworów. Ponieważ jednak nie sposób zgromadzić tu licznych świadectw odbioru dzieł literackich, dla których formułowane oskarżenie o niezrozumiałość przekazu stanowiło ważne kryterium oceny<sup>80</sup>, proponuję jako zasadnicze dla konstrukcji krytycznoliterackiej konstelacji drugiego aktu sporu o „niezrozumialstwo” potraktować przede wszystkim te wypowiedzi krytyków, które skupiały się nie na interpretacji konkretnych utworów, ale na podejmowanej, w ramach zasadniczego

---

s. 189–195); *idem*, *Dalszy ciąg o wstrętnym pojęciu „niezrozumialstwa”*, „Przegląd Wieczorny” 1927, nr 148, s. 3–4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 197–209).

<sup>78</sup> K. Irzykowski, *Dopisek późniejszy* [do artykułu *Niezrozumialstwo*], w: *idem*, *Słoń wśród porcelany* 1934, s. 82–85 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 211–215).

<sup>79</sup> Termin i teza W. Boleckiego – zob. *Poetycki model...*, s. 334.

<sup>80</sup> Por. W. Bolecki, *Wyznaczniki „czytelności” i „nieczytelności” prozy narracyjnej*, w: *idem*, *Poetycki model...*, s. 331–368.

wyvodu artykulacji uwag związanych z problemami „niezrozumialstwa” czy/i niezrozumiałości. Tworzyły one, jak się okazuje, antologię głosów równoległych, nieprzecinających się (dyskutanci bowiem nie odnosili się do siebie nawzajem), ale funkcjonujących w ramach wspólnej im potrzeby konfrontacji z pojęciem „niezrozumialstwa” (ewentualnie niezrozumiałości), które pełniło w ocenie tekstów literackich międzywojnia funkcję sita<sup>81</sup>, selekcyjnego teksty akceptowane i nieakceptowane, sita, które przez jednych dyskutantów (także tych przeze mnie przywołanych) traktowane było ze zrozumieniem, a przez innych – ze spokojną rezerwą; byli też tacy, rzecz jasna, którzy przyjmowali je ze wstrętem i oburzeniem.

Najbliższy Irzykowskiemu spośród wymienionych przeze mnie wyżej polemistów był młody Jan Brzękowski. Nie wtedy oczywiście, gdy oskarżał czytelników o to, że nowi poeci i pisarze są niezrozumiali, a raczej „trudno zrozumiali”, ponieważ charakteryzuje ich wrodzony tradycjonalizm i niechęć do nowości. Widoczny także w wypowiedziach Irzykowskiego atak na czytelników, czyniący ich współodpowiedzialnymi za niezrozumiałość tekstów, odbywał się bowiem na odwrotnych niż w tekście Brzękowskiego prawach. Autor *Niezrozumialstwa* zarzucał, przypomnijmy, konsumentom literatury właśnie zbyt dużą pobłażliwość wobec „niezrozumialców”. Odstąpienie przez publiczność literacką od stawiania artystom wymagań komunikatywności i przejrzystości przekazów („Mało kto stara się zrozumieć”<sup>82</sup> – pisał rozgoryczony krytyk) było, jego zdaniem, podglebieniem rozszerzania się patologicznego zjawiska „niezrozumialstwa” i czyniło rzeczywiście odbiorców sztuki współodpowiedzialnymi za

<sup>81</sup> Por. *ibidem*, s. 335.

<sup>82</sup> K. Irzykowski, *Niezrozumialstwo* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 101).

jej niekomunikatywność, ale na zupełnie innych, niż to wskazywał Brzękowski, zasadach.

Pozorne podobieństwo tez Brzękowskiego i Irzykowskiego łączyło się także z myślą tego pierwszego, wyrażaną w słowach:

Każda nowość ma w sobie coś takiego, co uderza, frapuje i mąci sąd. A zarazem tkwi w niej jeszcze jedna właściwość: jest trudną. Trudną nie tylko z tych powodów, które leżą w niej jako takiej, ale jeszcze więcej dlatego, że do wydania sądu o niej musimy tworzyć **nowe kategorie uczuć i odczuć**<sup>83</sup>.

Przypominają one bowiem młodopolską koncepcję „niezrozumiałości” Irzykowskiego, zakładającą, że każde wartościowe dzieło powinno zawierać element niezrozumiałości, wyznaczać „trudności albo głowie, gdy chodzi o przyjęcie nowych myśli, albo sercu, gdy chodzi o nowy sposób odczuwania”<sup>84</sup>. Obaj krytycy wskazywali, że tekst literacki jest sposobem nie tyle prezentowania uczuć, ile ich „wytwarzania”, które (znosząc romantyczny dualizm uczucia i słowa/obrazu) objawia się zawsze w konkretnej formie<sup>85</sup>. Praktyka artystyczna jest zatem, według obu, także szkołą odczuwania i ten emotywny aspekt koncepcji Irzykowskiego, choć nie tak silnie eksponowany jak intelektualny, jest w *Niezrozumialcach* obecny i ważny. Brzękowski jednak, zauważyć trzeba, czynił za wytworzenie „nowych kategorii uczuć” odpowiedzialnym –

---

<sup>83</sup> J. Brzękowski, *Kilka uwag o niezrozumialstwie...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 169).

<sup>84</sup> K. Irzykowski, *Niezrozumialcy...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 365).

<sup>85</sup> Na to podobieństwo zwraca uwagę Agnieszka Dauksza w: *eadem, Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*, Warszawa 2017, s. 50–51.

znów – czytelnika; owo „my” – jak wskazywał kontekst przytoczonego cytatu – odnosiło się do odbiorców sztuki, którzy zobowiązani są ponieść trud dorobienia do niezrozumiałego tekstu. Dla Irzykowskiego rzecz miała się poniekąd odwrotnie: to sama sztuka wytwarza nie tylko impuls nowego odczuwania, ale „życzliwą” czytelnikowi platformę; „nowa forma” sztuki sprawia, że to „przez nią”, jak pisze krytyk w *Niezrozumiałcach*, „świat [...] ożywa [dla czytelnika – S.P.], zmartwychwstaje z grobu banalności”<sup>86</sup>. Ożywa, dodać trzeba koniecznie, o ile sam tekst jest wystarczająco zrozumiały.

Podobieństwo stanowisk dwóch krytyków opierało się jednak na myśli zamykającej artykuł Brzękowskiego, która była równocześnie najbardziej wyeksponowanym przesłaniem jego tekstu. Wskazywała ona na odpowiedzialność poetów, którzy tworząc Nową Sztukę, „**Przesadzają i szarżują [...], w dziwacznych metaforach i odległych porównaniach, w kulcie nowości, nienawiści do starych dekoracji poetyckich**”<sup>87</sup>. To sami poeci, którzy „z Odrodzenia przeszli w Barok”, są zatem głównymi odpowiedzialnymi niezrozumiałości sztuki i to na nich ostatecznie pada oskarżycielski wzrok Brzękowskiego, mniej lub bardziej świadomie kontynuującego prokuratorski impet ataków Irzykowskiego.

O ile problem „złej” niezrozumiałości literatury został wyinterpretowany przez Brzękowskiego w dużej mierze zgodnie z intencjami inicjatora sporu o „niezrozumiałość”, o tyle kolejne głosy budujące tę odslonę polemiki reprezentowały coraz bardziej odmienne od stanowiska Irzykowskiego konceptualizacje zagadnień związanych z niezrozumiałością sztuki.

<sup>86</sup> K. Irzykowski, *Niezrozumiałcy...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 355).

<sup>87</sup> J. Brzękowski, *Kilka uwag o niezrozumiałości...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 170).

Zenon Drohocki w „Zwrotnicy” przedstawiał na przykład imponująco zdyscyplinowany i szczegółowy wykład, którego intencją było przede wszystkim uściślenie znaczeń podstawowych pojęć związanych z: rozumieniem, dziełem sztuki (traktowanym jako „wyobrażenie specyficznego stanu afektywnego: stanu artystycznego”), mechanizmem niezrozumiałości w sztuce. Konkluzją wywodu była obrona „prawdziwego niezrozumialstwa”, stanowiącego nie tylko „możliwość artystyczną”, ale i „konieczność życiową”, wynikającą z potrzeby odrzucenia przesądów i udziału w rewolucji i postępie. Wnioski, które można wyprowadzić z porównania wypowiedzi Drohockiego i intencji inicjującego spór o „niezrozumialstwo” Irzykowskiego, są następujące: obu krytyków różniło nie tyle przyjęcie odmiennej definicji dzieła sztuki (dla Irzykowskiego nie jest ono artykulacją afektywnych stanów), ile stosunek do terminu „niezrozumialstwo”, wpływający – przede wszystkim – z innej definicji tegoż. Obaj krytycy ostatecznie kibicowali przecież „nowości” w sztuce: to, co Drohocki nazywał „prawdziwym” (w założeniu: dobrym, oczekiwanym) „niezrozumialstwem”, dla Irzykowskiego (w przybliżeniu) było pożądaną niezrozumiałością tekstów wartościowych, a termin „niezrozumialstwo” rezerwował on na użytek wskazania praktyk artystycznych nieprzynoszących w ramach swojej komplikacji formalnej zysków poznawczych. Precyzja Drohockiego, która była w jego artykule ostentacyjna, sprowadzała się jednak wyłącznie do spójności relacji pojęć w ramach własnego systemu. Korzystając z „lotnego słowa”<sup>88</sup>, którym stało się „niezrozumialstwo”, ignorował on zatem tradycję jego użycia i znaczenia uprzednio mu przypisane. Szkoda. Bo

---

<sup>88</sup> Tak termin „niezrozumialstwo” określi Irzykowski w *Słoniu wśród porcelany*; por. *idem*, *Dopisek późniejszy* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 211).

uniemożliwiło mu to odniesienie się do krytyka, który termin ten wprowadził do literaturoznawczej debaty, i konfrontację z nim.

Tekst Drohockiego był jednak niespecyficzny. Tak jak inne artykuły budujące ten etap dyskusji, pozostając w intertekstualnej zależności od sporu rozgrywanego w roku 1924 na łamach „Wiadomości Literackich”, pisany był przez autora, który nie dialogował wprost z krytykami spór ten inicjującymi, ale koncentrował się na wyartykułowaniu własnych racji. Podobną zasadą rządziły się dwa inne wystąpienia podejmujące temat niezrozumiałości i „niezrozumialstwa”: Peipera i Witkacego.

Wypowiedź Peipera, którą proponuję włączyć do konstelacji krytycznoliterackiej tworzącej tę odsłonę interesującej mnie polemiki, to fragment wydanych w 1925 roku *Nowych ust. „Burmistrz marzeń niezamieszkałych”*<sup>89</sup>, jak za lat kilka nazwie Peipera Irzykowski, wkomponował (przeczuwając prawdopodobnie zarzuty, z którymi spotykać się będzie przez najbliższe lata w odniesieniu do swoich utworów<sup>90</sup>) rozważania nad niezrozumiałością w nowej poezji w przedstawiony błyskotliwym stylem wykład, stanowiący bazę jego poetyckiego programu. Główne osie tego programu były jasne: romantycznej koncepcji poezji, rozumianej jako ekspresja osobowości, przeciwstawił Peiper kult poetyckiego rzemiosła, stylowi prozy zorganizowanemu wokół postulatu nazywania rzeczy – styl poezji, którego istotą jest zastępowanie nazwy „pseudonimem”. Poezję nazywającą emocje zastąpić ma, postulował, poemat, który rzeczy określi szeregiem pery-

<sup>89</sup> K. Irzykowski, *Burmistrz marzeń niezamieszkałych*, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 1, s. 3; przedruk w: *Słoń...* (1976), s. 272–292.

<sup>90</sup> Por. na ten temat T. Kłak, *Tadeusz Peiper i jego odbiorcy*, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 4, s. 119–143.

fraz: w nowej poezji ukryte emocje twórcy dostępne będą czytelnikowi w ramach rekonstrukcji, opartej na oglądzie stosunku peryfrazy do przedmiotu. Wynalazek, którym był „układ rozkwitania”, uzupełniał zasadnicze postulaty Peipera, a uwagi o „niezrozumiałości” stanowiły asekuracyjne oddalenie przewidywanych nieporozumień.

Według Peipera z istoty dobrej poezji wynika, że jest ona trudno zrozumiała, a trudność ta ulega wzmocnieniu, gdy poezja jest nową. Niezrozumiałość nowej poezji to przede wszystkim efekt pseudonimizacji („Ekwiwalentyzując rzeczywistość, piękne zdanie przekształca jej twarz”<sup>91</sup>) i nowych praw, określających związki zdań. Warto zatem mówić nie tyle o jednej niezrozumiałości, ile o dwóch: starej, charakteryzującej poezję tradycyjną, i nowej, implikowanej przez nowoczesną estetykę. Z tez Peipera wynikało, że zakłócenia w procesie komunikacji literackiej są efektem przyłożenia konwencjonalnych procedur lektury do poezji, z którą one nie korespondują. Nieproduktywne jest zatem w debacie dotyczącej nowej poezji posługiwanie się oczekiwaniami wypracowanymi w kontakcie ze sztuką tradycyjną. Grzech ten natomiast zdarza się nierzadko i dlatego właśnie „zarówno jej [nowej sztuki – S.P.] oskarżyciele, jak i jej adwokaci, posługują się w walce o nią zardzewiałą dubeltówką starej niezrozumiałości”. Wniosek Peipera jest jasny: „**Niech znawca alfabetu łacińskiego nie skarży się na nieczytelność alfabetu greckiego**”<sup>92</sup>. Postulat rozumienia nowej sztuki, który stawia Peiper czytelnikowi, uzupełniony został jednak wymogiem kierowanym do samego poety, poinformowanego, że „**niejasność ma tylko wtedy prawo bytu, kiedy jest płaszczem nowego piękna**”<sup>93</sup>.

---

<sup>91</sup> T. Peiper *Nowe tworzenie* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 173).

<sup>92</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 174).

<sup>93</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 175).

Refleksja nad „niezrozumiałstwem” stanowiła w *Nowych ustach* element spójnego programu poetyckiego Peipera i to jego kontekst, a nie toczącej się wcześniej dyskusji nad „niezrozumiałstwem”, był dla Peipera zasadniczy. Tak samo, jak dla Witkacego. Trzy obszerne artykuły Witkacego z „Przeglądu Wieczornego” (1927) to tyleż uwagi dotyczące niezrozumiałości i „niezrozumiałstwa” (które zostaje nawet wywołane w tytułach jego tekstów), co prezentacja własnego systemu estetycznego. Rozprawienie się ze stawianymi sztuce oczekiwaniami komunikatywności przekazu, „wstrętnym”, „szkodliwym” i „zbrodniczym” pojęciem „niezrozumiałstwa” było elementem tego programu – pełniło w nim funkcję pierwszoplanową.

Witkacy definiował bowiem sztukę – co w artykułach, o których mowa, szczegółowo argumentował – jako Czystą Formę, tj. jedność osobowości twórcy pojawiającą się w jedności elementów formalnych dzieła, działających na widza i wywołujących w nim spotęgowanie jedności osobowości, w następstwie którego doznaje on poczucia Tajemnicy Istnienia. Kierowane przez krytyków wobec twórców takiej sztuki oczekiwanie zrozumiałości było dla niej zagrożeniem. Zrozumiałość traktowana jako postulat, by treść dzieła można było „**własnymi słowami opowiedzieć**”<sup>94</sup> (a tak ją rozumiał Witkacy), bazuje bowiem na oczekiwaniach związanych z dogmatem realizmu, który w sztuce będącej Czystą Formą musi być (w ramach deformacji rzeczywistości i perwersji) przewyciężony. Krytyk konstatował zatem z niesmakiem: „sztuka, która nie daje pola do opisanja własnymi słowami, [...] uznana jest za «niezrozumiałstwo»”<sup>95</sup>, zatem

<sup>94</sup> S.I. Witkiewicz, *Dalszy ciąg...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 199).

<sup>95</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 207).

Byłe dureń ma prawo nazwać daną teorię „niezrozumiałstwem”, bo on, ten dureń, jej nie rozumie i byle inteligent może określić dane dzieło sztuki jako niezrozumiałe dla niego z punktu widzenia treści, bo jest zupełnie nie nastawiony na przyjmowanie artystycznych wrażeń<sup>96</sup>.

„Niezrozumiałstwo” było więc rozpoznane przez Witkacego jako określenie szkodliwe, wykorzystywane zarówno przez zwykłego konsumenta sztuki, który z braku kwalifikacji i ze względu na subiektywne odczucie sztuki tej nie rozumie, jak i profesjonalnego krytyka (padają nazwiska: Antoniego Słonimskiego, Karola Irzykowskiego, Emila Breitera<sup>97</sup>), który na podstawie niewłaściwych oczekiwań jej stawianych identyfikuje rozminięcie się tychże z praktyką artystyczną, koncentrując się na treści utworów literackich, a nie ich elementach formalnych. Zawsze jest „niezrozumiałstwo”, według autora koncepcji Czystej Formy, „pancerzem dla nieuctwa, lenistwa i braku artystycznej wrażliwości”<sup>98</sup> i zawsze jest winą odbiorcy, nieprzyzwyczajonego do sztuki bazującej na napięciach dynamicznych i zdeformowaniu materiału twórczości artystycznej, wymagającej przeto nie odbioru, opartego na racjonalizacji „treści” (do którego odwołuje się wymóg zrozumiałości sztuki), ale reakcji polegającej na estetycznym przeżyciu, do której przykładanie oczekiwań „zrozumiałości” jest absurdem.

---

<sup>96</sup> S.I. Witkiewicz, *O wstrętnym pojęciu „niezrozumiałstwa”* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 192).

<sup>97</sup> Por. także S.I. Witkiewicz, *Beznadziejne porachunki. Polemika z krytykami*, w: *idem, O znaczeniu filozofii dla krytyki i inne artykuły polemiczne*, oprac. i przypisami opatrzył J. Leszczyński, posłowie B. Dziemidok, Warszawa 1976, s. 298–341.

<sup>98</sup> S.I. Witkiewicz, *Wstęp do rozważań...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 187).

I znów w tym momencie rozwoju dyskusji nowych impulsów dostarczył Irzykowski, który spór, funkcjonujący już – jak widać – głównie na poziomie obecności pojęcia niezrozumiałości/„niezrozumialstwa” w ramach prezentacji autorskich systemów estetycznych, a nie wymiany/konfrontacji opinii, na nowo ożywił. Ożywił, po pierwsze, obszerną, wydaną w 1929 roku *Walką o treść* – książką będącą polemiką z programem estetycznym Witkacego. I choć dialog dwóch wybitnych umysłowości (aktywniejszą stroną był Irzykowski)<sup>99</sup> nie sprowadzał się do wymiany uwag na temat „niezrozumialstwa”, ale opierał się na konfrontacji różnych temperamentów krytycznych<sup>100</sup> i odmienności przekonań dotyczących źródeł, celów i istoty sztuki<sup>101</sup>, *Walka o treść* zawierała wiele fragmentów, w których krytyk na nowo podjął temat niezrozumiałości tekstów. Na przykład wtedy, gdy pisał o „rozpuszczeniu metaforycznej młodego poko-

<sup>99</sup> Już przed opublikowaniem przez Witkacego artykułów dotyczących „niezrozumialstwa” Irzykowski i Witkacy odnosili się do siebie nawzajem, zob. K. Irzykowski, *Uwagi na temat tzw. upadku twórczości dramatycznej*, „Scena Polska” 1923, nr 4–6 (przedruk w: *Słoń...* (1976), s. 172–183); S.I. Witkiewicz, *Krytyka artykułu Karola Irzykowskiego pt. „Uwagi na temat tzw. upadku twórczości dramatycznej*, „Ekran i Scena” 1924, nr 3–6 (przedruk w: *idem, O znaczeniu filozofii dla krytyki...*, s. 247–256).

<sup>100</sup> Tę różnicę temperamentów odnotowywała już pierwsza recenzentka *Walki o treść* (por. B. Żukotyńska [rec.], *Walka o treść. Studia z literackiej teorii poznania, Karol Irzykowski, Warszawa 1929*, „Pamiętnik Literacki” 1929, z. 26/1/4, s. 741–751).

<sup>101</sup> O polemice Irzykowskiego z Witkacym zob. B. Rogatko, *Walka o treść jako polemika z programem estetycznym S.I. Witkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 62/2, s. 31–67; T. Burek, *Cztery dyskusje Karola Irzykowskiego*, w: *Problemy literatury polskiej lat 1890–1939*, red. H. Kirchner i Z. Żabicki, przy współudziale M.R. Pragłowskiej, Wrocław 1972, s. 165–176.

lenia<sup>102</sup> wzmacniającej niezrozumiałość tekstów, lub wówczas, gdy bronił streszczenia<sup>103</sup> utworu jako operacji sprawdzającej jego komunikatywność; wszystkie uwagi czynione były w obronie krytycznoliterackiego lub po prostu czytelniczego prawa do zbudowania podstaw swoich wartościujących sądów o literaturze („muszę utwór rozumieć, w przeciwnym razie nie uważam go ani za dobry, ani za zły”<sup>104</sup>).

Po drugie, Irzykowski ożywił po latach spór o „niezrozumialstwo”, wydając w 1934 roku zbiór artykułów krytycznoliterackich pt. *Słoń wśród porcelany*, w którym zarówno przedrukował zapoczątkowujący dyskusję 10 lat wcześniej szkic *Niezrozumialstwo* (przypominając go zatem publiczności literackiej, która, być może znając pojęcie „niezrozumialstwo”, nie do końca wiedziała – jak Witkacy<sup>105</sup> – kto jest jego autorem), jak i zamieścił komentarz do tego artykułu, w którym skoncentrował się przede wszystkim na wyeksponowaniu egzystencjalnego i etycznego aspektu rozważań na temat rozumienia, bo „Prawo do – starego – frazesu o przepaściach międzyludzkich ma tylko ten, kto myśli nad tym, jak by je wyrównać”<sup>106</sup>. Przekonywał, że walka z „niezrozumialstwem” była dla niego „nie tanią zaczepką gderliwego krytyka, [...] lecz fragmentem większych potrzeb i zamierzeń. Ro-

---

<sup>102</sup> K. Irzykowski, *Walka...* (1929), s. 57; przedruk w: *Walka...* (1976), s. 73.

<sup>103</sup> K. Irzykowski, *Opowiedzieć własnymi słowami*, w: *Walka...* (1929), s. 191–193; przedruk w: *Walka...* (1976), s. 215–217.

<sup>104</sup> K. Irzykowski, *Walka...* (1929), s. 105; przedruk w: *Walka...* (1976), s. 124.

<sup>105</sup> „Nie pamiętam, kto puścił pierwszy w kurs potworne pojęcie «niezrozumialstwa» i nawet nie chcę wiedzieć – musiałbym bowiem tego kogoś w pewien sposób znienawidzić” (S.I. Witkiewicz, *Wstęp do rozważań...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 189).

<sup>106</sup> K. Irzykowski, *Niezrozumialstwo* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 214).

zumienie, wyrozumienie i porozumienie – od tego zależą losy świata”<sup>107</sup>. *Słoń wśród porcelany* był wreszcie książką, dodać należy, w której śledzenie „niezrozumialstwa” funkcjonowało jako metoda interpretacji. Krytyk tropił niezrozumiałość w tekstach futurystów, formistów, teoriach Leona Chwistka i Jana Nepomucena Millera czy wreszcie odnosił się i do Peipera: ten „akrobata metafor i niezrozumialec w swoich poezjach” był według niego jasnym eseistą: *Nowe usta* nazwane zostały przez krytyka „prawdziwym cackiem stylistycznym”<sup>108</sup>.

### Trzeci etap sporu

Temat niezrozumiałości i „niezrozumialstwa” w latach trzydziestych dwudziestolecia międzywojennego nadal miał się dobrze. Funkcjonował przede wszystkim jako główny wątek toczonej znów wokół tekstów Irzykowskiego (cykl artykułów z podtytułem *Wycieczki w lirykę* drukowany w „Pionie”<sup>109</sup>) dyskusji na temat języka poe-

<sup>107</sup> K. Irzykowski, *Dopisek późniejszy...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 214).

<sup>108</sup> K. Irzykowski, *Burmistrz marzeń...*, s. 3; przedruk w: *Słoń...* (1976), s. 273.

<sup>109</sup> Por. przede wszystkim następujące artykuły Irzykowskiego: *Zgiełk a ścisk tzw. walarów*. [*Wycieczki w lirykę I*], „Pion” 1934, nr 39 (52), s. 1–2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 219–228); *Awangardą i pogardą* (*Wycieczki w lirykę II*), „Pion” 1934, nr 40 (53), s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 229–236); *Niczego nie zrozumieć...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 237–249); *Sprostowanie do polskiego albumu przestępców literackich*, „Kurier Wileński” 1935, nr 1, s. 8 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 281–286); *Noli jurare, domine Przyboś, in verba Peiperi*. (*Wycieczki w lirykę IV*), „Pion” 1935, nr 5 (70), s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 287–295); *Jeszcze raz: ucieczka w kontekst* (*Wycieczki w lirykę V*), „Pion” 1935, nr 19 (84), s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 309–319); *Niezrozumialstwo, metafory...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 321–333).

tów awangardy (głównie Awangardy Krakowskiej<sup>110</sup>). Irzykowski i krytycy, którzy się do niego odnosili, nie czynili z „niezrozumialstwa” głównego tematu swoich wypowiedzi, ponieważ „niezrozumialstwo” awansowało do kategorii analitycznej, wykorzystywanej w mapowaniu zagadnień szczegółowych, związanych z interpretacją racji założeń kierunków artystycznych i skuteczności ich literackich realizacji.

Konstelację tekstów krytycznych, o której mowa, można potraktować jako odrębną, do pewnego stopnia samodzielną, polemikę Irzykowskiego z awangardą. Ma ona swoją tożsamość: dość wyraźnie zarysowany przedmiot sporu, którym jest liryka współczesna (głównie awangardzistów krakowskich) i regularny rytm publikacji, stanowiących jądro dyskusji: ujęte w cykl artykuły Irzykowskiego publikowane w jednym piśmie oraz głosy jego polemistów odpowiadających i w „Pionie”, i na łamach innych gazet. Polemika tak definiowana (jako spór Irzykowskiego z awangardzistami: Peiperem Przybosiem, Brzękowskim) korespondowała z wykraczającymi poza nią dyskusjami wokół awangardy, była ich częścią. Można tę konstelację krytycznoliterackich wypowiedzi zobaczyć jednak także – co proponuję i nie jest to dalekie, sądzę, również od intencji Irzykowskiego – jako kolejny akt sporu o „niezrozumialstwo”, rozgrywającego się, w swej zasadniczej odsłonie, wcześniej.

Teksty konstruujące ten akt polemiki nie były zogniskowane jak w roku 1924 wokół jednej „promieniującej” na nie wypowiedzi krytycznoliterackiej, ale nie były także równoległymi, nienawiązującymi do siebie artykułami

---

<sup>110</sup> Rzec tę podkreśla Kazimierz Bartoszyński w: *idem, Karol Irzykowski – teoretyk poezji. Na marginesie książki Henryka Markiewicza pt „Czytanie Irzykowskiego”* (2011), „Teksty Drugie” 2012, nr 1–2, s. 320.

krytyków, którzy tworzyli antologię manifestów estetycznych, posługujących się wspólnym terminem (drugi etap sporu). Wciąż istniało jądro polemiki, ale już nie punktowe (jeden tekst), tylko liniowe (cykl tekstów), nowością natomiast był rodzaj krzyżowej relacji między artykułami, których autorzy coraz częściej nawiązywali do siebie, wszyscy jednak ostatecznie powtarzając, w rozmaitych formułach, genialne w swej prostocie słowa Peipera kierowane do Irzykowskiego: „Dlaczego Pan mnie nie rozumie?”<sup>111</sup>.

Do Irzykowskiego bowiem – dyrygenta dyskusji – odnosili się wszyscy polemisi: Łaszowski, Brzękowski, Przyboś, Peiper, Kotlicki, Pietrzak<sup>112</sup>. Wszyscy też (oprócz występującego w wyjątkowej roli, o czym później, Pietrzaka) krytycznie oceniali zarówno intencje autora *Walki o treść*, jak i źródła jego mylnych opinii. Wspierali się w dawanych Irzykowskiemu radach lub uczestniczyli w postponowaniu jego kompetencji. Dlaczego? Wszystkich bowiem łączył wspólny imperatyw obrony założeń awangardy i obrony siebie przed stawianymi im przez Irzykowskiego zarzutami o „nierozumialstwo”. Wspólny wróg, którym był dla nich Irzykowski, oraz potrzeba znalezienia jak najsilniejszych argumentów dla obrony nowej poezji ka-

<sup>111</sup> T. Peiper, *Milczenie tyfoidalne*, „Pion” 1935, nr 10 (75), s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 307).

<sup>112</sup> A. Łaszowski, *Nie wszystko rozumiem*, „Gazeta Artystów” 1934, nr 12, s. 5 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 251–254); J. Brzękowski, *Poezja, orzechy i dziadek do orzechów Odpowiedź Irzykowskiemu*, „Gazeta Artystów” 1934, nr 14, s. 1–2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 255–263); J. Przyboś, *Uwagi o nowej liryce*, „Pion” 1935, nr 2 (67), s. 2–3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 265–275); M. Kotlicki, *Znowu stare nieporozumienia*, „Kurier Wileński” 1934, nr 288, s. 9 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 277–280); T. Peiper, *Milczenie tyfoidalne* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 297–307); W. Pietrzak, *O niezrozumiałości poezji*, „Przegląd Współczesny” 1936, t. LVI, nr 166, s. 256(112)–263(119) (zob. *Teksty źródłowe*, s. 333–349).

zały im się wspierać i nawiązywać do wystąpień innych polemistów w obronie przedstawianych racji. Dlatego na przykład Przyboś, zwracając się do Irzykowskiego, odnosił się do Peipera, Brzękowskiego, Łaszowskiego<sup>113</sup>, a Peiper<sup>114</sup> przypominał w swym artykule wypowiedź Przybosia, zwracając uwagę Irzykowskiemu na to, że zmienia on treść wypowiedzi autora *Śrub*, i z satysfakcją odnotowując okoliczność, w której, jego zdaniem, udaje się Przybosiovi zirytować krytyka.

Wykorzystywanie w tym czasie terminu „niezrozumialstwo” w krytycznoliterackich wystąpieniach nieskierowanych do Irzykowskiego, ale krzyżujących wymianę opinii na temat literatury, było również częste w tekstach innych niż te, które udało się w niniejszej antologii przedstawić. By podać przykłady pod każdym względem odmienne, wskażę na przywoływaną przez Irzykowskiego Nałkowską, udzielającą wsparcia „niezrozumialcom”<sup>115</sup>, i nieobecnego w tekstach Irzykowskiego (co dziwi!) Władysława Sebyłę<sup>116</sup>, który atakował Peipera, posługując się

---

<sup>113</sup> J. Przyboś, *Uwagi o nowej liryce* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 265–275).

<sup>114</sup> T. Peiper, *Milczenie tyfoidalne* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 297–307).

<sup>115</sup> K. Irzykowski, *Niezrozumialstwo, metafory...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 330).

<sup>116</sup> W. Sebyła, *Margines nienapisanej recenzji*, „Pion” 1935, nr 9, s. 2 (cyt. za: A. Kluba, *Niewyraźalność w świadomości artystycznej Władysława Sebyły*, w: *eadem*, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźalność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1930)*, Wrocław 2004, s. 222–223). W tym interesującym szkicu (będącym niezrealizowaną recenzją tomiku poetyckiego S. Piętaka, *Alfabet oczu*, Lublin 1933) krytyk atakuje Peipera, posługując się kategorią „niezrozumialstwa” i pisząc między innymi: „Niezrozumialstwo u wielu awangardystów płynie z podobnych źródeł [...] z braku poglądu na świat”. „Wydaje mi się to zwykle głupstwo ubrane w dostojność, a nie poezja. Przy tym niezrozumialstwo nie gra tutaj dużej roli. Ostatecznie nie ma poety, któryby w ten czy inny sposób nie sprawiał trudności w rozumieniu go.

terminem „niezrozumialstwo” właśnie. Można już bowiem mówić w tym czasie o legendzie „niezrozumialstwa” (Brzękowski zwierza się np. że *Poezję integralną* napisał, by tę legendę obalić<sup>117</sup>), przyczyniającej się do rozpowszechniania się coraz bardziej popularnego zarzutu kierowanego w stronę nowej poezji (że jest niezrozumiała), na który trzeba znaleźć jakieś antidotum (stąd np. kampania recytatorska wierszy Peipera, której celem było między innymi ułatwienie odbioru trudnej poezji; rolę szczególną odegrał w niej znakomity interpretator poezji, Władysław Woźnik<sup>118</sup>).

Impulsem do rozpoczęcia pisanego przez Irzykowskiego cyklu tekstów publikowanych w „Pionie” w roku 1934 i 1935 z podtytułem *Wycieczki w lirykę* było ukazanie się w 1933 roku *Poezji integralnej* Brzękowskiego. Siedem<sup>119</sup>

---

Chodzi o gatunek niezrozumialstwa. Jeśli metafora jest niezrozumiała intelektualnie, jeśli nie da się przełożyć na zwykłą mowę z racji kondensacji przeżyć, zawilości stosunków, jakie przedstawia, powinna przynajmniej być zrozumiała emocjonalnie”. Powyższe wypowiedzi Sebyły interpretuje w ramach rekonstrukcji kategorii niewyraźności Agnieszka Kluba (zob. *eadem, Niewyraźność...*, s. 184–247).

<sup>117</sup> Zob. J. Brzękowski, *Poezja, orzechy...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 259).

<sup>118</sup> T. Kłak pisze, że „w 1936 r. miały miejsce co najmniej dwa osobne wieczory Peipera w Krakowie (w styczniu i w grudniu), w Wilnie (marzec), w Warszawie (wiosna) oraz we Lwowie i w Poznaniu” (T. Kłak, *Tadeusz Peiper...*, s. 136). Na przykład na jednym z takich wieczorów Woźnik recytował wiersze Peipera w ten sposób, że, jak donosił jeden ze sprawozdawców: „runęły mury niezrozumialstwa, czytał je tak, że bezpośrednio mogłem obcować z poetą” (M. Kanfer, *Hamlet poezji polskiej*, „Nowy Dziennik” z 19.01.1936, cyt. za: T. Kłak, *Tadeusz Peiper...*, s. 137).

<sup>119</sup> Z podtytułami *Wycieczki w lirykę* wydrukowano 5 artykułów Irzykowskiego. Oprócz pominięcia przez redakcję pisma podtytułu w pierwszym tekście cyklu – *Awangardą i pogardą* (Irzykowski pisze o tym w liście do Przybosa – zob. *Teksty źródłowe*,

*Wycieczek w lirykę* stanowiło jednak generalną rozprawę Irzykowskiego z językiem poezji awangardowej (a także założeń ruchu), a z czasem coraz bardziej rozprawę z awangardową (Peiperowską) koncepcją metafory<sup>120</sup>. Widać zatem ponownie, że dyskusja, o której mowa, traktowana w mojej interpretacji jako echo sporu o „niezrozumialstwo”, była także częścią innych głośnych dyskusji krytycznoliterackich międzywojnia: sporu o metaforę<sup>121</sup> czy polemiki wokół książki Brzękowskiego<sup>122</sup>. Cechą po-

---

przypis 209) prawdopodobnie za *Wycieczkę VI* (ponieważ *Wycieczka V i VII* ukazują się w cyklu drukowanym w „Pionie”) uznawał krytyk opublikowaną w międzyczasie recenzję *Kołysanki boksera* Stefana Flukowskiego (zob. *Dwugłos krytyki*, „Droga” 1835, nr 12, s. 1081–1086). Tekst ten ukazał się w formule konfrontacji dwóch tekstów pisanych przez krytyków różnych pokoleń – obok recenzji poematu napisanej przez A. Łaszowskiego. Irzykowski zarzuca utworowi Flukowskiego między innymi „niezrozumialstwo”, pisząc: „Największą wadą utworu jest nierównomierne wykonanie, nietrafności i niezrozumialstwa [...]. Snobistyczny brak interpunkcji, zwłaszcza przecinków, również nie przyczynia się do rozumienia, a w niektórych miejscach jest katastrofą”.

<sup>120</sup> Mówiąc precyzyjniej: stanowiły kontynuację już trwającego sporu Irzykowskiego z Peiperowską koncepcją metafory, której początkiem był artykuł Irzykowskiego *Metaphoritis i złota plomba*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 52/53, s. 4 (przedruk: *idem, Walka o treść. Studia z literackiej teorii poznania. I. Zdobnictwo w poezji. II. Treść i forma*, Warszawa 1929, s. 55–65), na który Peiper już odpowiadał w *Tędy* (1930), rozdział: *Komizm, dowcip, metafora*, s. 356–393.

<sup>121</sup> Konstelację tekstów budujących spór o metaforę wskazuje W. Bolecki, *Poetycki model...*, s. 343, przypis 20.

<sup>122</sup> Zob. inne niż przywołane w niniejszej antologii (K. Irzykowski, *Zgiełk a ścisk...*, zob. *Teksty źródłowe*, s. 219–228; J. Brzękowski, *Poezja, orzechy...*, zob. *Teksty źródłowe*, s. 255–263) głosy, budujące polemikę wokół *Poezji integralnej* J. Brzękowskiego (Warszawa 1933): L. Piwowar, *Kieszonkowy podręcznik nowej poezji*, „Gazeta Artystów” 1934, nr 6, s. 4; J. Przyboś,

lemik krytycznoliterackich jest bowiem to, że zazwyczaj będąc w swej pierwszej odsłonie dość ściśle określone (tematem, ograniczoną liczbą dyskutantów, niejednokrotnie też miejscem publikacji), z czasem (i czasem) pączkują, rymując się i przenikając z innymi krytycznoliterackimi dysputami, tworząc tym samym makrokonstelacje tekstów krytycznoliterackich – dialogi większe niż relacje między tekstami pojedynczymi (jak najkrócej można definiować polemikę), skomplikowane układy przenikania się polemicznych głosów na rozmaite tematy, związanych kompleksem łączących się z sobą literackich zagadnień.

Sprofilowana tu oto jednak – w kontekście sporu o „niezrozumiałość” – trzecia jego odsłona zogniskowana, powtórzę, wokół cyklu *Wycieczki w lirykę* Irzykowskiego, czasopisma „Pion” i pojęcia „niezrozumiałość”, buduje dwie kolumny uwag i argumentów: zgrupowane wokół ataku Irzykowskiego na awangardę i ataku polemistów na Irzykowskiego. Nie przedstawiając ich tutaj szczegółowo, odsyłając czytelnika do tekstów źródłowych, pragnę podkreślić, że w dużej mierze tezy formułowane w dyskusji skupiają się wokół stałych tropów argumentacyjnych, wracając do pewnych, łatwych do przewidzenia założeń przyjętych przez obie strony i przedstawianych już

---

*Dwa chwyty*, „Gazeta Artystów” 1934, nr 8, s. 3; L. Piwowar, *Raz, dwa, trzy*, „Gazeta Artystów” 1934, nr 9, s. 2; J. Przyboś, *Jeszcze raz trzy*, „Gazeta Artystów” 1934, nr 10; J. Brzękowski, *Dwa wymiary*, „Gazeta Artystów” 1934, nr 11; L. Piwowar, *Awangardiści przeciw awangardzie*, „Tygodnik Artystów” 1934, nr 3; J. Bronner, *Konfrontacja*, „Tygodnik Artystów” 1934, nr 4, s. 2; J. Przyboś, *Przerywam dyskusję. Polemika dokoła awangardy*, „Tygodnik Artystów” 1934, nr 5; L. Piwowar, *A ja ją kończę*, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 6; J. Maśliński, *Panowie, spokojnie! Zagajanie dyskusji*, „Żagary” 1933, nr 2; J. Brzękowski, *Talmudystom Peipera*, „Gazeta Artystów” 1935, nr 1; J. Przyboś, *Uzupełnienie do konfrontacji*, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 8, s. 4; J. Bronner, *Konfrontuję dalej*, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 8, s. 4.

wcześniej, tu natomiast niejednokrotnie wzmocnionych, uszczegółowionych i zobrazowanych innym (nowym) materiałem literackim. Irzykowski zatem podawał kolejne cechy „orzechowego języka” tekstów niezrozumiałych (koncentrując się, bardziej niż w swych wcześniejszych artykułach, na tropach poetyckich, figurach retorycznych), po to by formułować dobrze znany w swym przesłaniu wniosek: „Nie są bycze takie zdobycze”<sup>123</sup>. Polemiści natomiast we wspólnej i spójnej argumentacji identyfikowali „błędy Irzykowskiego” (Brzękowski) i „sprzeczność w nim samym” (Łaszowski), zarzucając krytykowi użycie „podstępu psychologicznego” (Peiper), „przekorny, barokowy pluralizm” (Łaszowski) i posługiwanie się „niegodnymi chwytami” (Brzękowski). Wszystko dlatego, że ich zdaniem, „uzbrojony w analityczny aparat mózgowy” (Kotlicki) „Don Kiszot polemicznych dyskusji [...] nie wyczuwa [...] nowego języka poetyckiego” (Brzękowski), ponieważ „nawyki odczuwania i rozumienia prozy przenosi do lektury poezji” (Przyboś)<sup>124</sup>. Podsumowując dyskusję w „Roczniku Literackim” za rok 1935, Władysław Sebyła odnotowywał, iż argumenty Irzykowskiego przypominały rzucanie „przysłowiowym grochem o ścianę”, a odpowiedzi jego adwersarzy parafrazowały zarzut, że ten „nie odczuwa w ogóle poezji”<sup>125</sup>. Komentator konstatował słusznie: „trudno dojść do porozumienia przy takich metodach polemiki”<sup>126</sup>.

W kontekście zgodnego chóru głosów wobec Irzykowskiego krytycznych bardzo ciekawy był zatem prezentowa-

---

<sup>123</sup> K. Irzykowski, *Zgiełk a ścisk...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 228).

<sup>124</sup> Strony kolejnych cytatów zob. *Teksty źródłowe*, s. 258, 254, 306, 251, 257, 279, 257, 261, 266.

<sup>125</sup> W. Sebyła, *Sprawozdanie za rok 1935 w dziedzinie liryki*, „Rocznik Literacki” 1935, s. 17.

<sup>126</sup> *Ibidem*.

ny w tej książce jako ostatni artykuł Włodzimierza Pietrzaka z 1936 roku, który jako pierwszy (!) z dyskutantów biorących udział od 1924 roku w sporze na temat „niezrozumialstwa” odwoływał się w swym wywodzie także do młodopolskiego szkicu Irzykowskiego *Niezrozumialcy*, co między innymi sprawiło, że ze wszystkich polemistów najsprawiedliwiej oddał intencje inicjatora dyskusji (bo o „racji” w polemice, która w istocie była konfrontacją różnych, rywalizujących ze sobą języków estetycznych, trudno przecież mówić). Czynił to jednak – co znamienne – w dużej mierze wykraczając poza tradycyjnie przyjmowaną przez krytyków rolę komentatora zjawisk literackich w celu ich oceny, wcielając się już w rolę profesjonalnego badacza literatury, identyfikującego założenia przyjmowanych przez polemistów opinii.

### Uwagi na koniec

1. Kierunek myślenia Pietrzaka był trafny. Chcąc uchwycić rzeczywiste różnice między polemistami, należy bowiem skoncentrować się nie na formułowanych przez nich tezach szczegółowych, ale diagnozować założenia ich wypowiedzi związane z kompleksem przekonań na temat literatury. Różnica poglądów na temat „niezrozumialstwa”/ niezrozumiałości tekstów między Irzykowskim a polemizującymi z nim krytykami wynikała bowiem z przyjęcia odmiennych sposobów rozumienia utworu literackiego i założeń związanych z oczekiwaniami jego właściwego odbioru. Nie do pogodzenia było przecież uzgodnienie jakiegoś „kompromisowego” stanowiska między (by wybrać jedną, przykładową, oś konfliktu) pojmowaniem przez Witkacego sztuki jako Czystej Formy (będącej wyrazem jedności osobowości twórcy) a widzeniem literatury przez Irzykowskiego, które pozostaje w ramach paradygmatu

nowoczesnego realizmu<sup>127</sup>. Nie do pogodzenia było założenie Witkacego, że pożądanym sposobem odbioru sztuki jest przeżycie metafizyczne, i przekonanie Irzykowskiego, że utwory literackie należy analizować, to znaczy „patrzeć autorom na ręce”, „jak on robi, że nas wzrusza”. I choć myślenie o sztuce Witkacego i Irzykowskiego jest skrajnie odmienne, to i ze stosunkowo bliskim Irzykowskiemu Peiperem porozumienie było trudne. Listę różnic ich poglądów przedstawił zresztą sam Irzykowski w znanym artykule<sup>128</sup>. Nie jest bowiem na przykład tym samym akceptacja przez Peipera niejasności tekstu pod warunkiem, że „**jest płaszczem nowego piękna**”<sup>129</sup>, i oczekiwanie Irzykowskiego, by niezrozumiałość stawiała „trudności albo głowie, gdy chodzi o przyjęcie nowych myśli, albo sercu, gdy chodzi o nowy sposób odczuwania”<sup>130</sup>. Nie w rozumieniu samej niezrozumiałości czy „niezrozumialstwa” zatem nie zgadzają się przede wszystkim polemisci, ale w rozumieniu tego, czym jest literatura i czym jest pożądanym, „właściwym” proces jej odbioru, zakładający określoną konceptualizację obowiązków, jakie spoczywają na autorze i czytelniku. Najogólniej można powiedzieć, że Irzykowski oczekuje, by zrozumiałość była w y j ś c i o - w y m s t a n e m tekstu zagwarantowanym czytelnikowi przez autora, jego oponenti zaś (na różnych zasadach) skłaniają się ku przyjęciu wniosku, że zrozumiałość jest efektem procesu odbioru tekstu, skutkiem jego

---

<sup>127</sup> Kwestię tę upraszczam tu w jednoznacznej tezie, więcej piszę na ten temat w recenzji książki Marcina Jauksza *Krytyka dziewiętnastowiecznego rozumu. Źródła i konteksty „Pałuby” Karola Irzykowskiego* (S. Panek, *Pałuba w sieci porównań*, „Przestrzenie Teorii” 2017, nr 27, s. 362–370).

<sup>128</sup> K. Irzykowski, *Burmistrz marzeń...*, s. 3; przedruk w: *Słoń...* (1976), s. 272–292.

<sup>129</sup> T. Peiper, *Nowe tworzenie* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 175).

<sup>130</sup> K. Irzykowski, *Niezrozumialcy...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 365).

deszyfracji. I choć oczywiście także Irzykowski uznaje, że teksty deszyfracji poddać należy („między autorem a czytelnikiem musi panować pewne napięcie niezrozumienia, bo ono jest przecież przesłanką zrozumienia”<sup>131</sup>), to chce wiedzieć, co należy poddać deszyfracji – i ten podstawowy stan komunikatywności utworu jest dla niego warunkiem sensownego kontaktu z literaturą.

2. Obserwacja, że najtrafniej – bo z metapoziomu – spogląda na „niezrozumialstwo” (oraz spór o „niezrozumialstwo”) Włodzimierz Pietrzak – dzięki temu właśnie, że wychodzi poza rolę krytyka literackiego, pomaga uświadomić sobie, że polemika krytycznoliteracka (a na pewno ta, którą był spór o „niezrozumialstwo”) nie opiera się przede wszystkim na skrupulatnej analizie cudzych tekstów i ich założeń. Rządzą nią na ogół inne prawa, pozwalające na przykład przejąć w dość „wolnym” rozumieniu cudze pojęcie, nawiązać do czyjejs wypowiedzi nie po to wcale, by „oddać jej sprawiedliwość”, cokolwiek miałyby to znaczyć, ale po to, by uczynić z tego nawiązania pretekst wypowiedzi własnej. Przekonał się o tym także inicjator interesującego mnie sporu. Zarzut bowiem, który sam stawiał wielokrotnie – bardziej lub mniej wprost – swoim adwersarzom: że są niemerytoryczni, nie wczytują się dokładnie w jego artykuły (co było zresztą prawdą), nie budują szczegółowej argumentacji, wypowiadając się nie w o b e c, ale o b o k tego, co powiedział, był zarzutem tylko w połowie uzasadnionym. Gdy bowiem on sam trafił wreszcie na godnego sobie przeciwnika – Peipera, który w *Milczeniu tyfoidalnym* dokonał wiwisekcji problemów podjętych przez niego w wywodzie dotyczącym metafory, rozkładając na czynniki pierwsze budowane pieczołowicie przez niego klasyfikacje, hierarchizacje, porównania, badając adekwatność użytych przez niego terminów i słusz-

---

<sup>131</sup> *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 161).

ność wnioskowań, Irzykowski spasował, powołując się w następnym tekście – też nie bez słuszności – na prawa dysput krytycznoliterackich, które jednak nie są konfrontacją literaturoznawczych referatów. „Czytelników naszej polemiki, jeżeli ich w ogóle mamy, kolego Peiper, może jeszcze jako tako zainteresować atak i replika, ale już nie duplika i trypliika”<sup>132</sup>.

3. Irzykowski odniósł jednak w sporze o „niezrozumiałstwo” sukces, choć nie polegał on na tym, że w wymianie uwag, opinii i argumentów między nim a uczestnikami dyskusji doszło do jakiegoś – jak chcieliby filozofowie dialogu – porozumienia. Sukces w polemice warto jednak mierzyć skutecznością wypowiedzanych słów. Kiedyś Janusz Sławiński, zastanawiając się nad skutecznością własnych wypowiedzi, formułowanych niejednokrotnie w trybie krytycznoliterackich interwencji, budował taką oto refleksję:

Na czym polega skuteczność mojej wypowiedzi do kogoś zwróconej? Najprostsza odpowiedź: na tym, że zdołam go skłonić do poglądu czy sposobu myślenia, które chciałbym upowszechnić wśród innych. Czy jednak nie bardziej na tym, że potrafię uruchomić w nim proces rozwijania jego własnych myśli, nawet jeśli byłyby na kilometry odległe od moich? Że je w nim zdołam wywołać? Że go zainspiruję do pójścia ścieżką osobną? Kładąc nacisk na tę właśnie możliwość, zwracamy uwagę na rolę wypowiedzi jako bodźca w komunikacji, zsuwając na drugi plan jej rolę jako metody dogadywania się partnerów, czyli ujednolicania ich poglądów. Z tego punktu widzenia bardziej skuteczna (silniejsza jako bodziec) byłaby wypowiedź budząca nieskrywany sprzeciw lub nierozu-

---

<sup>132</sup> K. Irzykowski, *Jeszcze raz...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 309).

mienie mego rozmówcy niż wypowiedź mogąca liczyć na jego rozumienie i akceptację<sup>133</sup>.

Niewątpliwie zatem Irzykowski, według kryteriów Sławińskiego, przystających do praw obowiązujących w krytycznoliterackich sporach, odniósł sukces, już wywołując tak owocną dyskusję, w której – w dodatku – prawie wszyscy się z nim nie zgadzali. Błędem byłoby jednak myśleć, że jest to sukces jedyny, a polemika, o której mowa, zakończyła się wraz z wybuchem wojny i stanowi dziś tylko kartkę z dość już odległych dziejów krytyki literackiej. Ma ona bowiem swoje ciągi dalsze. Za jej echo trzeba uznać powojenne wystąpienia Czesława Miłosza<sup>134</sup>, za jej kontynuację – dyskusje wokół poezji niezrozumiałej toczone w latach 90. i później<sup>135</sup>. I najpewniej nie są to ostateczne odwołania sporu o „niezrozumialstwo”, bo skoro bywa, że „niezrozumiałość jest błogosławioną winą poezji”<sup>136</sup>, to rozwój poezji sprzężony będzie z (krytycznoliteracką) obroną lub odmową racji jej niezrozumiałości.

<sup>133</sup> J. Sławiński, *Bez przydziału VIII*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2–3, s. 185–186.

<sup>134</sup> Interpretując teksty C. Miłosza: *Przeciw poezji niezrozumiałej*, „Teksty Drugie” 1990, nr 5–6, s. 151–162 (pierwotnie: „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 21, s. 1, 4–5); *Postscriptum autora*, „Teksty Drugie” 1990, nr 5–6, s. 163–176, Agata Stankowska włącza je właśnie w kontekst międzywojennego sporu o „niezrozumialstwo” (zob. *eadem*, *Głos Miłosza w sporze o „niezrozumialstwo” jako ponowiony wybór tradycji. Wokół nie ujawnionych intertekstów szkiców Przeciw poezji niezrozumiałej i Postscriptum*, „Pamiętnik Literacki” 2011, z. 2, s. 55–74).

<sup>135</sup> Dyskusję tę omawia, podając obszerną bibliografię, Dorota Kozicka w: *eadem*, *Poezja w klinczu (z)rozumienia*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2015, nr 26(46), s. 51–72.

<sup>136</sup> P. Bogalecki, *Niedorozumowy. Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, Warszawa 2011, s. 531.

TEKSTY ŹRÓDŁOWE  
ANTOLOGIA





## Wykaz tekstów źródłowych

### I odsłona sporu

- Karol Irzykowski, *Niezrozumialstwo*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 38, s. 1.
- Witr., *Irzykowski o „niezrozumialcach”*, „Głos Narodu” 1924, nr 223, s. 9.
- Jerzy Hulewicz, *W odpowiedzi Karolowi Irzykowskiemu. Zrozumialstwo*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 40–42, s. 2.
- Maria Jehanne-Wielopolska, *Głos laika o artykule Irzykowskiego Niezrozumialstwo. Maniery resorpcyjne w literaturze*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 44, s. 1.
- Jan Nepomucen Miller, *O niezrozumiałej zarozumiałości arcyzrozumialstwa*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 45, s. 2.
- Cyprian Kamil Norwid, *Jasność i ciemność* [tekst do druku podał i opatrzył obszernym komentarzem pt. *Postscriptum wydawcy Józef Ujejski*], „Wiadomości Literackie” 1924, nr 46, s. 2.
- Ujejski Józef, *Postscriptum wydawcy* [do tekstu C.K. Norwida, *Jasność i ciemność*], „Wiadomości Literackie” 1924, nr 46, s. 2.
- Karol Irzykowski, *Inter augures. Słaba odpowiedź osaczonego zrozumialca*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 50, s. 1.

### II odsłona sporu

- Jan Brzękowski, *Kilka uwag o niezrozumialstwie tzw. Nowej Sztuki*, „Goniec Krakowski” 1925, nr 138, s. 6.

- Tadeusz Peiper, *Nowe tworzenie*, w: *idem*, *Nowe usta. Odczyt o poezji*, Lwów 1925, s. 56–61.
- Zenon Drohocki, *O zrozumiałości i niezrozumiałości*, „Zwrotnica” 1926, nr 8, s. 209.
- Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Wstęp do rozważań nad „niezrozumiałstwem”*, „Przegląd Wieczorny” 1927, nr 137, s. 3.
- Stanisław Ignacy Witkiewicz, *O wstrętnym pojęciu „niezrozumiałstwa”*, „Przegląd Wieczorny” 1927, nr 143, s. 3–4.
- Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Dalszy ciąg o wstrętnym pojęciu „niezrozumiałstwa”*, „Przegląd Wieczorny” 1927, nr 148, s. 3–4.
- Karol Irzykowski, *Dopisek późniejszy* [do artykułu *Niezrozumiałstwo*], w: *idem*, *Słoń wśród porcelany*, Warszawa 1934, s. 82–85.

### III odsłona sporu

- Karol Irzykowski, *Zgiełk a ścisk tzw. walorów* [Wycieczki w lirykę I], „Pion” 1934, nr 39 (52), s. 1–2.
- Karol Irzykowski, *Awangarda i pogarda* (Wycieczki w lirykę II), „Pion” 1934, nr 40 (53), s. 2.
- Karol Irzykowski, *Niczego nie zrozumieć – wszystko przebaczyć?* (Wycieczki w lirykę III), „Pion” 1934, nr 41 (54), s. 4–5.
- Alfred Łaszowski, *Nie wszystko rozumiem*, „Gazeta Artystów” 1934, nr 12, s. 5.
- Jan Brzękowski, *Poezja, orzechy i dziadek do orzechów* *Odpowiedź Irzykowskiemu*, „Gazeta Artystów” 1934, nr 14, s. 1–2.
- Julian Przyboś, *Uwagi o nowej liryce*, „Pion” 1935, nr 2 (67), s. 2–3.
- Mieczysław Kotlicki, *Znowu stare nieporozumienia*, „Kurier Wileński” 1934, nr 288, s. 9.

- Karol Irzykowski, *Sprostowanie do polskiego albumu przestępców literackich*, „Kurier Wileński” 1935, nr 1, s. 8.
- Karol Irzykowski, *Noli jurare, domine Przyboś, in verba Peiperi (Wycieczki w lirykę IV)*, „Pion” 1935, nr 5 (70), s. 2.
- Tadeusz Peiper, *Milczenie tyfoidalne*, „Pion” 1935, nr 10 (75), s. 2.
- Karol Irzykowski, *Jeszcze raz: ucieczka w kontekst (Wycieczki w lirykę V)*, „Pion” 1935, nr 19 (84), s. 2.
- Karol Irzykowski, *Niezrozumiałstwo, metafory i kto nie będzie rozstrzelany (Wycieczki w lirykę VII)*, „Pion” 1935, nr 52 (117), s. 17.
- Włodzimierz Pietrzak, *O niezrozumiałości poezji*, „Przegląd Współczesny” 1936, t. LVI, nr 166, s. 256(112)–263(119).

### Aneks

- Karol Irzykowski, *Niezrozumiałcy (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.
- Karol Irzykowski, *Metaphoritis i złota plomba*, w: *idem, Walka o treść. Studia z literackiej teorii poznania. I. Zdobnictwo w poezji. II. Treść i forma*, Warszawa 1929, s. 55–65; pierwodruk: „Wiadomości Literackie” 1928, nr 52/53, s. 4.



## Nota edytorska

Niniejsza edycja tekstów oparta jest na ich pierwodrukach w prasie. Jedynie dwa teksty K. Irzykowskiego – *Niezrozumialcy* i *Metaphoritis...* są przedrukowane na podstawie wersji przez autora zmienionych i umieszczonych w jego książkach autorskich: *Czyn i słowo* (1913) i *Walka o treść* (1929), ponieważ polemici z reguły znali te teksty właśnie z wydań książkowych.

W przypisach starano się ustalić źródła cytatów i parafraz, wskazując wydania tekstów, z których korzystali lub mogli korzystać autorzy, ale także lokalizując je w wydaniach późniejszych, do których ma najpewniej dostęp czytelnik książki.

Każde pojawiające się w tekstach źródłowych po raz pierwszy nazwisko opatrzone przypisem zawierającym biogram tej osoby. W przypisach także podano informacje o utworach literackich, tekstach filozoficznych, dziełach sztuki itd. wskazanych przez autorów tekstów źródłowych oraz objaśniono wszystkie wyrażenia obcojęzyczne (poza tak zadomowionymi w polszczyźnie jak: *ad hoc*, *ex post*, *fair play*, *casus*, *per analogiam*) lub słowa, które wyszły już użycia i dla współczesnego czytelnika byłyby niezrozumiałe (np. *szampiony*, *skotopaska*, *solucja*, *zeskamotować*, *zasuggestionowany*, *koncedować*, *strefnić*).

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. *kwestja* – *kwestia*, *teorja* – *teoria*, *kryterja* – *kryteria*, *autonomję* – *autonomię*, *symetrii* – *symetrii*, *linje* – *linie*, *objektywnie* – *obiektywnie*.

2. Głoskę *y* zamieniono na *i* lub *j* w nielicznie (tylko w tekście Irzykowskiego *Niezrozumialcy*) pojawiających się słowach: *kwestya*, *poezya*, *fantazya*, *dyalog*, *seryo*, *zainicyowany* (po modernizacji: *kwestia*, *poezja*, *fantazja*, *dialog*, *serio*, *zainicjowany*).

3. Przyjęto pisownię łączną lub rozłączną grup wyrazowych (wyrażenia przyimkowe, połączenia partykuł i końcowych części wyrazów) według współczesnych zasad, np. *z pod* – *spod*, *przedewszystkiem* – *przede wszystkim*, *napozór* – *na pozór*, *poto* – *po to*, *zato* – *za to*, *poprostu* – *po prostu*, *nibyto* – *niby to*, *wogóle* – *w ogóle*, *odrazu* – *od razu*, *coprawda* – *co prawda*, *gdzieindziej* – *gdzie indziej*, *możnaby* – *można by*, *któryby* – *który by*, *toby* – *to by*, *niema* – *nie ma*, *nietylko* – *nie tylko*, *nietyle* – *nie tyle*, *niełatwo* – *niełatwo*.

4. Pozostawiono wychodzącą z użycia pisownię rozłączną *nie* z imiesłowami przymiotnikowymi, aby podkreślić ich znaczenie czasownikowe i lepiej oddać intencję autorów, np. *nie znający*, *nie odkryte*, *nie mogących*, *nie mający*.

5. Zrównano końcówki dopełniacza l. poj. i l.mn. rzeczowników żeńskich, np. *poezyj* – *poezji*, *kwestyj* – *kwestii*, *aluzyj* – *aluzji*.

6. Zachowano dawne końcówki mianownika l. mn. rzeczowników pochodzenia łacińskiego, np. *fakta*, *organa*.

7. W narzędniku i miejscowniku l. poj. oraz narzędniku l. mn. końcówki przymiotników i zaimków *-emi* zastąpiono końcówkami *-ym (-im)* oraz *-ymi (-imi)*, np. *logicznemi* – *logicznymi*, *poetykiem* – *poetyckim*, *miłemi* – *miłymi*, *słabem* – *słabym*, *sztuczmem* – *sztucznym*, *któremi* – *którymi*, *tem* – *tym*, *czem* – *czym*, *którem* – *którym*.

8. Zmieniono zapis następujących słów według reguł współczesnych: *organizmie* – *organizmie*, *urbanizmie* – *urbanizmie*, *realizmie* – *realizmie*, *anekdociarstwem* – *anekdociarstwem*, *resorbca* – *resorpcja*, *intenzywnie* – *intensywnie*, *zczepionych* – *szczepionych*, *assocjacja* – *asocjacja*, *juxtapozycja* – *jukstapozycja*, *Ixiona* – *Iksjona*, *maximum* – *maksimum*, *oxymoron* – *oksymoron*, *Roztworowski* – *Rostworowski*, *tłomaczyć* – *tłumaczyć*, *wyłómaczy* – *wytlumaczy*, *imażinizm* – *imażynizm*, *bronzowa* – *brązowa*, *odchłanna* – *otchłanna*, *antinaturalizm* – *antynaturalizm*, *suggestować* – *sugerować*, *acha* – *aha*.

9. Pozostawiono bez zmian formy: *potencjonalny*, *rułada*, *szampiony*, *laiki*, *essayistów*, *puanta*, *najprzód*, *szturkanie*, *słowiech*, *trainingu*.

10. W zakresie pisowni dużą i małą literą poprawiono *Nr* na *nr*, *polaków* na *Polaków*, *zachodu* na *Zachodu*, *wilję* na *Wilię*.

11. Poprawiono pisownię przymiotników pochodzących od nazwisk i mających znaczenie dzierżawcze na wielką literę, np. *po homerowsku* zmieniono na *po Homerosku*, *tuwimowskie* na *Tuwimowskie*, *witkiewiczowską* na *Witkiewiczowską*.

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

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

14. Zmieniono pisownię niektórych skrótów: *n. p.* na *np.*, *i t.d.* na *itd.*, *p. t.* na *pt.*, *t. j.* na *tj.*

15. Pozostawiono spolszczone formy nazwisk obcojęzycznych (np. *Szekspir*) i dzieł (np. *Don Žuan*, *Don Kiszot*).

Tytuły dzieł zasadniczo zachowano w wersjach występujących w wydaniu autorskim, także wtedy, gdy są zniekształcone (np. *Beata Cenci* – prawidłowa pisownia tytułu dramatu Słowackiego z 1932 roku to *Beatrice Cenci*) bądź skrócone (np. ... *Verba Peiperi*), z wyjątkiem błędów w druku (np. poprawiono błędnie wydrukowany tytuł artykułu S.I. Witkiewicza *O wstępem pojęciu „niezrozumialstwa”* na: *O wstrętnym pojęciu „niezrozumialstwa”*). Niektóre tytuły zmieniono w ramach modernizacji pisowni (np. *Maniery resorbcyjne w literaturze* poprawiono na *Maniery resorpcyjne w literaturze*) lub dostosowując zapis do współcześnie przyjętego (np. *Nie-boska komedia* poprawiono na *Nie-Boska komedia*). Nie poprawiano cytatów, nawet jeśli stanowią lekką parafrazę tekstu źródłowego albo są niezupełnie dokładne.

Przyjęto zasadę zapisu tytułów książek kursywą, a tytułów czasopism w cudzysłowie. Zwroty obcojęzyczne wyróżniono kursywą. Dłuższe cytaty wyodrębniono i złożono mniejszą czcionką. Wyróżnienia typograficzne (pogrubienia, rozstrzelenia) w zasadzie pozostawiono w postaci, jaka występowała w tekście źródłowym.

Poprawiono ewidentne błędy drukarskie, np. *szczególnej* na *szczególnej*, *samoisną* na *samoistną*, *właściwościom* na *właściwościom*, *czmu* na *czemu*, *odawaniu* na *oddawaniu*, *punktu* na *punktu*, *Wierzyński* na *Wierzyński*, *Bricz* na *Brucz*, *Mallarnié* na *Mallarmé*, *Szespira* na *Szekspira*, *Besji* na *Bestii*, *wiely* na *wielu*, *zadniczą* na *zasadniczą*, *wykluciu* na *wykluciu*, *działach sztuki* na *dzielach sztuki*.

W konfrontacji tekstu z pierwodrukami zarejestrowano ważniejsze różnice (np. dodano do tytułu *Zgiełk a ścisk tzw. walorów* dopisek *Wycieczki w lirykę I*, gdyż taka

była intencja autora; w wyrażeniu *jaki wolarz* zmieniono słowo *jaki* na *jak*), pomijając drobne i niemające wpływu na treść. Wszelkie odstępstwa odnotowano w przypisach, podobnie jak omyłki autorów (np. błędnie podane imię Kuncewiczowej: Ewa zamiast Maria, *wytłaczamy poza obecną chwilą* zamiast najpewniej: *wykraczamy poza obecną chwilę*, nieprawidłowo podane daty wydań numerów czasopism: 18 zamiast 23 czerwca, 2 zamiast 6 lipca).



# I ODSŁONA SPORU



Karol Irzykowski  
**Niezrozumialstwo**

Jeżeli dotychczas jeszcze nie ma dzieła, które by szczegółowo, a nie pobieżnie i „syntetycznie”, ukazało całokształt poezji polskiej od r. 1918, to z powodu niewyznanej dotychczas trudności: oto znaczna część utworów tej doby jest niejadalna, to znaczy niezrozumiała. Weźmy choćby kilka ciężkich tomów działalności poznańskiego „Zdroju”<sup>1</sup>, utwory obu Hulewiczów<sup>2</sup>, Stura<sup>3</sup>, dalej ostatni zbiorek

- 
- <sup>1</sup> „Zdrój” – dwutygodnik literacko-artystyczny, wydawany w latach: 1917–1922 (z przerwą w 1921 roku) w Poznaniu. Wydawcą i redaktorem pisma był Jerzy Hulewicz, wcześniej – do lipca 1918 roku – funkcję tę pełnił Stanisław Przybyszewski. Periodyk stanowił programowy organ polskiego ekspresjonizmu i był tworzony przez grupę „Zdrój”, którą oprócz Jerzego Hulewicza tworzyli: Witold Hulewicz, Adam Bederski, Jan Stur, Zenon Kosidowski, Emil Zegadłowicz, Józef Wittlin, oraz plastyków z poznańskiej grupy Bunt. Z pismem współpracowali między innymi: Waław Berent, Jan Kasprowicz, Zenon Przesmycki, Władysław Orkan, Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Edward Porębowicz, później przedstawiciele Skamandra oraz formiści.
- <sup>2</sup> Chodzi o Jerzego Hulewicza (1886–1941) – dramaturga, prozaika, malarza i grafika oraz Witolda Hulewicza, pseud. Olwid (1895–1941) – poetę, prozaika i tłumacza.
- <sup>3</sup> Jan Stur (1895–1923) – krytyk literacki i poeta związany z grupą poznańskich ekspresjonistów skupioną wokół pisma „Zdrój”.

Brzęczkowskiego<sup>4</sup>, znaczną część utworów Iwaszkiewicza<sup>5</sup>, Millera<sup>6</sup>, Kozikowskiego<sup>7</sup>, Zegadłowicza<sup>8</sup>, Napierskiego<sup>9</sup> – ba, trzeba by dużo wyliczyć, bo zdaje mi się, że tylko utwo-  
ry Tuwima<sup>10</sup>, Lechońa<sup>11</sup>, Wierzyńskiego<sup>12</sup> są zupełnie wol-

- 
- <sup>4</sup> Chodzi o wydany w 1921 roku zbiór wierszy Jerzego Brzęczkowskiego (1895–1967) *Stepy i chodniki*.
- <sup>5</sup> Jarosław Iwaszkiewicz (1894–1980) – poeta, prozaik, dramatopisarz, eseista i tłumacz. Należał do grupy młodych poetów skupionych wokół czasopisma „Pro Arte et Studio” i kabaretu Pikador, członek grupy Skamander. Wcześniej współredagował „Zdrój”.
- <sup>6</sup> Jan Nepomucen Miller (1890–1977) – poeta, krytyk literacki. Irzykowski dwa lata przed opublikowaniem artykułu *Niezrozumiałość* pisał nieprzychylnie zarówno o poezji Millera (por. K. Irzykowski, *Na Giewoncie formizmu*, „Przegląd Warszawski” 1922, nr 6, s. 291–306), jak i jego poglądach teoretycznoliterackich, przedstawionych w artykule *Harmonia dźwiękowa w poezji najnowszej*, „Ponowa” 1921, nr 3, s. 179–190 (por. tekst Irzykowskiego pt. *Dadanaizm*, który ukazał się dopiero w *Słoniu wśród porcelany* w roku 1934, ale – jak wskazuje adnotacja autora umieszczona na jego początku – został napisany w roku 1922 z przeznaczeniem do publikacji w „Przeglądzie Warszawskim”).
- <sup>7</sup> Edward Kozikowski (1891–1980) – poeta, współredaktor (obok Emila Zegadłowicza i Jana Nepomucena Millera) wydawanego w 1922 roku czasopisma „Czartak”.
- <sup>8</sup> Emil Zegadłowicz (1888–1941) – pisarz, jeden z twórców polskiego ekspresjonizmu, związany z grupą „Zdrój”, współredaktor czasopisma „Czartak”.
- <sup>9</sup> Stefan Napierski, właśc. Stefan Marek Eiger (1899–1940) – poeta, tłumacz i eseista pochodzenia żydowskiego, rozstrzelany w Palmirach.
- <sup>10</sup> Julian Tuwim (1894–1953) – jeden z czołowych poetów grupy poetyckiej Skamander, współzałożyciel kabaretu Pikador.
- <sup>11</sup> Jan Lechoń, właśc. Leszek Serafinowicz (1899–1956) – poeta, eseista, tłumacz, krytyk literacki i teatralny, współtwórca grupy poetyckiej Skamander.
- <sup>12</sup> Kazimierz Wierzyński, pierwotne nazwisko Wirstlein, zmienione w 1913 roku (1894–1969) – poeta, prozaik, eseista, współtwórca grupy poetyckiej Skamander.

ne od ustępów niezrozumiałych. Napotyamy na gąszcz, grzęzawiska, trzeba omijać, przeskakiwać, bo przebrnąć się nie da, a najczęściej wypada zawrócić z drogi.

Przed kilkunastu laty zajmowałem się sprawą niezrozumiałstwa w Polsce (w zbiorze *Czyn i słowo* rozdział pt. *Niezrozumiałcy*<sup>13</sup>). W Polsce, która by chciała być Francją Północy, lecz zamiast naśladować francuską jasność i dobitność, woli niemiecką mglistość – zaiste ponad swój rzeczywisty stan intelektualny, który by takich nadzwyczajnych sposobów wysłowienia jeszcze nie potrzebował.

Każdy autor ma prawo do pewnego procentu niejasności, lecz usiłuje go chytrze powiększyć. Pośpiech i trudność czy połowiczność w chwytaniu swych myśli dyktuje mu słowa i zdania pierwsze z brzegu, i tak powstaje niezrozumiałość, powstają okresy i ustępy, które on sam wprawdzie może rozumie, póki jeszcze żyje pełnią wrażeń z tego zdarzenia wewnętrznego, co go popchnęło do szukania słów i zdań, lecz których nie rozumie już czytelnik ani krytyk, nie znający owych przesłanek. Rozgrywa się cicha walka między stroną piszącą a czytającą. Mimo częstego szykanowania poetów przez prasę, mimo bojkotu handlowego, tj. niekupowania ciemnych książek, walka ta od dawna skończyła się klęską czytelnika i krytyka. W pomoc przyszły autorom cztery walne autorytety: Wyspiański<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> K. Irzykowski, *Niezrozumiałcy (Teoria niezrozumiałości o ile można zrozumiale wyłożona)*, w: *idem, Czyn i słowo. Glossy sceptyka*, Lwów 1913, s. 239–256; pierwodruk w: „Nasz Kraj” 1908, z. 8, s. 138–141 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 353–371).

<sup>14</sup> Stanisław Wyspiański (1869–1907) – poeta, malarz, wybitny dramaturg okresu Młodej Polski, wykazujący powinowactwo z Maurice’em Maeterlinckiem, kontynuujący tradycję dramatu romantycznego. Twórca między innymi takich dramatów, jak: *Warszawianka* (1898), *Wesele* (1901), *Wyzwolenie* (1903), *Bolesław Śmiały* (1903), *Noc Listopadowa* (1904).

i Brzozowski<sup>15</sup>, Miciński<sup>16</sup> i Norwid<sup>17</sup>, twórcy mgieł i ciemności, i wytworzyli atmosferę tolerancji dla wszystkich niezrozumiałych niezrozumiałców. Terroru dokończyły potem najnowsze doktryny estetyczne, usłużnie dając ordynarnej niezrozumiałości teoretyczne uzasadnienia.

Raz, zdobywszy się na odwagę, poprosiłem jednego z młodszych poetów, aby mi był łaskaw wyjaśnić tak po prostu, po ludzku, swój niezrozumiały dla mnie utwór. Jestem bowiem zdania, że da się to zawsze uczynić, choćby oczywiście przy tym padały ofiarą delikatniejsze odcienie utworu. Szło mi nie o to, żeby ten pan pomógł mi z r o z u m i e ć wszystkie głębie utworu, bo to ma być niejako miłosnym stosunkiem między autorem a czytelnikiem, więc – odbywać się w cieniu, lecz o to, żeby mi pomógł utwór przynajmniej p r z e c z y t a ć, to znaczy: przeczytać nie tylko litery i słowa, lecz i to, czego bym miał nie zrozumieć, ustalić przedmiot nierozumienia.

Spojrzał na mnie z litościwą pogardą, bo już sama propozycja wydała mu się czymś okropnym i bluźnierczym. Streścić?! Wy tłumaczyć!?! Nie, stanowczo, Irzykowski nie

---

<sup>15</sup> Stanisław Brzozowski (1878–1911) – wybitny krytyk literacki okresu Młodej Polski, filozof, publicysta, do którego wielokrotnie nawiązywał polemicznie Irzykowski w zbiorze swych artykułów z tomu *Czyn i słowo...* (1913). Autor między innymi studiów: *Współczesna powieść polska* (1906), *Współczesna krytyka literacka w Polsce* (1907), *Legenda Młodej Polski* (1909).

<sup>16</sup> 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).

<sup>17</sup> Cyprian Kamil Norwid (1821–1883) – wybitny, oryginalny twórca polskiego romantyzmu. Autor między innymi traktatu *Promethidion* (1851) i niewydanych za życia poety dwóch tomów wierszy *Vade-mecum* (1865–1866).

zna się na poezji. Wreszcie z uśmiechem pobłażania jał mi tłumaczyć jak dziecku, powiedział na wstępie, że to jest wizja, że należy sobie wyobrazić taką a taką sytuację, że to a to się dzieje, a wówczas z tego wypływa to właśnie, co jest napisane. Nie chcąc go fatygować, wnet mu przerwałem, bo zobaczyłem, tak jak się tego od razu domyślałem, że żadna otchłanna myśl<sup>18</sup> się tam nie zawierała, tylko że po prostu wysłowił się niedobrze i niedostatecznie, nie przemyślił czytelnikowi niepostrzeżenie przesłanek, potrzebnych do wywołania wizji. Gdy to poecie oświadczył, ubolewał nad moim racjonalizmem, nad chęcią zredukowania rzeczy delikatnych do trywialności itp.

Tak postąpili ze mną pp. Słonimski<sup>19</sup> i Witkiewicz<sup>20</sup>.

Przez pewien czas miałem pewien respekt przed tymi niezrozumialcami, zastanawiało mnie bowiem to, jak oni siebie wzajemnie rozumieją. Wydawali mi się sektą wolnomularzy, którzy porozumiewają się z sobą tajnymi

<sup>18</sup> Nie szykanuj mnie, kolego. Mówiąc o „myśli” w poezji, rozumie przeto nie aksjomat filozoficzny ani prawidło socjologiczne, lecz po prostu myśl poetycką, to jest mniej więcej co Schopenhauer nazywa „ideą” i co dawniej zawsze nazywało się ideą lub myślą w poezji, póki nie rozpowszechnił się terror antyintelektualny [przypp. – K.I.].

<sup>19</sup> Antoni Słonimski (1895–1976) – inicjator i współzałożyciel kabaretu literackiego w kawiarni Pod Pikadorem, współtwórca grupy Skamander, stały współpracownik „Wiadomości Literackich”. Z deklarowaną bezprogramowością grupy Skamander polemizuje Irzykowski w słynnym artykule *Programofobia* („Skamander” 1920, z. 2, s. 123–126; przedruk w: *idem, Słoń wśród porcelany. Studia nad nowszą myślą literacką w Polsce*, Warszawa 1934, s. 13–26 oraz *idem, Słoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber*, oprac. Z. Górzyna, Kraków 1976, s. 16–29).

<sup>20</sup> Stanisław Ignacy Witkiewicz, pseud. Witkacy (1885–1939) – dramaturg, prozaik, filozof, malarz. Irzykowski w książce pt. *Walka o treść. Studia z literackiej teorii poznania. I. Zdobnicтво w poezji. II. Treść i forma* (Warszawa 1929) wystąpił przeciw jego, zbudowanej wokół koncepcji Czystej Formy, teorii sztuki.

znakami, mnie nieznanymi. Tak się przecież wzajemnie wychwalali. Aż razu pewnego p. Iwaszkiewicz tu, w „Wiadomościach”, napisał, że nie rozumie wierszy Millera czy kogoś innego. Odetchnąłem. Jeżeli Iwaszkiewicz, ten ostatni krzyk polskiej poezji, nie rozumie Millera, to mogę się i ja nie wstydzic, że nie rozumiem ani Millera, ani Iwaszkiewicza, ani tym bardziej Rytarda<sup>21</sup>. A nawet zatarłem ręce swojej duszy, to znaczy ogarnęło mnie uczucie złośliwego zadowolenia z tego powodu, że ci wszyscy panowie nie tylko się wzajemnie nie rozumieją, lecz nadto muszą udawać, że jest inaczej.

Ale co oni sobie z tego robią! Piszą w natchnieniu, każde ich słowo jest „konieczne” – oni sami nie są od rozumienia, tylko od pisania, a ty, krytyku, czytaj i susz sobie głowę!

Pewien samotny poeta, mieszkający na prowincji, przysłał mi swoje dramaty ekspresjonistyczne. Nie rozumiałem i napisałem mu to, przytaczając innych niezrozumiałców. Odpisał mi:

Utworów Hulewicza i Stura nie rozumiem, poematy Zegadłowicza – niekiedy, Olwida – zawsze. Mój dramat czytało kilkanaście osób. Wszyscy zrozumieli. Byli wzruszeni. A to jest najważniejsze.

Oni więc zrozumieli, a Irzykowski był taki tępy, że nie rozumiał. Lecz co się okazuje? Byli wzruszeni, a to najważniejsze. Nasuwa mi się podejrzenie, że zadowalali się tylko jakimś ogólnym czuciem, nastrojem, nie troszcząc się o zrozumienie związków pragmatycznych wewnątrz dramatu. Czytelnicy i widzowie w Polsce stali się bardzo mało wymagający co do zrozumienia. Nierozumienie tego, co się czyta lub widzi na scenie, stało się czymś nor-

---

<sup>21</sup> Chodzi Irzykowskiemu najpewniej o poemat prozą Jerzego Mieczysława Rytarda, właśc. Mieczysława Kozłowskiego (1899–1970), *Wniebowstąpienie* (Warszawa 1923).

malnym. Mało kto stara się zrozumieć. I z tego powodu teatr w tym przynajmniej upodobił się do obrządku religijnego, że jak pobożni chłopcy słuchają mszy śpiewanej w tekście łacińskim, tak nabożny widz posłusznie pozwala, żeby mu ze sceny gadano wszelkie nonsensy i brednie w imię ekspresjonizmu.

Drugi akt *Strasznych dzieci* Rostworowskiego<sup>22</sup> zawiera mnóstwo ustępów niezrozumiałych. „Zamknę jej sztyłem paszczę”. Aktora, który grał główną rolę w tej sztuce, pytałem, czy rozumie te ustępy. Odpowiedział szczerze, że nie. Mimo to grano tę rzecz kilkanaście razy. Autor był na próbach, nikt jakoś nie starał się dowiedzieć, o co chodzi. Wytrzymał i on, i aktorzy, i publiczność.

W polskiej literaturze rozchodzą się od lat wielu smrodliwe dymy niezrozumiałości.

Niezrozumialcy są smutni, ale dumni. „Nie rozumiecie nas? Nic nie szkodzi, poczekamy. Tyle arcydzieł okazało się później łatwymi. My piszemy, co nam natchnienie (konieczność) dyktuje”.

Ale powiadam wam:

Więcej bredni powiedzieć może głupiec w pięciu minutach, niż mędrzec przez pięć lat odgadnąć.

Czy z tego powodu głupiec ma triumfować nad mędrcelem?

Czytałem i rozumiałem Kanta<sup>23</sup>, Simmla<sup>24</sup> – ale nie rozumiem wyżyn pana poety Iksa. Na mecz rozumienia

<sup>22</sup> *Straszne dzieci. Bajka w trzech aktach* – dramat Karola Huberta Rostworowskiego (1877–1938) opublikowany w 1922 roku.

<sup>23</sup> Immanuel Kant (1724–1804) – niemiecki filozof, główny przedstawiciel klasycznej niemieckiej filozofii idealistycznej. Ślady uważnej lektury tekstów Kanta widać w dzienniku Irzykowskiego, szczególnie w jego zapiskach z roku 1891 (por. K. Irzykowski, *Dziennik*, t. 1: 1891–1897, oprac. B. Górka, Kraków 2001, s. 139–146).

<sup>24</sup> Georg Simmel (1858–1918) – niemiecki filozof, eseista, teoretyk kultury i socjolog. W tekstach Irzykowskiego widać liczne ślady

rzeczy trudnych istotnie, a nie formalnie, gotów jestem wyzwać wszystkich w Polsce – weźmy sobie za pole do popisu wydane świeżo rozprawy Lacka o Wyspiańskim<sup>25</sup>, zobaczymy, kto więcej zrozumie. Lecz powiecie, że to są pisma rozumowe, których psim obowiązkiem jest przemawiać do rozumu, że inne prawa mają pisma poetyckie, które mówią do uczucia. Więc owszem, czytywałem z wielką satysfakcją utwory maga niemieckiego, Momberta, zwłaszcza *Der Glühende*<sup>26</sup>, i gotów jestem „wyjaśnić”, jak je należy czytać i „rozumieć” – wątpię, żeby kto wytrzymał ze mną konkurencję pod tym względem. Wiem, że „rozumieć” – to nie znaczy redukować utwór do jakiejś trywialnej maksy. Lecz musi być przecież jakiś godziwy stosunek między wysiłkiem rozumienia a wartością rzeczy zrozumianej. Za geniusza widocznie uważa się pan Iks, jeżeli imputuje mi, że dla zrozumienia jego wierszy muszę poświęcić tydzień czasu. Jeżeli mam już koniecznie czytać łamigłówniki, to wolę studiować teorię Einsteina<sup>27</sup>, której jeszcze nie tknąłem.

---

lektur książek Simmla. Por. na ten temat S. Panek, *O stosunku Karola Irzykowskiego do Georga Simmla*, w: *Literatura, kultura i język polski w kontekstach i kontaktach światowych*, red. M. Czermińska, K. Meller, P. Fliciński, Poznań 2007.

<sup>25</sup> Chodzi o rozprawę Stanisława Lacka *Studia o St. Wyspiańskim*, zebrał i przedmową poprzedził S. Pazurkiewicz, Częstochowa 1924.

<sup>26</sup> Chodzi o tomik utworów poetyckich Alfreda Momberta (1872–1942, niemieckiego poety i dramaturga, prekursora ekspresjonizmu) pt. *Der Glühende. Ein Gedichtwerk*, Leipzig 1896.

<sup>27</sup> Chodzi w zasadzie o dwie teorie Alberta Einsteina (1879–1955): szczególną teorię względności (1905), której najważniejszą konsekwencją jest podanie związku  $E = mc^2$ , i ogólną teorię względności (1916), w której Einstein głosi, że zjawisko powszechnego ciężenia (grawitacja) jest spowodowane wystąpieniem krzywizny czasoprzestrzeni.

Pojmuję i uznaję prawa i urok niezrozumiałości. Fascynował mnie niegdyś wiersz Goethego *Wanderers Sturmlied*<sup>28</sup>, którego nie można rozumieć bez komentarza; lecz poznawszy komentarz, ma się z tego wiersza swoistą przyjemność. Goethe, idąc wśród burzy do Sesenheim, do swojej Fryderyki, krzychał te wiersze do grzmotów i błyskawic, upojony burzą, miłością i własnym geniuszem, na szczycie tych swoich uczuć i wrażeń nie znajdował logicznych zdań, mówił chaotycznie, próbując jakiejś nowej mowy bogów.

Są utwory sezamowe; są utwory – tajemnice, do których nie ma klucza, bo autor go utopił; są inne, w których klucz jest schowany tak, by go odkryła tylko współczująca dusza. Niezrozumiałość staje się tu wprost formą, ale ta forma musi być uzasadniona szczególnymi okolicznościami. Trzeba się przynajmniej przed samym sobą i swoim Bogiem wylegitymować, że się naprawdę miało co ukrywać lub że naprawdę nie mogło się znaleźć słów odpowiednich.

Te utwory, które mam tutaj na myśli, są niezrozumiałe, lecz są czytelne. Można po nich niejako spacerować myślą wzdłuż i wszerz z wrażeniem, że się chodzi wśród skrzyń z zamkniętymi skarbami. Jeżeli się nie rozumie, to się wie, czego się nie rozumie. Utwory naszych niezrozumialców są po prostu niedostępne, to znaczy, że gdy się np. przeczyta pierwsze cztery linie, nie można się już posuwać dalej. Wiem – trzeba dać poecie pewne „for”, trzeba mimo przeszkód czytać go dalej, często dopiero koniec objaśnia początek. Ale czytywałem

---

<sup>28</sup> Hymn Johanna Wolfganga von Goethego (1742–1832) – wybitnego poety niemieckiego. Utwór prawdopodobnie powstał w 1772 roku i uważany jest za jedno z najtrudniejszych dzieł poety.

niektóre wiersze p. Napierskiego dwa razy – bez skutku, nic mi się nie sumowało.

Tajemnica jest źródłem i rdzeniem poezji, powiada Hebbel<sup>29</sup>. Lecz niezrozumiałość i bredzenie nie jest jeszcze tajemnicą ani głębokością. Poeci wielkiej miary kończą swoje utwory dotarciem do ostatecznych tajemnic, otwar-

---

<sup>29</sup> Christian Friedrich Hebbel (1813–1863) – niemiecki poeta i dramatopisarz, 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 studiując germanistykę we Lwowie, pod wpływem prof. Richarda Marii Wernera zafascynował się twórczością Hebbela i poświęcił jej swoją pierwszą krytyczno-literacką książkę – *Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności* (1907). Później bardzo często nawiązywał do jego myśli, zarówno w dziennikach, jak i praktyce krytycznoliterackiej. Bruno Jasiński, kpiąc z manieri uporczywego powoływania się przez krytyka na niemieckiego myśliciela, pisał o „heblowaniu Hebbela przez Irzykowskiego” (wspomina o tym A. Stern, *Kolekcja dusz*, w: *Klerk heroiczny. Wspomnienia o Karolu Irzykowskim*, red. B. Winklowska, Kraków 1976, s. 234). „Tajemnica jest źródłem poezji” – to słowa, które są prawdopodobnie przywołaniem myśli Hebbela wyrażonej w przetłumaczonych przez Irzykowskiego dziennikach, gdzie niemiecki myśliciel pisze: „Tajemnica – ostatnia instancja wszelkiej poezji” (s. 81) i dalej: „Każde prawdziwe dzieło sztuki jest tajemniczym, wieloznacznym, pod pewnym względem niezgłębionym symbolem”. Zaraz potem Hebbel dodaje – i z tą refleksją zbieżne są także sądy Irzykowskiego przedstawiane w całości wyводу o „niezrozumiałstwie”: „Jest nim [tj. symbolem – S.P.] zaś w stopniu tym mniejszym, im więcej powstało z myśli, gdyż tym pręcej można je zrozumieć i pojąć, ale też tym pręcej się ono wyczerpuje i staje się nieużyteczną muszlą, z której już perłę wycięto. Tzw. poeta dydaktyczny daje zamiast zagadki, która nas jedynie interesuje, nagie, jałowe rozwiązanie. Poezja nie jest odcyfrowywaniem, lecz stwarzaniem życia” (F. Hebbel *Dzienniki*, wybrał i przełożył K. Irzykowski, Lwów 1911, s. 109).

ciem perspektyw nieskończoności i szaleństwa; poeci małoduszni i aroganccy od razu zaczynają z najwyższego tonu niezrozumiałości.

Więcej zagadek beznadziejnych wytworzy głupiec w ciągu pięciu minut, niż mądry zdoła przez lat pięć rozwiązać.

Niezrozumiałość jako gatunek jest co prawda poniekąd uzasadniona nowoczesną i chwalebnią potrzebą poezji, by się demokratyzować. Nie na tym bowiem polega demokratyzacja poezji, żeby pisać o chłopach lub chłopskim językiem i chłopskim rozumem. Lecz na tym, że oto poezja powoli anektuje dziedziny dotąd jej niedostępne: 1) dziedzinę rzeczy niesalonowych i „wulgarnych” (pionier Boy<sup>30</sup>); 2) dziedzinę spraw intelektualnych, wiedzy (por. wiersz Tuwima o liczbach<sup>31</sup>); 3) dziedzinę rzeczy „nud-

<sup>30</sup> Tadeusz Boy-Żeleński (1874–1941) – krytyk literacki i teatralny, tłumacz, publicysta, satyryk, z wykształcenia lekarz. Związany z krakowskim środowiskiem Młodej Polski (debiutował w 1895 roku sonetami drukowanymi w tygodniku *Świat*), pisał dla kabaretu Zielony Balonik wiersze i piosenki satyryczne (*Słówka*, 1913), ośmieszające zarówno konserwatywne autorytety i mieszczańską pruderię, jak też dekadencją pozę cyganerii. Od 1924 roku związany z „Wiadomościami Literackimi”. W latach międzywojennych, jako autorytet liberalnej inteligencji, prowadził głośne kampanie publicystyczne o laicyzację polskiej kultury obyczajowej (*Dziewice konsystorskie*, 1929; *Piekło kobiet*, 1930; *Nasi okupanci*, 1932), racjonalizację stosunku do tradycji i literatury narodowej (akcje „antybrązownicze”: *Ludzie żywi* 1929; *Brązownicy*, 1930; *Obrachunki fredrowskie*, 1934; *Marysieńka Sobieska*, 1937). Programowy charakter miała również jego działalność przekładowa („Biblioteka Boya”), która wzbogaciła polską kulturę o ponad 100 tomów klasyki francuskiej. Od 1933 roku członek Polskiej Akademii Literatury. Po 1939 roku wykładał literaturę francuską na Uniwersytecie Lwowskim. Został zamordowany po zajęciu Lwowa przez Niemców. Irzykowski polemikę z Boyem przeprowadził w głośnej książce *Beniaminek* (1933).

<sup>31</sup> Chodzi o wiersz Tuwima pt. *0,00003* z tomu poety *Juvenilia*, t. 1, z. II: XII 1911 – VII 1912.

nych”: bo powiedzenie Woltera<sup>32</sup>, że każdy gatunek poezji jest dobry, byle nie nudny, przestało być aktualne; czasem przygotowanie pewnych wyjątkowych efektów wymaga wiele nudziarstwa, i oczywiście źródłem rozkoszy estetycznej są nie te nudne etapy, lecz ów nienudny już efekt; 4) dziedzinę rzeczy niezrozumiałych lub zbyt osobistych, albowiem poezja nie może się zrzec swoich ziaren, także i tutaj zawartych.

Ale ta niezrozumiałość, która śmierdzi w naszej literaturze, nie stąd pochodzi. Jest ona po części mimowolna, a po części wypływa z doktryn, mylnych lecz dających pole żądzy imponowania.

Zna pan (pani) zapewne ludzi, zwłaszcza kobiety, które w rozmowie z tobą od razu wpadają *in medias res*<sup>33</sup> i o sprawach i osobach, których wcale nie znasz, mówią ci tak, jakbyś je znał również, bo nie przyjdzie im na myśl, że to, co im głowę wypełnia, mogłoby tobie być obce. I dopiero w kwadrans zaczynasz się orientować, o co chodzi; jesteś jak na przedstawieniu w kinie, gdyś przyszedł w środku seansu. Tacy są i niektórzy pisarze: bez wyobraźni czy bez litości, bo nie mogą czy nie chcą wczuć się w duszę czytającego. Nie mogę o nich powiedzieć, żeby mieli siano w głowie, ale mają tam z pewnością kielbaski. Oczywiście nie chodzi o każdego czytającego, lecz o tych, którzy przystępują do lektury przecież z dobrą wolą i znacznym przygotowaniem intelektualnym.

---

<sup>32</sup> Wolter, właśc. François-Marie Arouet (1694–1778) – francuski pisarz, filozof, historyk, publicysta; jeden z głównych przedstawicieli oświecenia w Europie.

<sup>33</sup> *In medias res* (łac.) – w środek spraw; technika narracji, w której opowiadanie historii rozpoczyna się od środka lub finału przedstawianych zdarzeń, nie zaś od początku (*ab ovo*), a prezentacja wydarzeń wcześniejszych dokonywana jest w formie retrospekcji; pierwszy określenia tego użył Horacy w *Liście do Pizonów*.

Istnieje też pewien typ umysłów, które jak gdyby od urodzenia posiadały pociąg do skojarzeń paranojskich, do skoków wyobraźni, które nie są lotem, lecz wybrykiem. Miałem kolegę dziennikarza (Sedlaczek<sup>34</sup>) pisującego wierszowane szarady, których absolutnie nikt odgadnąć nie mógł, bo autor zamiast rozsubtelniania pojęć dawał jakieś pokiełbaszone poszlaki. Szkoda, że nie mogę tu przytoczyć tego futurysty. Takimi poszlakami pisuje dzisiaj wielu naszych poetów. Lecz gra skojarzeń nie jest jeszcze grą wyobraźni.

W niniejszym artykule, który ma cel raczej publicystyczny, nie chcę się wdawać w polemiki i roztrząsania zbyt fachowe, ale muszę zwrócić uwagę, że teoria futurystów o jukstapozycji<sup>35</sup> i o jak największym rozpięciu różnic

<sup>34</sup> Chodzi o Wiktora Sedlaczka, z którym Irzykowski pracował w redakcji „Przeglądu Politycznego, Społecznego i Literackiego” – lwowskiego pisma założonego i redagowanego przez Ludwika Masłowskiego (zob. J. Jarowiecki, *Prasa ugrupowań politycznych we Lwowie w okresie autonomii galicyjskiej (1867–1918)*, w: *Kraków – Lwów. Książki, czasopisma, biblioteki XIX i XX wieku*, t. 5, red. J. Jarowiecki, Kraków 2001, s. 402–403). Irzykowski dokonując przedruku artykułu *Niezrozumiałstwo* („Wiadomości Literackie” 1924, nr 38, s. 1) w tomie *Słoń... (1934, s. 60–72)*, usunął nawias z podanym nazwiskiem.

<sup>35</sup> Teoria, zgodnie z którą nie organizacja składniowa, ale zaskakujące zestawienie słów i obrazów powinno być podstawowym czynnikiem organizacji tekstu i dominującą zasadą twórczą, pozwalającą oderwać wypowiedź literacką od konwencjonalnych norm językowych, dyskursywności, standardów potocznego rozsądku, czyniąc ją autonomiczną. Do zasady zestawienia sprowadzić można większość innowacji artystycznych wywodzących się z futuryzmu. O teorii jukstapozycji pisali na przykład w „Almanachu Nowej Sztuki” 1924, nr 2: S.K. Gacki (*Rozważania literackie i nieliterackie*) i S. Brucz (*Zarys nowej poetyki*). Definicja Brucza: „Prawo jukstapozycji, które polega na tym, iż każdy poszczególny wiersz tworzyć powinien samodzielną całość obrazową, nie związaną niczym z sąsiadującymi. Znosi się niezbędne dotychczas spójniki, pozorujące łączność logiczną zdań. Każdy wiersz żyje własnym swoim życiem,

między rzeczą porównywaną a tą, z którą się porównywa, że ta teoria sprzyja plenieniu się zupełnie jałowej niezrozumiałości. Szukać dzikich metafor, 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 np. wiersz p. Brucza<sup>36</sup> 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 opisowej.

W pracowniach poetyckich odbywa się na gwałt tasowanie różnych pojęć i próbowanie, co z tego wyniknie. Ale przyłóż nawet cholewę do księżycyca, zawsze „coś” z tego będzie, dziwne i niespodziewane. Kalejdoskop słów dla dzieci. Zielona biegunka skojarzeń, czyli *Wniebowstąpienie* p. Rytarda<sup>37</sup>.

Wielu poetów myśli też, że tak należy postępować, że takie skojarzenia są uzasadnione, ponieważ dusza jest faktycznie państwem samych niezrozumiałości, irracjonalności, a to małe pole, które jest w niej zrozumiałe, jest wyjątkiem na rzecz podłej praktyki życia. A więc poeta, chcąc być szczery, musi gadać językiem tego państwa.

Lecz to jest myślenie impresjonistyczne, a wszakże my chcemy dziś być ekspresjonistami, chcemy szukać w y-

---

posiada własny organiczny oddech, tętni wewnętrzną dynamiką swego tematu” (*idem, Zarys nowej poetyki*, s. 55).

<sup>36</sup> Chodzi o wiersz związanego z futuryzmem poety i teoretyka poezji Stanisława Brucza (1899–1978), zatytułowany *Ty w Londynie*; opublikowany w 1923 roku w „Skamandrze” nr 29/30, s. 92–93.

<sup>37</sup> *Wniebowstąpienie* Jerzego Mieczysława Rytarda (właśc. Mieczysława Kozłowskiego, 1899–1970) – proza poetycka utrzymana w narracji pierwszoosobowej, na kompozycję której składają się luźno powiązane obrazy o charakterze impresjonistyczno-onirycznym; temem zdarzeń jest podhalański folklor.

r a z u. A wyraz musi być przecież 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 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...

Zresztą proszę zobaczyć zacytowaną tu już rozprawę o niezrozumiałcach<sup>38</sup>. Tam jest wykazane, że i jasność jest fikcją, zrobioną z materiału chaosu. A więc skoro tak jest, i skoro chaos ma być czymś szczególnie dostojnym, tedy i tej jasności wstydzic się nie potrzebujemy. Ale o tę fikcję właśnie chodzi, bo jest ona wartością wyższego rzędu.

Teraz z kolei zapewne ja wpadam w niezrozumiałość. Ale właśnie na tym kończę, kiedy wy od tego zaczynacie.

P.S. Jestem świadom tego, że także w moich pismach i artykułach znajduje się wiele ustępów niezrozumiałych, niedostatecznie wyrażonych. Jest to wynikiem pośpiechu, niedokładnego skontrolowania siebie, lub wynikiem tego, że są rzeczy, które zachowuję dla siebie samego. Ale gotów jestem udzielić o ile możliwości wyjaśnień na bezimienne zapytanie każdemu, kto tego zapragnie i zwróci się do mnie, wskazując szczegółowo taki ustęp.

---

<sup>38</sup> Por. K. Irzykowski, *Niezrozumialcy...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 353–371).



Witr.

## Karol Irzykowski o „niezrozumialcach”

W przedostatnim (38) n-rze „Wiadomości Literackich” zajmuje się w artykule wstępnym Karol Irzykowski kwestią, o której nikt dotychczas nie wyraził się zbyt jasno, a mianowicie kwestią „niezrozumialstwa” w poezji. Jest to istotnie jedna z tych cech, które gwałtownie do większej części współczesnej poezji utrudniają przystęp. Irzykowski ze znaną dosadnością i wychodząc ze ścisłych założeń, wykazuje genezę, rozwój i stan obecny „niezrozumialstwa”, po czym nie obwijając [!] prawdy w bawełnę dowodzi, że owe szaty niezrozumiałości nie kryją w sobie żadnych nadzwyczajności, że właściwie zasłaniają one tylko brak innych, może nawet bardzo istotnych cech. Rzeczowym bardzo i jemu tylko właściwym, w zupełności egzotycznym sposobem udowadnia to minięcie się zadania poezji w jej stosunku do czytelnika, jakie zaznaczyło się w ostatniej dobie (przez co większość do tego stopnia zraziła się, że niesłusznie uogólniła i rozciągnęła cień tej wady na całość współczesnej poezji. Podobnie zresztą i sam Irzykowski w swym artykule uformował swe zarzuty w cios ogólny, walczy z *totum*, lecz wierzymy, że tylko z *totum pro arte*<sup>39</sup>).

„Więcej bredni powiedzieć może głupiec w pięciu minutach, niż mędrzec przez pięć lat odgadnąć” – pisze Irzykowski.

---

<sup>39</sup> *Totum pro arte* (łac.) – w imieniu całej sztuki.

„Czy z tego powodu głupiec ma triumfować nad mędr-  
cem?”

„Czytałem i rozumiałem Kanta, Simmla – ale nie rozu-  
miem wyżyn pana poety Iksa”. „Wiem, że «rozumieć» – to  
nie znaczy redukować utwór do jakiejś trywialnej maksy-  
my. Lecz musi być przecież jakiś godziwy stosunek między  
wysiłkiem rozumienia a wartością rzeczy zrozumianej”.

Niezrozumiałość w naszej literaturze „jest – stwierdza  
Irzykowski – po części mimowolna, a po części wypływa  
z doktryn mylnych, lecz dających pole żądzy imponowa-  
nia”. Są też umysły, które posiadają „pociąg do skojarzeń  
paranojskich, do skoków wyobraźni”. „Takimi poszlakami  
pisuje dzisiaj wielu naszych poetów. Lecz gra skojarzeń nie  
jest jeszcze grą wyobraźni”.

Szukać dzikich metafor, obcinać węzły logiczne – dobrze,  
ale za tę swobodę trzeba prawdziwym złotem zapłacić  
i jeszcze samą treścią utworu udowodnić, że tak było na-  
prawdę potrzebne.

Poezja powinna być jasną, być zrozumiałą.

Artykuł p. Irzykowskiego, „który ma cel raczej pu-  
blicystyczny”, niemniej nasuwa jednak szerokie pole do  
polemiki. Czasem więcej zacieklej przyjemności znajduje-  
my w rozwiązywaniu nader trudnych szarad niż rebusów  
z „Małego Świątka”<sup>40</sup>. Woń rzeczy nieodgadnionej, jeśli  
nie zrozumiemy, lecz odczujemy, że po nią kryje się pewna  
głębia, upaja więcej niż naga jasność, która bez cienistych  
akcesoriów może z poezji bardzo łatwo uczynić prozę.

---

<sup>40</sup> „Mały Świątek” – założone w 1887 roku przez Annę Lewicką  
ilustrowane pismo dla dzieci i młodzieży, którego celem było  
wychowywanie dzieci w duchu patriotycznym i obywatelskim.  
Z pismem współpracowali między innymi: Maria Konopnicka,  
Henryk Sienkiewicz, Maria Dąbrowska.

Jerzy Hulewicz  
**W odpowiedzi Karolowi Irzykowskiemu.  
Zrozumiałstwo**

Co piękne, nie jest to, – mówił Maurycy, –  
Co się podoba dziś, lub podobało,  
Lecz co się winno podobać...  
(*Promethidion* Cypriana Norwida)<sup>41</sup>.

Zapewne nietrudno znaleźć w literaturze niemal każdej epoki myśl, którą wyraża Norwid w strofach wyżej przypominanych. A jednak zawsze, gdy poczynają się ścierać idee dwóch twórczych pokoleń, powstaje spór o rzecz – zdawałoby się – dawno przesądzoną.

W tej czy innej formie odpowiada pokolenie, które ma jeszcze wiele do powiedzenia, swojej starszej siostrzycy, która mniej więcej już się wypowiedziała: „bo piękne nie jest to, co się podoba dziś, lub podobało; lecz co się winno podobać”<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> *Promethidion* – traktat filozoficzny Cypriana Kamila Norwida opublikowany w 1851 roku.

<sup>42</sup> Nawiązanie do słów Norwida z jego traktatu *Promethidion*: „– Co piękne, nie jest to – mówił Maurycy – / Co się podoba dziś lub podobało, / Lecz co się winno podobać; jak niemniej / I to, co dobre, nie jest, z czym przyjemniej, / Lecz co ulepsza...” (C.K. Norwid, *Promethidion*, w: *idem, Pisma wybrane*, wybrał i oprac. J.W. Gomułicki, t. 2: *Poematy*, Warszawa 1968, s. 212).

Odpowiedź taka nie przekonywa tych, którzy już się wypowiedzieli, a którzy twórczych poszukiwań drugich odczuć nie umieją, bo skłonni są do upodobań na dziś lub wczoraj. I zdaje się, że tu na ogół dyskusja jest nieowocna.

Gdy zaś odpowiemy Karolowi Irzykowskiemu na jego artykuł, ogłoszony w nr. 38 „Wiadomości Literackich” pt. *Niezrozumialstwo*, odpowiednikiem słów Norwidowych<sup>43</sup>, usłyszy Irzykowski zdanie: „nie to zrozumiałe, co kto rozumie, – lecz to, co powinien rozumieć”.

Sądzę, że dziś już łatwiej znaleźć probierz twórczych wartości, których zrozumienie obowiązuje jeśli nie przeciętnego czytelnika, to krytyka w każdym razie, niż przed wiekami, kiedy to twórcza różnorodność nie była jeszcze ujęta dość wyraźnie w pomocnicze ramy krytyki czy historii. Tu więc zawsze nasuwa się pytanie: „zrozumiane przez kogo?”.

W każdym razie pozostaje kwestia otwarta, czy wina niezrozumienia leży po stronie utworu, czy po stronie czytelnika, widza, słuchacza.

Nie jest więc pozbawione słuszności to, że ośmielę się zakwestionować właściwość tytułowego określenia Irzykowskiego „niezrozumialstwo”, bo określenie to obciąża wyłącznie autorów; słuszniejsze wydaje mi się, jeżeli określenie „niezrozumialstwo” postawimy na równi obok określenia „niezrozumienie”.

W ten sposób przygwądzamy dysputę i nadajemy jej ramy, poza które wychodzić nie powinna w celu uniknięcia właśnie niezrozumienia lub „niezrozumialstwa” już nie w stosunku do utworów, ale do sporu samego.

Tu postawmy Irzykowskiemu pytanie – może nie dość istotne, ale przecież ważne ze względu na jego właśnie argumentację: jak wyobraża sobie autor *Niezrozumialstwa* procedurę pisarską poety pod względem obowiązku zrozumiałości?

---

<sup>43</sup> Słów z *Promethidiona*, przywołanych w motcie do artykułu.

Gdyby poeta miał obowiązek pilnowania swego pióra, aby ono nie wyszło poza obręb zrozumienia Irzykowskiego, to by może jeszcze jakoś uporał się z tym bądź co bądź krępującym obowiązkiem (z tym jednak zastrzeżeniem, że myśl i czucie autora nastawione są na ten sam stopień procedury wewnętrznej, co krytyka). Jednakże, gdyby autor posłuchał rad Irzykowskiego, stałby ustawicznie pod grozą, że zawsze może się znaleźć jeszcze ktoś, kto utworu jego nie zrozumie.

Wynika z tego, że zarzut niezrozumienia utworów a „niezrozumiałstwa” autorów nigdy słuszny być nie może; dalej wynika z tego, że wartości dzieł sztuki nie mogą być pod żadnym pozorem mierzone lub odważane takimi pojęciami, jak zrozumiałość lub niezrozumiałość; te pojęcia bowiem nie mają się twórczości, posiadając co najwyżej uboczne, praktyczne znaczenie.

Tu oto tkwi zasadnicza pomyłka rozważań Irzykowskiego.

Jakże jednak wygląda jego stosunek do utworów literatury?

Cztery wielkie imiona twórcze zdają się być Irzykowskiemu onymi złymi siłami, które uświęciły w literaturze „niezrozumiałstwo”: Norwid, Wyspiański, Miciński, Brzozowski – (przepraszam: a czy Słowacki<sup>44</sup>, czy Berent<sup>45</sup> – nie

---

<sup>44</sup> Juliusz Słowacki (1809–1849) – jeden z najwybitniejszych twórców polskiego romantyzmu.

<sup>45</sup> Wacław Berent (1873–1940) – powieściopisarz, eseista, tłumacz, autor między innymi powieści *Próchno* (na temat tej powieści pisze Irzykowski, zestawiając ją z powieścią Stanisława Antoniego Muellera pt. *Henryk Flis* w tekście *Jeszcze jeden Hamlet*, w: *idem, Czyn i słowo...* (1913), s. 283–293; przedruk w: *idem, Czyn i słowo oraz Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności. Lemiesz i szpada przed sądem publicznym. Prolegomena do charakterologii*, wstęp A. Lam, oprac. Z. Górzyna, Kraków 1980, s. 512–522).

są tu zapomniani przypadkiem?) – „twórcy mgieł i ciemności” – jak pisze autor artykułu. (Tak, tak! czasem jasność jest tak wielka, że oślepia; czasem jasność i ciemność – to jedno!)

Jeżeli słuszna jest skarga Irzykowskiego, że młodej poezji polskiej „przyszły w pomoc cztery walne autorytety”, to przedstawiciele tej dzisiejszej poezji mogą być spokojni i z zarzutu szczycić się raczej, zwłaszcza że mogą tych „autorytetów” wyliczyć znacznie więcej, bo niemal wszystkich twórców, których geniusz poważnie zaważył na szali zwycięstwa.

Czyż potrzeba jeszcze przypominać stanowisko krytyki ówczesnej, zajęte wobec największych twórców ery romantycznej?

Pominąwszy tę całą literaturę krytyczną owej doby, która chyba nie poetów, ale właśnie krytyków tak haniebnie kompromituje, wskażę na jeden z poważnych wówczas głosów, bo jedyne wtedy w Polsce i skądinąd cennego pisma literackiego. Otóż czytamy w „Tygodniku Literackim” (Poznań, 1840, t. III, str. 104): „W ogólności atoli nie można odmówić p. Słowackiemu zdatności na pisarza tragedyj...”. „Rzekłbym, że zbywa autorowi raczej na technicznej zręczności odlewania dzieł tragicznych, aniżeli na zdolnościach” (Libelt)<sup>46</sup>. Str. 136: „P. Juliusza Słowackiego

---

<sup>46</sup> Cytaty pochodzą z ostatniego akapitu artykułu Karola Libelta (1807–1875, polskiego filozofa mesjanistycznego), w którym badacz analizuje *Mazepę* Słowackiego. W całości akapit ten brzmi: „W ogólności atoli nie można odmówić Słowackiemu zdolności na pisarza tragedii. Jest w nim poezja żywa, namiętna; umie w najdelikatniejszych odcieniach uchwycić i oddać charakter ludzkie, zna się na grze uczuć, włada sercem i samą poetyczną treścią zachwyca. Bo wiersz jego, jak przytoczone próbki pokazują, jest twardy i trudny. Rzekłbym, że zbywa autorowi raczej na technicznej zręczności odlewania dzieł tragicznych niż na zdolnościach” (K. Libelt, *Mazepa. Tragedia w 5 aktach Juliusza*

tragedia *Lila* [!] *Weneda* wyjdzie wkrótce z druku. Jest ona również jak pierwsze płody tego autora mało zrozumiała dla czytającego<sup>47</sup> (Redakcja). – Str. 160: „Słowacki wydrukował nową tragedię *Beata Cenci*<sup>48</sup>. Trudno wyobrazić sobie większego steku zbrodni, pominąwszy tę dążność, która dziś i samym Francuzom obrzydła. Cóż Polak ma wspólnego z Włochami?...” – „... a Witwicki powiada o nim (o Słowackim), że ledwie się tytułu jednej jego tragedii na pamięć nauczy, to już druga wychodzi, stąd też wszystko mu przez głowę, a nic przez serce nie przechodzi, utwory jego nie absorbują mu jak innym pisarzom życia” (Redakcja)<sup>49</sup>.

Oto głosy krytyczne o Słowackim, drukowane w organie poważnym Woykowskiego<sup>50</sup>, i pytać się trzeba, czy historia krytyki literackiej, a szczególnie tego jej momentu, który wciąż obraca się dokoła niezrozumiałości dzieł, nie jest dostatecznym ostrzeżeniem dla krytyków dzisiejszych? – aby ich spowodowała choćby do większej ostrożności i powściągliwości. Krytycy o typie Maykowskich i Nowaczyńskich<sup>51</sup> mogą sobie pozwolić na niepoważne bzdury, bo ich „rzemiosło sprężyste, na krótkiej czytelnika

---

*Słowackiego*, „Tygodnik Literacki Literaturze, Sztukom Pięknym i Krytyce Poświęcony” 1840 nr 13, s. 104).

<sup>47</sup> *Doniesienia literackie* [rubryka], „Tygodnik Literacki Literaturze, Sztukom Pięknym i Krytyce Poświęcony” 1840, nr 17, s. 136.

<sup>48</sup> Prawidłowa pisownia tytułu dramatu Słowackiego z 1932 roku to *Beatrix Cenci*.

<sup>49</sup> *Doniesienia literackie* [rubryka], „Tygodnik Literacki Literaturze, Sztukom Pięknym i Krytyce Poświęcony” 1840, nr 20, s. 160.

<sup>50</sup> Chodzi o „Tygodnik Literacki”, którego redaktorem naczelnym był Antoni Woykowski.

<sup>51</sup> Stanisław Maykowski, pseud. Mieczyk (1880–1961) – poeta, krytyk teatralny, autor podręczników szkolnych. Adolf Nowaczyński, przydomek Neuwert (1876–1944) – publicysta, satyryk, dramatopisarz.

oparte pamięci<sup>52</sup> (Norwid) – ale Irzykowskiego krytyki bezsprzecznie przejdą do historii i dlatego tu właśnie pewna ostrożność jest wskazana.

Pomnijmy, że cokolwiek nowego pojawiło się w erze romantyzmu spod pióra tych, którzy wyzwalali poezję z absolutyzmu sztuki klasycznej, wszystko to było niezrozumiałe, tak jak za czasów tzw. „Młodej Polski” i dziś – wszystko, co walczyło i walczy przeciw racjonalizmowi i realizmowi, również jest niezrozumiałe i zwalczane. A jednak zdaje się, że są szczegóły w poezji romantycznej, które i dzisiejszym jeszcze krytykom wydają się wysoce mgliste i ciemne. Sądząc ze słów Irzykowskiego, do takich utworów należeć musi (precz ze złośliwością!) – *Powrót taty*<sup>53</sup>.

Zastanówmy się, czy tak nie jest: oto atakuje Irzykowski Rostworowskiego za drugi akt *Strasznych dzieci*, zawierający rzekomo „mnóstwo ustępów niezrozumiałych”, na dowód czego przytacza: „Zamknę jej sztyłem paszczę”. W takim razie równie niezrozumiałe są słowa: „Pierwszy bym pałkę strzaskał na twej głowie”<sup>54</sup>. Tu jest „niezrozumiałstwo” oczywiste, gdyż zbójcy zapewne chodziło o strzaskanie głowy kupca, nie zaś o strzaskanie pałki.

Jeżeli więc *Powrót taty* grzeszy „niezrozumiałstwem”, cóż powiedzieć o *Strasznych dzieciach*, cóż w ogóle o twórczości takich „niezrozumiałców”, jak Rostworowski, Zagadłowicz, Iwaskiewicz, Stur, obaj Hulewicze, Bręcz-

<sup>52</sup> Cytat z cyklu poetyckiego Norwida *Pięć zarysów (Pisarstwo)*, „Nie ma – bo jak krytyki rzemiosło sprężyste, / Na czytelników krótkiej oparte pamięci; / Tudzież na smaku – dwie to bazy wiekuiste / Jak granit! – Chcesz krytykiem być? wystarcza chęci – / – Wczoraj jeźli sarkałeś na stylu zawilość / Głoże dziś że niejasno tłumaczy się miłość”, w: C.K. Norwid, *Poezje. Pierwsze wydanie zbiorowe*, Lipsk 1863, s. 10.

<sup>53</sup> Wiersz Adama Mickiewicza (1798–1855), najwybitniejszego poety polskiego romantyzmu, ze zbioru: *Ballady i romanse w: idem, Poezje*, t. 1, Wilno 1922.

<sup>54</sup> A. Mickiewicz *Powrót taty*, w: *Ballady i romanse*, s. 41.

kowski, Miller, Kozikowski i inni? Trzech jest w Polsce szczęśliwców, których rozumie Irzykowski: Tuwim, Lechoń, Wierzyński – ale ponieważ nam krytyk nie wyjawia, dla czego, więc i tu możemy mieć pewne wątpliwości.

Skoro więc w omawianym artykule nie znajdujemy uzasadnień, poprobujemy my ze swej strony uzasadnić istniejące nieporozumienie.

Wydaje nam się, iż istota nieporozumienia polega zgoła na czym innym; że niewłaściwie jest postawiony spór, jeżeli jedna strona zarzuca drugiej „niezrozumiałstwo” lub niezrozumienie z winy niższości rozumowej lub uczuciowej; a już w każdym razie wprowadzenie takich terminów, jak „brednie”, „głupiec” (w stosunku do autorów), a „mędrzec” (w stosunku do siebie, tj. krytyka), bynajmniej nie wzmacnia argumentacji.

Pozostawwszy więc tymczasem mędrców i głupców sądowi historii, zastanówmy się, na czym tu polegać może nieporozumienie między ludźmi.

Otóż twierdę, że człowiek jako taki nie jest istotą całkowitą, nie posiada w sobie ani źdźbła absolutnego; że umysł jego i uczucie podlega jego właściwościom – a więc również w rozwoju swym nie są absolutne. W człowieku pracuje zresztą tylko część jego istoty; w jednym ta, w drugim inna. Porozumienie jest możliwe wtedy tylko, jeżeli z różnych, często widocznych, ale często bardzo ukrytych przyczyn, działanie umysłowe i duchowe żłobi w duszach identyczne znaki. Lecz i wtedy musi być chęć porozumienia!

– Jeżeli sfera myśli i czucia danej jednostki jest inna, niż u drugiej jednostki, wtedy nie masz wzajemnego zrozumienia – i być go nie może.

Śniadecki i Hoene-Wroński<sup>55</sup>! – Który z nich był (pozostał w terminologii Irzykowskiego) mędrce, który

---

<sup>55</sup> Jan Chrzyciel Władysław Śniadecki (1753–1830) – wybitny uczony polskiego oświecenia, członek Komisji Edukacji Na-

głupcem? Porozumienia żadnego ani wzajemnego zrozumienia ideowego nie było między nimi, bo każdy z nich w innej obracał się sferze myśli, czucia, idei, obydwaj mieli swoje racje, lecz żaden nie posiadał (jak człowiek w ogóle) prawdy absolutnej.

Jeżeli to zauważyć możemy u tytanów twórczych, cóż dopiero u zwykłych „mędrców” i zwykłych „głupców”? O cóż więc chodzi? Nie o wyższość rozumu i uczucia, lecz o inność sfery w danych indywidualach.

Niezrozumienie dzieła sztuki przypisać należy zawsze tylko sobie, a utworom można stawiać zgoła inne zarzuty; można powiedzieć: autor wypowiedzieć chciał daną myśl, wywołać wrażenie, ujawnić dane drganie lub napięcie uczuciowe, zamierzenia swego jednak nie zdołał wykonać – itd. itd.

Jeżeli krytyk tak postawi kwestię, a zarzuty swe uzasadni przekonująco, wtedy dyskusja z nim jest możliwa. Ogólnikowe jednak pomawianie, nie tylko poszczególnych autorów, ale całych kierunków i grup pisarskich, o „niezrozumiałość” prowadzić musi do konfliktu krytyka np. z drugim aktem *Strasznych dzieci*.

Oto w ogólnych zarysach odpowiedź, która narzuca się po przeczytaniu artykułu Irzykowskiego. Na koniec zwrócić należy jeszcze uwagę na jeden charakterystyczny moment, któremu ulega Irzykowski.

Jeżeli odrzuca się dzieło sztuki, to należy je odrzucić dlatego, że wykazuje takie a takie braki, a nie dlatego, że należy do nieuznawanego przez krytyka kierunku artystycznego lub ideowego.

---

rodowej, krytyk idealizmu, zwolennik metod empirycznych, przeciwnik myślenia romantycznego (por. jego szkic *O pismach klasycznych i romantycznych*, „Dziennik Wileński” 1819, t. 1, nr 1, s. 2–27). Józef Maria Hoene-Wroński (1776–1853) – filozof, jeden z głównych przedstawicieli mesjanizmu polskiego.

Bo jeżeli zwalczam dane hasło ideowe, społeczne, polityczne, rasowe, wyznaniowe..., to zwalczam je dlatego, że ono mnie nie przekonywa lub że uważam je za błędne, względnie zgubne, nie zaś dlatego (co tak często u nas się powtarza), że jest to hasło racjonalistyczne lub idealistyczne, reakcyjne lub demokratyczne, polskie lub niemieckie, aryjskie lub semickie, katolickie lub kalwińskie...

Tak samo jeżeli krytyk walczy przeciw utworowi sztuki, próbując go pognać, niechaj nie zwalcza go dlatego, że jest impresjonistyczny lub ekspresjonistyczny, klasyczny lub romantyczny, ale dlatego, że nie jest dziełem sztuki lub grzeszy poważnie pod względem twórczych wartości.

Rozumiem walkę poetów czy artystów danego kierunku przeciw kierunkowi przeciwnemu (zwłaszcza panującemu niepodzielnie), ale nie rozumiem wartościowania utworów według kierunku, któremu hołduje autor czy artysta; wiadomo, że każdy kierunek stwarza dzieła prawdziwe, często epokowe – i równocześnie poronione.

Znane są to maksymy i nienowe – czemu wciąż je przypominać trzeba?

Mam nadzieję, że w tej odpowiedzi nie zgrzeszyłem „niezrozumiałstwem”; i choć poruszyłem tylko niektóre słabe strony artykułu Irzykowskiego, mniemam, iż one właśnie głównie charakteryzują jego kąt widzenia; dlatego na tym chcę poprzestać, przymrużywszy jedno oko na zwrot końcowy omawianego artykułu: „Ale ta niezrozumiałość, która śmierdzi (!) w naszej literaturze”...

Zwrot ten jest istotnie zrozumiały i nie wymaga subtelných nozdrzy; ale co stałoby się z literaturą, gdyby zaczepli autorzy oddali się niepodzielnie takiemu „zrozumiałstwu”?



Maria Jehanne-Wielopolska

**Głos laika o artykule Irzykowskiego  
Niezrozumiałstwo. Maniery resorpcyjne  
w literaturze**

...Tylko, że każdy chce zginąć za swoją ideę,  
to znaczy według własnego umieramisię.

(Irzykowski)<sup>56</sup>

Miałam wtedy lat – powiedzmy – szesnaście, osiemnaście. O ścisłość historyczną nie chodzi. „Pogardzałam” już Sienkiewiczem<sup>57</sup>, a z zatkanymi szczelnie uszami i mokrym kompresem na rozpalonej głowie – za szafą – zaczytywałam się w „nowej” literaturze. „Życie”<sup>58</sup> było mi życiem. Nikt mnie tej pozy nie uczył, czy też tej manii.

W zaścianku szlacheckim żyło się jak Pan Bóg przykazał, raczej prostolinijnie: czytywało się dwa razy do roku *Trylogię*<sup>59</sup>, abonowało „Przegląd Lwow-

---

<sup>56</sup> Ostatnie zdanie aforyzmu *Terror śmierci* z cyklu *Aforyzmy o czynie*. Zob. K. Irzykowski, *Czyn i słowo...* (1913), s. 56; przedruk w: *Czyn i słowo...* (1980), s. 271.

<sup>57</sup> Henryk Sienkiewicz (1846–1916) – pisarz, laureat Nagrody Nobla (1905).

<sup>58</sup> „Życie” – tygodnik literacko-naukowy i społeczny, wydawany w latach 1887–1891 w Warszawie w latach 1887–1888 pod kierownictwem literackim Zenona Przesmyckiego (Miriamy) pismo wczesnego modernizmu, inaugurujące Młodą Polskę.

<sup>59</sup> Cykl powieści Sienkiewicza złożony z trzech części: *Ogniem i mieczem*, *Potop*, *Pan Wołodyjowski*.

ski”<sup>60</sup> lub krakowski „Czas”<sup>61</sup> – grało się przy gościach *Polnische Tänze Scharwenki*<sup>62</sup> – jadło się karpia na słodko na Wilię, a ruladę<sup>63</sup> [!] z prosięcia na Wielkanoc. Były to nie zwyczaje czy upodobania, lecz kanony. I nie tylko nikt się z pod nich nie wyłamywał, ale w ogóle nie istniał temat na temat: jakby wyglądało, gdyby się ktoś wyłamał.

Więc doprawdy to czytanie nowinek było u mnie głosem duszy, potrzebą serca, wynikiem intelektu czy – jeżeli wolicie – nakazem wewnętrznym.

Stary świat walił się w moich oczach, a wstępowały z zawrotną szybkością szampiony<sup>64</sup> nowych haseł i nowej literatury. Chwila ta była istotnie osobliwa i trudna, bo upadały nie tylko idee, nie tylko koncepcje myślowe, artystyczne, polityczne, ale upadał równocześnie cały szablon słownictwa, cała architektura twórcza – cały dotychczasowy wygodny, poduszkami i pierzynami wysłany, stosunek autora do czytelnika. To właśnie może najbardziej wytrącało z równowagi.

Po wielu duchowych perypetiach coraz łatwiejsze stawało mi się zrozumienie przerażającego podówczas niezrozumiałstwa młodych. Karnie, aczkolwiek z bolesnym wysiłkiem, poddałam się owemu „zehn Schritt vom

---

<sup>60</sup> „Przegląd Lwowski” – dwutygodnik naukowo-literacko-polityczny założony w 1870 roku; redaktorem naczelnym był Edward Podolski; od 1883 roku przekształcony w „Przegląd Powszechny”.

<sup>61</sup> „Czas” – dziennik informacyjno-polityczny, wydawany w latach 1848–1934 w Krakowie, organ konserwatystów. Z piśmem współpracowali między innymi Wyspiański i Tetmajer.

<sup>62</sup> Chodzi o skomponowaną w roku 1870 przez polsko-niemieckiego kompozytora Ksawerego Scharwenkę (1850–1924) muzykę fortepianową: *Pięć polskich tańców narodowych* (op. 3).

<sup>63</sup> Dziś mówi się „rolada”, ale u L. Ćwierczakiewiczowej (365 *obiadów za 5 złotych*, Warszawa 1871) jest przepis na „ruladę z prosięcia”.

<sup>64</sup> Od ang. *champion* – zwycięzca w zawodach.

Leibe”<sup>65</sup> autorskiemu – przy konfesjonale ówczesnego terro-  
ru twórczego kajałam się z mojego lenistwa myślowego,  
wyrzekałam się na wieczność serwilistycznej uprzejmości  
twórców dawnego autoramentu<sup>66</sup>. Chaos przestawał być  
nieodgadniony – mglistość przestawała być beznadziej-  
na. Młody, pozostawiony sobie, wystraszony widziadłami  
umysł znalazł w końcu wytyczną.

Nagle – dostała mi się w ręce *Pałuba*<sup>67</sup>.

Zdrętwiałam. Czarna noc rozpaczy otoczyła mnie  
z powrotem.

Nic nie rozumiem.

Czytam raz, czytam drugi raz – nic!

Głupotę moją obnażono tak brutalnie, że opadły mi  
ręce. To tak, jak gdybym długo błądziła po puszczy leśnej  
i nareszcie oswojona z ciemnością, z gąszczem, ujrzała  
znowu raptem jar nie do przebycia.

Wprawdzie pocieszał autor w odsyłaczach, że kiedy  
wiosną 1899 r. odczytał pierwszy manuskrypt *Pałuby*  
gronu zaproszonych młodych literatów, „utwór natrafił  
u większej części na niezrozumienie”<sup>68</sup>, choć nie byle ja-

---

<sup>65</sup> *Zehn Schritt vom Leibe* (niem.) – dziesięć kroków dalej. Są to też  
słowa z dramatu Hannsa Johsta (1890–1978) *Schlageter*, Mün-  
chen 1933, akt 1, scena 1: „Nein, zehn Schritt vom Leibe mit dem  
ganzen Weltanschauungssalat...”

<sup>66</sup> Autorament – dawniej rodzaj, typ.

<sup>67</sup> *Pałuba* – nowatorska powieść K. Irzykowskiego, wydana w 1903  
roku.

<sup>68</sup> *Szaniec Pałuby* – ostatnią część swojego utworu Irzykowski  
rozpoczyna zdaniem: „Kiedy w sierpniu r. 1899 odczytałem  
pierwszy manuskrypt *Pałuby* gronu zaproszonych młodych  
literatów, utwór mój natrafił u większej części na niezrozu-  
mienie” (K. Irzykowski, *Pałuba. Sny Marii Dunin*, oprac.  
A. Budrecka, Wrocław 1981, s. 469), nawiązując do spotkania,  
które odbyło się we Lwowie w domu poety Stanisława Barą-  
cza 31 sierpnia. Było to jedno z regularnie odbywających się  
w tym mieszkaniu zebrań młodych literatów, przedstawiają-

kie było to grono, z samym Stanisławem Brzozowskim na czele<sup>69</sup>...

cych słuchaczom fragmenty swoich utworów. W zebraniach tych uczestniczyli między innymi: Leopold Staff, Tadeusz Sobolewski, Stanisław Brzozowski, Karol Irzykowski i jego dwaj przyjaciele: Stanisław Womela i Emil Gross. Dyskusję nad fragmentami *Pałuby* zrelacjonował stały bywalec spotkań, Zdzisław Dębicki, w książce *Iskry w popiołach* (Poznań 1931), pisząc: „Irzykowski urządził głośne jego [utworu – S.P.] czytanie w gronie przyjaciół. Zaprosił i mnie [...]. Był tam cały areopag, który słuchał w skupieniu. Czytanie trwało bardzo długo, wskutek czego dyskusja musiała być krótka. Zabierali w niej głos przede wszystkim Konstanty Srokowski i przyjaciel Irzykowskiego, nieodstępny jego towarzysz E. Gross. Nikt nie chciał Irzykowskiemu robić przykrości, ale też nikt na serio nie mógł powiedzieć, iż wiedział o co chodzi. Dopiero komentarze samego autora wyjaśniły nam ideę przewodnią. Na razie jednak późniejszy wróg «niezrozumiałstwa» w literaturze sam padł tego niezrozumiałstwa ofiarą” (s. 239). Halina Maria Dąbrowolska w swej książce o Irzykowskim informuje, że ostra krytyka dyskutantów spowodowała przerwanie przez Irzykowskiego prac nad *Pałubą* na dwa lata (H.M. Dąbrowolska, *O Karolu Irzykowskim. Wspomnienie biograficzne i komentarze do dzieł oraz Karola Irzykowskiego część niewydanych rękopisów*, Łódź – Wrocław 1947, s. 44).

<sup>69</sup> Reakcję Stanisława Koraba-Brzozowskiego (1876–1901) – poety, tłumacza poezji francuskiej (głównie symbolistów), od 1899 roku przedstawiciela redakcji krakowskiego „Życia” we Lwowie, na odczytany przez Irzykowskiego fragment swej powieści (por. przypis poprzedni) przedstawia w *Szańcu Pałuby* sam Irzykowski, pisząc: „obecny na owym posiedzeniu śp. Stanisław Brzozowski, jeden z filarów krakowskiego «Życia» powiedział nawet, że mu się sam temat w *Pałubie* podobał, że on się nawet takiego tematu po mnie nie spodziewał, sądzi jednak, że jest tam wiele rzeczy niepotrzebnych, realistycznych, które ów temat zamącają (lekceważenie realizmu przechodziło wówczas swe miodowe miesiące). Zaraz poznałem, że mój oponent, skoro się uskarża na zamącenie tematu, stoi widocznie na tym samym stanowisku, co Strumieński, i wyjaśniłem, że ja właśnie to stanowisko zbijam jako fałszywe, że temat, o którym myślał Brzozowski,

Wprawdzie słodko i kusząco powiadał autor:

– Mnie nie śpieszno, najdroższy czytelniku, znudzisz się dzisiaj, to dokończysz jutro, pojutrze, zrozumiesz mnie za miesiąc, może za rok... –

ale byłam niepokieszona, długo niepokieszona, przed głuchą ścianą niezrozumialstwa.

Działało jednakowoż prawo rewolucji. W ustawicznej, forsownej gimnastyce ducha połapałam coś niecoś z tej najtrudniejszej książki, będącej szczytem perfidii i mistyfikacji i będącej – przy całej gadatliwej pogardzie dla czytającego najemnika – największym tego najemnika kokietowaniem. Nigdy jeszcze żaden autor polski tyłu wysiłków nie zaprodukował światu, aby wykazać czarno na białym, że każdy bez wyjątku czytelnik jest idiota, i tyłu zarazem wysiłków, aby ukryć tajną tęsknotę do olśnienia wyżej wzmiankowanego idioty. Oczywiście było to u autora stanem podświadomym.

Wyczułam to nawet wtedy, za lat półdziecinnych, w oszołomieniu poznanych co dopiero prawd.

Wśród obecnej naszej kolonii rozbitków małopolskich na ziemi wielkopolskiej utarło się jedno świetne określenie Poznańczyka w jego całej parafiańskiej ekskluzywności, mianowicie: Samopoznańczyk. Nie chcę się zbytnio zagłębiać w etymologię powyższego wyrażenia, leżącą może być na granicy zdrożności, ale wydaje mi się, że na

---

to tylko jedno z kółek wielkiego tematu, którym jest właśnie zachwianie wszelkiej tematywności w ogóle. Przyznałem się jednak, że i ja początkowo brałem rzecz naiwnie, tematowo, że dopiero podczas pisania poczucie rzeczywistości przemo-gło, a ważność idei pseudozwiązków (pałubicznej) ujawniła mi się w całej pełni, i że następnie kazałem memu bohaterowi doświadczać nieświadomie w życiu tego, co ja sam w sposób teoretyczny przebyłem odnośnie do mego pierwotnego tematu” (K. Irzykowski, *Pałuba*, s. 469).

wielu podobnych przesłankach, można by oprzeć miano „samopałubizmu” u Irzykowskiego.

Nawiasem dodaję, że kto nie pojmuje pałubizmu<sup>70</sup>, nie zrozumie, co w Irzykowskim nazywam „samopałubizmem”, a że trudno mi na ulotnej kartce o pałubizmie jako takim wykladać, więc *nolens volens*<sup>71</sup> poprzestaję na garstce pojmującej pałubizm.

Otóż w *Pałubie*, poza całym skondensowanym wysiłkiem samopałubizmu, działy się rzeczy piękne, ciekawe, a w swoim krystalicznym chłodzie szczególne i nowe. Nie tak dalece nowe jednakże prócz formy, abyśmy dziś nie mogli nazwać tej książki literaturą pasywną, w stosunku do obrazoburczej literatury innych.

Autor miał rację, że spieszno mu nie było, i że jeżeli nie dziś, to jutro go zrozumieją.

Na dowód jego zwycięstwa zacytuję fakt drobny i śmieszny, ale głęboko zaryty w mej pamięci i rozczulający mnie do dziś.

Urodziła się w owym czasie, w stajni naszej, piękna klaczka kasztanowata – i dla triumfalnie właśnie odhierooglifowanej książki nazwałam ją „Pałuba”... najczystszy wyraz mych uczuć dla autora *Pałuby* – książki...

---

<sup>70</sup> Pałubizm – termin z powieści Irzykowskiego *Pałuba*, „czynniki życia występujące w praktyce”, zjawisko niedopasowania słów, wyobrażeń, schematów myślenia do rzeczywistości. Irzykowski najczęściej pisze o tzw. pierwiastku pałubicznym, który charakteryzuje najobszerniej w rozdziale XI powieści. Jest on „wysłańcem Bogini Rzeczywistości” (K. Irzykowski, *Pałuba*, s. 193) i pełni zarówno funkcję destrukcyjną (Irzykowski nazywa go też czasem „pierwiastkiem destrukcyjnym”), bo rozsądza adekwatność myślowych konstrukcji do świata, jak i (dzięki destrukcji tego, co fikcyjne) funkcję pozytywną, przyczyniając się do „zacieśniania pola prawdy”.

<sup>71</sup> *Nolens volens* (łac.) – chcąc nie chcąc.

Jak wszakże mój umysł swego czasu protestował przeciw książce tego imienia, tak stary furman Wojciech za protestował przeciw samemu imieniu:

– Niech też ta panienska Boga nie obrażają! Taka udatna klaczka i z łyse, a panienska od „Pałuby”... jakby to nie można jakosi po krześcijańsku!!!

Od tego dnia byłam na bakier ze starym Wojciechem, który mnie do chrztu woził, a kiedy w dodatku klaczka pewnej nocy zdechła i Wojciech zaopiniował tę śmierć jako wynik „przezwicków”, skończyła się moja przyjaźń z nim na dobre. I tak poprzez śmierć i poprzez gruzy serdecznej przyjaźni zapisała się *Pałuba* w mojej pamięci wielostronnie i wielemożnie.

Była pierwszą srogą istotnie gimnastyką dla mojego umysłu, pierwszą akademią niezrozumiałstwa, pierwszą rozpaczą nad własnym nieuctwem, pierwszym zwątpieniem we własne siły i pierwszą dojmującą lekcją, że autor nie jest pigułką, którą się gładko wedle recepty lekarskiej łyka, zamknąwszy oczy i popiwszy zimnej wody, ale problemem „každorazowym” – kabałą wiekiustą, dręczącą i biczującą gnuśność naszą.

Tacy byli, którzy szli ze współczesnością umysłów, mimo wnoszonej bezsprzecznie indywidualności (Kraszewscy<sup>72</sup>, Sienkiewicze), i tacy, którzy żadnej współczesności nie uznawali (Słowacki, Norwid, Miciński), i tacy, którzy grzmocili współczesnych po łbach i nie byli ani „cierpliwi”, ani „nie mieli czasu”, żądając bezzwłocznego,

---

<sup>72</sup> Józef Ignacy Kraszewski (1812–1887) – powieściopisarz. Irzykowski krytykował jego metodę pisarską, pedantycznie rejestrującą szczegóły, pisząc o „rachowaniu szybek w oknie w powieściach Kraszewskiego” (K. Irzykowski, *Czyn i słowo...* (1913), s. 350; przedruk w: *Czyn i słowo...* (1980), s. 583).

doraźnego wysiłku myślowego ze strony czytelnika (Wyspiański, Żeromski<sup>73</sup>, Kaden<sup>74</sup>, Berent, Przybyszewski<sup>75</sup>).

Ich aseptyzm duchowy przeciw burżuazyjnej klarowności, a częstokroć nawet przeciw sielskiej, anielskiej prostocie, spreparował nam, laikom, mózgi dostatecznie. Nie

- 
- <sup>73</sup> Stefan Żeromski (1864–1925) – pisarz, dramaturg, członek Polskiej Akademii Literatury, uznawany za najwybitniejszego polskiego prozaika przełomu XIX i XX wieku, autor takich powieści jak: *Ludzie bezdomni* (1900), *Popioły* (1902), *Przedwiośnie* (1924). Irzykowski w *Czynie i słowie* zwalczał poetykę powieści tzw. szkoły Żeromskiego (wadliwa kompozycja, nadmiar opisów, hipertrofia życia uczuciowego bohaterów literackich) oraz tzw. bohaterstyczynę („Żeromski jako wirtuoz okrucieństwa (literackiego)”), po wojnie złagodził ton oceny powieści pisarza. Por. artykuły Irzykowskiego: *Trylogia Żeromskiego*, „Kurier Lwowski” 1920, nr 158, s. 2–3 (przedruk w: *idem, Pisma rozproszone*, t. 1: 1897–1922, oprac. J. Bahr, Kraków 1998, s. 458–463); *Burzliwa rzeka rzeczy*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 1, s. 5 (przedruk w: *idem, Pisma rozproszone*, t. 2: 1923–1931, oprac. J. Bahr, Kraków 1999, s. 64–70); *Demoniczność w twórczości Żeromskiego*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 51, s. 2 (przedruk w: *idem, Pisma rozproszone*, t. 2, s. 115–119); *Żeromski jako pisarz społeczny*, „Sztuka i Życie” 1926, nr 2, s. 2–3 (przedruk w: *idem, Pisma rozproszone*, t. 2, s. 131–134).
- <sup>74</sup> Juliusz Kaden-Bandrowski (1885–1944) – polski prozaik, autor między innymi powieści *Łuk* (1919) i *Generał Barcz* (1922). Analizy powieści pt. *Niezgula* (1911) oraz zbioru opowiadań *Zawody* (1911) stały się dla Irzykowskiego wstępem do krytycznej oceny prozy młodopolskiej – por. artykuł Irzykowskiego pt. *Ze szkoły Żeromskiego*, w: *idem, Czyn i słowo...* (1913), s. 333–365; przedruk w: *Czyn i słowo...* (1980), s. 574–596.
- <sup>75</sup> Stanisław Przybyszewski (1868–1927) – pisarz, autor młodopolskiego manifestu *Confiteor*, wyznawca i propagator skrajnego młodopolskiego estetyzmu, wyrażającego się w hasło „sztuka dla sztuki”. W słynnym artykule pt. *Dwie rewolucje* Irzykowski pisał: „Rewolucja literacka, jaką u schyłku zeszłego wieku zainicjował u nas Przybyszewski, była podniesieniem ciemnych zasłon w pokoju zmarłego i wpuszczeniem jasnych promieni” (*Czyn i słowo...* (1913), s. 3; przedruk w: *Czyn i słowo...* (1980), s. 217).

pragniemy już wcale lekkiej strawy, mózgi nasze łakną wysiłku przy czytaniu książek, nie smakuje nam to gładkie, strawne, „jadalne”, jak mówi Irzykowski.

Nerwowa praca ostatnich twórczych pokoleń unieczystwiła w nas leniwe *farniente*<sup>76</sup>, rozkoszujące się byle jakim czułym obrazem. Z głębi wód refleksyjności nie wyciągnie nas już lada haczyk pochlebnego sentymentu, choć wciąż jeszcze patrzymy na świat poczciwym, wybałuszonym okiem karpia.

To trudno! Chcieliście nas mieć takimi.

Nie mogliśmy się już obejść bez bezlitosnej, „niejadalnej” literatury Hulewiczów, Millerów, Zegadłowiczów, Iwaskiewiczów, Kadenów, Słonimskich.

Jednym z pierwszych preparatorów naszego dzisiejszego mózgu w stosunku do „niezrozumiałstwa” był właśnie Irzykowski – a oto nagle nowy koziołek:

– Precz z niezrozumiałstwem!

Kiedy śp. Stanisław Tarnowski<sup>77</sup> rozłożył dystygowane ręce przed Słowackim i oświadczył z wielkopańską, acz niepozbawioną ironii, goryczą:

– Wyznajemy po prostu, że nie rozumiemy nic... –

nikt się nie dziwił ani temu oświadczeniu, ani temu *pluralis*<sup>78</sup>.

Ów człowiek wszakże ani na chwilę nie zboczył z wąziutkiej ścieżki, po której żadne apokaliptyczne rydwany z hukiem i rozmachem przejeżdżać nie mogły, a przejść mógł co najwyżej skromny piechur, z nic nieznaczącym tobołkiem w garści.

---

<sup>76</sup> *Farniente* (fr.) – leniuchować.

<sup>77</sup> Stanisław Tarnowski (1837–1917) – historyk literatury polskiej, publicysta, przywódca konserwatystów krakowskich, jeden z twórców *Teki Stańczyka* (1869), profesor i rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego, autor krytycznych sądów na temat twórczości Słowackiego i modernistów.

<sup>78</sup> *Pluralis* (łac.) – liczba mnoga.

Ale Irzykowski!?

Tu możemy my powiedzieć, biedne laiki [!]:

– Nic nie rozumiemy...

Któż to bowiem prawi dziś o niezrozumialstwie? Kto się natrząsa z atmosfery tolerancji dla mgieł i ciemności? Kto wymyśla twórcom za podstawianie nogi czytelnikowi?

Mój Boże! Właśnie Karol Irzykowski. Właśnie ten, który nieszczęsnemu czytelnikowi z wyrafinowaniem złośliwym od tyłu lat nogę podstawiał, właśnie ten, który w esach-floresach swojej pałubistycznej teorii najbardziej mozolił, najokrutniej ćwiczył czytelnika, najdosadniej go mistyfikował, najbezlitośniej go wodził na manowce myślowych karkołomności! (...niejeden kark złamał...). On i jemu podobni tyle zasług położyli nad ostatecznym zakopaniem owej nieśmiertelnej „łopaty w głowę” – aż tu nagle:

– Precz z niezrozumialstwem!

Trzeba koniecznie znaleźć nazwę dla tego rodzaju manieri literackiej, jaką wprowadził Irzykowski – niepokoi jej bezmienność – dlatego sądzę, że mile przyjęte będzie przez wielu z tych, którzy ostatni artykuł Irzykowskiego w „Wiadomościach” czytali, jeżeli zaryzykują nazwę: r e s o r p c y j n e j. Po prostu nie można inaczej takiej manieri literackiej nazwać, która cokolwiek dzisiaj da czytelnikowi, wycofa jutro z powrotem.

W świecie medycznym znane są zjawiska „resorpcyjne”, w folklorze zamyka je dosadność przysłowia: „Kto daje i odbiera, ten się w piekle poniewiera”, lecz w literaturze są rzadszym zjawiskiem, a u nas właściwie jedynym przedstawicielem resorpcyjnej manieri jest Karol Irzykowski. Ostatecznym tego dokumentem jest jego artykuł o „niezrozumialcach”.

– Powiedziałem. Tak, powiedziałem, ale... nie powiedziałem. Namalowałem. Tak, namalowałem, ale... nie namalowałem. Itd.

Poza tym samopałubizmem i poza tym imperatywnym zgoła żonglerstwem, jakiś chroniczny niepokojący zabobon pedagogiczny – bo jakże to inaczej nazwać!?

Od Irzykowskiego któż lepiej u nas pojmuje, że twórca nie daje światu niczego, czego sam nie rozumie i nie przemyśli, a jeżeli znalazł się już ów jeden, który problematy przemyślał i zrozumiał, niewątpliwie znajdzie się ten drugi, trzeci i dziesiąty – słowem grupa, której taka właśnie, a nie inna literatura jest potrzebna. Dlaczegoż właśnie oni, ci z tej lub z tamtej grupy, mają być pozbawieni strawy duchowej i radości obcowania z twórczością sobie bliską? A dlaczegoż znowu inni mają być mozołem dla innych i pracą wyczerpaną, skupieniem gorzkim, tak jak nim był dla nas, kiedyśmy młodzi byli, Irzykowski.

Nie chcę kwestionować prawdziwości słów Irzykowskiego, zbyt przekonana o szorstkiej jego rzetelności pisarskiej, choć co prawda wierzyć trudno, aby Irzykowski „nie rozumiał” Iwazkiewicza czy Zegadłowicza, aby nazywał na serio Micińskiego „twórcą mgieł i ciemności”, jednak zastanowić musi każdego w ostatnim jego artykule przerażliwa dysharmonia między nim samym a jego słowami.

Irzykowski nieraz już uderzał w tę nutę „niezrozumiałstwa” i przy tej sposobności odegnywał od siebie zarzut, że schlebia w gruncie rzeczy publiczce, z niezrozumiałstwem walcząc. Toć przecież woda na jej młyn. Tłumaczył, że nie. Że właśnie publiczka lubi do pewnego stopnia niezrozumiałstwo, lubi skotopaski<sup>79</sup> szaradowe, lubi trud dociekania, a przynajmniej pozór trudu.

Na dowód postawił śmiało m.in. kwestię popytu na dzieła sensacyjno-kryminalistyczne. Próbował wykazać, że w tym popycie leży owa potrzeba trudu myślowego, że mozoł rozwiązywania skomplikowanej sytuacji jest rozkoszą

---

<sup>79</sup> Skotopaska – krótki poemat liryczno-epicki opisujący życie pasterzy; bukolika, sielanka, idylla.

każdego błazna – ale to także było przezeń powiedziane, aby mogło być... cofnięte. Nikt tak dobrze przecież nie wie jak Irzykowski, gdzie się znajduje granica między ciekawością gapia a drżącym, zachłannym szukaniem ducha w rozstępujących się wolno ciemnościach...

Może i szczerze w danej chwili jego kaznodziejstwo, ale my – laicy – musimy je nazwać samopałubizmem, musimy manierę jego nazwać resorpcyjną. Tym bardziej dzisiaj, kiedy wchłania tak jawnie w siebie z powrotem to wszystko, czego nas uczył, chcąc nie chcąc, i do czego mózgi nasze przysposobił z ogromnym nakładem pracy, jako żeśmy byli tępi, zaskoczeni i pełni pretensji co do kontaktu z twórcą wygodnego, bez przerw, bez krótkich śpić.

Pewna jestem zresztą, że umysł tak trzeźwy jak Irzykowskiego doskonale sobie sprawę zdaje z własnej resorpcyjności, niemniej przekonana jestem, że będzie uwagi moje uważał za karygodną śmiałość, a jeżeli go w dodatku poproszę, aby dobrotliwie wyjaśnił, jakie są punkty styczne i rozbieżne między samopałubizmem a resorpcją, uzna to pytanie za godną politowania śmieszność.

Nie szkodzi.

W odsyłaczu wszak pozwala pytać.

Jan Nepomucen Miller

**O niezrozumiałej zarozumiałości  
arcyrozumiałstwa**

Są rzeczy tak smutne, że w starciu z nimi łamie się i przyska wypróbowany nawet sztych szubienicznego humoru, którym się w kole wtajemniczonych pocieszać zwykli strażnicy wszelkich czasów.

Współczesna krytyka polska...

Czy może być wdzięczniejszy temat dla kawalersko-kawalerskich konceptów? czy może być poważniejszy temat społeczny zadumy, uprzedzającej troską dzień wstający?

Co począć? jak się obrócić, gdy ma się przed sobą z jednej strony lity mur tępego bezwładu i społecznej martwoty, a z drugiej – zorganizowaną, równie tępą i bezwładną jak ogół społeczeństwa – opinię „rzeczoznawców” wszelkiego autoramentu kurierków i gazetek.

Od prawego do lewego skrzydła prasy polskiej panuje w dziedzinie sztuki całkowita jedno- (czytaj bez-) myślność; „Gazeta Poranna”<sup>80</sup> może śmiało paść w ramiona „Robotnikowi”<sup>81</sup>, a „Kurier Warszawski”<sup>82</sup> uściskać się z „Nową

---

<sup>80</sup> „Gazeta Poranna” – polityczny dziennik informacyjny wydawany w Warszawie w latach 1912–1929; do 1928 roku organ Narodowej Demokracji.

<sup>81</sup> „Robotnik” – organ prasowy Polskiej Partii Socjalistycznej wydawany od 1894 roku.

<sup>82</sup> „Kurier Warszawski” – dziennik informacyjno-publicystyczny wydawany w latach 1821–1939 w Warszawie; od początku

Kulturą”<sup>83</sup>. Raz przecież zapanowała jedność w narodzie polskim, wróciły błogie czasy króla Sasa czy Ćwiczka.

O cóż więc jeszcze chodzi?...

Najnowsza poezja polska, o której ogół społeczeństwa nic zgoła nie wie, wietrząc w niej tylko „żydostwo” i enigmatyczny „futuryzm”, rozwija się w tak potwornych warunkach, jest tak bolesną i nikczemnie przemilczaną tragedią nowoczesnego artysty, że doprawdy, może po latach, gdy na jaw wyjdą wymykające się dziś jeszcze minierskie roboty nieustraszonych górników, zasypanych bezwładem tłoczącej bezmyślności lub świadomie złej woli, może wtedy po latach z tych straceńczych zakusów ktoś nieprzewidziany a czujący nad miarę triumfującej Bestii stworzy nowy poemat życia, nie mniej „wzorowy” niż ten, któregośmy się zwykli doszukiwać w tych złotych czasach, kiedy to ludzie bywali zacni i pocchiwi, czytali Ćwierciakiewiczową [!] <sup>84</sup>, Syrokomlę <sup>85</sup> i – rozumieli wszystko...

---

lat 80. XIX wieku wyróżniał się dobrym działem kulturalnym. Publikowali w nim: Bolesław Prus (od 1874 *Kroniki tygodniowe*), Henryk Sienkiewicz, Aleksander Świętochowski; po 1918 roku związany z orientacją pravicową.

<sup>83</sup> „Nowa Kultura” – tygodnik społeczno-kulturalny wydawany w latach 1923–1924 w Warszawie po zawieszeniu „Kultury Robotniczej”. Pismo czyniło próby powiązania teorii Proletkultu z rodzimą tradycją literacką; redaktorzy: Jan Hempel i Jerzy Heryng.

<sup>84</sup> Lucyna Ćwierczakiewiczowa (1829–1901) – autorka popularnych książek kucharskich i poradników traktujących o prowadzeniu gospodarstwa domowego; publicystka „Kłosów”, Tygodnika Ilustrowanego”, tygodnika „Bluszcz”; bohaterka licznych opowiadań i anegdot, między innymi o jej legendarnej oszczędności, przez którą jej nazwisko zostało żartobliwie przekręcone na „Ćwierciakiewiczową”.

<sup>85</sup> Władysław Syrokomla, właśc. Ludwik Kondratowicz (1823–1862) – poeta, autor gawęd, inspirował się twórczością ludową, nazwał się „lirnikiem wioskowym”.

Wróćmy jednak do rzeczy.

W nr. 38 „Wiadomości Literackich” znany i ceniony nie tylko wśród starszego pokolenia poeta i krytyk, Karol Irzykowski, zamieścił artykuł pt. *Niezrozumiałstwo*, w którym skupiło się wiele popularnych zarzutów pod adresem poezji najnowszej. Irzykowski w przeważnej części swoich artykułów krytycznych posługuje się pewną metodą, którą pozwolimy tu sobie przyszpilić, rozpiąć i zasuszyć. Unikając tedy sądów powszechnych, które bądź co bądź obowiązują do jakiejś pracy myślowej w większym stylu, zgromadzenia stosownego materiału, obciążają sumienie rozległością sądu, skłaniają do ryzykownych często, lecz rzutkich i odpowiedzialnych uogólnień, autor, stając na bezpiecznym gruncie poszczególnego „fakciku”, czyni wycieczki tu i ówdzie, prowadzi walkę podjazdową, dorywczą, rzucając z tych czasowo zajmowanych pozycji ukośne, zezowate spojrzenia na całość zjawiska. Nie wypowiadając się przy tym wcale zasadniczo, potrafi jednak zezowatą półprawdą poszczególnego fakciku zmącić właściwą atmosferę owocnego myślenia, zawarowując sobie zarazem bezpieczny odwrót – klauzulami zastrzeżeń pod adresem własnego poglądu.

Na tej platformie rozumowania Irzykowski jest przedziwnie zwinny, obrotny i nieuchwytny. Wszystko mu z tego stanowiska uchodzi i zawsze ma powód do złośliwych triumfów i uciesznego zacierania rąk na temat: a co, nie mówiłem?

Jest to metoda skompromitowana w logice bodaj mianem „*industrio incompleta*”<sup>86</sup>, którą by z życiowego punktu widzenia można nazwać metodą „z głupia frant”, polegającą na wypowiedaniu głębokich uwag, dotyczących istoty rzeczy z ubocza, z d o w o l n i e obranego punktu obserwacji. Tradycyjna kapryśność i swoboda imaginacji

---

<sup>86</sup> *Industrio incompleta* (łac.) – logika rozmyta.

szlacheckiej świeci w tej metodzie swe „liberalne” triumfy, prowadząc prostoprosto Kolumbowym szlakiem do odkrycia Ameryki, o której jeszcze w Koziej Wólce nie wiedział nikt ani słyszał.

To nie szanowny krytyk, to nie Irzykowski dowodził tego czy owego, wygłosił coś, co by pociągało jakieś konsekwencje: to zawsze ktoś, gdzieś, kiedyś, komuś, w jakichś szczególnych okolicznościach, które jednak rzucają podejrzane światło na to czy owo. O resztę niechaj się troszczy czytelnik, jeśli chce być w zgodzie ze swoim sumieniem. Autor nie bierze za nic odpowiedzialności: to układ faktów, a nie jego pogląd. Zdrowy rozsądek każe się liczyć z rzeczywistością: nic więcej i nic ponadto. Prawuj się tu z autorem, skoro zdołał się wymknąć już między palcami: szukaj wiatru w polu...

Wbrew przeważającej bodaj w sferach literackich dość pochlebnej opinii o metodzie krytycznej Irzykowskiego, sądzę, że jest ona obłudna (nie w etycznym słowa tego znaczeniu), że krytyk przemyślnie ukrywa właściwe swoje oblicze, że brak tej metodzie pełnego poczucia odpowiedzialności, a krytykowi w ogóle szczerego i głębokiego dążenia do ogarnięcia całokształtu zjawiska. W istocie Irzykowski jest niewątpliwie głębszy, niż się wydaje, choć jeśli chodzi o zewnętrzną kompromitację, przyznać trzeba, że udaje mu się ona w zupełności. Idąc bowiem śladem tej metody, Irzykowski poza płamką na łokciu nie dojrzy ubrania, poza piegiem na czubku nosa nie zobaczy człowieka.

Cytowany artykuł Irzykowskiego posiada wszystkie wymienione wady, obok kilku dodatkowych: fackiki bowiem, w tym wypadku zebrane łącznie, są całkowicie bezwartościowe dla dalszego rozumowania.

„Raz” tedy zainteresował Irzykowski dwóch poetów, Słonimskiego i Witkiewicza, pytając ich o znaczenie niejasności zawartych w ich utworach: ponoć nie potrafili

mu tego wyjaśnić (czytelniku, nie omieszkać przypomnieć sobie, do jakiego wniosku w podobnej sytuacji doszedł Sokrates<sup>87</sup> – zerknij tedy na wszelki wypadek do *Apologii* Platona<sup>88</sup> i *Apomnemeumatów*<sup>89</sup> Ksenofonta).

Innym razem znowu wyczytał w „Wiadomościach Literackich”, że Iwaszkiewicz (dla ścisłości prostuję – to był Tuwim) przyznaje, iż nie rozumie wierszy Millera czy kogoś innego. Krytyk zaciera „ręce swej duszy” w bezbronne złośliwym zadowoleniu: skoro poeci sami się nie rozumieją, zwalnia to i krytyka od obowiązku rozumienia kogokolwiek. Niezrozumiałstwo tedy jest tylko pozą, snobizmem i świadomym zaśłanianiem siebie.

Powróćmy jednak do owych fakcików.

Jak niewysokie wyobrażenie musi mieć Irzykowski jako krytyk o samej krytyce, świadczy fakt, że dla sprawdzenia swych wątpliwości ucieka się do autorytetu „krytycznego” ludzi, którzy go sobie bynajmniej nie przypisują.

Czyż dorywcze wrażenie, impresja krytyczna poety w stosunku do poety może być miarą ogólną, sprawdzianem wartości sądu krytycznego? Ależ w takim ra-

---

<sup>87</sup> Sokrates (470–399 p.n.e.) – filozof grecki nauczający w Atenach, który nie pozostawił po sobie żadnych pism. Wiedzę na temat życia i nauk Sokratesa poznajemy głównie z tekstów jego ucznia – wybitnego filozofa Platona (427–347 p.n.e.) oraz pisarza, historyka – Ksenofonta (ok. 430 – ok. 355 p.n.e.). Sokrates zmarł w otoczeniu swoich uczniów, wypisany trucizną po procesie, w którym został skazany za niewyznawanie bogów, których uznaje państwo, i wyznawanie bogów, których nie uznaje państwo, oraz psucie młodzieży.

<sup>88</sup> *Apologia (Obrona Sokratesa)* Platona przedstawia treść trzech mów, jakie Sokrates wygłosił na procesie w 399 roku p.n.e., w którym został skazany na karę śmierci.

<sup>89</sup> *Apomnemeumata* – utwór napisany przez Ksenofonta w czterech księgach jako odpowiedź na złośliwe ataki na Sokratesa. Autor zbija kierowane wobec Sokratesa zarzuty o bezbożność i deprawację młodzieży.

nie należałoby przede wszystkim odmówić miana poety Słowackiemu, ponieważ Mickiewicz podał kilkakrotnie w wątpliwość jego talent poetycki. Idąc dalej w tym kierunku i sprawdzając u źródeł” swoje oceny krytyczne, Irzykowski dojdzie do bardzo pocieszającego wniosku, który położy kres wszelkiej potrzebie zastanawiania się nad nową sztuką: okaże się bowiem, że nie było chyba w ostatnich czasach poety, o którym by rywal jego z przeciwnika nie dowodził publicznie, że jest to skończony grafoman, kretyn i... snob, że użyjemy tylko „salonowych” zwrotów. W najlepszym nawet wypadku, gdy ta wzajemna opinia wypływa ze szczerego przekonania i gdy ją wypowiada poeta nawet zdolny i głęboki, nie może być ona miarą przedmiotowej oceny,

Oczywiście, zdarzyć się może, że talent poetycki łączy się z krytycznym, jak to było np. u Krasińskiego<sup>90</sup>, Goethego i tylu innych, na ogół jednak sądy te grzeszą niepoczytalną ortodoksją, o czym chyba Irzykowski jako krytyk wie aż nazbyt dobrze.

Godząc tutaj w podstawy rozumowania Irzykowskiego, samą sprawę „niezrozumiałstwa” zostawię jednak na uboczu. Uważam tę kwestię za zbyt elementarną, zbyt widocznie wchodzącą w zakres już nie tylko najnowszej poetyki, lecz najogólniejszej teorii sztuki, by w artykule polemicznym tego typu można było o nią kruszyć kopię. Skoro wolno Irzykowskiemu odesłać czytelnika, interesującego się przesłankami jego sądu, do swoich prac wcześniejszych, niechże i mnie również będzie wolno w tej sprawie odesłać czytelnika do prac Chwistka<sup>91</sup>, Witkiewicza lub

---

<sup>90</sup> Zygmunt Krasiński (1812–1859) – jeden z najwybitniejszych twórców polskiego romantyzmu.

<sup>91</sup> Leon Chwistek (1884–1944) – logik, matematyk i filozof, malarz i teoretyk sztuki. Autor między innymi książki *Wielość rzeczywistości* (Kraków 1921), z której tezami polemizował Irzykowski

nawet mojej (*Od indywidualizmu do uniwersalizmu*<sup>92</sup>), w której, ogólnie zresztą mówiąc o tej sprawie, wiązę ją z hiperindywidualizmem twórczości najnowszej i ustalam zwrot w tej dziedzinie, przełom, który powinien być może na rękę rozumowaniu Irzykowskiego. Tylko że, niestety, Irzykowski nie uznaje w ogóle potrzeby wyrażania niedocieczonej tajemnicy duszy, dla niego słowo „konieczności” takiego czy innego tworzenia brzmi tylko humorystycznie, ujmuje ją jako wyczytany frazes, wobec czego na tej platformie polemizować z nim nie można. Skoro się z góry podaje w wątpliwość powagę czy prawdę przeżycia artystycznego, niepodobna w ogóle mówić o sztuce.

W tym wszystkim uderzają mnie nie tyle poglądy, wygłaszane przez Irzykowskiego, gdyż argumentacja tego typu jest zbyt popularna, lecz właśnie osoba samego autora, od którego można było przecież oczekiwać oryginalniejszego zdania. Irytacja jednak zawiedzionego in-

---

w artykule *Na Giewoncie formizmu* („Przegląd Warszawski” 1922, nr 6, s. 291–306).

<sup>92</sup> Chodzi o artykuł Millera *Od indywidualizmu do uniwersalizmu*, „Przegląd Warszawski” 1923, nr 26, s. 202–216; Zob. także późniejsze wypowiedzi Millera dotyczące uniwersalizmu: *U źródeł uniwersalizmu w poezji (Mickiewicz i Wyspiański)*, „Przegląd Warszawski” 1924, nr 38, s. 192–207; *W obronie uniwersalizmu (z powodu artykułu p. Manfreda Kridla: Indywidualizm, uniwersalizm i atak na Pana Tadeusza)*, „Przegląd Warszawski” 1925, nr 45, s. 347–350; *W obronie uniwersalizmu. Dosyć maniactwa romantycznego! Odprawa wstępna, ustalająca fakty, które nie wymagają odpowiedzi*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 20, s. 2; *W walce o nową kulturę polską*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 18, s. 1; *Jeszcze w obronie uniwersalizmu*, „Wiadomości Literackie” 1926 nr 34, s. 1; *Co to jest uniwersalizm*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 32, s. 1; *W obronie uniwersalizmu*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 12, s. 1. Irzykowski będzie polemizował z teorią uniwersalizmu Millera głównie w artykule *Doping, ramiarstwo i perspektywizm a merytoryzm*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 25, s. 2.

telektu przewyciężyła w tym wypadku zdrowy instynkt artystyczny.

I pomyśleć, że jedyny u nas przedstawiciel poważniejszej krytyki wygłasza poglądy tej miary, gdy na Zachodzie sztuka w braterskim wysiłku z religią i filozofią dokonuje zasadniczego przewartościowania logicznych podstaw myślenia, gdy na podłożu myśli Fechnera<sup>93</sup>, Jamesa<sup>94</sup>, Bergsona<sup>95</sup>, Crocego<sup>96</sup>, Uexkülla<sup>97</sup>, Markusa<sup>98</sup>, Freiefelsa<sup>99</sup> buduje się nową teorię poznania już nie „czystego rozumu”<sup>100</sup>, lecz opartą na uniwersalnej podstawie i racjonalnej jedni instynktu, intuicji i wczuwań, gdy na tej samej podstawie pozostaje nowa pluralistyczna metafizyka, której sztuka najnowsza jest najwspanialszym wyrazem!...

---

<sup>93</sup> Gustaw Theodor Fechner (1801–1887) – niemiecki fizyk, filozof i psycholog.

<sup>94</sup> William James (1842–1910) – amerykański filozof, współtwórca (obok Charlesa S. Peirce’a i Johna Deweya) kierunku filozoficznego zwanego pragmatyzmem.

<sup>95</sup> Henri Bergson (1859–1941) – francuski filozof, jeden z najważniejszych myślicieli XX wieku, krytyk poznania intelektualnego i analitycznego; autor oryginalnej teorii intuicji.

<sup>96</sup> Benedetto Croce (1866–1952) – włoski filozof, krytyk literacki, estetyk. Irzykowski wielokrotnie powołuje się na estetykę Crocego w swej książce *Walka o treść...* (1929).

<sup>97</sup> Jacob Johann von Uexküll (1864–1944) – biolog niemiecki; autor pojęcia „krąg funkcjonalny”, wskazującego na całość psychiczno-behawioralnego sprzężenia organizmu ze środowiskiem.

<sup>98</sup> Prawdopodobnie chodzi o Herberta Marcusego (1898–1979) – filozofa niemieckiego, w latach 1917–1919 związanego z niemiecką socjaldemokracją; od 1923 roku współpracował z Theodorem Adorno i Maksem Horkheimerem.

<sup>99</sup> Richard Müller-Freiefels (1882–1949) – niemiecki filozof i psycholog; założenia filozofii życia przeniósł do psychologii.

<sup>100</sup> Aluzja do tytułu książki Kanta *Krytyka czystego rozumu* (1781).

Cyprian Kamil Norwid

**Jasność i ciemność**<sup>101</sup>

[tekst do druku podał i opatrzył obszernym  
komentarzem pt. *Postscriptum wydawcy*  
Jerzy Ujejski]

Do A.C. i do Z.K.<sup>102</sup>, których prawdziwie  
kocham i szanuję, i poważam.

„...Ale już czas rozejścia... ja, abym zmarł, wy –  
abyście w życiu pozostali – Kto z nas dział lepszy  
wybrał? To jeszcze dla wszystkich tajemnicą,  
wyjąwszy dla Boga”.

Apolo: Sokratesa<sup>103</sup>.

---

<sup>101</sup> Artykuł pod tym tytułem (pochodzącym od autora), znaleziony półtora miesiąca temu w papierach po Augustcie Cieszkowskim, napisany jest na trzech stronach wielkiego 4-o; na czwartej adres: „A monsieur le comte Auguste Cieszkowski. Paris. Boulevards (sic!) des Italiens. Hotel de Bade”. Następuje na tejsze stronie jeszcze dopisek: „Dobro cenię we wszystkim, nawet w sobie. C. N.” [przyp. wyd.].

<sup>102</sup> Adresatami tekstu Norwida byli A.C. – August Cieszkowski (1914–1894) – filozof, którego Norwid poznał w Warszawie na początku roku 1841, oraz Z.K. – Zygmunt Krasiński – poeta, dramatopisarz poznany przez Norwida w Rzymie w 1848 roku. W chwili pisania przez Norwida szkicu *Jasność i ciemność*, to jest w roku 1850, zarówno Cieszkowski, jak i Krasiński znajdowali się w Paryżu i spotykali się z Norwidem, zarzucając mu „ciemność” jego utworów.

<sup>103</sup> „Apologia” [przyp. wyd.]. Motto pochodzi z dialogu Platona *Obrona Sokratesa*.

– Nie bronię się z zarzutu, iż ciemny jestem w piśmie moim – zarzutu, który nie zaprasza do porozumienia się, ale odpycha ostatecznie – bo jakimże językiem tłumaczyć się może ktoś, którego języka niepodobna zrozumieć – ?

Nie bronię się więc, bo naturalnie bronić się nie mogę – bo odpowiadając, muszę wierzyć, że mówię zrozumiale – bo odpowiadając, nie odpowiadam, lecz zaprzeczam samą akcją mówienia.

Nie bronię się więc, ale zaprzeczam ostatecznie – choćby dlatego, że się bronię.

\*

A czynię to z powodu, że i na Was przyjdą te zarzuty – kiedyś – czasu swojego.

\*

Że zaś zaprzeczam ostatecznie i nie polemizuję, więc będę mówił, że to a to tak jest – będę po prostu twierdził jak o rzeczach, o których niezachwianie jestem przekonany – jak o rzeczach, za które najboleśniej cierpiałem od dziecka aż do dziś.

\*

Unikanie ciemności w wysłowieniu jest kierunkiem, który w tej chwili sam się pożera własną bez=twórczością swą – kierunkiem, którego myśl polska przyjąć nie może bez pokalania się, bez zajścia w brudne długi, na jakich się właśnie łamie ten kierunek.

Ci, którzy nań myśl polską naprowadzą, sami od jej aplikacji zginą albo się tłumaczyć będą myślami tymi, które w tej chwili kreślę.

Które może w pierw rzucą, ale których zawezwą potem.

Bo unikać = ciemności = wysłowienia jest toż samo, co szukać jej.

Światłość (bowiem) w ciemnościach świeci, a ciemności jej nie ogarnęły.

I każda inna światłość nie jest z tej światłości – ale z tej, której koniec – która się pożera sama sobą – która się potępia sama sobą, co dzień, co gazeta, co cytacja... Aż się zniszczy i pozrze.

A wtedy Słowo wstanie te, którego wszyscy pragną, chcą – Słowo, które pieśniami opiewałem<sup>104</sup> – i za które kuglarzem, nieukiem i wariatem jestem.

Bo Polska nic od tego kończącego się słowa wyglądać już nie może, a o ile wyglądać będzie, o tyle dłużej nie być – to jest boleć bezmyślnie będzie.

I cała właśnie przyczyna opóźnień jej egzystencji stąd jest.

Stąd – że przepaść pomiędzy narodem a społeczeństwem<sup>105</sup>.

Stąd – że naród na onym słowie nowym, które do życia idzie, a społeczeństwo na onym oblamującym się dokoła – na onym słowie starym uporczywie się sklepi – i gdyby kto pragnął je oświecić w tym względzie – to odepchnie jak najostateczniej.

<sup>104</sup> *Pieśni społecznej cztery stron*, Poznań 1849 (napisanej w 1848) i jej kolejne części, wówczas jeszcze niewydrukowane *Trzy pytania* (*Niewola*, 1849) oraz *Psalmów – psalm* (1850).

<sup>105</sup> Kiedy ja to o społeczeństwie polskim mówię, to dlatego, że od tego społeczeństwa więcej niż ktokolwiek odebrał. C.N. [Jak wiadomo, Norwid uważał Polskę za najdoskonalszy naród i za najlichsze społeczeństwo – przyp. wyd.].

To tylko co rozumne (to jest, konsekwentnie = głupie) za cel może mieć jasność – ale jasność jako cel czyni, że właśnie staje się tym, co Pismo Święte zowie ciemnością = zewnętrzną, gdzie płacz i zgrzytanie zębów<sup>106</sup>. I dlatego to jasna szkoła Voltaire'a<sup>107</sup> np. tymi ciemnościami zewnętrznymi dla jasności swej bardzo zaprzątnęła. I wszystkie inne szkoły jasne też uczyniły i tym zginą (w sztuce, sztukę zabiły).

To tylko co mądre (to jest Głupie = konsekwentnie) za przymiot, a nie za cel ma jasność, a za przymiot drugi oną ciemność, w której świeci, oną ciemność, która obrysowaniem i konturnem (!) kształtu prawdy jest, a której to tak zawarowanej obrysowaniem i konturnem (!) prawdy drugi przymiot światło kolorem jest. Dając tym sposobem pełną całość – kształt skończony nieskończonego rdzenia swego<sup>108</sup>.

I tak to są psalmy Dawidowe<sup>109</sup> – Dant, do dzisiaj ciemny w wielu miejscach<sup>110</sup> – Schackespeare (sic!)<sup>111</sup>, Zygmunt

---

<sup>106</sup> Mt 8, 12: „A synowie królestwa będą wyrzuceni w ciemności zewnętrzne, tam będzie płacz i zgrzytanie zębów”.

<sup>107</sup> Szkoła jasna, to jest racjonalistyczna, kierująca się wyłącznie rozumem, której przedstawicielem był Wolter.

<sup>108</sup> Jan Potocki – wielki filozof polski zdaje się to przeczuwać, utrzymując, że słowo kulą jest [wyrysowana kula – przyp. wyd.] – tu, i turbiliony Deskarta (tak!) ważną też grają rolę [przyp. – C.K.N.].

<sup>109</sup> Norwid był ich wielbicielem, cytaty z nich często umieszczał jako motta swoich wierszy i sam zatytułował jeden ze swoich ciemniejszych utworów *Psalmów – psalm* (dedykując go Cieszkowskiemu).

<sup>110</sup> Norwid pisał o języku Dantego Alighieri (1265–1321), wybitnego włoskiego poety, w piątej lekcji *O Juliuszu Słowackim*: „Dla Danta stworzono osobny wyraz *dantesco*, co znaczy: «zawile, ciemno i niezrozumiale»”.

<sup>111</sup> William Szekspir (1564–1616) – poeta, dramaturg, aktor, powszechnie uważany za jednego z najwybitniejszych pisarzy literatury angielskiej.

Kraśński<sup>112</sup> – niekiedy August Cieszkowski<sup>113</sup> – często Bohdan Zaleski<sup>114</sup> – prawie zawsze Mickiewicz<sup>115</sup>. – A dawniej – Sokrates, który nie mogąc się jasno wytłumaczyć, umrzeć musiał<sup>116</sup> – Plato, Cyceon nawet (*De natura deorum*<sup>117</sup>), Epiktet<sup>118</sup> – Święty Paweł<sup>119</sup> – Święty Jan Apokaliptyk<sup>120</sup> itd.

Dalsze tych pojęć konsekwencje są nie skończonej wagi dzisiaj, wszystkie w jednej ciemnej książce pod tytułem *Nieboska Komedia*<sup>121</sup> we wstępie, który do dziś dla większości w Polsce niezrozumiały, nadmienio-

<sup>112</sup> Norwid o języku Kraśńskiego pisze w piątej lekcji *O Juliuszu Słowackim* (Paryż 1861): „Zygmunta Kraśńskiego prawie połowa pism niezrozumiałą pozostaje”.

<sup>113</sup> Jako autor księgi filozoficznej *Ojciec nasz*. Pierwszym opublikowanym fragmentem *Ojciec nasz* był *Wstęp*, wydany anonimowo jako t. 1 *Ojciec nasz* w Paryżu w roku 1848, a następnie w Poznaniu w roku 1870.

<sup>114</sup> Norwidowi chodzi o rzadkie utwory poetyckie Józefa Bohdana Zaleskiego (1802–1886), głównie o jego poemacik *Przenajświętsza rodzina* oraz kilka wierszy z cyklu *Modlitwy i hymny*.

<sup>115</sup> W piątej lekcji *O Juliuszu Słowackim* Norwid pisze: „Bohaterem *Dziadów* jest głęboko czujący człowiek, mianą za obłąkanego przez ludzi małych [...]. Tak wystąpił Mickiewicz, którego utworów część spora i dzisiaj jeszcze nie jest jasna, a był sławny i jest sławny”.

<sup>116</sup> Aluzja do okoliczności śmierci Sokratesa, będących skutkiem niezrozumienia jego filozoficznego przesłania. Por. także słowa poety: „To niegdyś Sokrat dowodząc Atenie – nie umarł – skończył tylko dowodzenie” (C.K. Norwid, *Niewola*, 1849, w. 51).

<sup>117</sup> *De natura deorum* [*O naturze bogów*] – szczególnie cenione przez Norwida dzieło Cyceona (106–43 p.n.e.) – rzymskiego filozofa.

<sup>118</sup> Epiktet z Hierapolis (ok. 50 – ok. 130) – filozof stoicki.

<sup>119</sup> Norwid przywoływał św. Pawła nie tylko jako autora trudnych listów, ale także jako teologa, piszącego o światłości tych, „którzy są w ciemnościach” (Rz 2, 19).

<sup>120</sup> Św. Jan Ewangelista – autor księgi *Objawienia* (*Apokalipsy*), pełnej zagadkowych obrazów i alegorii.

<sup>121</sup> Dramat Zygmunta Kraśńskiego z 1833 roku.

ne – są to najważniejsze, jakie dziś dośledzić można, rzeczy. Z wystąpieniem Polski bliskim nierozłącznie zjednane. Te rozwinąć chciałem i w tym celu kontrakt z Adamem Potockim<sup>122</sup> uczyniłem, ale ten pan nie nabrał jeszcze wprawdy<sup>123</sup> w mecenasowski piękny zawód i nie umie szanować pióra mego<sup>124</sup>. Zresztą, pieniądze zawsze służą mi do odpoczywania po czasie bezpieniężnym, i tak kończą się siły.

Mówię, że tak jest – bo tak jest – że i bez polskiego pióra, a tym więcej bez tego, którym piszę, samo pożeranie się wzajemne mądrości rezultatów do mądrości = przyczyn naprowadzi. Więc będę sobie patrzył z dala – Inwalida intencji!

\*

Cały ruch, który niepokoi Ludzkość dzisiejszą, z myśli polskiej wyszedłszy, naturalnie i przez myśl polską ostateczną względem periodu<sup>125</sup> swego odbierze solu-

---

<sup>122</sup> Adam Józef Potocki (1822–1972) – konserwatywny polityk galicyjski, który dążył do przeniesienia ośrodka polityki polskiej z Paryża do Krakowa i w tym celu pertraktował z Hotelem Lambert; współzałożyciel czasopisma „Czas”.

<sup>123</sup> Jak wszyscy hojni ludzie, faworyzuje nie ocenia, co i jednej, i drugiej stronie niewygodne i ubliżające [przyp. – C.K.N.].

<sup>124</sup> Chodzi o zawartą w 1850 roku umowę między Norwidem a hr. Adamem Potockim, w ramach której hrabia deklarował wypłaty w ratach pieniężnych za dostarczane mu kolejne części pisanej przez Norwida *Historii (i teorii) sztuki*. Kontrakt zerwał Norwid w 1851 roku, urażony protekcyjnym tonem listów Potockiego.

<sup>125</sup> Period – okres.

cję<sup>126</sup>. Drogi k'temu prostować za obowiązek w części swej uważałem, i może się podoba Panu Bogu, że jeszcze nie zaśnie. – Drogi, mówię, prostować i o prawdzie ś w i a d - c z y ć t y l k o, bom sam nie jest prawdą. Ale przewiduję jedną rzecz – to jest:

Że jak ten, który dał początek temu całemu ruchowi, przy skonaniu dopiero począć rozjaśnienia się myśli swojej widział – a prawie, iż cudzoziemcom porzucony od swoich (mówię o Koperniku<sup>127</sup>) – tak jest podobieństwo, że i odpowiadające mu zamknięcie sprawy jego skończy.

\*

Naturalnie – kto? – nie wiem – świadczę tylko o prawdzie, której dla zewnętrznych drobnostek jak nerwowa kobieta nie opuszczam.

Cyprian Kamil Norwid. 1850<sup>128</sup>.

Józef Ujejski

## Postscriptum wydawcy

Przypadek (odnalezienie przytoczonego powyżej artykułu Norwida właśnie teraz) sprawia, że w dyskusji toczącej się w „Wiadomościach Literackich” na temat „niezrozumialstwa” mógł zabrać głos jeden z tych wielkich „nie-

---

<sup>126</sup> Solucja – daw. rozwikłanie, rozwiązanie jakiejś sprawy, zagadnienia.

<sup>127</sup> Mikołaj Kopernik (1473–1543) – polski astronom, twórca teorii heliocentrycznej.

<sup>128</sup> Na pieczętce pocztowej: 13 listopada [przyj. wyd.].

zrozumiałców” zmarłych, o których p. Irzykowski pisze, że „wytworzyli atmosferę tolerancji dla wszystkich zarozumiałych niezrozumiałców”<sup>129</sup> – późniejszych.

Czy zdoła przekonać szanownego autora *Dziesiątej muzy*<sup>130</sup>? Powątpiewam. Pewne niezrozumiałości, które sama ta apologia „mgieł i ciemności” zawiera, może go nawet bardziej jeszcze w awersji do nich umocnią.

Co do mnie, chciałbym jednak Norwida (przynajmniej jego) przed jednym możliwym zarzutem bronić.

„Każdy autor ma prawo do pewnego procentu niejasności, lecz usiłuje go chytrze powiększyć” – mówi p. Irzykowski. Otóż nie wiem, czy drugą połową tego zdania obejmuje także Norwida, przypuszczam nawet, że miał na myśli: „lecz d z i s i e j s z y (z prądem obecnym idący) autor usiłuje go chytrze powiększyć” – bo wszakże powszechność takiego zdania byłaby bezzasadna zbyt widocznie. Ale na wypadek, że i Norwida również p. Irzykowski, czy ktokolwiek inny zresztą, o „chytrość” takową posądza, czyli, inaczej mówiąc, manierę jakąś, wręcz sztuczną pozę niejasności, byłby mu skłonny przypisywać – na ten wypadek chciałbym wyrazić moje najgłębsze przekonanie, że się myli i krzywdzi niewinnego. Uogólniając zaś taki zarzut na wszystkich „niezrozumiałców”, krzywdzi się zapewne także wielu innych, znajdujących się w podobnym do Norwidowego położeniu.

W położeniu mianowicie rzeczywistej, nieudanej niemożności wypowiedzania się inaczej.

---

<sup>129</sup> Cytat z artykułu Irzykowskiego *Niezrozumiałstwo* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 98), w którym autor powołuje się na autorytety „niezrozumiałstwa”, do których zalicza Norwida.

<sup>130</sup> Tytuł opublikowanej w roku 1924 książki Irzykowskiego o filmie. Książka ukazała się w tym samym roku, w którym toczyła się na łamach „Wiadomości Literackich” dyskusja o „niezrozumiałstwie”.

Co się tyczy Norwida – proszę przecież zważyć, że jego „niezrozumiałstwo” było źródłem niezmiernie bolesnej tragedii całego jego życia. „Po co mię próżno, srogi Apollo trapisz, który wieszczego ducha dawszy, nie dałeś wagi w słowach; ale me wszystkie prorocтва na wiatr idą, nie mając u ludzi więcej wiary nad baśni próżne i sny znikome!”<sup>131</sup>. Oto ciągły – wyrzucany z siebie lub tłumiony, ale ciągły – krzyk duszy Norwida, doprowadzonej przez ludzkie wzruszanie ramionami na jego „ciemną” twórczość do stanu desperackiego zupełnie rozdrażnienia.

Czyżby duma tylko uporczywa nakazywała mu dręczyć się raczej całe życie, niż na pięćz odstąpić od raz przyjętej manieri – pozy? Dla kogóż ją zresztą przybrał? Dzisiejszy rozmyślny („chytry”) niezrozumialec może zawsze liczyć na snobizm, pozujący na to, że go rozumie (a przynajmniej „odczuwa”) i podziwia; ale Norwid bardzo szybko się przekonał, że nie może liczyć na nikogo (ze współczesnych) absolutnie.

Nie! Na pewno, gdyby był umiał pisać „jasno”, byłby pisał „jasno”!<sup>132</sup>

Że broni swej niejasności jako rzeczy dobrej? Że próbuje nawet w ogłoszonym tutaj po raz pierwszy artyku-

<sup>131</sup> Prozą przytoczone słowa Kassandry z dramatu *Odprawa posłów greckich* największego poety polskiego renesansu – Jana Kochanowskiego (1530–1584):

Po co mię próżno, srogi Apollo, trapisz,  
Który, wieszczego ducha dawszy, nie dałeś  
Wagi w słowach; ale me wszystkie prorocтва  
Na wiatr idą, nie mając u ludzi więcej  
Wiary nad baśni próżne i sny znikome? (w. 508–512).

<sup>132</sup> Jak to? A „Juwenilia”? – Otóż 1) i „Juwenilia” nie są tak wszędzie jasne, jak się to może na pozór wydaje; 2) takich niezrozumiałców, którzy by nigdy nic zrozumiałego nie napisali, chyba w ogóle nie ma; tak jak nie ma może zrozumiałca, który by nigdy czegoś niezrozumiałego nie napisał. Idzie tu przecież o dyspozycje dominujące [przyp. – U.J.].

le tworzyć coś jakby teorię jej charakteru, nieledwie że mesjanicznego? Tak, i wierzę nawet, że nie sama tylko miłość własna (która tak często kieruje obroną oczywistych zupełnie błędów człowieka), że nie ona sama tylko dyktowała Norwidowi obronę ciemności słowa. Dyktowała ją także głęboka i szczerą wiarą w własną prawdę wewnętrzną i zarazem w prawdy, które w ciemnościach jego mowy miały świecić społeczeństwu. Właśnie fakt, że ta prawda i te prawdy nie chciały, nie mogły jakoś, mimo jego wielkiego talentu i wysiłków, uzewnętrznić się i wyrażać inaczej, niż się ostatecznie wyraziły – właśnie ten fakt rodził złudzenie, że owe ciemności są nieodłącznym otoczeniem prawdy na tym, w upadku grzechowym pogrążonym, świecie, że ona właśnie w ciemnościach tylko może tu świecić, a świecić przecież, bo „ciemności jej nie ogarną”<sup>133</sup>.

Mam jednak często wrażenie, że to złudzenie nie całkowicie chroniło Norwida przed poczuciem, iż taka niemożność przystępnego, tj. po prostu pełnego (w przybliżeniu) wyrażania swych myśli, jest jego talentowi właściwym – defektem. Jego rozpaczliwa drażliwość na każdą aluzję w tym kierunku wyglądała często na tę zwykłą naszą szcze g ó l n ą drażliwość na przytyki do tych naszych ułomności, które sami odczuwamy szcze g ó l n i e boleśnie.

O tym zaś, że tutaj i w każdym wypadku analogicznym mamy do czynienia z wyraźnym defektem, z błędem organicznym talentu (nie zaś z pewnym znamieniem charakterystycznym tylko i koniec) – czyż naprawdę może kto wątpić?

To inna rzecz, że talent skażony takim defektem może być mimo to wspaniały, że jasność, która się przedziera

---

<sup>133</sup> Aluzja do słów: „światłość w ciemności świeci i ciemność jej nie ogarnęła” (J 1, 4–5).

przez ciemności, może olśniewać czasem tak, że zwykłe pospolite jasności mogą się przy niej naprawdę „ciemnościami zewnętrznymi” wydawać. Ale przecież znowu mimo to, nie dlatego. Ciemności pozostają zawsze ciemnościami i niech mi nikt nie mówi, że błędzenie wśród nich omackiem [!] jest przyjemnością.

Owszem – w zupełnej zgodzie tutaj z p. Irzykowskim – rozumiem doskonale przyjemność intelektualną bardzo mozolnego nawet pokonywania trudności tekstu literackiego, jeżeli jest w ogóle możliwość pokonania i jeżeli się na końcu pokazuje, że się trud opłacił. U Norwida bywa tak niewątpliwie bardzo często, i to z pewnością jedna z tajemnic jego dzisiejszego powodzenia. Ale z równą pewnością też można powiedzieć, że nie ma człowieka, który by z ręką na sercu mógł twierdzić, iż rozumie Norwida zawsze, a przeczyć, że wobec całego szeregu ustępów jego pism musiał skapitulować mimo najrzetelniejszych wysiłków i dobrego intelektualnego treningu.

Nieraz przy tym bywa tak, że ustęp jakiś, czy cały utwór nawet, długo nierozumiany, zaczyna się wreszcie rozumieć przy pomocy dokumentów opublikowanych w wiele lat po śmierci poety. Bogu dzięki! Ale też wówczas właśnie pokazuje się niekiedy oczywiście jeszcze niż wprzód, że bez tych dokumentów utwór ten czy ustęp rozumiany być nie mógł. Ja rozumiem dziś nieźle np. *Zwolona*<sup>134</sup>, ale chciałbym widzieć takiego, co mi go wytłumaczy w całości i w szczegółach, nie znając tego materiału histo-

---

<sup>134</sup> *Zwolon* – dramat Norwida z 1851 roku, który uznawany był za bezsensowny i mętny. Julian Klaczko skwitował go złośliwym konceptem: „*Promethidiony, Zwolony i inne androny*” (*idem*, List XXVI, „Goniec Polski”, 12 XI 1851). Ujejski na temat tego dramatu będzie wygłaszał wykłady w roku 1851, tłumacząc między innymi niejasną kompozycję utworu jako celową (zob. J. Ujejski, *Wielcy poeci polscy w 1848 r. Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, Norwid* (skrypt), Warszawa 1925). Na temat trudnej

rycznoliterackiego, który umożliwił zrozumienie mnie. Cóż się dziwić zatem, że się niecierpliwiły i zniechęcały (nie mogąc mieć takiej pomocy) współczesne Norwidowi intelekt, najtęższe nawet – jak owi A.C. i Z.K. (August Cieszkowski i Zygmunt Krasiński), do których się zwraca w przytoczonym wyżej liście-artykule. Nie rozumieli i nie mogli rozumieć.

Żeby zaś można podziwiać i tzw. „rozkosz” estetyczną odczuwać, nie rozumiejąc (w takim czy innym sensie tego słowa: rozumieć) czegoś, co właśnie ku rozumieniu – a przynajmniej t a k ż e i ku rozumieniu (skoro treść jakąś pojęciową zawiera) zostało napisane, tego też albo wcale zrozumieć nie można, albo... można, ale z odpowiednim „znaczącym” uśmiechem.

I ci wszyscy, którzy dziś s z c z e r z e podziwiają i lubią czytać Norwida, na pewno to tylko podziwiają i lubią w jego twórczości, co rozumieją.

Na szczęście można tam już obecnie rozumieć bardzo dużo, i cześć niech będzie Z. Przesmyckiemu<sup>135</sup>, że „światłość w ciemnościach świeci, a ciemności jej nie ogarnęły”.

---

warstwy znaczeń dramatu zob. M. Grzędzielska, *Symbolika* Zwolona, „Pamiętnik Literacki” 1968 nr 4, s. 81–96.

<sup>135</sup> Zenon Przesmycki, pseud. Miriam (1861–1944) – polski poeta, tłumacz, krytyk literacki, odkrywca, wydawca i popularyzator twórczości Norwida.

Karol Irzykowski

**Inter augures<sup>136</sup>.**

**Słaba odpowiedź osaczonego zrozumialca**

I.

Obawiam się, że po tych artykułach cały proces o „niezrozumialstwo” i „niezrozumienie” już się czytającej publiczności znudził lub, co gorsza, że ta publiczność uważa go za wyczerpany. Stałoby się to w chwili, gdy – dopiero teraz – można wreszcie ustalić przedmiot sporu, gdy po zetknięciu się z szanownymi oponętami [!] wiem już, jak mam ten przedmiot określić i zacieśnić, tak aby mi się już w żadną stronę wymknąć nie mogli. Rzecz nie ma się tak, o szanowna publiczności, że jeden i drugi swoje powiedział, a prawda jest zapewne (jak zwykle w Polsce) w pośrodku, i na tym koniec, lecz ja dopiero teraz swoje oskarżenie jasno sformułuję; bez troski o to, czy artykuł nie będzie za długi i za mało efektowny – i tak też być powinno ze względu na czcigodne nazwiska moich oponentów, których szereg powiększył jeszcze niejeden duch wywołany z zaświata.

Otóż Panowie, ja nie mówię o tej niezrozumiałości, o której jedynie Wy mówić chcecie, unikając czy nie rozu-

---

<sup>136</sup> *Inter augures* (łac.) – wśród 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.

miejąc innego ujęcia sprawy, lecz o innej. Futuryści mobilizują przeciw mnie zawsze Mickiewicza, a Jerzy Hulewicz chce mnie zmiażdżyć Słowackim. Słowacki – powiada – był oczerniany jako niezrozumialec, a dziś co z niego wyrosło! Na tę demagogię odpowiem najprzód, że i sława bywa często przesądem, a po wtóre, że niezrozumiałość Słowackiego była innego gatunku niż np. niezrozumiałość Rytarda. Tamta jest trudnością, ta jest nieczytelnością. I o tę nieczytelność właśnie mi chodzi, nie o trudność. Będę rozwiązywał rebusy, jakie zechcecie, ale jeżeli kto je wykona metodą futurystyczną, to przecież, nie wiedząc, czy ta a ta część rebusu jest koniem czy rzeką, nie będę miał w ręku przesłanek nieodzownych do odczytania rebusu. Inna rzecz jest zrozumienie zagadki przed jej rozwiązaniem, a inna po rozwiązaniu.

Przeto niezrozumiałość np. *Bolesława Śmiałego*<sup>137</sup> Jerzego Hulewicza nie może się kryć za niezrozumiałość utworów Słowackiego. W tych utworach sam tekst, treść, przebieg zdarzeń, stosunki osób do siebie są zrozumiałe, a jeżeli współcześni uskarżali się na ich niezrozumiałość, to dlatego, że poza zrozumiałą całością przeczuwali jeszcze jakąś głębszą myśl, ideę, i chcieli zbyt niecierpliwie do niej dotrzeć. Słowackiego można czytać z przyjemnością, nawet gdy się nie rozumie związków ukrytych – można czytać jedną stronicę, jedną oktawę, potem czytać o piętnaście oktaw dalej i znów się ma ustępy w sobie zaokrąglone, osobno piękne i zrozumiałe, bez względu na związek z całością. Tak samo jest np. z *Hamletem*<sup>138</sup>. Przebieg zdarzeń jest zrozumiały, sentencji Hamleta nie trzeba odcyfrowywać, i w tym sensie Hamlet był zrozumiały,

<sup>137</sup> Dramat ekspresjonistyczny Hulewicza, nawiązujący do *Króla Ducha* Słowackiego.

<sup>138</sup> Tragedia Williama Szekspira napisana na przełomie XVI i XVII wieku.

tj. czytelny, dla Woltera, dla Lessinga<sup>139</sup>, choć podobno pierwszy zrozumiał go dopiero Goethe. Natomiast z *Bolesława Śmiałego* Hulewicza nie mogę doczytać do końca nawet jednej stronicy, bo nie rozumiem sensu już nie całości, lecz zdań, nie wiem, czy on jest głęboki, czy płytki, genialny czy pospolity, w ogóle nie mogę mieć jeszcze żadnego wrażenia z zakresu estetyki, ani dodatniego, ani ujemnego, bo aby mieć rozkosz estetyczną, trzeba wpierw jednak tak sobie po prostu zrozumieć, o co chodzi. Ale za to mam wrażenie, że mój mózg jest wpleciony w jakieś koło Iksjona<sup>140</sup> i odbywa nienaturalne łamańce.

Ludzie z epoki Słowackiego nie przeczuwali jeszcze epoki Rytarda i nie wiedzieli, czym dopiero może być prawdziwa niezrozumiałość, dlatego grymasili nad Słowackim. Także Norwid nie odróżniał wcale nieczytelności od trudności i będąc sam nieczytelny, chroni się za trudność innych, nazywa ciemnym nawet Mickiewicza. Pragnie wciągnąć w solidarność z sobą niezrozumiałców, że tak powiem: relatywnych, nie absolutnych. Więc mieni ciemną nawet *Nie-Boską komedię*, którą każdy uczeń VI gimnazjalnej czyta bez trudności, choć nie rozumie jej głębszego znaczenia.

Sądzę, że to wszystko było w moim artykule dostatecznie wyraźnie powiedziane. A więc go nie rozumiano? Tak, ale to nie było niezrozumienie wskutek nieczytelności, lecz wskutek tego, że wypowiedziałem nową myśl i nową obserwację, a oni chcieli mnie zaraz zredukować do banału: że oto jest znowu stary mamut, który rzuca

---

<sup>139</sup> Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781) – niemiecki estetyk, dramaturg, pisarz, krytyk i teoretyk literacki epoki oświecenia.

<sup>140</sup> Iksjon – według mitologii greckiej król Lapidów i pierwszy człowiek, który zabił swojego krewnego, Ejoneusa, za co został strącony do Tartaru, gdzie przykuto go do wiecznie obracającego się, płonącego koła.

się na młodych tak, jak np. za czasów Przybyszewskiego rzucali się krytycy lwowscy na wiersz Wincentego Brzozowskiego *Kamelie*<sup>141</sup>, i że ten stary mamut posądza znowu tych biedaków o to, że chcą epatować burżujów. Otóż nie, nie posądzam młodych o chęć epatowania burżujów, przypisuję im dobrą wolę – mają tylko mylne doktryny. I jeżeli mówię o niezrozumiałości i nieczytelności, to nie na to, aby zyskać poklask pospółstwa inteligentnego, bo ten poklask jest po Waszej stronie, lecz na to, aby – po dość długim namyśle i dużych obawach – poruszyć kwestię, która kwestią jest, i to żywotną, dla Was i dla mnie. Ale podobno artykuł mój wywołał oburzenie. Ha, z dotychczasowych moich polemik przekonałem się, że niczego najnowszy literat nie broni z takim zapałem jak prawa do plagiatu i prawa do niezrozumiałstwa. Według Panów, niezrozumiałstwa nie było i nie ma, wszyscy są zrozumieli, było nam tak dobrze, nikt się nie skarżył, przyszedł tylko zawistny, nietwórczy Irzykowski i judzi. Ale ja Panów zapraszam na konferencję, p. Hulewiczowi dam do czytania dramat Witkiewicza, p. Millerowi wiersze Stura, zanalizujemy, i zaraz się pokaże, iż jednak istnieje coś, obok czego Panowie w swoich wywodach się prześlizgują, a co ja uważam za podniesienie paranoi do rangi metod poetyckich, za pomieszanie gry skojarzeń z grą wyobraźni.

---

<sup>141</sup> „Za *Kameliami-Ofeliami* poety Brzozowskiego i innymi śmiesznościami płynęła powódź oburzenia” – pisał Kazimierz Wyka w *Modernizmie polskim*, Kraków 1968, s. 125. Chodzi o wiersz Wincentego Koraba-Brzozowskiego (1877–1941) z tomu *Powinowactwa cieni i kwiatów o zmierzchu* (1899). Poeta był przedstawicielem polskiego symbolizmu oraz późnego okresu parnasizmu. Jego synkretyczną technikę poetycką odrzucali lwowscy krytycy. Był barwną postacią – wiódł życie wędrownego Cygana wzorem Artura Rimbauda oraz kulturował filozofię buddyjską.

Rozgatunkowania niezrozumiałości na trudną i nieczytelną oczywiście nie biorę absolutnie, wielu autorów należy i do jednej, i do drugiej kategorii, np. Witkiewicz. W kategorii *trudnych* wypadałoby rozróżnić jeszcze dwa gatunki.

Jeden *trudny bezpośredni*, wskutek ciężkości i gąszczowości myśli, np. dzieła Kanta. Nawiasem: Kant nie był tak zarozumiały, żeby uważać swoją *Krytykę czystego rozumu* za arcydzieło wykładu, ubolewał nad jej stylem i był gotów przerabiać ją, usprawiedliwiał się tylko tym, że będąc już stary, obawiał się, aby te myśli nie zginęły, i dlatego spisał je dorywczo.

Tak samo było z Brzozowskim: przed śmiercią w liście do przyjaciół mówi, że dobrze wie, iż tak się nie powinno pisać, jak on swoje ostatnie dzieła napisał<sup>142</sup>.

Drugi *trudny pośredni* – to jest np. trudność Słowackiego, *Hamleta*. Wyobraźmy sobie, że dzieła te składają się z kół współśrodkowych, w których jedne obwody są wyraźne, drugie ciemniejsze, dyskretniejsze. Zupełne rozumienie jednych kół może istnieć obok niezrozumienia drugich. Takie niezrozumienie zwykle spotyka dramaty, ponieważ zasadą dramaturgii jest, aby idei sztuki nie podawać wprost, słowami, lecz ma ona sama wyprzedzać się z akcji i powoli uświadamiać się widzowi<sup>143</sup>. Takie są

---

<sup>142</sup> Brzozowski niejednokrotnie w ostatnich latach w listach do różnych osób krytycznie recenzuje własny sposób pisania; por. S. Brzozowski, *Listy*, t. 2: 1909–1911, oprac. M. Soroka, Kraków 1970, s. 547, 554–555, 598.

<sup>143</sup> Na temat zasad dramaturgii pisał Irzykowski między innymi w szkicach: *Uwagi o tzw. upadku twórczości dramatycznej w Polsce*, „Scena Polska” 1923, nr 4, 5, 6, s. 1–4 i *Nieistotne eksperymenty*, „Życie Teatru” 1924, nr 23, s. 177–179; przedruk w: *Słoń...* (1934), s. 157–164, 164–176 oraz *Słoń...* (1976), s. 164–171, 172–183. Poglądy na temat teatru kształtował Irzykowski regularnie jako widz i recenzent sztuk teatralnych. Jak ogromną

np. dramaty Hebbła<sup>144</sup>. On też ukuł dosadne porównanie o tym rodzaju niezrozumienia: „Żaczek szkolny widzi w najgłębszym wersecie Biblii tylko swoich znajomych: 24 litery z elementarza”.

Istotnie, przy dziełach trudnych pośrednio często bywa redukcja do banalności, zeskamotowanie<sup>145</sup> dyskretniejszych kół współśrodkowych. Ale tu wchodzi już w grę i prawo czytelnika: czy autor owe koła nakreślił rzeczywiście, czy nie wymaga za dużo i czy owe koła są coś warte, aby je poznawać?

Częstą też bywa redukcja czytanych myśli w skutek halucynacji, gdy zamiast myśli, rzeczywiście przez autora wypowiedzianych, czytelnik podstawią jakąś własną kombinację, insynuując autorowi coś, czego nie powiedział, a co jest trochę z wierzchu podobne do istotnej myśli autora. Takiego niezrozumienia padam ofiarą i ja dzisiaj.

## II.

Na tym wyczerpałem już rzecz główną, stawiając swoją tezę jeszcze raz na tapet<sup>146</sup>, oczyszczoną z tego piasku niezrozumienia, którym ją zasypano. Zanim przejdę do

---

część jego aktywności zawodowej zajmowało mu pisanie o teatrze, pokazują 4 tomy wydanych pośmiertnie *Pism teatralnych* (t. 1, 1896–1926; t. 2, 1927–1929; t. 3, 1930–1933; t. 4, 1934–1939) w oprac. J. Bahr (Kraków 1995, 1997).

<sup>144</sup> Irzykowski znał dramaty Hebbła: *Judytę* (1839), *Marię Magdalenę* (1844), *Agnes Bernauer* (1851). Fascynując się twórczością niemieckiego pisarza (por. przypis 29), analizował je w książce *Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności* (1907).

<sup>145</sup> Zeskamotować – przestarzałe: nieuczciwie ukryć, przemycić, skraść, zataić.

<sup>146</sup> Stawiać na tapet – stawiać coś w centrum zainteresowania.

drobnych utarczek już raczej osobistych, wypada mi jeszcze zastanowić się nad jedynym poważnym zarzutem. Postawił mi go p. Hulewicz. Pyta on:

Jak sobie Irzykowski wyobraża procedurę pisarską poety pod względem obowiązku zrozumiałości? [...] Gdyby autor posłuchał rad Irzykowskiego, stałby ustawicznie pod grozą, że zawsze może się znaleźć jeszcze ktoś, kto utworu jego nie zrozumie<sup>147</sup>.

Wyjaśniam: moim zadaniem nie było płoszyć słowików, ale zwrócić uwagę na to i drastycznie podkreślić (inny sposób nie skutkuje), że chociaż między autorem a czytelnikiem musi panować pewne napięcie niezrozumienia, bo ono jest przesłanką zrozumienia, to jednak w ostatnich czasach stało się ono tak wielkie, że teraz nie rozumieją także już i krytycy, i zawodowi pisarze, i własni koledzy autorów. Należy więc przedsięwziąć jakąś rewizję, czy dzisiejsza subtelizacja sposobów poezji i stylu nie jest sztuczna i czy odpowiada jakimś istotnym potrzebom. Mogła być mowa o heroicznej rezygnacji poetów i o ich powrocie z pewnych zaułków, w które się zapuścili, do „uniwersalizmu”, którego się domaga p. Miller, lecz należałoby bliżej określić, na czym by ten powrót polegał. Mogła być mowa o wykładach lub kursach objaśniających uchwyty nowej poezji, o autoreferatach poetów, o jakiejś pedagogii literackiej, która by polegała nie tylko na odczytywaniu wobec bezmyślnej publiczności zwariowanych wierszy przez zwariowane artystki, ba, na śpiewaniu i tańczeniu tych wierszy, co się nazywa ekspresją. Tu wymienić

---

<sup>147</sup> J. Hulewicz, *W odpowiedzi Karolowi Irzykowskiemu. Zrozumiałstwo*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 40–42, s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 114–115).

muszę ostatni numer „Nowej Sztuki”, które [!] zawiera szkic estetyki praktycznej futurystów<sup>148</sup>.

Zamiast tego zakrzyczeli mnie.

Oczywiście, że poeta już w chwili tworzenia nie może się kępować względami na zrozumiałość. Ale nie o tę chwilę chodzi, lecz o przygotowanie do niej, o jego całe nastawienie umysłowe, a to już leży chyba w granicach woli poety – chodzi o jego życie, o wybór lektury, o jego cały monolog wewnętrzny, o wnikanie jego w cudze dusze itd. P. Horzyca<sup>149</sup> w swoim artykule o Sienkiewiczu (nr 43 „Wiadomości”)<sup>150</sup> słusznie mówi, że może zachodzić także fałszowanie wyobraźni. Zdaje mi się, że ono dziś właśnie nagminnie się odbywa, wskutek mylnych doktryn literackich i wskutek ogólnej bezkarności intelektualnej.

P. Miller będzie mówił o konieczności, p. Hulewicz może o natchnieniu. Ale przecież nie piszemy do jakiegoś kuriera, lecz do „Wiadomości”, do pisma fachowego, naszego, jesteśmy *inter augures*, znamy się trochę na tym, nie potrzebujemy się tumanić wzajemnie. Uczcijmy prawdziwe natchnienie – lecz między naporem natchnienia a wylewem uczuć i myśli na papier jest jeszcze coś, co się nazywa r e m i o s ł e m, t e c h n i k ą. I tu autor ma wielką

<sup>148</sup> Chodzi o artykuł Brucza *Zarys nowej poetyki* („Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 2, s. 54–56), w którym futurystom definiowany jest jako radykalizacja pięciu, klarownie zdefiniowanych przez Brucza, zasad nowej metryki, którymi są: zwiększenie ilości średniówek, przekreślenie jednorodności ilościowej zgłosek, zniesienie rozkawałkowania stroficznego, prawo jukstapozycji, reforma eufoniki.

<sup>149</sup> Wilam Horzyca, właśc. Wilhelm Henryk Hořitz (1889–1959) – w 1920 roku współtwórca grupy poetyckiej Skamander, od 1921 roku współkierownik eksperymentalnego teatru Elsynor, w latach 1924–1926 Teatru im. W. Bogusławskiego w Warszawie (współ z Leonem Schillerem i Aleksandrem Zelwerowiczem).

<sup>150</sup> Zob. W. Horzyca, *Śladami dziejowych tragedii*, „Wiadomości Literackie” 1924, z. 43, s. 1.

swobodę, jeżeli umie jej używać, tu można niejako cichaczem wiele zrobić dla zrozumiałości, a z pewnością się na tym nie straci. Jedno słowo, wtrącone w porę, rozjaśnić może czytelnikowi od razu gąszcz elips, wśród których się błąkał, a nie ująć nic z uroku ciemności.

Bardzo uczciwą odpowiedź dał mi zza grobu Norwid; on jeden nie negował niezrozumiałstwa, lecz starał się je odważnie uzasadnić. O ile rozumiem jego wywody (nr 46 „Wiadomości”, można było jeszcze dodać parę zdań z początku rozprawy Norwida o Słowackim)<sup>151</sup>, to pojmuje on słowo jako coś, co powinno oddawać bez reszty wszystkie załomy prawdy, przystawać do niej całkowicie. Że użyję dzisiejszej nomenklatury – Norwid pojmował słowo realistycznie, a nie ekspresjonistycznie. Dlatego sądzi, że nie należy się obawiać ciemności i ostrzega przed „zajściem w brudne długi” – długi u prawdy w rzeczywistości. Zdaje mi się, że wyobrażał on sobie słowo jako narzędzie bardzo zachłanne, a przy tym jakby symfoniczne – od razu miałyby w nim brzmieć kilka głosów, uwzględniających wielostronność prawdy. Dlatego pisze, że „ciemność jest obrysowaniem i konturem kształtu prawdy”, a światło tylko jej „kolorem”, i dlatego tak bardzo podoba mu się porównanie słowa z kulą. Ale – żeby pozostać w obrazie – mnie się zdaje, że słowo jest nie kulą, lecz linią prostą, wystrzeloną, zaryzykowaną w nieskończoność, w wieczność, przeto nie może być obciążone całym balastem prawdy.

---

<sup>151</sup> Irzykowski nawiązuje tu do opublikowanego przez Józefa Ujejskiego w kontekście dyskusji nad „niezrozumiałstwem” artykułu Norwida *Jasność i ciemność* [tekst do druku podał i opatrzył obszernym komentarzem pt. *Postscriptum wydawcy* J. Ujejski], „Wiadomości Literackie” 1924, nr 46, s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 143–154). Irzykowskiemu brakuje objaśnień wydawcy odnośnie do zakorzenienia tekstu Norwida w jego odczytach o Słowackim (por. przypisy 110, 112, 115).

Zresztą Norwid tak samo jak p. Hulewicz niesłusznie swoją niezrozumiałość identyfikuje z trudnością Szekspira, Mickiewicza itd. i powołuje się na los Kopernika. Niezrozumiałość Norwida jest przede wszystkim nieczytelnością.

### III.

Pozostaje mi jeszcze parę uwag osobistych.

P. Hulewicz mylnie zrozumiał to, co napisałem o *Strasznych dzieciach*. Miałem na myśli tę niezrozumiałą tyradę, która się kończy słowami: „Zamknę jej sztyletem paszczę”, a słowa te przytoczyłem tylko na to, aby oznaczyć konkretnie, o który ustęp chodzi. P. Hulewicz pośadza mnie, że mnie właśnie te cztery słowa tak rażą, jako niezrozumiałe, a więc imputuje mi barbarzyństwo, niezrozumienie istoty metafory. Ależ w takim razie wystarczyło zamiast dużego artykułu powiedzieć krótko: kto takiej metafory nie uznaje, stoi w ogóle poniżej dyskusji. Ale w istocie ja nic przeciw tej metaforze nie mam, jak nie mam nic przeciw wyrażeniu Hamleta: „chcę sztylety w ustach mieć, ale nie w sercu” (akt IV przed sceną z matką). To raczej p. Hulewicz ma coś przeciw tej metaforze, skoro ją – niesłusznie – zestawia z lapsusem z *Powrotu taty*.

Pani Marii Jehanne-Wielopolskiej dziękuję, że Pałubą nazwała konia, a nie osła, lecz oświadczam, że nie poczuwam się do „manier resorpcyjnych”, ponieważ *Pałuba* trudna jest tylko pośrednio i ma koła współśrodkowe jeszcze nie odkryte, ale jest zupełnie czytelna, i owszem jest nawet filozofowaniem łopata. Przytoczę, że Włast (Berent?) w swojej bardzo zresztą nieprzychylniej recenzji w „Chimerze” napisał, że *Pałuba* po *Snach Marii Dunin*

jest epoką wyjawiania wszystkiego po epoce zupełnych przemilczeń<sup>152</sup>.

P. Miller postąpił niegrzecznie: zaproszony do dyskusji nad niezrozumiałstwem, uchylił się od niej i zaczął mówić o mnie, powtarzając znane mi już zarzuty futurystów<sup>153</sup> i Stanisława Baczyńskiego<sup>154</sup> co do mojej osoby. Mogę tylko odpowiedzieć, że nikomu nie pozwolę dyktować sobie mojej strategii i taktyki. P. Miller chciałby mnie sprowokować do jakiegoś ataku frontального, lecz ja w ogóle nikogo atakować nie zamierzam, pisać wielkiego buchu<sup>155</sup> o najnowszych polskich poetach nie chcę, bom na to jeszcze za dobry, a p. Millera ze swej strony zapytuję, dlaczego dotychczas nie napisał jeszcze wielkiej powieści ani dramatu?

Jeżeli zaś p. Miller powiada, że moja natura polega na „wypowiadaniu głębokich uwag, dotyczących istoty rzeczy z ubocza, z d o w o l n i e (podkreślenie p. Millera) obranego punktu obserwacji” – to mi to bardzo pochlebia, bo to jest właśnie metoda najgłębszych duchów, najślawniejszych aforystów i essayistów: nie dać sobie narzucić przyjętych punktów widzenia, lecz mieć swój, jeździć innymi drogami na wskroś i w poprzek dróg utartych.

---

<sup>152</sup> Chodzi o recenzję M. Komornickiej (Włast), *Powieść – Pałuba*, „Chimera” 1905, t. IX, s. 329.

<sup>153</sup> Por. B. Jasiński, *Kieszonka od kamizelki źródłem plagiatu. Rewelacyjne odkrycie p. Irzykowskiego*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1922, nr 37, s. 2 i A. Stern, *Emeryt merytoryzmu*, „Skamander” 1922, nr 29, s. 106–111.

<sup>154</sup> Por. rozdział książki Stanisława Baczyńskiego (1890–1939, krytyka i historyka literatury) pt. *Pogromca absolutu* (Karol Irzykowski), w: *idem, Sztuka walcząca*, Lwów 1923, s. 99–116; przedruk w: *idem, Pisma krytyczne*, Warszawa 1963.

<sup>155</sup> To znaczy książki (z niem. *der Buch* – książka).

Zarzuciwszy mi, czemu zamiast artykułu nie napisałem książki, p. Miller na końcu przytacza i przytłacza mnie wielu mocnymi nazwiskami Zachodu, woła: tam się buduje nową teorię poznania, a tu Irzykowski pisze sobie o niezrozumialstwie, taki prowincjonalny myśliciel. Za pozwoleniem, i ja coś wiem o tych nazwiskach, kto wie, może by one wołały być po mojej stronie. Ale kiedy indziej służę p. Millerowi dyskusją o Crocem, Jamesie, Bergsonie, Freienfelsie, o „indywidualizmie i uniwersalizmie” i o „teatralizacji pracy” i jeszcze partią szachów, na razie na porządku dziennym było to głupie, zaściankowe niezrozumialstwo.

Ale czy i ten spór o niezrozumialstwo nie toczy się również o część teorii poznania (w zastosowaniu do poezji), tylko bez ciężkiego aparatu, bez blichtru wielkich nazwisk i perspektyw historycznoliterackich, który ulubił sobie p. Miller?

Zresztą, jeżeli p. Miller wbija mi szpilki (tak! – i zasusza!) za to, że wymieniłem go wśród niezrozumialców, to i gotów jestem dla udobruchania go oświadczyć, że procent niezrozumiałości u niego jest bardzo mały i nie dotyczy ostatniego zbioru jego wierszy (*Korowód*). Ale p. Miller wie sam dobrze, że są niezrozumialcy, którzy psują dobrą sprawę niezrozumiałości i za których nie tylko kopii, ale nawet owej szpilki kruszyć nie warto.

Sprawa ta jest jednak dobra jedynie przez to, że w dzisiejszych czasach posuchy treści niezrozumialstwo niejako formalnie i symbolicznie broni godności poezji jako czegoś dumnego i wyjątkowego. O tyle też ma ono misję konserwatorską – jest to słoma, która służy krzakowi róży do przetrwania zimy.

## II ODSŁONA SPORU



Jan Brzękowski

**Kilka uwag o niezrozumiałstwie  
tzw. Nowej Sztuki**

Nowi poeci i pisarze są niezrozumiali. A raczej nie! Trudno zrozumiali. Fakt.

Dlaczego?

Niełatwo odpowiedzieć obiektywnie na to pytanie. Dużo winy ponoszą tu sami autorowie, ale jedna z najważniejszych przyczyn tkwi w czytającej publiczności. Każda nowość ma w sobie coś takiego, co uderza, frapuje i mąci sąd. A zarazem tkwi w niej jeszcze jedna właściwość: jest trudną. Trudną nie tylko z tych powodów, które leżą w niej jako takiej, ale jeszcze więcej dlatego, że do wydania sądu o niej musimy tworzyć **nowe kategorie uczuć i odczuć**. Dlatego nowość wymaga pracy umysłowej – **jest nużąca**.

Ale cofnijmy się nieco wstecz. Swego czasu **symbolizm** był czymś nadzwyczaj trudnym. Wymagał bowiem **nowej sfery myślenia i wrażliwości artystycznej**. Z biegiem czasu przyzwyczajono się do tego, czyli mówiąc inaczej, zdecydowano się myśleć jego kategoriami pojęć.

Podobnie ma się rzecz z dzisiejszą Nową Sztuką. Przyczyna jej niezrozumiałości leży w nas samych, w naszym przyzwyczajeniu operowania starymi pojęciami, w naszym wychowaniu, w niechęci do nowości, we wrodzonym tradycjonalizmie.

Druga przyczyna – to przesada. Każdy kierunek bojowy, jako naturalna reakcja przeciw uznanym i starym

prądom, grzeszy przesadą w usuwaniu ich naleciałości przy równoczesnym wysuwaniu nowych cech i walorów artystycznych.

Przykład: Romantyzm. U wielu poetów romantycznych spotykamy się z całym aparatem strachów, duchów, cmentarzyisk, ciemnych nocy, ruczajów itp. Dziś już nas to razi, niejednokrotnie śmieszny nawet. Podobnie z te-  
razniejszymi nowymi prądami. **Przesadzają i szarżują w naszym urbanizmie** (uwielbieniu miasta), **w dziwacznych metaforach i odległych porównaniach, w kulcie nowości, nienawiści do starych dekoracji poetyckich, hałaśliwości i brutalności reklamy itp.**

A teraz przejdziemy do tych przyczyn, które są najistotniejsze, które leżą w samej twórczości: **muzyczność wiersza**, posunięta nieraz do przesady, **przeładowanie metaforami, odległość porównań, barok.**

Sztuka **passeistyczna** (określenie twórcy futuryzmu – F.T. Marinetti<sup>156</sup>, który tak nazwał wszelką sztukę przed futuryzmem) wydobywała **treść** na pierwszy plan, z pominięciem formy. Rzecz jasna, że z biegiem czasu musiała powstać reakcja przeciwko tego rodzaju ujmowaniu sztuki. Najwcześniejsze jej zaczątki spotykamy we Francji, gdzie **Mallarmé**<sup>157</sup> tworzy specjalne muzyczne kombinacje

---

<sup>156</sup> 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.

<sup>157</sup> Stéphane Mallarmé, właśc. Étienne Mallarmé (1842–1898) – francuski poeta, teoretyk sztuki, najwybitniejszy przedstawiciel dziewiętnastowiecznego symbolizmu. Poeta porzucił ekspresję bezpośrednią (nie pokazywać, nie wyjaśniać, lecz sugerować), prowadził poszukiwania i eksperymenty w zakresie języka poetyckiego, które czynią jego poezję hermetyczną i trudną w odbiorze.

głosek, a **Jan Artur Rimbaud**<sup>158</sup> świetnie w ujęciu i na swój czas niezwykle nowoczesne w wykonaniu wiersze. Ekspresjonizm wydobywa z mroku zapoznania drugą część słowa: część dźwiękowo-uczuciową, którą dotychczas przytłaczała znaczeniowa, semantyczna strona wyrazu. **Formizm** idzie dalej. Twierdzi, że poezja powinna wydobywać jedynie uczuciowe cechy tworzywa artystycznego, a odrzucić część znaczeniową jako przeszkadzającą przy oddawaniu uczuciowych walorów słów. Równocześnie we Włoszech skazuje **Marinetti** pewne tematy na banicję. Wysuwa nowe: geometryzm, mechanikę, kult maszyny, niebezpieczeństw, nowości, szybkości, światła, sportu – rzuca nawet hasło zerwania ze składnią.

Oto rys podstawowych założeń, z których wyszła Nowa Sztuka.

Wydobycie walorów uczuciowo-dźwiękowych sprawia, że nowa poezja działa najsilniej w dobie recytacji, **działa tymi samymi środkami co muzyka**. Z drugiej strony reformy „tematowe” Marinetti’ego spowodowały dążność do jak najbardziej nowoczesnego ich ujmowania, wytworzyły pęd do oryginalności. Stąd powstały odległe porównania i metafory – zresztą raczej metafory. Nowoczesny poeta woli powiedzieć „płaski balon słońca”, niż opisywać, że słońce wygląda **jak** płaski balon. Metafora jest bardziej ekonomiczna niż porównanie: oszczędza słowa: **jak**. Ażeby odróżnić się od innych i być oryginalnym, używa poeta nowoczesny **wyszukanych** metafor, np. „ciężki trochej kroków” (Brucz)<sup>159</sup>. Gdy ujmie się to całkiem prosto, że

---

<sup>158</sup> Artur Rimbaud, właśc. Jean Nicolas Arthur Rimbaud (1854–1891) – poeta francuski, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli symbolizmu. Jego poezja patronowała wielu kierunkom awangardy oraz sztuki modernistycznej, zwłaszcza powstałemu w XX wieku surrealizmowi i dadaizmowi.

<sup>159</sup> Metafora z wiersza Stanisława Brucza *Punkt wyjścia*, opublikowanego w „Almanachu Nowej Sztuki” 1925, nr 2, s. 53. Druga

kroki są jak trochej, to pozornie nie widać podobieństwa. Ale bo też leży ono dosyć daleko. Trochej, jak wiemy, w porównaniu do daktyla czy jambu robi wrażenie ociężałości, powolności, przygniatania. Dlatego metafora „ciężki trochej kroków” mówi nam, że ten ktoś szedł ociężale, że przybijał bruk ciężarem butów i ciała.

Z drugiej strony te porównania i metafory są niezwykle **plastyczne i nowe**. Np. „karmin ściekał z warg, jak sok miażdżonych malin”. Może to być sztuczne, może być zbyt wyszukane, ale w swym obrazie zgniatanych malin, z których spływa sok, w obrazie miąższości i czerwoności warg – jest bezwzględnie plastyczne.

Dążność do nowych porównań i metafor miała jednak i drugą niedobłą stronę. Mianowicie poeci w pogoni za oryginalnością wpadli w przesadę. Przeladowali swe utwory metaforami. Z **Odrodzenia** przeszli w **Barok**.

To byłyby najbardziej rzucające się w oczy przyczyny trudności i niezrozumiałości tzw. Nowej Sztuki. Przypuszczam, że tych kilka uwag przyczyni się do zrozumienia celów i środków Nowej Sztuki, że publiczność czytająca spojrzy na artystów nowoczesnych innym wzrokiem: będzie się starała ich odczuć.

---

zwrotka wiersza brzmi:

Walczyłem młotem kowalskim. Chciałem być twardy, jak pręt  
Tym, który łomem słowa draży w kopalnianej ciemni  
Górnikiem codzienności, gburem przysadzistym i krępym  
Ciężkim trochejem kroków dudniącym po ziemi!

Tadeusz Peiper  
**Nowe tworzenie**<sup>160</sup>

[...] Z istoty swej dobra poezja jest trudno zrozumiała. Jest szczególnie trudno zrozumiała, kiedy jest nową. Moje określenia poezji i poematu tłumaczą to.

Powiedziałem już: Przedmiot A czy jakieś C nie powinny tłoczyć się w zdanie, jak pijacy w szynk, lecz wchodzić w nie przez lekko uchylone drzwi, które wielką część przybyszów zatrzymają za progiem, a kogo wpuszczą, zmieniają do niepoznania. Do niepoznania? Zwrot ten oznacza tu przeważnie to, co mówi jego utarte znaczenie: trudne rozpoznanie. Ekwiwalentyzując rzeczywistość, piękne zdanie przekształca jej twarz. Trzeba głębokiego wzroku, ażeby obie twarze zidentyfikować. A że rozwój poezji polega na coraz większym oddalaniu się od imienia rzeczy, ten, kto nie umie iść za nią krok w krok, może posuwać się naprzód już tylko wleczony jej spopularyzowanym

---

<sup>160</sup> Przytaczam dotyczący niezrozumiałości sztuki nowoczesnej fragment trzeciej części (zatytułowanej *Nowe tworzenie*) obszernego tekstu Peipera *Nowe usta*. Książka – odczyt stanowi spójną prezentację programu poetyckiego Peipera, zarówno w aspekcie zdefiniowania założeń generalnych nowej sztuki (rozumienia poezji jako rzemiosła, ujmowania stylu poezji przez kontrast wobec stylu prozy), jak i dookreślenia rozwiązań szczegółowych (pseudonim, układ rozkwitania).

zwycięstwem. A więc **już w tkance poematu, w zdaniu, nadymają się mroki, które wywodzą się z istoty poezji.**

Trudności rozumienia potęgują się, kiedy chodzi o związki zdań poematowych. Każdy przełom poetycki wprowadza tu reformy, które w każdym kraju wyczuwa i rozumie drobna ilość ludzi, a które dla ogółu czytelników wraz z jego przykrym szczegółem krytyków dziennikarskich są tak długo niezrozumiałe, jak długo od nadmiaru popularnej jasności nie gaszą już latarń ulicznych. Najnowsza poezja dokonuje w dziedzinie związku zdań przewrotu sięgającego głębiej niż wszystkie dotychczasowe. Następstwo zdań opiera się tu na zupełnie nowych prawach. Rodzi się nowa niezrozumiałość, tak samo nowa, jak poezja, która ją wydała; ale zarówno jej oskarżyciele, jak i jej adwokaci, posługują się w walce o nią zardzewiałą dubeltówką starej niezrozumiałości. Układ emocjonistyczny, układ logiczny bez logikulstwa, układ rozkwitania różni się tak bardzo od powszechnie cenionego poematu „Włazł kotek na plotek”, iż trzeba znawstwa, prawdziwego znawstwa, ażeby je zrozumieć i odczuć. Układ skojarzeniowy, któremu hołdują prawie wszyscy nowi poeci polscy, jest głównym sprawcą skarg na niejasność. Skrytykowałem go poprzednio z powodu jego nieartystyczności, ale muszę stanąć w jego obronie, kiedy zwalcza się go za jego niezrozumiałość, upatrując ją w odstępstwie od starej zrozumiałości, opartej na ustalonym wiekami następstwie zdań i ustępów. Takie zarzuty należałoby jak najrychlej zarzucić. Jeśli czytelnik, przyzwyczajony do następstwa zdań w szeregu *a-b-c-d-e-f*-, szuka tego samego następstwa w wierszach skojarzeniowych o szeregu  $\alpha\text{-}\beta\text{-}\gamma\text{-}\delta$ , to oczywiście wiersze takie muszą wydać mu się nieczytelne. **Niech znawca alfabetu łacińskiego nie skarży się na nieczytelność alfabetu greckiego.** Niech stara się nowe znaki rozumieć. Trudności rozumienia nie znikną; zamgloną przełęcz między

$\alpha$  i  $\beta$  przebyć można przy pomocy mapy, którą rozumie jeszcze niewielu.

Często poemat nie da się zrozumieć jednoznacznie; ale czyż nie dowodzi to tylko tego, że powinien on być takim, ażeby każde przydane mu znaczenie zawierało piękno. Często poemat jest niezrozumiały dla tych, którzy nie umieją widzieć najważniejszej jego treści w jego kroju; dowodzi to tylko tego, że wiele skarg nie może być branych w rachubę. **Chciałbym, ażeby z tego wynikało, że niejasność ma tylko wtedy prawo bytu, kiedy jest płaszczem nowego piękna.** Wypada mieć nadzieję, że w każdym kraju znajdzie się kilkadziesiąt oczu widzących. Dlatego mówię o poezji dla dwunastu. [...]



Zenon Drohocki

## O zrozumiałości i niezrozumiałości

I. Nadużywanie pojęć o nienależycie określonym zakresie prowadzi do chaosu. Zatem definicja: Rozumienie jest zjawiskiem scharakteryzowanym: a) logicznym następstwem wyobrażeń, b) każdorazowo określonym kierunkiem jego następstwa. Zrozumiałe są zatem zjawiska proces ten wywołujące.

II. Stany afektywne objawiają się ruchem w obrębie całego organizmu. Ruch ten w granicach codziennego doświadczenia mniej lub bardziej stale określony nazywam wyrazem uczuć. **Wyrazem uczuć – jest też ruch wyobrażeń.** W jego ramach dwa wielkie typy: 1) następstwo wyobrażeń wedle tzw. praw asocjacji psychologicznej (podobieństwo, przyległość *etc.*), 2) następstwo logiczne. Jako wyrazy uczuć oba typy występują automatycznie w rozmaitym, wzajemnym ustosunkowaniu się. Zgodnie z podaną na wstępie definicją, tylko ten drugi rodzaj – następstwo logiczne – podlega rozumieniu. Natomiast – trzeba o tym pamiętać – żadne inne wyrazy uczuć zrozumiałymi nie są. Przyzwyczailiśmy się do pewnych następstw, dziwią nas, niepokoją skojarzenia nieoczekiwane, niecodzienne. Płacz nie jest logicznym następstwem smutku. Zżyliśmy się jednak ze stałością tego następstwa. Dlatego widok człowieka objawiającego swój smutek szybkim obrotowym ruchem głowy wyda się nam „niezrozumiałym”. Żaden z tych wy-

razów uczuć rozumieniu nie podlega. Ten drugi jednak nie mieści się w ramach naszego doświadczenia. Wykracza poza granice „codziennizny”.

**III. a)** Niektóre metody poznawania świata: poznanie przyczynowe, prawa naukowe czy tak zwane psychologiczne rozumienie genetyczne nie pozwalają także badanych przez siebie zjawisk zrozumieć. Swoją formą (zasadą łączenia elementów) pozostają całkowicie w granicach psychologicznego kojarzenia wyobrażeń (asocjacja, podobieństwo). Stwierdzając stałość następstwa **logicznie nie związanych zespołów wyobrażeń**. I tylko ta – względna zresztą – stałość następstwa wyróżnia je od innych mniej stałych skojarzeń. Jednak są tacy, którzy nie „rozumieją” logicznych wniosków geometrii nieeuklidesowej czy teorii Einsteina: Tu logika niszczy przyzwyczajenia, przesady pokoleń. Umysłowość zakrzepła w ciasnych ramach doświadczenia, reaguje na te próby przewrotu „nierozumieniem”. Więc stałość korelatów jakiegoś zjawiska czy przyzwyczajenie byłyby równoznaczne z rozumieniem? Jeśli tak, to nakaz zrozumiałości – jest tamowaniem postępu przez zakaz niszczenia przyzwyczajzeń. Jeśli nie – bo absurd oczywisty – czymże wytłumaczyć pretensje zgorzszonych niezrozumiałstwem?

**b)** Podana tutaj definicja rozumienia dopuszcza tylko jeden rodzaj nierozumienia (u człowieka psychicznie zdrowego). Jest nim: niezgodność między użytą metodą logiczną a układem faktów, których już *a priori*<sup>161</sup> logicznie powiązać nie można. Które to fakta powiązane zostały ze sobą mocą innej zasady łączności – zasady nielogicznej.

#### **Konkluzje estetyczne:**

**I.** Dzieło sztuki – jest wyobrażeniowym wyrazem specyficznego stanu afektywnego: stanu artystycznego. Jako takie zawiera najprostsze elementy formy – wyobrażenia –

<sup>161</sup> *A priori* (łac.) – „z góry”, bez zapoznania się z faktami.

w obu wymienionych układach. (Następstwo logiczne, asocjacja). Ich wzajemny stosunek będzie stanowił o zrozumiałości danego dzieła. **W granicach tego stosunku leży niekonieczność wyżej określonego rozumienia.** To, że staramy się wszędzie czegoś dorozumiewać, polega: 1) Na niewłaściwym sposobie przystępowania do dzieła sztuki. 2) Na braku jasno określonych pojęć. 3) Na trudności przełamania pewnych nałogów i przyzwyczajień. 4) Na bardzo trudno osiągalnej możliwości wykrystalizowania czystego stanu artystycznego.

To zaś, że artysta w wielu wypadkach te przyzwyczajenia u innych i u siebie toleruje, jest wynikiem może życiowo uzasadnionego, lecz dla artystycznej wartości dzieła niekoniecznego kompromisu. Jest rzeczą jasną, że taki kompromis niszcząc zasadę artystycznego wiązania elementów, może odezwać się konfliktem w łonie formalnej całości dzieła.

**II. Niezrozumiałość dzieła sztuki jest wynikiem konfliktu pomiędzy stosowaną metodą a zjawiskiem, które spod szablonu tej metody się wymyka.** Takim szablonem jest w najszerszych granicach tego słowa przyzwyczajenie, mocą którego – zamknięci w ciasnym kole przebrzmiałych omamień – przesypiamy terażniejszość, paląc mosty p r z e d sobą. Prawdziwe niezrozumiałstwo jest zaś nie tylko możliwością artystyczną – ale częstokroć koniecznością życiową. Koniecznością zdruzgotania przesądów, rewolucją – postępem.



S[tanisław] I[gnacy] Witkiewicz

**Wstęp do rozważań  
nad „niezrozumiałstwem”**

Znowu wstęp? Ktoś powiedział, że wszystko, co piszę, są to tylko wstępy. Jest w tym trochę słuszności – ale poczekajmy: może przyjdzie i „rzecz właściwa”.

Proszę zrozumieć psychologię człowieka, który, mając coś do powiedzenia, milczał przez czas dłuższy, słuchając jak inni, mówiąc o sztuce (i o nim też), błędzą po beznadziejnych manowcach, stwarzając mylne pseudo-systemy, lub po prostu bredzą, zastępując krytykę artystyczną rozważaniem treści lub wyładowując w niedoskonałych pojęciach ten wir odczuć i przeczuć, który stwarzałyby w ich życiowych wymiarach działające na nich dzieła sztuki. Problemy naprowadzają się, przeplatają się wzajemnie i trudno zaprowadzić ład w ich ujęciu, tym bardziej nie pisząc „dzieła”, tylko oderwane skrawki. A zresztą najistotniejsze czasem rzeczy mówi się we wstępach, a rozbabruje się to dopiero w grubych tomach. Czasem zamierzenia nie dają się wykonać z powodu niemożności opanowania całości materiału, przechodzącego miarę jednego umysłu, szczególnie w naszej epoce rozrostu wszystkich dziedzin – stają się tylko dopingiem dla innych, będących na tej samej linii. Na jednej linii ze mną nie ma na razie nikogo, ale mam jeszcze nadzieję, że kiedyś coś się takiego wytworzy. Czy nie będzie za późno? Czy ten koniec sztuki, który przewiduję nie na mocy

lekkomyślnych przeczuć, tylko na podstawie wniknięcia w całokształt artystycznych zjawisk w związku z kierunkiem nieodwracalnych przemian społecznych, nie nastąpi tak szybko, że nawet na żywą, mającą w terażniejszości teorię, nie będzie już miejsca w ogólnym „krachu” i czy estetyka, w początku swego istnienia, nie stanie się nauką o martwej sferze niedościgłej przeszłości? Nikt w to nie wierzy i większość śmieje się wprost z tych „chiliastycznych” (o ile mi się zdaje, tak się to nazywa, ale nie jestem pewien) poglądów, opierając się na niczym nieudowodnionym dogmacie, że sztuka jest wieczna. Są widać różne stopnie tej „wieczności”, podobnie jak różne stopnie nieskończoności w matematyce. W stosunku do „względnej wieczności” istnienia naszej planety – zbyt wielkie okresy czasu przyjmujemy za praktycznie nieskończone, aby móc żyć na pewnym poziomie – jeśli wolno użyć nieściśle pojęcia z Teorii Mnogości – daleko większą „liczność” niż wieczność sztuki.

Pisałem kiedyś dawno, że chodzi o stworzenie takiej atmosfery, aby koniec sztuki był w swych objawach najistotniejszy i żeby zjawiska te były należycie steoretyzowane, co pomoże dalej do polepszenia tej właśnie atmosfery. Obserwując ostatnio objawy w różnych dziełach sztuki powojennej, twierdzą i dziś, że niczego lepszego nie można wymagać. Ale i to jest widać, szczególnie u nas, zbyt wiele. Zjawiska społeczne przerabiają sztukę, która w swych ostatnich podrygach na tle wyczerpania wszelkich środków działania i stopienia wrażliwości potomków dawnych odbiorców staje się tylko ostatnim narkotykiem ginących klas – bo nowi ludzie zdają się sztuki nie potrzebować wcale. Mam wrażenie, że chęć przeflancowania tego rozkładającego się nowotwora w innej postaci na przychodzące do głosu, obejmujące twórczość życia, warstwy, jakkolwiek szlachetne może być to dążenie, jest

złudą optymistów *par force*<sup>162</sup>, nie mogących się pogodzić z tym, że czymś trzeba zapłacić za ogólne szczęście – sztuka, jako wytwór *par excellence*<sup>163</sup> indywidualny, zniknąć musi. Wmawianie nadchodzącym, raczej tworzącym się nowym uwarstwomieniom, że muszą stworzyć kulturę podobną w istocie do tej, która zapada teraz w mrok degeneracji i obłędu, wyrasta na podstawie braku odwagi spojrzenia prawdzie przyszłości w oczy.

Nie było krytyki i estetyki i było dobrze – była sztuka, której pełnymi, harmonijnymi, zdrowymi formami nasycała się nieświadomie, wzbogacała swoje wewnętrzne życie ludzkość, raczej część jej, na tle potwornych nieprawości i zbrodni, popełnianych na jej drugiej części, też za ludzkość praktycznie, a dawniej nawet teoretycznie nieuznawanej. W naszych oczach przewala się świat na drugą stronę. Jako uboczny produkt powstaje w związku ze zróżniczkowaniem aparatu pojęciowego i postępu psychologii nowa świadomość wszystkiego, a jednocześnie formy sztuki degenerują się, wkraczając w sferę perwersji, to jest osiągnięcia przeżyć metafizycznych na tle formalnym przez tworzenie i pojmowanie konstrukcji, opartym na dysharmoniach jakościowych, sprzecznych napięciach kierunkowych i dynamicznych, na nierównowadze i koniecznej dla tych celów formalnych deformacji świata zewnętrznego i procesów psychicznych. Dlatego sztuka oddała się od przeciętnej powszechności, staje się coraz bardziej erotyczna<sup>164</sup>, mimo programowych wysiłków w kierunku jej

---

<sup>162</sup> *Par force* (fr.) – siłą, przemocą.

<sup>163</sup> *Par excellence* (fr.) – w całym tego słowa znaczeniu, w najwyższym stopniu.

<sup>164</sup> Por. sprostowanie Witkiewicza w ostatnim zdaniu jego artykułu *O wstrętnym pojęciu „niezrozumiałstwa”* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 195): sztuka staje się nie erotyczna, ale ezoteryczna.

uspołecznienia, przystosowania do nowych warunków. Ta sprzeczność jest też powodem głębokich konfliktów u poszczególnych twórców i całych grup, i u ideologów, nie uświadamiających sobie symptomatycznego znaczenia zjawisk w sferze sztuki, zwiastujących prędko koniec i myślących, że sprzeczności nie do wyrównania dadzą się pogodzić z ich niemożliwymi do urzeczywistnienia ideami. Nie zawsze pozornie wielkie i szlachetne koncepcje mogą znaleźć punkt zaczepienia w urągającej wszelkim „wysnionym rajom” rzeczywistości. Lepsza jest okrutna prawda niż przyjemne złudzenia. Indywiduum, mimo pewnych pozorów, przestało tworzyć życie. „Cezaryczne” postacie naszych czasów, mimo dowodzeń Spenglera<sup>165</sup>, są zupełnie innym gatunkiem ludzi niż także typy z czasów upadku Rzymu, są emanacjami społeczeństwa, jego sługami i władzę trzymają w rękach jedynie w imię społecznych idei, których są mścicielami. Dzisiejsi władcy pieniądza, królowie giełdy są zdegenerowanymi potomkami dawnych władców prawdziwych, ale i oni nie oprą się wzrastającej przyczepności i organizacji społecznej. Ten kryzys indywiduum objawia się właśnie bezpośrednio w sztuce. A jeśli ta sztuka i jej teoria nie zginęły jeszcze całkowicie, niechże będą najdoskonalszymi w ostatnich swych chwilach.

Czytając krytyki dzisiejsze (z uporem godnym lepszej sprawy niż malarstwo, podkreślę ostatni raz przed walką wyjątkowość, jedyność nawet, p. Stefanii Zahorskiej<sup>166</sup>)

---

<sup>165</sup> Według filozofa katastrofisty Oswalda Spenglera (1880–1936), autora *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, t. 1, Wiedeń 1918, t. 2, Monachium 1922, dzieje powszechnie stanowią panoramę ośmiu kultur, będących wyrazem trzech rodzajów dusz: magicznej, apolińskiej (kultura grecko-rzymska), faustycznej (kultura zachodnioeuropejska).

<sup>166</sup> Por. artykuł Witkacego *Et tu Zahorska Stefania contra me? (Dawny porachunek)*, „Zet” 1935, nr 4, s. 6 (pisany, jak wskazuje adnotacja odautorska umieszczona pod tekstem, w latach 1925–1928).

malarskie, rzeźbiarskie, poetyckie i teatralne<sup>167</sup>, może naprawdę dojść łatwowierny przedstawiciel publiczności do wniosku, że, wobec takiej większości za realistycznym poglądem, wszystko inne jest błagą, wymysłem chorego mózgu i że przeprowadzenie linii demarkacyjnej między usługiwaniem do stołu i szyciem butów a twórczością artystyczną, jest z powodu płynności granic niemożliwym. Niedawno zaczął umysł ludzki n a p r a w d ę porać się z tym zagadnieniem, bo nie miał odpowiednich środków kiedy je zdobyć, nie mogą wyrzekać się ich właśnie ci, którzy „poświęcili się” temu trudnemu zadaniu. Narodzona w czasach zupełnego upadku sztuki – nie rozwydrzenia form, tylko ich zaniku – estetyka zrobiła, co mogła, aby genetycznymi rozważaniami zagmatwać beznadziejnie problemat różnicy sztuki od wszystkiego innego. Jakkolwiek między żółtym a zielonym kolorem jest cała ciągła gama przejść złożona z barw żółto-zielonych, tym niemniej dwa te kolory są j a k o ś c i o w o różne. Nikt nie zwrócił uwagi na mój system szeregów ciągłych<sup>168</sup>, która to teoria daje według mnie na razie rozwiązanie tej pozor- nie beznadziejnej sprawy. Do kwestii jedynych rozwiązań i postępu w estetyce powrócę w osobnym artykule.

---

Stefania Zahorska (1884–1961) – historyk literatury, krytyk. W latach 1924–1925 prowadziła dział *Sztuki plastyczne* w „Przeglądzie Warszawskim”, od 1926 roku współpracowała z „Wiadomościami Literackimi”. Wypowiedzi Zahorskiej na temat poglądów estetycznych Witkacego stanowiły w dwudziestoleciu międzywojennym ważną pozycję w ocenie pisarza jako teoretyka sztuki.

<sup>167</sup> Wyłączam muzykę, zamkniętą z powodu właściwości: nieokreślonych uczuć, jako materiału nieistotnego dla tworzenia konstrukcji dźwiękowych, w istotnym systemie pojęć, z powodu niemożności rozprawiania o tych uczuciach [przyp. – S.I.W.].

<sup>168</sup> Patrz, jeśli chcesz, *Szkice estetyczne*, Krakowska Spółka Wydawnicza – można dostać u Hoesicka, jak również i *Teatr* [przyp. – S.I.W.].

Brak nastawienia artystycznego w stosunku do dzieł sztuki, skutek czego wrażenia artystyczne, nawet o ile są, giną w chaosie pochodnych od nich uczuć życiowych i myśli, od którego żadne dzieło sztuki wolne nie jest, jest podstawą do pominięcia elementów czysto-artystycznych w pojęciowym ujmowaniu zjawisk sztuki i na odwrót, to ostatnie wyklucza możliwość nauczenia czegokolwiek publiczności na ten temat. Błędne koło.

Ale czymże różni się to, co nazywamy sztuką, od wszelkiego innego, jak nie formą, Czystą Formą<sup>169</sup>, tj. konstrukcją działającą jako taką, bez względu na wszelkie życiowe związki? Proszę ukazać ten nowy, nieznaną element, a upadniemy wszyscy na brzuchy. Według mnie pod wpływem skondensowanego poczucia jedności osobowości (tej zanikającej w rozwoju społecznym) z materiału wszystkich swoich uczuć, świadomych i podświadomych, myśli i wyobrażeń, tworzy artysta konstrukcje formalne, będące symbolami bezpośrednimi tej jedności, którą zresztą wszystko inne, tylko w innym stopniu, nie w tej czystości i abstrakcyjności posiada – w sztuce jest ona jedynym celem. Konstrukcja taka działa na odwrót na widza czy słuchacza, wywołując w nim to spotęgowanie jego jedności osobowości, w następstwie czego widzi on inaczej siebie i świat, doznaje poczucia Tajemnicy Metafizycznej Istnienia. Można to osiągnąć i na innej drodze, ale to, co w sferze sztuk zjawisko to wywołuje, jest właśnie Czysta Forma – tym różni się ona od dziwnego snu, niezwykłych wypadków, pięknych widoków i diabli wiedzą czego jeszcze. Krytyka mówi o materiale do twórczości formalnej i stąd to pochodzi szkodliwe pojęcie „niezrozumialstwa”, które puszczane nieopatrnie w obieg stało

---

<sup>169</sup> Por. napisany w 1925 roku (adnotacja odautorska pod tekstem) artykuł Witkiewicza O „Czystej Formie”, „Zet” 1932, nr 7, 9, 10, 11, 12.

się pancierzem dla nieuctwa, lenistwa i braku artystycznej wrażliwości.

Jakkolwiek niedługo może będzie sztuka martwą dziedziną przeszłości, zbiorowiskiem już utworzonych przedmiotów aktualnych potencjonalnych zjawisk, jednak dziś jeszcze, o ile się ma o tym mówić, trzeba dążyć do Prawdy, a nie zadawać się łatwymi, popularnymi, sfalszowanymi przez brak pojęciowego aparatu poglądami, przy pomocy których dąży się do przedwczesnego ukatrupienia jedyne go Piękn a ginącego świata. Rozważając z istotnego punktu widzenia problem sztuki dzisiejszej, rewelacyjnej dla teorii, z powodu wyraźnego rozdźwięku między jej nieistotną treścią a rzeczywistością, wytłaczamy poza obecną chwilą<sup>170</sup> – jesteśmy w stanie zrozumieć całą sztukę dawną w prawdziwym oświeceniu, zrozumieć istotę sztuki w ogóle. Tego życzę z całego serca krytykom, inaczej będą mieli na swych sumieniach zbrodnię nie do darowania. Tu dopiero mógłbym zacząć mówić o problemie niezrozumiałstwa. Uczynię to w następnym artykule.

---

<sup>170</sup> Zapewne pomyłka w druku, powinno być raczej: „wykraczamy poza obecną chwilę”.



S[tanisław] I[gnacy] Witkiewicz  
O wstrętnym<sup>171</sup> pojęciu „niezrozumialstwa”

Nie pamiętam, kto puścił pierwszy w kurs potworne pojęcie „niezrozumialstwa” i nawet nie chcę wiedzieć – musiałbym bowiem tego kogoś w pewien sposób znie-nawidzieć, a nienawiść, poza tym, że jest uczuciem prze-ważnie podłym, jest także upokarzająca, przynajmniej dla pewnych typów psychicznych. Tak nienawidzę przy-najmniej pojęcie, a nie człowieka, co jest, zdaje się, formą szlachetniejszą tego uczucia. Są jednak tacy, dla których jest ono najistotniejszym motorem działania i nawet bywa często przez rykoszet czymś twórczym, zwłaszcza w życiu społecznym. Ale w sferze intelektu trzeba je tępić bez-względnie.

„Niezrozumialstwo” jest pojęciem, które nie waham się nazwać zbrodniczym. Godzi ono przede wszystkim w całą moją osobistą działalność, artystyczną i teoretycz-ną, przy czym w zetknięciu z moją strukturą psychiczną dysocjuje się ono na dwa swoje odrębne znaczenia: nie-zrozumialstwa artystycznego i pojęciowego i wyraża ra-czej postawę bierną, przyjmującego artystyczne wrażenia

---

<sup>171</sup> W pierwodruku wydrukowano błędnie: „wstępny”. Por. spro-stowanie S.I. Witkiewicza w artykule *Dalszy ciąg o wstrętnym pojęciu „niezrozumialstwa”*, „Przegląd Wieczorny” 1927, nr 148, s. 3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 197, przypis 177).

lub idee, niż czynną – tworzącego. Nie twierdzą że nie ma rzeczy pojęciowo niejasnych i artystycznie nie mających cechy konstruktywności. Można te właściwości wykazać ze swego osobistego punktu widzenia przy pomocy odpowiedniego aparatu pojęciowego, o ile oczywiście się go posiada. Ale ogólnikowe wprowadzenie ogólnego pojęcia „niezrozumialstwa” przez ludzi nie posiadających kwalifikacji ani w jednym, ani w drugim kierunku i opierających się na nie udowodnionym autorytecie w danych sferach, daje broń w rękę nieukom i w tym nieuctwie ich umacnia – jest społecznie szkodliwym. Byle dureń ma prawo nazwać daną teorię „niezrozumialstwem”, bo on, ten dureń, jej nie rozumie, i byle inteligent może określić dane dzieło sztuki jako niezrozumiałe dla niego z punktu widzenia treści, bo jest zupełnie nie nastawiony na przyjmowanie artystycznych wrażeń.

„Niezrozumialstwo” artystyczne przede wszystkim jest wynikiem braku artystycznego nastawienia u publiczności i u krytyki, braku artystycznej kultury, czego przyczyną jest ogólne zawrócenie głów fałszywą estetyką, u nas raczej brakiem jakiegokolwiek systemu, przy podświadomym realistycznym założeniu według którego każdy może być tak samo kompetentnym sędzią w sferze sztuki jak dowolny krytyk: widzi dzieło sztuki i porównywa zawarte w nim wyobrażenia i idee ze swoim często ciasnym wy-cinkiem rzeczywistości i równie ciasnym światem myśli i sądzi – i niech mu Bóg przebaczy, bo ja nie mogę. Zarzut „niezrozumialstwa pojęciowego”, stawiany np. mnie przez niektórych „wrogów”, jest przede wszystkim wynikiem niedokszałcenia ich w tych sferach, w których powinni czuć się jak u siebie. Powodem tego stanowiska jest także: a) zwykły konserwatyzm myślowy ludzi zachodzących za horyzont swoich przeznaczeń i chcących bez wysiłku utrzymać się na przodujących stanowiskach, b) starczy strach nowości, zmuszających do rewizji pojęć – każdą

nową ideę nazywa się pogardliwie „nowinkami”, wykazuje się chęcią małpowania Zachodu czy Wschodu i stara się ją zlekceważyć<sup>172</sup>, c) brak zaufania we własne siły, d) wyższy jeszcze, charakterystyczny obecnie dla nas, Polaków, brak zaufania do samych siebie, jako do Polaków właśnie, e) konieczność autorytetu z zewnątrz (odwrotność wypadku (b)) lub oficjalnej krajowej marki dla danej idei, f) brak znajomości filozofii i niemożliwość uporania się wskutek tego z subtelniejszymi problemami i płynąca stąd bezsilna wściekłość (Co innego jest napisać, skądinąd bardzo może nawet ciekawych, 30 tomów np. o charakterach w komediach Fredry, a co innego jest myśleć filozoficznie i mieć do tego pewne podstawy na tle znajomości zasadniczych linii filozoficznej myśli)<sup>173</sup>, g) chęć ukatrupienia wszystkiego, co nie jest wyrazem największego banału, jako czegoś zdrożnego, w imię zasady: „jeśli ja tego nie wynalazłem – nic nowego w ogóle, danego związku faktów czy danej idei – niech ginie ten, który to zrobił. Gdy-

---

<sup>172</sup> „Man bleibt nur jung unter der Voraussetzung, dass die Seele sich nicht streckt, nicht nach Frieden begehrt”. F. Nietzsche [przyp. – S.I.W.]. Tłumaczenie cytatu: „zachowuje się swą młodość jeno pod tym warunkiem, że dusza nie ulega i spokoju nie łaknie...” zob. F. Nietzsche, *Zmierzch bożyszczy, czyli jak filozofuje się młotem*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1906, s. 34.

<sup>173</sup> Rozumiem pod filozoficznym myśleniem ugruntowanie światopoglądu w pojęciach stałych, w przeciwieństwie do babrania się w życiowych kontyngencjach [przyp. – S.I.W.]. Por. na ten temat artykuły Witkiewicza: *O znaczeniu filozofii dla estetyki i krytyki*, „Przegląd Wieczorny” 1927, nr 116 (przedruk w: *idem, O znaczeniu filozofii dla krytyki i inne artykuły polemiczne*, oprac. i przypisami opatrzył J. Leszczyński, posłowie B. Dziemidok, Warszawa 1976, s. 350–354); *O polemice i wrogach*, „Przegląd Wieczorny” 1927, nr 116 (przedruk w: *idem, O znaczeniu filozofii...*, s. 342–349); *O stosunku wykształcenia literackiego i filozoficznego artystycznego krytyka*, „Przegląd Wieczorny” 1927, nr 132 (przedruk w: *idem, O znaczeniu filozofii...*, s. 355–360).

bym to zrobił ja – to co innego”, h) pochodząca z tego stanowiska nieuczciwa krytyka, połączona z przekręcaniem idei przeciwnika, z *programowym niezrozumieniem*, i z odpowiednim przedstawieniem go tłumowi, raczej nie tego przeciwnika, tylko stworzonego przez siebie dla wygody manekina, który go ma uosabiać, i) strach, aby nie być nabranym – to najgorsze świadectwo intelektualnej niepewności, a nade wszystko lenistwo umysłowe, doprowadzone u nas jako zjawisko zbiorowe wprost do potworności. Więcej odwagi i ambicji trzeba by – ale odwaga objawia się u nas przeważnie we wzajemnym wylewaniu pomyj na głowę, a jedyną ambicją jest pokonanie wroga bez względu na środki, których się do tego używa.

Twierdzę, że cała sztuka od początku świata, nawet wtedy, kiedy stanowiła niezróżniczkowany blok z religią, działała na współczesnych tak jak i na nas przez formę, mimo że element formalny jako taki nie był pojęciowo ani nawet bezpośrednio wyodrębniony. Nieistotne, życiowe różnice sztuki różnych epok zanikają, gdy się z dostateczną szerokością punktu widzenia na nie spojrzy, ale trzeba go znaleźć – wydaje mi się, że takim punktem widzenia, i to jedynym, jest stanowisko formalne. W ciągu całej historii mamy do czynienia z czymś, co mimo różnic treści trwa jako jedno, tożsame ze sobą zjawisko, podobnie jak odwieczne religie, a od czasów greckich filozofia i nauka, albo stały charakter zmian społecznych, chociaż te ostatnie może więcej wykazują zmian zasadniczych od prymitywnej organizacji klanowej, przez państwa od Egiptu do Rewolucji Francuskiej, aż do zaczątków samorządzącej się masy naszych czasów – stałym jest wydzielanie indywiduum przez społeczeństwo i następne pożeranie go, przy czym siła organizacji wzrasta nieograniczenie. Tylko stojąc na stanowisku życiowego i historycznego przypadku, możemy twierdzić, że sztuka egipska np. i nasza są to dwie zupełnie różne rzeczy. I religia, i sztuka mają jedno źródło

w metafizycznym niepokoju i rozdzielając się i rozchodząc w rozwoju ludzkości, zachowują w sobie elementy wspólnego początku – pierwsza jest tworzeniem konstrukcji różnorodnych uczuć metafizycznych, pochodnych od bezpośrednio danej jedności osobowości, w symbolach, druga tworzeniem konstrukcji form, działających bezpośrednio, jako wyraz podstawowego stanu tej jedności. W miarę rozdzielania się konstrukcji formalnej od symbolicznego, pojęciowego ujęcia uczuć religijnych, jako materiał sztuki zostają zużyte powoli wszystkie sfery wewnętrznego życia danego tworzącego osobnika, a nie tylko uprzywilejowane z początku stany religijne. Ten materiał, ta treść dzieł sztuki nie wykracza z początku poza względnie normalne ujęcie rzeczywistości – wystarcza ono dla danego stopnia komplikacji konstrukcji formalnych. Nie podlegający analizie, lity blok dawnej sztuki, mniej więcej zgodnej z rzeczywistością, nie niepokoił współczesnych ludzi, którzy przyjmując artystyczne wrażenia bardziej od nas bezpośrednio i nieświadomie, nie zajmowali się pojęciowym ich ujęciem, nie mieli na to odpowiednich środków. Tłumaczenia estetycznych wzruszeń, o ile są, opierają się z powodu niedostatecznej introspekcji na życiowych podstawach. Dopiero w okresie upadku sztuki, w którym jak na złość zjawiają się doskonalsze pojęciowe środki, powstaje genetyczna lub wprost dogmatycznie-naturalistyczna estetyka, która przez fałszywą pseudonaukowość i ten charakterystyczny dla pozytywizmu strach przed metafizyką fałszuje cały problemat istoty sztuki. I kiedy wreszcie zaczyna się odrodzenie sztuki formalne w naszych czasach, następuje to fatalne nieporozumienie między krytyką, publicznością i sztuką trwające dotąd i którego końca na razie nie widać. Krytycy, a z nimi publiczność obca przeważnie sztuce, w znaczeniu formalnego piękna, nie może się pogodzić z tym, że ten jej mizerny światek pospolitych doznań i przeżyć został z lekka choćby wykrzywiony i przekształ-

cony. Wykrzywienie to jest często złośliwe przez niewspółmierność artystycznego przeżywania z szarzejącą od wewnątrz, w pozornym bogactwie wynalazków, techniki, udogodnień życiowych i doskonałości środków wzajemnego tępienia się, rzeczywistością. Dlatego to, z punktu widzenia życiowego, w pierwszym, stadium cały świat nowych form zaliczony został do karykatury i groteski, bez uwzględnienia czysto-artystycznych wartości, i zakwalifikowany jako niższy gatunek sztuki w stosunku do sztuki dawnej, przedstawiającej jako uboczny produkt życie bez wyraźnej deformacji, w nietkniętym jego *życiowym*, nie artystycznym pięknie i różne „wielkie idee”, bez uświadomienia sobie tkwiących w nich sprzeczności. Te wielkie idee wolnościowe, począwszy od rewolucji francuskiej aż do Wielkiej Wojny miały swą pozorną prostotą mózgi wszystkich krótkowzrocznych idealistów, aż póki życie nie wykazało czarno na białym, że są one tylko „pierwszym przybliżeniem”, poza którym kryje się całe morze nowych komplikacji i możliwości znęcania się jednych ludzi nad drugimi. Różne słowa, których znaczenie wyprute dawno staramy się spotęgować, pisząc je przez wielkie litery, straciły swoją wartość – zmienił się materiał napięć dynamicznych w poezji i teatrze i z powodu niewystarczalności niezdeformowanej rzeczywistości wszystko zaczęło przechodzić w sferę sztuki, trzszczęć<sup>174</sup> w wiązaniach i rozsadać ramy, ukazując znowu jako *produit secondaire*<sup>175</sup> całą komplikację i sprzeczności dzisiejszego świata w karykaturze. Oczywiście nie każdy wychowany na realizmie może przyzwycząić się do tego gatunku napięć dynamicznych i nie każdy widzi sens samego zdefor-

---

<sup>174</sup> Por. dokonaną przez autora (w P.S. artykule *Dalszy ciąg o wstrętnym pojęciu „niezrozumialstwa”*, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 209) korektę tego zdania.

<sup>175</sup> *Produit secondaire* (fr.) – produkt uboczny.

mowanego materiału twórczości artystycznej ukazującego nam spotęgowaną i przesadzoną współczesność. Wtedy to zaczynają wietrzyć krytycy „niezrozumialstwo”, nie mogąąc swymi środkami umysłowymi ująć zawilej treści i będąc zupełnie nieczułymi na stronę formalną sztuki. Istotna linia rozwoju form artystycznych odbiegła od normalnego obrazka rzeczywistości, w którego wymiarach dzisiejsza rzeczywistość nie jest nawet w stanie się zmieścić – ukazana *en bloc*<sup>176</sup> w skrócie, nie w kolejnych obrazach, musi się deformować, nawet poza samym problemem formy. Sądzę, że jest to transformacja ostatnia.

Ale czy to, że współczesne poszukiwania w sferze formy nie wydały dzieł odpowiednich wielkością dawnym, nie jest winą braku atmosfery dla twórczości, o którą nie postarała się zatęchła w realizmie i fałszywie pojmowanej dodatniości ideowości krytyka i estetyka, raczej starała się zdusić wszelkie zaczątki, tak artystycznego, jak i ideowego w estetycznym kierunku konstruktywizmu i nie pozwalając dosłownie rozwinąć się pewnym artystom w najistotniejszy dla nich sposób. Zamiast stworzyć warunki dla tego ostatniego podrygu sztuki najlepsze, starano się ten wybuch jedyne piękna zatłamsić brudnymi szmatami – jedną z takich szmat jest właśnie pojęcie „niezrozumialstwa”. Felieton puchł mi – dalszy ciąg nastąpi.

P.S. W ostatnim artykule zamiast słowa „ezoteryczne”, wydrukowano „erotyczne” – w zdaniu o oddalaniu się sztuki od powszechności.

---

<sup>176</sup> *En bloc* (fr.) – całkowicie, w całości.



S[tanisław] I[gnacy] Witkiewicz  
**Dalszy ciąg o wstrętnym pojęciu  
„niezrozumialstwa”<sup>177</sup>**

Na tle takiego stanu rzeczy, jaki opisałem w poprzednim artykule, tj. deformacji rzeczywistości i psychologii w sztuce, z powodu narzucających się bezpośrednio twórcom wymagań formalnych i fatalnego zbiegu okoliczności, że właśnie prawie w tym samym czasie musiała powstać fałszywa estetyka na tle poprzedniego okresu realizmu, jak na złość jeszcze w dodatku biorą się do krytyk ludzie przeważnie na formalne piękno nieczuli<sup>178</sup> lub nie

---

<sup>177</sup> Artykuł w pierwodruku nosi tytuł: *Dalszy ciąg o wstrętnym pojęciu „niezrozumialstwa” (a nie „wstępny” (!?), jak to mylnie wydrukowano poprzednio).*

<sup>178</sup> Witkiewicz ma tu przede wszystkim na myśli Irzykowskiego, któremu już w tekście pt. *Krytyka artykułu Karola Irzykowskiego pt. Uwagi na temat tzw. upadku twórczości dramatycznej, „Ekran i Scena” 1924, nr 3–6* (por. K. Irzykowski, *Uwagi na temat tzw. upadku twórczości dramatycznej, „Scena Polska” 1923, nr 4–6, s. 1–4; przedruk w: Słoń... (1934), s. 164–176 oraz Słoń... (1976), s. 172–183) zarzucał nieartystyczne podejście do sztuki, pisząc między innymi: „Irzykowski, jako natura doskonale nie-artystyczna – od *Pałuby* aż do ostatniej enuncjacji – zdaje się widzieć w formie jedynie naczynie dla pewnych treści i myśli, że walcząc o treść można podnieść artystyczną twórczość”. Podobny zarzut Witkiewicz stawiał Irzykowskiemu także w zapiskach rękopiśmienniczych z roku 1927, notując: „Jeśli wypełnimy widownię samymi typami nieartystycznymi jak Irzykowski,*

mający odpowiedniego wykształcenia, albo posiadający dwie te wady razem wzięte. Jedna z przyczyn, że nie ma u nas ludzi nastawionych artystycznie i posiadających artystyczną kulturę (**prawdziwą**, a nie to wstrętne czysto umysłowe rozestetyzowanie, połączone z historycznym anegdociarstwem, które to właściwości razem wzięte u nas za znawstwo sztuki uchodzą) zdaje się tkwić jeszcze w wychowaniu, które daje w tym kierunku szkoła średnia. Tam już uczy się człowiek mieszać wszystko, co tylko było i jest napisane, w jedną nieodróżniczkowaną kupę tzw. „literatury”, bez oddzielenia sztuki od równie cennej, a może z pewnego punktu widzenia i w związku z przyszłą nieartystyczną epoką cenniejszej jeszcze nie-sztuki – powieści, noweli, realistycznego teatru, okolicznościowych wierszy, studiów, pamfletów, pół-naukowych traktatów itp. wytworów. Nie chcę się upierać obecnie przy wierze, którą miałem dotąd, że sztuka jest jednak jedną z najcenniejszych sfer twórczości ludzkiej – wartość jej jest względna (nawet tej dokonanej, a nie tylko tworzącej się) – zależy od epoki – widocznie nasza, a tym bardziej nadchodząca, nie jest i nie będzie pewno godna istnienia sztuki. Każdy naród też ma taką religię, filozofię i sztukę, na jaką **zasłużył**. A więc: nie uczy się w szkole młodego człowieka odróżniać dzieło sztuki według jego cech specyficznych, tj. formalnych (może nie? to proszę w takim razie powiedzieć jakich) od innych rzeczy napisanych (na razie mówię jedynie o „literaturze”), tylko przeciwnie: stara się zrobić wszystko, aby w umysłach jeszcze zdolnych do subtelnych rozróżnień zabić tę zdolność zupełnie i instynkt artystyczny napiętnować jako karygodne zboczenie. Za-

---

oczywiście żadne artystyczne czyste przedstawienie nie uda się” (S.I. Witkiewicz, *Beznadziejne porachunki z niepowrotnej przeszłości. Polemika z krytykami. Część polemiczna*, w: *idem, O znaczeniu filozofii dla krytyki...*, s. 314).

miast ukazać odrębność i wielkość świata poezji i teatru<sup>179</sup> jedyną i niesprowadzalność świata sztuki do niczego innego – szczególnie niesprowadzalność tych dwóch wymienionych sztuk, jako złożonych, syntetyzujących różnorodność, a nie tylko wielość, w pewnym rodzaju nietrwałą, w pewnym znaczeniu złudną jedność, która tylko na chwilę się w **granicach** realizuje, szczególnie niesprowadzalność poezji np. do żadnego z jej elementów jako do elementu głównego (np. dźwięków, wyobrażeniowych obrazów i **znaczeń pojęć jako elementów artystycznych**) i niemożność zastąpienia teatru przez samo działanie bez słowa, lub na odwrót, wmawia się w ucznia (poza suchymi klasyfikacjami muzycznych rodzajów wiersza i wyliczeniem figur poetyckich), że jedyną istotą poezji jest treść: myśli i zaznaczone działania, które można „**własnymi słowami powiedzieć**” i uczucia, które można wyłuskać bez reszty i zanalizować. To samo stosuje się do teatru, którego analizę, poza wyliczeniem formułek pochodzących z Arystotelesowskiej estetyki, ogranicza się do psychologicznego rozpatrywania charakterów i czysto życiowej oceny akcji. Treść dramatów daje się też „własnymi słowami” powiedzieć. Tu leży jądro rzeczy. Któż nie nacierpiał się w szkole z powodu tego najidiotyczniejszego procederu, kto nie spalał się wstydem, plotąc potwornie przy opowiadaniu własnymi słowami wierszy i poematów, czując, że popełnia coś wysoce niesmacznego i niestosownego. Przy

---

<sup>179</sup> Jestem przeciwnikiem tego mniemania, że cała wartość teatru zależy od zawartej w nim poezji. Jest to jedna z wartości, ale nie ona jedynie stanowi o artystyczności danego dzieła teatralnego. Teatr ma swoje prawa syntezy swych elementów, których ma od poezji więcej i przez to trudniejsza jest w nim ich synteza [przyp. – S.I.W.]. Por. uwagi Witkiewicza z artykule *O „Czystej Formie”*, gdzie krytyk pisze o „jakości poetyckiej” złożonej z trzech elementów: znaczenia, dźwięku, obrazu i „jakości teatralnej”, którą uzupełnia element czwarty: działanie.

opowiadaniu takim to, co stanowiło istotę danych dzieł, stawało się oczywiście nieuchwytnym, a na pierwszy plan wysuwa się treść życiowa i tak zwana „myśl poety”, którą trzeba było zgłębić i po swojemu „oddać”, ta myśl, która często (nie zawsze) sama jako taka jest funta kłaków nie warta, wydarta jak jakiś organ z żywego organizmu, który sam przez się jako taki istnieć nie może – np. wątroba, którą można zjeść, ale która wyjęta z wołu nie będzie spełniać swoich żywych funkcji. To samo jest często z „treścią” wierszy – jako integralne części artystycznego tworu, mają inną, nieporównywalną wartość, niż wtedy, kiedy są z niego sztucznie wyodrębnione. Może być wypadek, że takiego wyprutego organu nawet zjeść nie można – tzn. że idea dana może być w rzeczywistości nieprzydatna, a nawet bezsensowna i szkodliwa, podczas gdy w poemacie stanowiła, przez artystyczną wartość znaczeń i napięć dynamicznych, jego najistotniejszy szkielet formalny. Jest to wypadek krańcowy, ale zupełnie możliwy.

Znaczeniowe elementy wiersza np. nabierają tej specyficznej dla dzieł sztuki nieskończonej wartości nie przez samo znaczenie jako takie, tylko że są **jako znaczeniowe właśnie** (a nie jedynie przez potencjonalną obrazowość i dźwiękowość) elementami artystycznymi, na tle „kompleksów znaczeniowych prywatnych”<sup>180</sup> w pewnych grani-

<sup>180</sup> Por. sformułowaną przez Witkiewicza definicję „kompleksu znaczeniowego prywatnego” (symbol: KZP), którą filozof podaje w *Dodatkowi I Teorii pojęć* do tekstu: *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie istnienia* (tzw. *Główniak*, wydany w 1935 roku, pisany przez Witkiewicza od roku 1917): „KZP będzie to związek wszystkich kompleksów i ich następstw w BT [=Trwanie byłe], mogących się oczywiście aktualizować jako BXN [=jakość była] w OT [=Trwanie obecne], a powstałych w czasie uczenia się znaczenia (tj. stwarzania aktualnych jednoczesności, jak sąsiedztwa przestrzennego lub stykania się w trwaniu znaku z kompleksami, oznaczającymi odpowiedniki lub będące

cach podobnych i w ten sposób ustalających dla różnych osobników jedność znaczenia danego słowa. Te kompleksy – wszystkie asocjacje związane z danym znakiem czynią z niego znak o znaczeniu = pojęcie, a nie dźwięk pusty, lub niepojęty jakiś kulfon. Chodzi tu nie o same znaczenia jako takie, tylko o ich stosunki artystyczne, które oczywiście są stosunkami pewnego sensu, podobnie jak figury w obrazie do pewnego stopnia mogą przedstawiać figury świata zewnętrznego, co nadają reprezentowanym przez nie masom kompozycyjnym jednoznacznie określone „napięcia kierunkowe”. Ale pomijając to, że sens nawet życiowy jest względny (poza czystą logiką oczywiście) i że to, co dla jednego jest, jako wyraz stanu duchowego np., zupełnie niepojętym nonsensem, dla drugiego jest adekwatnym z rzeczywistością opisem, sens życiowy i logiczny zestawień pojęć nie może być kryterium dla oceny ich związków czysto-artystycznych, dla **artystyczno-znaczeniowej konstrukcji** wiersza. Ta właśnie znaczeniowa kon-

---

tymi odpowiednikami) danego znaku i używania go, przy czym obojętne jest, czy pojęcie dane, czyli znak o pewnym znaczeniu, powstaje po raz pierwszy, czy też dane IP [IP = Istnienie Poszczególne – S.P.] uczy się pojęcia już stworzonego. Jest to ten proces, w którym dowolny kompleks lub następstwo XN [X = jakość, n – oznacza l. mnogą] staje się znakiem pojęciowym przez skojarzenie z nim obrazu ukazanego lub sensu podanej definicji. Mimo, że znaczenie znaku (nie pojęcia – pojęcie jest to właśnie znak o pewnym znaczeniu) jest jedno, KZPN mogą być u różnych IP różne, z tym zastrzeżeniem, że granice tej różnorodności muszą być określone. Gdyby tych granic mimo różnorodności KZPN nie było, pojęcia nie miałyby dla różnych IPN jednoznaczności, nie byłyby od siebie ściśle odgraniczone. Dlatego, że kompleksy znaczeniowe różnią się między sobą, zależnie od danych IPN, nazywany je prywatnymi” (cyt. za: S.I. Witkiewicz, *O idealizmie i realizmie. Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie istnienia i inne prace filozoficzne*, zebrał, oprac. i przypisami opatrzył B. Michalski, Warszawa 1977, s. 522).

strukcja tworzy w doskonałym wierszu w **granic** jedność z konstrukcjami: wyobrażeniowo-obrazową, z poprzednio ściśle związaną i pozornie luzem biegnącą konstrukcją dźwiękową. Ta jedność **graniczna**, którą nazwałem **złożoną jakością poetycką** i konstrukcja takich jakości, to jest istota poezji, a nie, jak to świadomie czy podświadomie myślą nauczyciele szkół średnich, krytycy i reszta publiczności, treść myślowa i uczuciowa w oderwaniu od formy. Forma jest rozważana nie jako coś samoistnego, na tle życiowych kontyngencji<sup>181</sup> jedynie jako na koniecznym podłożu wyrosłego, tylko jako ich spotęgowanie, środek wyrazu, jednym słowem sługa treści (i to nie odbiegającej od rzeczywistości), a nie samowładna pani na swojej własnej dziedzinie. Stąd to niemożność wykazania, na czym polega ta szalona wartość treści w danym wierszu, treści, która po zanalizowaniu tego, co „poeta myślał” po odarciu jej z artystyczno-formalnych związków przeraża czasem swoim ubóstwem, banalnością, szarzyzną, albo też na odwrót: dzikością, szaleństwem, karykaturalnością, potwornością – i w jednym, i drugim wypadku może mieć korzenie w najrealniejszej rzeczywistości. Dlatego czasem (nie zawsze) najwięksi wieszczowie, gdy się ich obedrze w pojęciowej analizie ze wszystkiego, co miało jakąś artystyczną wartość, zamiast ukazać tajemnicę tej wartości w syntezie heterogenicznych elementów<sup>182</sup>, w tym zbieciu nieprzekraczalnych przepaści, okazują często dość podejrzanej wartości szkielet pojęciowy. Analiza tego rodzaju, bez uprzedniej analizy artystycznej, może doprowadzić

<sup>181</sup> Kontyngencja – przypadkowość.

<sup>182</sup> Oczywiście w granicy, raczej w pewnym przybliżeniu. Bergsonowskie trwanie, złożone z „**przenikających się jakości**” (np. tonu A i koloru cytrynowego!!), jest fikcją, o ile nie grubą blagą. Te syntezy, które nazwałem jakościami poetyckimi i teatralnymi, są przybliżone, a pojęcia takich jakości są pojęciami granicznymi [przyp. – S.I.W.].

w wielu wypadkach do niesłusznych rozczarowań. Kto ma pretensję do lokomotywy, że jej nie można jeść, a do marchwi, że nią jechać nie można? A jednak olbrzymia większość krytyki bawi się z nową sztuką w tego rodzaju przytyki. Ale ogólnie za istotną poezję uważa się tę, której treść da się własnymi słowami opowiedzieć. Jeśli już staniemy na tym niesłusznym z artystycznego punktu widzenia stanowisku, to musimy zapytać: „dobrze – opowiedzieć dać się musi, ale **przez kogo?**”. Tu otwiera się czarna otchłań wątpliwości. Jakie gwarancje dają obecni krytycy w sferze pojęć, że ich sąd będzie właśnie prawdziwy, chociażby ograniczywszy się do rzeczywistości, psychiki i ideologii mało zdeformowanej. Według mnie żadnych. Żaden ze znanych mi krytyków nie udowodnił dla mnie (z powodu nieokreśloności systemu pojęciowego) swego autorytetu w sferze ideologii, nie mówiąc już o sferze sztuki, gdzie ciemności panują zupełne, mimo pozorów światła – światła pewne są, ale w innej dziedzinie: nie zdeformowanego dla artystycznych celów życia. Niektórzy zbliżają się do ideału, już, już wydaje się, mogliby być tymi, o których chodzi – ale nie: pozornie stalsza budowa rozwiewa się w mniej więcej chwiejną mgłę, jeśli się ją zechce zbadać od podstaw. Cóż dopiero mówić, jeśli chodzi o wartość tzw. groteskowych ujęć rzeczywistości dla celów artystycznych – tam słyszy się tylko bezmyślne wymyślenia i słowa „nie rozumiem” i „bezsens”, we wszystkich odmianach powtarzane<sup>183</sup>. Przecież dawni, codzienni już dla nas „wieszczowie” też kiedyś dla pewnych ludzi byli bezsen-

---

<sup>183</sup> Nie dlatego, że mnie w pewien sposób chwalił, muszę wspomnieć o Czesławie Oltaszewskim, redaktorze „Republiki” z Łodzi, który jeden jedyny ocenił trafnie wartość karykaturalnie, groteskowo czy jak tam ujętego życia dla celów czysto artystycznych. Jego koncepcja jest prawie identyczna z moją [przyp. – S.I.W.].

sowni i niezrozumiali, stali się następnie zrozumiałymi, „weszli w krew”, a następnie przeżyli i pozbawieni słuszności w swoich niespełnionych prorocत्वach trwają przez czysto-artystyczną wartość. Ale nie uczy nikogo. Niech nikt nie śmie mnie posądzić o to, że dla nas, żyjących wyrzutków, domagam się wieszczych dostojęstw. Chodzi mi tylko o istotność i uczciwość metod, przy żądaniu maksymalnej surowości. Do tych mistrzów dawnych, na tle tej ilości już napisanych o nich tomów łatwo jest przystępować z uśmiechem wszystko rozumiejącego znawcy. Ilość na ten temat krążącej frazeologii jest tak wielka, że trudno dziś wiedzieć, czyje myśli kto powtarza i czy to są w ogóle myśli, czy tylko ich futerały, które zachowały ich formę<sup>184</sup>. To są już rzeczy po prostu samo przez się zrozumiałe. A dla osądzenia zjawisk nowych i nowych idei trzeba pewnego wysiłku, ale nade wszystko trzeba mieć zaufanie do siebie na tej podstawie, że logika i definicje pojęć są dostatecznym pancerzem przeciw czyjemuś kłamstwu i jednocześnie świadectwem czyjejs Prawdy – co innego z założeniami pierwotnymi – ale te zawsze można wyszukać, a nawet czasem sprawdzić. Ale daleko łatwiej, o ile dana rzecz pachnie jakimś nieznanym dla krytyka niebezpieczeństwem, utracić ją wobec gawiedzi (bo o to tylko widać chodzi), do czego świetnie służy pojęcie „niezrozumialstwa”, oparte o fikcyjny w danej sferze, przeniesiony w nią z zupełnie innej dziedziny, autorytet, albo też przemilczeć – „nie ryzykujemy, zobaczymy, co tam inni napiszą”. I oto nie ma w tej kwestii różnicy, mimo intelektualnych przepaści, między tak pozornie różnymi typami

---

<sup>184</sup> Wyjątkami są Miller w stosunku do Mickiewicza i Boy do Słowackiego (ost[atnie] felietony w „Kur[ierze] Por[annym]”) [przyp. – S.I.W.]. Chodzi o artykuły: J.N. Miller, *Mickiewicz w świetle niepodległości*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 3; T. Boy-Żeleński, *Trochę anegdoty*, „Kurier Poranny” 1927, nr 189.

krytyków jak np. Breiter<sup>185</sup> i Irzykowski albo Słonimski i Grzymała-Siedlecki<sup>186</sup>. Jakież są kwalifikacje tych panów np. na wydawanie werdyktów o „niezrozumialstwie” pojęciowym i artystycznym? Zdawałoby się, że Słonimski, jako artysta, powinien posiadać jakieś dane dotyczące ostatniego. Nieprawda – coś się tam w nim kołocze, ale ujęcie tego jest taką samą niechlujną pojęciowo miazgą jak wszystkie inne krytyki – brak systemu jest tego przyczyną i nieprzemyślenie praw nawet własnej twórczości. Ale tego od artysty się nie wymaga – pod jednym jednak warunkiem: niech nie pisze krytyk<sup>187</sup>. Inny znowu jest autorem jedynej w swoim rodzaju świetnej, nie-artystycznej powieści<sup>188</sup>, tamten znawcą Fredry i autorem realistycz-

---

<sup>185</sup> Emil Breiter (1886–1943) – krytyk i recenzent teatralny pism krakowskich, łódzkich i warszawskich; współpracownik „Wiadomości Literackich”. Pisał między innymi o Sorelu (*Filozofia społeczna Jerzego Sorela*, „Krytyka”, 1911, t. 29 i 31) i przetłumaczył jego *Złudzenia postępu* (Kraków 1912).

<sup>186</sup> Adam Grzymała-Siedlecki (1876–1967) – krytyk literacki, dramaturg; w latach 1906–1911 kierownik literacki Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie, od 1913 do 1915 Teatru Rozmaitości w Warszawie; w latach 1916–1918 dyrektor teatrów miejskich w Krakowie. Współpracował między innymi z „Tygodnikiem Ilustrowanym” i „Kurierem Warszawskim”. Pisał liczne szkice o twórczości Aleksandra Fredry, Stanisława Wyspiańskiego, Władysława Reymonta, Zygmunta Krasińskiego. Dużą popularnością cieszyły się jego utwory sceniczne, zwłaszcza farsy i komedie: *Sublokator* (1922), *Popas króla Jegomości* (1922), *Spadkobierca* (1925), *Maman do wzięcia* (1929), *Pani ministrowa* (1930), *Ich synowa* (1931).

<sup>187</sup> Por. wypowiedzi Witkiewicza o Słonimskim – artyście i krytyku: *Wstęp do rozważań nad Wieżą Babel Słonimskiego*, „Przeгляд Wieczorny” 1927, nr 60 i *Antoni Słonimski* (część tekstu: *Beznadziejne porachunki...*).

<sup>188</sup> Chodzi oczywiście o *Pałubę* Irzykowskiego. Uwagi krytyczne o Irzykowskim – krytyku formułuje Witkiewicz głównie w *Beznadziejnych porachunkach...*, s. 304–321 (część: *Karol Irzykowski*) oraz w tekście: *Krytyka artykułu Karola Irzykowskiego...*

nych sztuk, cieszących się szalonym powodzeniem wśród niekulturalnej masy pół-inteligencji<sup>189</sup>, czwarty z wymienionych znawcą przemian społecznych<sup>190</sup>. Ale gdzie są kwalifikacje ich jako krytyków, gdzie dowody, że **sprawdza**lne pojęciowo dane tych ludzi i ich stosunek do sztuki, upoważniające do wiary w absolutność ich sądów w sferze idei, konieczność przyjęcia ich przez najwyższy wyobrażalny umysł, według pewnych założeń (ale gdzie są te założenia?) i w istotność subiektywną zresztą w dziedzinie sztuki. Doznaje się wrażenia, że dla tych „płazów krytyki”

<sup>189</sup> Mowa o Adamie Grzymale-Siedleckim.

<sup>190</sup> Witkiewicz krytycznie o kompetencjach krytycznoliterackich i stylu pisarskim Breitera pisze, zestawiając go z Irzykowskim, np. w *Beznadziejnych porachunkach...*: „Jeszcze Irzykowski ma pewien autorytet w innej sferze, jest bądź co bądź autorem *Pałuby* i innych książek, ma jakiś życiowy pogład na sztukę. Ale p. Breiter nie ma za sobą nic, prócz znawstwa kwestii społecznych – to za mało jak na krytyka” (*Beznadziejne porachunki...*, s. 325) oraz w artykule *O polemice i wrogach*: „nie ma chyba (każdy mi to przyzna) paskudniejszego sposobu odniesienia się do kogoś, jak Emila Breitera do mnie (Irzykowski jest szczytem dżentelmenerii w porównaniu z tym)” (cyt. za: S.I. Witkiewicz, *O znaczeniu filozofii...*, wyd. z 1976, s. 346). Żal, który przebijają ze słów Witkiewicza, spowodowany jest kontekstem osobistym burzliwej relacji z Breiterem. Przyszli krytycy znali się z Akademii Sztuk Pięknych w latach 1906–1911, ponownie nawiązali kontakt po powrocie Witkiewicza do kraju w roku 1918. Breiter, będąc członkiem „Wiadomości Literackich”, został poproszony o pomoc w opublikowaniu licznych tekstów przesłanych redakcji przez Witkiewicza. W tygodniku jednak ukazały się tylko dwa artykuły o Czystej Formie. Ponadto w eksperymentalnym teatrze założonym przez skamandrytów „Elsynol” odbyła się prapremiera sztuki Witkiewicza *Pragmatyści*. Utwór został źle przyjęty, a do krytycznych recenzji dołączył się Breiter, oskarżony przez Witkiewicza o nielojalność. Witkiewicz napisał do pisma odpowiedź na recenzję przyjaciela, ale nie została ona opublikowana. Dodatkowo – w roku 1927 – Breiter opublikował bardzo negatywną recenzję powieści Witkiewicza *Pożegnanie jesieni*, nazywając ją „pseudopowieścią” (por. E. Breiter, *Pseudopowieść*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 30, s. 3).

sztuka nie istnieje po prostu – nawet dla Słonimskiego, którego stosunek do teatru jest, jeśli chodzi o to, co pojęciowo daje się z jego krytyk wyłowić, stosunkiem pierwszego z brzegu podświadomego realisty. Ale najgorzej oburza mnie, jak ludzie niepewni swego intelektu kryją się jak ostatni tchórze pod maską przypuszczenia, że może są nabrani, i wydają sądy, które różnie można tłumaczyć, zależnie od tego, co tam kiedyś w danej sprawie się okaże. Oczywiście ten problem nie istniałby, o ile dany autor – ofiara ich – posiadałby markę naukową. Inaczej nawet nie warto sprawdzać słuszności czy niesłuszności jego idei. Ten strach, aby nie być nabranym, jest dla mnie najhambniejszym symptomem niskości ogólnego intelektualnego poziomu. Bo jeśli tego rodzaju objawy występują na „szczytach”, to cóż mówić o wysokościach średnich i nizinach. I teraz tak postawioną kwestię „niezrozumialstwa” pojęciowego, do faktycznego ocenienia którego nie mają często ci wybrani środków, przenoszą oni na sferę sztuki i tak samo tam wydają sądy o tej części artystycznego zjawiska, która tylko pośrednio ma związek z jego istotą, o myślach, uczuciach, wyobrażeniach i poglądach. Na tle opisanej wyżej konieczności deformacji dla celów formalnych cała sztuka, która nie daje pola do opisanego własnymi słowami, przez najbardziej przeciętny umysł, najzwyczajszych życiowych wypadków, ich szablonów po prostu i streszczenia najbanalniejszych myślatek, uznana jest za „niezrozumialstwo” albo świadomą błagę i nabieranie publiczności, a sąd ten powtarzany jest przez gawiedź z marką fikcyjnego autorytetu danego krytycznego „mogoła”. Pisze się o tych mogołach, używając epitetów „wnikliwy, sumienny” itp., i dziennikarskie ujadania się stają się materiałem do historii literatury<sup>191</sup>.

---

<sup>191</sup> Patrz, jeśli cię to nie obrzydza, jaki użytek zrobił zupełnie odpowiedni kontynuator Feldmana, p. Lam, z gołosłownych i *par*

Muszę stwierdzić, że ja patrzę na to wszystko z dość wysoka i raczej z uczuciem litości niż złości, bo wiem, że w każdej chwili, wychodząc z moich założeń (a do-

*excellence* niesumiennych napadów Irzykowskiego na mnie, w dalszym ciągu historii współczesnej polskiej literatury. Kiedyś zacznę bronić innych – na razie używam siebie jako przykładu [przyp. – S.I.W.]. Por. W. Feldman, *Współczesna literatura polska 1864–1923*, wydanie siódme z 53 ilustracjami, przygotował do druku i uzupełnił okresem 1918–1923 S. Lam, Warszawa 1923. Witkiewiczowi chodzi o następujące słowa Stanisława Lama: „Witkiewicz szybując pod flagą «bezsensu» i czystej formy (*Tumor Mózgowicz*, 1921; *Pragmatyści*, 1922; *Kurka wodna*, 1922), żywcem przeniósł swoje malarskie teorie do literatury, gdzie w sposób jaskrawy wystąpiły wszystkie wady teoretyka. I pomijając już wybryki, mogące być zarówno oryginalnością, jak i trywialnością, trudno zgodzić się na tę «czystą formę» stylu i języka Witkiewicza, który jest zaniedbany, jest gwarą artystów z poddasza. To już usposabia niesympatycznie. Jeśli doda się jeszcze do tego «skrót myślowe», będące czasem łamigłówką, jeśli natrafia się co krok na pozę i nonszalancję, to musimy zawyrokować, że otrzymaliśmy dzieło, gdzie widać «czystą formę człowieka», na którym mimo całej kulturalności Witkiewicza – kultura nie zostawiła śladu. A już to jako dzieło teatralne sztuki Witkiewicza nawet nie nadają się do eksperymentowania. Przekonali się o tym twórcy «Elsynoru», teatrzyku, w którym miano czynić doświadczenia na takich tworach jak właśnie dramaty Witkiewicza. Charakterystyczne jest, że nawet tak sumienny i pracowity krytyk, który bystrością swej analizy dotrzeć umie w najgłębsze zakamarki myśli, jak Karol Irzykowski, po przedstawieniu *Kurki wodnej* napisał te słowa: «Przyznam się, że dłuższy czas brałem (Witkiewicza) na serio i usiłowałem dopatrzeć się w jego dramatach idei formalnych. Nie znalazłem ich. Jeżeli więc p. Witkiewicz nie wylegitymuje swoich zamierzeń bez wykręcania się, że w natchnieniu formistycznym, sam nie wie, co robi – ja jego sztuki i całe jego pisanie będę uważał za szwindel i blagę» (s. 554). Słowa Irzykowskiego pochodzą z tekstu pt. *Teatr Miejski im J. Słowackiego i Bagatela. Uwagi ogólne* („Przegląd Warszawski” 1922, nr 12, s. 432–436), napisanego między innymi pod wpływem obejrzonej adaptacji *Kurki wodnej* Witkiewicza (w reż. Teofila Trzcńskiego w lipcu 1922 roku); przedruk w: *idem, Pisma teatralne*, t. 1: 1896–1926, Kraków 1995, s. 211–218.

skonalszych nie widzę) mogę udowodnić (oczywiście nie każdemu idiotcie), że mam rację. Ale wielu artystów, nie zajmujących się filozofią i teorią sztuki, nie mających możliwości skutecznej obrony, po prostu szlag musi trafiać z bezsilnej wściekłości. Jest to bicie po mordach ludzi ze związanymi rękami i zakneblowanymi tymiż mordami. Jakże w takiej ohydnej atmosferze może się narodzić na nowo czy odrodzić konająca w ogóle sztuka?

P.S. Oprócz błędu w tytule, w ostatnim artykule pod koniec zamiast „**przechodząc** w sferę sztuki, zaczyna trzeszczeć” itd., wydrukowano „przechodzi”.



Karol Irzykowski  
**Dopisek późniejszy**  
**[do artykułu *Niezrozumialstwo*]**

Nie artykuły, jeno tytuł „niezrozumialstwo” miał szczęście – stał się lotnym słowem. Ale jeżeli od tego czasu procent niezrozumialstwa w poezji polskiej zmaleł, zasługę przypisuję nie sobie, tylko nowym wzorom, które napłynęły.

W trzy lata później<sup>192</sup>, w r. 1927, w „Przeglądzie Wieczornym” napisał St.I. Witkiewicz serię zawziętych artykułów polemicznych, broniących tzw. niezrozumialstwa czy też uzasadniających jego konieczność w najnowszej sztuce: *Wstęp do rozważań nad „niezrozumialstwem”* nr 137 z 18 czerwca, *O wstrętnym pojęciu „niezrozumialstwa”*, nr 143 z 18<sup>193</sup> czerwca i *Dalszy ciąg o wstrętnym pojęciu „niezrozumialstwa”* z 2<sup>194</sup> lipca. Witkiewicz pisze:

Nie pamiętam, kto puścił pierwszy w kurs potworne pojęcie „niezrozumialstwa” i nawet nie chcę wiedzieć – musiałbym bowiem tego kogoś w pewien sposób znieawidzieć [...]. Tak nienawidzę przynajmniej pojęcie, a nie człowieka.

---

<sup>192</sup> Od opublikowania w „Wiadomościach Literackich” artykułu *Niezrozumialstwo* (1924, nr 38, s. 1).

<sup>193</sup> Irzykowski błędnie podał 18 zamiast 23 czerwca.

<sup>194</sup> Pomyłka autora, powinno być 6 zamiast 2 lipca.

Co gorsza, Witkiewicz wcale moich artykułów na ten temat nie czytał (zwykły wypadek niesumienności u tego autora, który tak gwałtownie domaga się sumienności od innych) i walczy z jakimś fikcyjnym, niezlokalizowanym kompleksem twierdzeń, wykładając przy tym jeszcze raz swoją teorię sztuki. Zdaje mi się, że zależało mu przede wszystkim na obronie samego siebie i swoich utworów; on sam bowiem wie bardzo dobrze, ile bezczelnej błagi było w nowej sztuce, wszak przeciw tym blagierom wydał jednolite pt. *Papierek lakmusowy*, organ „piórblagistów”<sup>195</sup>.

Ostatnimi niezrozumiałcami są Tadeusz Peiper<sup>196</sup> i Julian Przyboś<sup>197</sup> w swoich poezjach. Z tego obfitego źródła przykładów zaczerpnąłem, gdy w *Walce o treść* jeszcze raz wróciłem do sprawy niezrozumiałstwa, w rozdziale *Metaphoritis i złota plomba*<sup>198</sup>.

<sup>195</sup> *Papierek lakmusowy* – sformułowany przez Witkacego manifest piurblagizmu – fikcyjnego, wymyślonego przez niego kierunku w literaturze. Sensem manifestu jest postawiony przez autora w satyrycznej formie zarzut (kierowany wobec nurtów awangardowych: futuryzmu, formizmu, dadaizmu...), że pod przykrywką pozornej szczeroci przemycają w literaturze blagę. Irzykowski pisze konsekwentnie „piórblagistów”, mimo że w tekstach Witkacego zapis słowa jest inny („piurblagistów”).

<sup>196</sup> 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* (Warszawa 1930) sformułował oryginalny program nowej poezji.

<sup>197</sup> 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), *Z ponad* (1930), *W głąb las* (1932), *Równanie serca* (1938).

<sup>198</sup> K. Irzykowski, *Metaphoritis i złota plomba*, w: *Walka o treść...* (1929), s. 55–65 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 373–384).

W ostatnich latach wiele miejsca w filozofii niemieckiej zajmuje problemat rozumienia. Chodzi o rozumienie w ogóle, o rozumienie w znaczeniu metafizycznym, lecz i o różne inne tajniki rozumienia – każdy filozof inaczej „rozumienie” rozumie i gdzie indziej jego ważność umieszcza; ale znalazłem i takiego, któremu szło także o rozumienie w znaczeniu pospolitym, tak jak tutaj (Sombart<sup>199</sup>). O dziele P. Feldkellera *Das Verständigungsproblem*<sup>200</sup> wspominałem w swojej recenzji z sztuki Z. Nałkowskiej<sup>201</sup> *Dom*

---

<sup>199</sup> Werner Sombart (1863–1941) – niemiecki socjolog i ekonomista, autor *Der moderne Kapitalismus* (1919), w którym przedstawił szczegółową historię ekonomii i rozwoju gospodarczego na przestrzeni wieków.

<sup>200</sup> *Verständigung als philosophisches Problem (Rozumienie jako problem filozoficzny)* – książka z 1928 roku Paula Feldkellera (1889–1972) – niemieckiego filozofa i psychologa.

<sup>201</sup> Zofia Nałkowska (zameżna 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), *Dzień jego powrotu* (1931). Irzykowskiego i Nałkowską łączyła skomplikowana relacja osobista – poznali się w 1909 roku podczas sądu partyjnego nad Brzozowskim, ich przyjaźń (według relacji Nałkowskiej „z dygresją erotyczną” – zob. Z. Nałkowska, *Dzienniki*, t. 2: 1909–1917, oprac. i wstęp H. Kirchner, Warszawa 1976, s. 129, 123) z czasem przerodziła się w niechęć czy wręcz (ze strony Irzykowskiego) wrogość. Spotykali się regularnie na zebraniach Polskiej Akademii Literatury, której oboje byli członkami. Dzieje ich znajomości zachowały się na kartach dzienników obojga. Irzykowski często recenzował twórczość Nałkowskiej w okresie młodołkowskim. Z czasem, gdy pogarszały się ich stosunki, między innymi dlatego, że Irzykowski nie mógł odzyskać pisanych do Nałkowskiej listów, które ostatecznie zaginęły (prawdopodobnie pisarka je zniszczyła), krytyk odnosił się do twórczości Nałkowskiej coraz rzadziej (w swej praktyce recenzenckiej zignorował np. powieści *Granica* i *Niecierpliwi*).

*kobiet*<sup>202</sup>. W sztuce tej jest w sposób czysto frazeologiczny mowa o „przepaściach między ludźmi”. (Przepaść opisana przez Nałkowską jest zresztą tylko prostym oszustwem. O wiele ważniejsze są oszustwa drobne, podświadome, nawet szlachetne). Prawo do – starego – frazesu o przepaściach międzyludzkich ma tylko ten, kto myśli nad tym, jak by je wyrównać. Dzieło Feldkellera zawiodło mnie pod tym względem. Dlatego będę musiał jednak napisać *Mosty* (zapowiedziane już w *Pałubie*)<sup>203</sup>. Etapem do nich była moja rozprawa o perfidii<sup>204</sup>.

To wszystko stwierdzam po to, żeby nawet Witkiewicz przejrzał, czym dla mnie była walka z niezrozumiałstwem: nie tanią zaczepką gderliwego krytyka, który – w tym jedynym wypadku! – mógł liczyć na popularność, lecz fragmentem większych potrzeb i zamierzeń.

Rozumienie, wyrozumienie i porozumienie – od tego zależą losy świata.

Żaden z moich oponentów nie zadał sobie trudu, aby, choćby dla przyzwoitości, przeczytać wskazaną w moim

---

<sup>202</sup> Irzykowski w tej recenzji jedynie jednozdaniowo wspomina o książce Feldkellera: „Niedawno czytałem tytuł książki *Verständigung als philosophisches Problem*” (K. Irzykowski, [rec.] *Dom kobiet. Sztuka w trzech aktach Zofii Nałkowskiej*, „Robotnik” 1930, nr 83, s. 2; przedruk w: *idem, Pisma teatralne*, t. 3: 1930–1933, Kraków 1995, s. 71). Zarzut, jaki Irzykowski czyni Nałkowskiej w kontekście przywołania książki niemieckiego filozofa, dotyczy powierzchowności obserwacji pisarki, potraktowania tematu braku porozumienia między ludźmi w sposób zbyt „jaskrawy” i „kryminalny”, a nie filozoficzny i nastawiony na konstruktywne pokonanie przeszkód.

<sup>203</sup> Fragmenty *Mostów* z rękopisów Irzykowskiego zostały wydane pośmiertnie. Zob. K. Irzykowski, *Instrumenty i instytucje klerkowskie*, w: *idem, Pisma rozproszone*, t. 4: 1936–1939. *Ze spuścizny rękopiśmienniczej*, oprac. J. Bahr, Kraków 1999, s. 537–563.

<sup>204</sup> K. Irzykowski, *O perfidii. Szkic monografii*, „Myśl Polska” 1914, z. 1, s. 32–36; przedruk w: *idem, Pisma rozproszone*, t. 2, s. 9–31.

artykule dawną rozprawę ze *Słowa i czynu*<sup>205</sup> pt. *Niezrozumialcy*<sup>206</sup>. Przydałoby się to było zwłaszcza p. Millerowi, nawet jeszcze w ostatnich czasach, gdy pisał swą nową książkę *Na gruzach Grenady*<sup>207</sup>. Cały rozdział np. *Jednostka i zbiorowość*, o ile dotyczy słowa, zawiera odkrycia, które tam już zostały wypowiedziane. Ukrytą polemikę przeciw mnie zawiera ustęp z rozdziału II, mający pretensję do wyjaśnienia „właściwej roli bezsensu czy niezrozumialstwa w sztuce”. Cytuje wyjątki z wierszy Kozikowskiego i Zegadłowicza, które uznaje za nielogiczne i niedorzeczne, lecz – powiada – to jest tylko pozorne, sens ich jest wyższy: „są one środkiem wyrazu artystycznego bezwiednie wielościowego ujęcia świata”, „świadczą o zasadniczym rozszczępieniu bytu, prężą się do rozwiązania w większą całość”. Niestety, ja oba te wyjątki zupełnie dobrze rozumiem, rozumiem je po prostu, w sensie niższym, nie wchodząc na razie w sens wyższy. P. Miller robi z nich jakieś mimowolne (!) opiewanie pluralizmu. Ale zbiorzków niezrozumialskich jest około 50 – czyż wszystkim przypada ta mistyczna godność? Każdemu wolno w jazgocie dziecięcia czy w bełkocie wariata dosłuchiwać się dysharmonii sfer, ale jest to jego własna imaginacja.

Sądzę, że z p. Millera mówi tu raczej stara solidarność z wysiłkami ząbkującego futuryzmu. Nie wspomniałbym zaś o tym szczególnie, gdyby nie pełne wyniosłej pychy zapewnienie, iż chodzi tu o „treściowe” perspektywy, których istnienia nawet nie podejrzewa krytyk zaopatrzone w gazową maskę „niezrozumialstwa”. Oj, oj!

Ale po co ja napisałem tyle książek! Po to, aby w końcu być pouczanym o rzeczach, które już dawno przetrawiłem!

---

<sup>205</sup> Właśc. *Czyn i słowo*.

<sup>206</sup> K. Irzykowski, *Niezrozumialcy* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 353–371).

<sup>207</sup> J.N. Miller, *Na gruzach Grenady. Studium krytyczne*, Warszawa 1933.



### III ODSŁONA SPORU



Karol Irzykowski  
**Zgiełk a ścisk tzw. walorów**<sup>208</sup>  
**[Wycieczki w lirykę I]**<sup>209</sup>

Jak wszystkie polskie stronnictwa są właściwie narodowymi, a przecież tylko jedno z nich robi sobie z narodowości cechę specjalną – podobnie i każdy poeta jest awangardzistą, eksperymentatorem, pionierem przynajmniej w swoim własnym zakresie i na swój użytek, a jednak tylko niewielu z nich znalazło odwagę – czy pychę – żeby się nazwać Awangardą. Awangarda jako laboratorium, jako doświadczalnia, jako instytucja wspólna, która by utrzymywała w ewidencji inwentarz dotychczasowych sposobów literackich – a jest ich mnóstwo, i to jeszcze niezbadanych – i próbowała nowych, bez obowiązku, żeby ta nowa poezja była najlepszą – taka awangarda jest potrzebna i nawet Akademia Literatury powinna by rozto-

---

<sup>208</sup> Jan Brzękowski: *Poezja integralna*. Biblioteki „a.r.” tom 5. – *Linia, głos poezji idącej, front ogólny*. (1931–1933), pod redakcją Jalu Kurka [przyp. – K.I.].

<sup>209</sup> Wprowadzono tu podtytuł artykułu (*Wycieczki w lirykę I*), który pominięto w druku. Wspomina o tym Irzykowski w liście do Przybosia z 1934 roku: „Wbrew moim intencjom redakcja «Pionu» dała mój artykuł jako wstępny, opuszczając tytuł *Wycieczki w lirykę I*” (por. K. Irzykowski, *Listy 1897–1944*, oprac. B. Winklowska, Kraków 1998, s. 265). W liście tym krytyk także zapowiada dalsze części cyklu i prosi Przybosia o to, by wstrzymał się z ewentualną polemiką do czasu ich opublikowania.

czyć nad nią opiekę. Lecz Awangarda jako jeszcze jedna grupa literacka, wysadzająca się swoimi receptami ponad inne grupy, prowadząca własną zazdrosną i ekspansywną politykę, to tylko jeszcze jeden nowy nacisk społeczny w naszych czasach.

Kto mówi o sobie: my awangarda, to znaczy: my straż przednia, ten powinien się wylegitymować jakimiś szczególnymi wynikami przynajmniej w zakresie dążeń i postulatów. Wszakże nasza Awangarda wciąż szczyci się jednym: my robimy walory, my gromadzimy „zdobycze formalne”, z których inni – choćby późniejsze pokolenia – korzystać mogą. Znana jest ta gwara; dziś, chcąc pochwalić wiersz, nie mówi się: wiersz jest dobry, piękny, porywający, głęboki („głęboki” uchodzi dzisiaj nawet za obelgę, patrz Brzękowski, str. 24<sup>210</sup>), lecz: ach, jakież tam są walory! ach, jakież zdobycze! Otóż obydwą powyżej przytoczone dziełka (razem z T. Peipera *Tędy*) są niejako bilansem dotychczasowej teoretycznej działalności Awangardy. Trzeba poczytać Awangardzie za zasługę, że na swym posterunku jako laboratoryjnym umiała wytrwać, ale o ile wywarła wpływ – a ten wpływ jest niewątpliwy – to zaznacza się on jako zwężenie i jałowizna usiłowań poetyckich.

O wynalazkach i receptach Awangardy można powiedzieć, co następuje: 1) Wiele z nich podaje się za nowe, choć są stare jak świat, tylko że pt. mistrze nie znają dostatecznie dotychczasowej poetyki i odpowiednich arcydzieł literatury, zwłaszcza Szekspira. 2) Ich własne wynalazki są albo bawidelkowe, albo w ogóle nieskuteczne, chybiamy wrażenia, choć sami wynalazcy uważają się za nieomylnych psychologów wrażenia i myślą, że cokolwiek tylko

---

<sup>210</sup> Cytaty tak zaznaczone przez Irzykowskiego odsyłają do książki: J. Brzękowski, *Poezja integralna*, Warszawa 1933; przedruk w: *idem, Wyobrażenia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*, Kraków 1976, s. 24.

oni zamierzą, to *eo ipso*<sup>211</sup> udać się im musi, jest z nimi tak jak z reżyserami, którzy nigdy do widzowni<sup>212</sup> nie chodzą. 3) Te wynalazki są często w ogóle fikcją, mają być, lecz nie istnieją, jak tylko w teorii i w legendzie podawanej z ust do ust. Ostatecznie wszystkie „szkoły” i kierunki poetyckie polegają na tym, że odnośnym poetom dolicza opinia z góry za darmo pewną ilość punktów. 4) O ile zaś istnieją na papierze, tj. w utworach – nie w teorii, trzeba je tłumaczyć inaczej, aby w nie wlać sens. 5) Prawdziwe osiągnięcia Awangardy to rozruszanie pewnych figur poetyckich dotychczas za mało używanych; z tych prób laboratoryjnych udaje się 30%, reszta jest niezrozumiała, nietrafna lub w ogóle niejadalna. 6) Wyklina się natomiast, a zupełnie niesłusznie, sposoby i efekty innych grup czy szkół poetyckich, dawnych i nowych: stąd powstaje jednostronność, sekciarstwo, traci się z oczu związek z wielkim blokiem możliwości poetyckich; Awangarda sama się okalecza, jeżeli tak robi. 7) Poza obrębem zainteresowań Awangardy pozostają dramat, nowela, powieść; zupełnie mylnie uważa się wiersz, to znaczy mały utwór poetycki, za prakomórkę i prawzór wszelkiej twórczości poetyckiej, gdy tymczasem twórczość ta płynie z wielu źródeł i prawa dla różnych gatunków i nawet dla różnych formatów poezji są zapewne różne.

I tak np. Brzękowski uważa za zdobycz specjalną Peipera – niedokończenie, nie wiedząc chyba, że już starożytni znali figurę zwaną *aposiopesis*<sup>213</sup> („Quos ego...!” – w *Ene-*

---

<sup>211</sup> *Eo ipso* (łac.) – tym samym.

<sup>212</sup> To jest „widowni”.

<sup>213</sup> *Aposiopesis* – przerwanie wypowiedzi, porzucenie pewnego jej wątku motywowane wzruszeniem, odrazą, wstydlivością itp. Uwaga odbiorców zostaje skupiona na myśli niedokończonej, którą czytelnik może zazwyczaj zrekonstruować w kontekstu.

*idzie* Virgilego<sup>214</sup>). Działanie przez analogię lub przez kontrast wyobrażeń blisko po sobie następujących – to przecież zwykły efekt, już nie poetycki, ale stylistyczny. Tak samo zdania składające się z jednego tylko rzeczownika, jako też nagromadzenie takich zdań – rzekoma nowość Marinettięgo, to są efekty stare (rozdziały powieści zaczynające się od zdań takich jak: „Noc” lub „Rok 1848”), jeżeli się z nich nie robi specjalnego nabożeństwa, to dlatego, że przesada w takich drobiazgach byłaby brakiem dobrego smaku. „Substytucja (podstawienie) jednej treści za drugą” – to przecież metonimia, patrz sławną mowę Antoniusza w *Juliuszu Cezarze*<sup>215</sup>: „A Brutus i Kasjusz to przecie szlachetni ludzie”. „Zdeformowanie lub sperwertowanie treści”<sup>216</sup> to przecież albo ironia, albo tzw. odwrócenie wartości.

Te ostatnie efekty nazywa p. Brzękowski dziwacznie, bo „treściowymi”, i naiwnie oznajmia, że „nowa poezja zaczyna (!!)

niech p. Brzękowski weźmie do ręki który z utworów Mickiewicza, a znajdzie tam znakomite „wyzyskanie” nie 5, lecz 15 i 50 walorów treściowych.

Mniema on, że takie zwroty, jak „spadać w niebo”, dopiero on zaczyna stosować. Don Żuan (z tragedii Grabbe: *Don Żuan i Faust*<sup>217</sup>) spacerujący po Alpach okre-

<sup>214</sup> *Quos ego...!* (łac.) – ja was nauczę! – groźba z *Eneidy*, poematu epickiego napisanego przez rzymskiego poetę Wergiliusza, właśc. Publiusza Wergiliusza Maro (70–19 p.n.e.), którą Neptun nakazuje spokój wiatrom.

<sup>215</sup> Chodzi o dramat Szekspira z 1599 roku.

<sup>216</sup> Irzykowski odnosi się do zdania z książki Brzękowskiego *Poezja integralna* („Treść może być również zdeformowana, sperwertowana zupełnie i mieć wręcz przeciwne znaczenie niż to, które jest ogólnie znane” – zob. J. Brzękowski, *Poezja integralna*, s. 20; przedruk w: *idem*, *Wyobrażenia wyzwolona*, s. 20). Sperwertować – wypaczyć.

<sup>217</sup> *Don Żuan i Faust* (*Don Juan und Faust*) – dramat z 1828 roku niemieckiego dramaturga Christiana Friedricha Grabbe (1801–1836).

śla swoje wrażenia tak samo. Ale to jest przecież efekt należący do tzw. paradoksów – więc znowu odkrywanie Ameryki.

Wielki gwałt robi się o to, że Awangarda używa tylko metafory, a odrzuca porównania wprowadzone przez słowo „jak”, „jak gdyby”, „podobnie” jako niby to prozaiczne. Jeżeli to robi, to zubaża się samochcąc; Mickiewicz nie miał takich przesądów. Wolę precyzyjne porównanie od marnej metafory; poezja może być wszędzie, *spiritus flat, ubi vult*<sup>218</sup>; Goethe i Nietzsche<sup>219</sup> używali niewiele figur, ale jak! – i co w nich mieścili!

Doktrynerskim zubożaniem się jest występowanie przeciwko wierszom z puantą. Słusznie, że takie utwory mogły się sprzykrzyć, wywoływały wrażenie łatanizny, tak jak dawniej sonety, które niegdyś uważano za formę (raczej: foremkę) najtrudniejszą. Uprzedzeniem do puanty

<sup>218</sup> *Spiritus flat, ubi vult* (łac.) – duch wieje, kędy chce.

<sup>219</sup> Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844–1900) – niemiecki filozof, autor między innymi takich książek jak: *Narodziny tragedii, czyli Hellenizm i pesymizm* (1872), *Ludzkie, arcyłudzkie* (1878), *Jutrzenka* (1881), *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). Filozofia Nietzschego wpłynęła na autora *Pałuby*, który w dołączonych do części głównej utworu *Uwagach do „Pałuby”* wielokrotnie przywołuje wprost niemieckiego filozofa. Kształtowała również światopogląd autora *Czynu i słowa*, który na przykład w walce z „bohaterszczyzną” powoływał się na pozytywny wzorzec bohatera Nietzscheańskiego, dla którego „czyny bohaterskie są emanacją żywiołową, radosną, bo wypływającą nie z męczeństwa, nie z okaleczenia swej jaźni, lecz z poczucia siły, z rozszerzenia jaźni” (*Czyn i słowo...* (1913), s. 26–27; przedruk w: *Czyn i słowo...* (1980), s. 241).

zaraził się od awangardzistów i p. St. Piasecki, występując przeciw Staffowi<sup>220</sup>, że **już nie...** Dlaczego **już nie?** Puanta wynika z naturalnej dążności do stopniowania i kulminacji, do rozwiązania napięcia, do zakończenia, i z tego stanowiska powinni by awangardyści raczej uznać w niej pewien antynaturalizm, nadludzki wysiłek do opanowania chaosu, który jako chaos nigdzie się nie kończy i nigdy nic nie mówi. I w praktyce nawet awangardyści mimo woli popadają w puantę, ale teoria ich jest taka: „Wiersz powinien mieć w całości swej jednakie napięcie, kondensując walory poetyckie na całej przestrzeni poematu”<sup>221</sup>. Dlaczego „jednakie”? Skąd ten dogmat? A skutek tych „jednakich napięć” jest taki, że ich wiersze pełne są felietonizmu albo krajobrazenia, w ogóle opisywactwa.

Awangarda – lub może to jest tylko osobista chimera p. Brzękowskiego – ma przesadne wyobrażenia o roli asocjacji w tworzeniu się wrażenia poetyckiego. Liczy się na podświadomość u czytelnika (Brzękowski, str. 49), lecz oblicza się widać źle, podświadomość sama nie działa; więc dodaje się bodźce dopingowe, daje się kuksańce ambicji, co się u nich nazywa: „poezja awangardowa zmusza czytelnika do pracy”. Więc nie tylko w zwykłych igraszkach słownych, jakich mnóstwo niesie z sobą nieproszony nurt mowy, upatruje Brzękowski „bardzo subtelne efekty”: z jaką **łaką** wolę swoją **łączyć**, otwórz **soczewki** oczu **sok** łez niech zaszumi jak szampan, jak<sup>222</sup> wolarz ze ziemi wyganiając **wołu** pod górę **wywołuje** (proponuję jeszcze: od

<sup>220</sup> Zob. artykuł Stanisława Piaseckiego (1900–1941), krytyka literackiego i działacza narodowego, pt. *Poezja „marki Staff”*, w: *idem, Prosto z mostu*, Warszawa 1934, s. 91–98. Piasecki w 1935 roku założył też tygodnik publicystyczno-kulturalny „Prosto z Mostu”.

<sup>221</sup> Słowa Brzękowskiego z *Poezji integralnej*, s. 23 (tu wyspacyjowane); przedruk w: *Wyobrażenia wyzwolona...*, s. 23.

<sup>222</sup> Poprawiono „jaki” na „jak”.

okowity zbielało mu **oko**), lecz nadto lubuje się w wieloznaczności (czyli kalamburzliwości) słów. I tak np. podobna mu się zdanie: „czas **pełźnie** w błękicie naszych oczu”, ponieważ kojarzy się tu pojęcie powolnego pełzania z pojęciem pełnienia barwy; albo własne zdanie „rybne sny wpływały przez otwarte usta” objaśnia tak, że zachodzą tu skojarzenia: 1) mnogości, przypomina się zarybiona rzeka; 2) przypomina się zwrot „milczeć jak ryba”, przez co podkreśla się wagę rzeczy; 3) za pierwszych chrześcijan ryba była symbolem wiary. Powiada, że to jeszcze nie wszystko, i zapewnia, że czuł wręcz, jak sny wchodzą mu przez usta. Ja zaś zapewniam, że te różne skojarzenia nic w zbiorowym wrażeniu nie znaczą i jeźliby się wynurzyły, uwaga, skierowana ku sprawie głównej, raczej by je zepchnęła w dół, niżby z nich tworzyła jakieś amalgamaty. Tylko snobizm, tylko prymitywna filologia, i to dopiero przy rozpatrywaniu *ex post*, może widzieć w tych igraszkach jakieś plusy. W kulcie wieloznaczności posuwa się p. Brzękowski do twierdzenia, że obraz poetycki może mieć kilka rozwiązań, które nazywa „podobrazami”. Np. „tańczyła Anita hawajka, pierściami kołysząc me serce na rękach”, można rozumieć i przenośnie, gdy się ma na myśli moralną (?) władzę Anity nad tym sercem, i dosłownie, np. wyobrażając sobie tę Anitę jako Salomę z czyimś sercem w rękach zamiast głowy św. Jana<sup>223</sup>. Robiąc taką wieloznaczność, mniema zapewne p. Brzękowski, że *eo ipso* osiąga irracjonalność poetycką, alogiczność, a tymczasem wpada tylko w antylogiczność tyloma nogami, ile jest podobrazów, osiąga mylenie czytelnika. Nie o taką bowiem wieloznaczność chodzi, gdy się mówi o irracjonalności poezji, gdy sławne poematy interpretuje się *ex post* na różne sposoby. (Zresztą przykład Brzękowskiego

---

<sup>223</sup> W Ewangelii Salome, córka Herodiady, w nagrodę za swój taniac otrzymała na misie głowę św. Jana Chrzciciela.

jest mylny. Zdanie o Anicie jest jednoznaczne; znaczenie „moralne” i dosłowne schodzi się w jedno, tak jak np. gdy się mówi „mam go na oku”; zawikłana jest tylko mechanika tego procederu).

Toteż nawet awangardzista Julian Przyboś („Droga” nr 1 z 1934)<sup>224</sup> zwrócił się przeciw tezie Brzękowskiego o wieloznaczności i powiada, że jemu, Przybosiowi, nie chodzi o migotanie różnymi znaczeniami, spośród których można by dowolnie wybierać, lecz przyjmuje on te wszystkie znaczenia razem, ładując je do jednej wizji. Wtedy dzieje się ów cud zagęszczenia („maksimum aluzji wyobrażeniowych przy minimum słów”), którym się głównie szczyli Awangarda, uważając przy tym elipsę za ów patyk, którym się ubija owe aluzje jak tytoń w fajce. Myli się jednak także Przyboś, przypisując wyobraźni czytelnika taką pojemność co do „podobrazów”, jak to nazywa Brzękowski, czy co do „aluzji wyobrażeniowych”, jak to o wiele trafniej nazywa Przyboś. Imaginacja czytelnika zdoła za każdym razem odbyć tylko jeden proces, powiedzmy metafizyczny (Brzękowski nazywa to procesem imagogenicznym), reszta „aluzji” odpada lub wychodzi na wierzch nie w pierwotnym wrażeniu czytelniczym, lecz dopiero, przy dobrej woli, przy dyktandzie doktryny i przy odpowiednim ćwiczeniu, dopiero w późniejszej analizie interpretacyjnej – która zresztą może się odbywać też zaraz po wrażeniu. Są to już wtedy konstatacje, może pochlebne dla poety, może budzące miłe uczucie pewnej solidarności intelektualnej, ale nie mające nic wspólnego z prawdziwym, pierwotnym wrażeniem poetyckim. Są to wrażenia z rozpoznania (czy odpoznanania), wrażenia rozumowe, pseudopoetyckie – podobne do tych, jakie

<sup>224</sup> Chodzi o tekst Przybosia pt. *O poezji integralnej*, „Droga” 1934, nr 1, s. 91–94; przedruk w: *idem, Linia i gwar*, t. 1, Kraków 1959, s. 31–38.

mieli nasi pradziadowie, gdy uprawiali akrostychy i kryptogramy.

Przyboś w wierszu *Lipiec* („Pion” z 13 stycznia br.)<sup>225</sup> powiada: „Okolicę, serce wyniosłe, przesywa na przestrzał strumień”, i sam interpretuje to<sup>226</sup> w taki sposób: 1) okolica ma kształt serca; 2) prócz tej treści widzeniowej wyraża się tu treść wzruszeniowa, serdeczny stosunek do tej okolicy; 3) epitet (serce) „wyniosłe” sugeruje dwa znaczenia: potoczne (moralne) i dosłowne (etymologiczne), a więc: serce wyniosłe – okolica wyniosła, pełna wyniosłości (wzgórz). Takie zagęszczenia, „zmasowania” mają być w tym zdaniu. Ale nawet gdyby były – dlaczego sam fakt zagęszczenia ma być identyczny z poezją? Jako „skrót”, więc jako naśladowanie szybkości i intensywności życia nowoczesnego (Brzękowski, str. 47)? A dawniej, kiedy tej intensywności nie było, byłże ten efekt niemożliwy?

<sup>225</sup> J. Przyboś, *Lipiec*, „Pion” 1934, nr 2, s. 7.

<sup>226</sup> Przyboś w taki sposób interpretuje swój wiersz w prywatnym liście do Irzykowskiego, napisanym w reakcji na analizę *Lipca*, jakiej dokonał Irzykowski w artykule *Mgły na Parnasie* („ABC Literacko-Artystyczne” 1934, nr 16). List jest datowany na 26 kwietnia 1934, Cieszyn. Przyboś pisze: „Nie nazywam strumienia sercem okolicy. To okolicę mianuję sercem wyniosłym. W zestawieniu tym zagęściłem kilka treści: 1. kształt okolicy, zamkniętej horyzontem, porównuję z kształtem serca, przesytej strumieniem jak strzałą. 2. prócz tej treści widzeniowej, nazwanie okolicy sercem wyraża treść wzruszeniową, serdeczny stosunek do tej okolicy. 3. epitet *serce wyniosłe* w zestawieniu sugeruje dwa znaczenia – potoczne (moralne) i dosłowne (etymologiczne: okolica wyniosła, pełna wyniosłości, wzgórz). W dwuwierszu tym dokonałem sztuki lirycznej: zespolenia zewnętrzności z jej wzruszeniowymi odpowiednikami, ztraca się poczucie odrębności między okolicą a zachwytem dla niej, strumieniem a strzałą aż do bolesnego zachwytu uczuciem” (List opublikował Jan Duk, *Z korespondencji Juliana Przybosia*, „Poezja” 1981, nr 1, s. 25).

Ze snobizmem skrótów załatwiłem się zresztą w *Walce o treść*, dlatego tę kwestię pomijam. Przyboś jest ostrożniejszy, nie skrótów podnosi, lecz aluzyjność, tzw. trącanie strun duchowych.

Kiedy Dobrodzicki wystawiał w Warszawie dramat *Dziwną ulicę*<sup>227</sup>, kazał chórowi monotonna mówić wyraz „złoto” jako „zło – to”, niby sugerować, że złoto jest zarazem czymś złym. Spodziewał się Bóg wie czego po tym wynalazku. Liczył na podświadomość. Nikt ze słuchaczy tego efektu nawet nie zauważył, ale sam reżyser był szczęśliwy i z siebie zadowolony.

Nie są bycze takie zdobycze.

---

<sup>227</sup> Chodzi o spektakl *Dziwna ulica* Kazimierza Czyżowskiego (właśc. *Ulica Dziwna*) w reż. Adama Dobrodzickiego. Prapremiera odbyła się w Teatrze Reduta 23 lutego 1934 roku. Podobnie o tym przedstawieniu pisze Irzykowski w tekście: *O współczesnej dramaturgii w Polsce*, „Ateneum” 1939, nr 3, s. 386–387; przedruk w: *idem, Pisma teatralne*, t. 4: 1934–1939, Kraków 1997, s. 638–639.

Karol Irzykowski  
**Awangardą i pogardą**<sup>228</sup>  
(Wycieczki w lirykę II)

W odpowiedzi na zarzuty (także moje), że uprawiają *metaphoritis*<sup>229</sup>, 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”<sup>230</sup>, a Przyboś

---

<sup>228</sup> Patrz artykuł pt. *Zgiełk a ścisk tzw. walarów w nrze 39 „Pionu”* [przyp. – K.I.] (zob. *Pion* 1934, nr 39 (52), s. 1–2; *Teksty źródłowe*, s. 219–228).

<sup>229</sup> Zob. K. Irzykowski, *Metaphoritis...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 373–384).

<sup>230</sup> Układ rozkwitania – propagowana przez Peipera zasada budowy utworów poetyckich, która miała odwzorowywać sposób poznawania przez podmiot rzeczywistości (por. T. Peiper, *Tędy. Nowe usta*, Kraków 1972, s. 302–305, 349–350). Najwyrazistszą,

(w „Drodze”) twierdzi, że im potężniejsza siła natchnienia, tym większe „nasilenie widzenia metaforycznego”<sup>231</sup>. Brzękowski zaś mówi o „poezji integralnej”<sup>232</sup>, to znaczy, że nie zawiera ona już w sobie nic zbytecznego, zewnętrznego, jest czystym destylatem.

Z tą doktryną można równie dobrze płodzić doskonałe, 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

---

choć mechaniczną, poetycką realizacją tej zasady kompozycji jest wiersz *Kwiat ulicy* (1924). Metaforyzacja języka poetyckiego zaś, według Peipera, to zabieg, który pozwala uchwycić poecie rzeczy syntetycznie i manifestować – w języku – autonomię poezji: „[Metafora – S.P.] 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).

<sup>231</sup> W artykule *O poezji integralnej*.

<sup>232</sup> Por. J. Brzękowski, *Poezja integralna*; przedruk w: *Wyobrażenia wyzwolona...*

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*<sup>233</sup> albo Ibsenowską ekspozycję w dramacie<sup>234</sup>, polegającą na zręcznym stosowaniu *pars pro toto*<sup>235</sup>. Metaforą sosny jest skromna szyszka, a nie świecidełka 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.<sup>236</sup>) tezę, która wychodzi na to, że tym lepszy poeta, im więcej narobi metafor, w odsyłaczu dodaje małe zastrzeżenie:

<sup>233</sup> O powieści francuskiego pisarza Gustawa Flauberta (1784–1846) – *Pani Bovary* zob. K. Irzykowski, *Walka o treść...* (1929), s. 45; przedruk w: *idem*, *Walka o treść. Beniaminek*, oprac. A. Lam, Kraków 1976, s. 59. Krytyk podkreśla, że odkrycie patosu i fantastyczności życia codziennego było dla Flauberta (i innych pionierów naturalizmu i realizmu) „nowym dreszczem” i metaforą, dla jego następców natomiast – tylko „metoda”.

<sup>234</sup> Por. uwagi Irzykowskiego o dramacie Henryka Ibsena (1828–1906) z 1886 roku pt. *Rosmersholm*, w którym autor *Walki o treść* chwali „cząstkowe odsłanianie przeszłości” jako zbieg formalny norweskiego dramaturga. Zob. K. Irzykowski, *Walka o treść...* (1929), s. 129; przedruk w: *Walka o treść...* (1976), s. 149.

<sup>235</sup> *Pars pro toto* (łac.) – część za całość.

<sup>236</sup> L.c. (łac.) – *loco citato* (miejsce cytowane). Chodzi o artykuł J. Przybosia, *O poezji integralnej*.

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 przeciągnąć<sup>237</sup>.

(Całkiem niezrozumiałe; czy to znaczy, że za daleko iść w takich, powiedzmy, powszednich<sup>238</sup>, 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 np. „jedność” Przybosiowska<sup>239</sup>), 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

---

<sup>237</sup> Cytaty z artykułu Przybosa pt. *O poezji integralnej*.

<sup>238</sup> Powinno być „pośrednich”. Zob. sprostowanie K. Irzykowskiego w artykule *Niczego nie zrozumieć...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 250)

<sup>239</sup> Por. zdanie Przybosa: „Poezja: jedność wizji skondensowana w maksimum aluzji wyobrażeniowych i minimum słów, a nie kołysanka melodeklamacji” ze słynnego komunikatu „a.r.” (artyści rewolucyjni, awangarda rzeczywista) – polskiej awangardowej grupy artystycznej, powstałej w 1929 roku z inicjatywy Władysława Strzemińskiego, Katarzyny Korbi i Henryka Stażewskiego. Grupa ta współpracowała z poetami „Zwrotnicy” – Brzękowskim i Przybosiem. Pierwszy „Komunikat” wydrukowany został dwustronnie na pojedynczym kartonie i zawierał krótkie hasła, będące postulatami ugrupowania; ukazał się w marcu 1930 roku przy okazji wydania tomiku poezji Przybosa *Z ponad*.

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 Peiper<sup>240</sup>), rozluźnionych, tych, którzy nie znają rygoru<sup>241</sup> i wstydu<sup>242</sup> (dwa bożyszcza Awangardy), a jednak mają powodzenie. Gdy Wierzyński woła wprost „Jestem wesoły”, tak jak Tetmajer<sup>243</sup> wołał „Jestem smutny”, Peiper powiada, że to jest bezwstydne, należy się krępować, czyli – jak on to nazywa – „pseudonimować”<sup>244</sup>. „Strofarze i kataryniarze” – miota w ich stronę przekleństwo

<sup>240</sup> Peiper chciał w poezji zastąpić „łobuzowanie słowami” – „łobuzowaniem zdaniem” (por. *Nowe usta*, 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 skamandrytami.

<sup>241</sup> Według Peipera poezja jest rzemiosłem poddanym rygorom i dyscyplinie. Także Przyboś, na przykład w artykule *Idea rygoru* („Zwrotnica” 1927, nr 12), pochwalał „dogmat celowości bezwzględnej potrzeby warunkującej obecność każdego elementu”.

<sup>242</sup> 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*, Kraków 1967, s. 98.

<sup>243</sup> Kazimierz Przerwa-Tetmajer (1865–1940) – czołowy poeta Młodej Polski, programowy wyraziciel dekadentyzmu.

<sup>244</sup> 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, wielowrazowy synonim (w praktyce często – peryfraz).

Przyboś, jako że uprawiają jeszcze taką rozpustę, jak melodia wiersza i rym bliski<sup>245</sup>.

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) najpopularniejszy, 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 Maślińskiego<sup>246</sup>), 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*<sup>247</sup> nie posunął się poza formułę Peipera: „mój rym jest socjalistyczny”<sup>248</sup>, bo

<sup>245</sup> Aluzja do: J. Przyboś, *Kataryniarze i strofkarze*, „Linia” 1931, nr 1, s. 10–14.

<sup>246</sup> 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).

<sup>247</sup> Chodzi o rozdział książki Brzękowskiego *Poezja integralna*, s. 50–60; przedruk w: *Wyobraźnia wyzwolona...*, s. 43–51.

<sup>248</sup> „Mój rym jest socjalistyczny. W tym, co nazywam odległym rymem regularnym, zawarty jest mój socjalizm” (T. Peiper, *Sztuka proletariatu*, w: *idem, Tędy...* (1930), s. 163; przedruk w: *Tędy...* (1972), s. 138).

mówi, że „nowa budowa poetycka jest odpowiednikiem nowej budowy społecznej”, że daje „ekwiwalenty nowych sposobów organizacji społeczeństwa”, nie oświadcza się jednak wprost za żadnym z dzisiejszych izmów społeczno-politycznych (str. 54/5<sup>249</sup>).

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 I<sup>250</sup>, obraca się w szczupłym kompleksie pewnych idiosynkrazji<sup>251</sup>, 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). Przybós w „Linii” doskonale krytykuje treść jednego ze słabszych wierszy Tuwima<sup>252</sup>, 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 retortach<sup>253</sup> otrzymuje się 150% poezji, w skamandryckich tylko 50%. Kupczą

<sup>249</sup> Numery stron dotyczą książki Brzękowskiego *Poezja integralna*.

<sup>250</sup> To jest w artykule *Zgiełk a ścisk tzw. walorów* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 219–228).

<sup>251</sup> Idiosynkrazja – wstręt, antypatia do kogoś.

<sup>252</sup> Por. artykuł Przybosia pt. *Kataryniarze i strofkarze*, s. 12–13, w którym ten krytykuje nieszczerłość i czułościowość w wierszu Tuwima *Cel*.

<sup>253</sup> Retorta – naczynie do destylacji.

technicznymi tajemnicami: nasze kondensatory, nasze akumulatory...

Zresztą grupa jako grupa bliska jest rozprysnięcia się. Przyboś gwałtownie się emancypuje. Według tego, co napisał w „Drodze”, już i Brzękowski wydaje mu się za mało „nasilony” metaforycznie<sup>254</sup>. A Peiperowi wypowiada posłuszeństwo. Odstawia go na piedestał prozy (jak pisze, „najświeźszej<sup>255</sup> dziś w Polsce”), ale Peiper jest dla niego, tak jak skamandryci, zanadto rozchlapany, retoryczny. Ja jestem obrazowy, on jest pojęciowy, retoryczny – zapewnia Przyboś<sup>256</sup>. 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 Awanardy. Tak by się grupa rozpadła, gdyby nie cementowała jej potężnie jedna wspólna zbrodnia: niezrozumiałość.

---

<sup>254</sup> Aluzja do artykułu Przybosia *O poezji integralnej*.

<sup>255</sup> „Najświeźsze” poprawiono na „najświeźszej”.

<sup>256</sup> Aluzja do artykułu Przybosia *Jeszcze raz trzy*, „Gazeta Artystów” 1934, nr 11, s. 3.

Karol Irzykowski

**Niczego nie zrozumieć – wszystko przebaczyć?  
(Wycieczki w lirykę III)**

Motto: Jak rok stół nad krzesłem  
upłynął. (J. Przyboś)<sup>257</sup>

Pochwaliło wielu pogląd p. Boya-Żeleńskiego, jakoby dziś panował styl kwiecisty. Co do poezji, to tak może było wczoraj, ale nie dzisiaj. Styl, który tu dziś panuje, można nazwać stylem orzechowym, ponieważ wciąż daje czytelnikom twarde orzechy do zgryzienia. W zasadzie nie mam nic ani przeciw kwiatkom, ani orzechom – tylko stawiam pewne wymagania.

Pod względem niezrozumiałstwa właśnie książeczka Brzękowskiego<sup>258</sup>, skądinąd nietęga, jest rewelacyjna i zasługuje na bliższą uwagę, tam bowiem mieści się kilka autentycznych wytłumaczeń (rozjaśnień) utworów Awan-gardy, na dowód, że niezrozumiałstwo nie istnieje. Atoli moim zdaniem, te interpretacje autentyczne świadczą wbrew woli autorów o czymś przeciwnym, że niezrozumiałstwo istnieje i że jest – integralne, skondensowane, dynamiczne.

---

<sup>257</sup> Cyt. z wiersza pt. *Z dłoni* (z tomu *Tobie*), w: *idem, W głąb las*, Cieszyn 1932.

<sup>258</sup> *Poezja integralna*.

Rozmyślałem dawniej o takim eksperymencie: wziąć kilka wierszy awangardzistów, powielić hektograficznie, rozdać egzemplarze zaproszonej publiczności, zarządzić wspólne czytanie i zgadywanie, i niechby obecni przy tej suchej łaźni autorzy sami nareszcie przekonali się, że nie jest tak łatwym do czytania to, co im się tak łatwo wypsnęło spod pióra. Albo że jest jakiś niedowład w ich obliczeniach. Ale chce pech, że właśnie główni niezrozumialcy nie mieszkają w Warszawie: Peiper jest w Krakowie, Przyboś w Cieszynie, Brzękowski w Paryżu, Czuchnowski<sup>259</sup> zagęszcza gdzieś na wsi koło Gorlic. (Kurek jest zrozumiąły).

Później jednak dowiedziałem się, że te poezje są niby czytane, niby rozumiane i naprawdę naśladowane. W to ostatnie wierzę najbardziej. Zawsze się znajdzie dosyć opętanych Dionizosem osobników, którzy potajemnie piją wódkę własnego niezrozumialstwa. Możnać plecenia czego bądź, pod pozorem zagęszczania i elipsowania, i w dodatku mieć jeszcze – co za paradoks! – zasługę „rygoru” – to przecież boska samorozkosz! Ale czytać? To już mniej, ale niezrozumialcy reasekurują się wzajemnie. Istnieje pewien sposób czytania, taki na mniej więcej. „Pan to chcesz czytać rozumem, pan chce tłumaczyć w głowie na prozę, a to trzeba się poddać, trzeba samemu wprawić się w stan twórczy...”. Niemcy takie pretensje nazywają: *dem Leser ins Gewissen schieben*<sup>260</sup>. Inny powiada, że

<sup>259</sup> Marian Czuchnowski (1909–1991) – poeta, prozaik, publicysta związany z międzywojennym radykalnym ruchem chłopskim i robotniczym. Jako propagator tzw. poezji proletariackiej dążył do jej związania z awangardowymi tendencjami formalnymi. W dwudziestoleciu opublikował zbiory wierszy: *Poranek goryczy* (1930), *Tak* (1933), poematy: *Trudny życiorys* (1934), *Powódź i śmierć* (1936).

<sup>260</sup> *Dem Leser ins Gewissen schieben* (niem.) – przemówić czytelnikowi do sumienia.

ponieważ jedna niezrozumiałość objaśnia drugą, trzeba wiersz przeczytać od początku do końca, potem od końca do początku, nie rozrywać, uwzględnić kontekst bliższy i dalszy, uwzględnić stan pogody, wiek autora, zobaczyć, która godzina... (Peiper tak mniej więcej pouczał mnie co do czytania metafor<sup>261</sup>). Inny – a znam takich jeszcze z epoki Lutosławskiego<sup>262</sup> – powiada skromnie: nie trzeba aż rozumieć, wystarczy czuć nastrój...

A Fredzio Łaszowski<sup>263</sup>, młodociany Ariel z uniwersytetu, Ariel o umyśle Prospera<sup>264</sup>, podobno rozumie wszystko. Człowiek nie rozumiejący ze wstydu schowałby się w myśią dziurę. Ze mną to różnie się dzieje: raz okaże się trafnym to odgadnienie, które mi zaraz przyszło do głowy, ale którego banalności się wstydzilem; to znów całkiem przeciwnie. Ale jeżeli panowie elipsiarze mniemają, że przez swoje telegramy pobudzają, zmuszają czytelnika do jakiejś zbożnej pracy twórczej, to się mylą. Zgadywanie, próbowanie: czy może to? a więc **domyslanie się** nie jest myśleniem, to jest tylko dobrowolna rotacja wyobrażeń u czytelnika, czy po kilkunastu próbach pustych nie wyskoczy wyobrazenie trafne, które

---

<sup>261</sup> Patrz: T. Peiper, *Komizm, dowcip, metafora*, w: *Tędy* (1930), s. 356–393; przedruk w: *Tędy...* (1972), s. 284–310.

<sup>262</sup> Chodzi o Wincentego Lutosławskiego (1863–1954) – filozofa, profesora, działacza narodowego. Podczas studiów nad filozofią Platona w Anglii zetknął się z Zakonem Dobrych Templariuszy i Armią Zbawienia, propagującymi ideę abstynencji i stał się jej krzewicielem. Założył organizację Eleusis, stawiającą sobie za cel odrodzenie narodowe, wypracowanie nowego typu Polaka, między innymi poprzez pogłębione praktyki religijne i poczworną wstrzemięźliwość (od alkoholu, hazardu, tytoniu, rozpusty).

<sup>263</sup> Por. odpowiedź A. Łaszowskiego, *Nie wszystko rozumiem*, „Gazeta Artystów” 1934, nr 12, s. 5 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 251–254).

<sup>264</sup> Ariel i Prospero – bohaterowie sztuki Williama Szekspira pt. *Burza*.

się wreszcie zahaczy. Ale to nie jest konsumowanie poezji. A jeśli to ma być gra wyobraźni, to taka, w której się najczęściej przegrywa.

Lecz przystąpmy do rewelacyjnych komentarzy z dzieła Brzękowskiego. Niepotrzebne one były do dwóch wierszy, Ważyka i Peipera<sup>265</sup>, jako stosunkowo łatwych (trzeba było mnie zapytać, ja bym wskazał pikantniejsze pod tym względem orzeszki), ale komentarze do dwóch utworów Brzękowskiego i Przybosia<sup>266</sup> mimo woli dowodzą, że czytelnik **ma prawo do** ich nierozumienia.

Oto Brzękowskiego *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 zielony jak uśmiech nalać w kieliszki purpurowe<sup>267</sup>.

Chwileczkę się zastanówcie, aby autor miał czas oddziać. A teraz dalej.

Ma to być wiersz o wiośnie. A oto wykładnia autentyczna:

Nawiedzają mnie s n y, których sobie nie życzyłem, które  
były skazane na banicję o s t r a c y z m e m (równoczesna

---

<sup>265</sup> Brzękowski komentuje wiersz Ważyka pt. *Aorta* i wiersz Peipera pt. *Odezwa* (zob. J. Brzękowski, *Poezja integralna*, s. 37–40, 33–36; przedruk w: *Wyobraźnia wyzwolona...*, s. 33–37, 30–33).

<sup>266</sup> Chodzi o wiersza Przybosia pt. *Krajobraz* (z tomu *Z ponad*, 1930).

<sup>267</sup> Przywrócono tu (zmieniony w pierwodruku tekstu Irzykowskiego) właściwy układ wersów.

asocjacja: ostrym sądem), może niesprawiedliwym; w Grecji skazano (chyba skazywano? K.I.) sądem skorupkowym wielkich i sprawiedliwych mężów, ludzi – których marzenia i plany były istotnie wielkie, a przynajmniej – były pomalowane na kolor czerwony (reformatorski, postępowy, rewolucyjny), kolor wielkości<sup>268</sup>.

Teraz zobaczycie, jak sam autor elipsuje swoje intencje.

Ostracyzm – słowo źle użyte. Ostracyzm, jedno z najbardziej interesujących urządzeń społecznych starożytności, wykwit zazdrości o swobodę zamieniony w prawo, nasuwa całkiem inne asocjacje niż np. użyte w komentarzu słowo: banicja. Nie chodziło o żadną ostrość, lecz o uprzedzanie wypadków; skazywano ludzi nie faktycznie knujących jakieś plany, lecz ludzi niebezpiecznych, podejrzanych, takich którzy by mogli knuć plany. O wiele trafniej byłby autor powiedział: banicja snów, albo: wyganiem sny. Dalej: snów itd. Bez objaśnienia autorskiego wcale się nie wie, czy to ma być *genitivus subjectivus*<sup>269</sup>, czy *objectivus*<sup>270</sup>, bo i tak, i tak można utworzyć pewien sens. Wygania się sny, ale i sny mogą coś wyganiać, wykonywać ostracyzm, czy jak chce Freud<sup>271</sup> – cenzurę. Więc już dwa

---

<sup>268</sup> J. Brzękowski, *Poezja integralna*, s. 27–28; przedruk w: *Wyobraźnia wyzwolona...*, s. 26.

<sup>269</sup> *Genitivus subiectivus* (łac.) – funkcja dopełniacza, w którym słowo w dopełniaczu wyraża podmiotem działanie wyrażone przez jego rzeczownik rządzący (np. *chód konia* → koń idzie).

<sup>270</sup> *Genitivus obiectivus* (łac.) – funkcja dopełniacza, w którym słowo w dopełniaczu wyraża przedmiot działania wyrażonego przez jego rzeczownik rządzący (np. *rzeź konia* → koń zostaje zabity).

<sup>271</sup> Zygmunta Freud (1856–1939) – austriacki neurolog i psychiatra, twórca psychoanalizy. Autor między innymi takich książek jak: *Objaśnienia marzeń sennych* (1900), *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości* (1905), *Wstęp do psychoanalizy* (1917). Freud psychikę ludzką rozpatrywał w aspekcie funkcjonalnym.

bałamuctwa. Trzecie: przy ostracyzmie wcale nie chodziło o rewolucjonistów, reformatorów postępowych. Grecy obawiali się tylko przyszłych dyktatorów. Czwarte: jeżeli autor powiada, że sny jego były pomalowane na kolor czerwony, to sam deprecjonuje ich wartość rewolucyjną, sugeruje nam, że sny były nieszczerze, bo tylko pomalowane. Może lepiej było po prostu: snów czerwonych. Ale przez to byłby autor utracił jedną metaforę: sen pomalowany, a ci poeci lubią figury konkretyzujące abstrakt (np. Peiper: hymn z jedwabiu, okrucieństwo z cukru<sup>272</sup>).

Główną rolą aparatu psychicznego jest zarządzanie energią psychiczną (libido), której zasadniczym źródłem są popędy. Z tego względu aparat jest podzielony na 3 poziomy: nieświadomości (*das Unbewußte*), przedświadomości (*das Vorbewußte*) i świadomości (*das Bewußte*). Kryterium podziału jest dostęp do świadomości, o którym decyduje mechanizm zwany cenzorem oraz efekt jego działalności – represja (mechanizmy obronne). Według Freuda marzenie senne jest fasadą, za którą skrywa się „utajone życzenie”; życzeniu nie pozwala się objawić w formie bezpośredniej „cenzor snu” (wymogi kulturowe), sprawiając, że utajone życzenie – mające najczęściej charakter seksualny – przybiera formę zniekształconą, zaburzoną, powstaje na drodze kompromisu zawartego z cenzorem. Zasadnicze zadanie cenzora polega na tym, by zachować (wynikający z konieczności biologicznej) stan snu, by nie dopuścić do przebudzenia i – konsekwentnie – do uświadomienia. „Cenzor jest strażnikiem stanu snu” – stwierdził Freud.

Irzykowski interesował się teorią snów Freuda, czemu dawał wyraz wielokrotnie. Najwyraźniej (również wobec psychoanalityka polemicznie) w artykułach: *Teoria snów Freuda*, „Nowa Reforma” 1912, nr 590, s. 1–2; *Freudyzm i freudyści*, „Prawda” 1913, nr 2, s. 6–8, nr 3, s. 7–9, nr 4, s. 6–8, nr 5, s. 7–9, nr 6, s. 9–10, nr 8, s. 10–11, nr 9, s. 9; przedruk w: *idem, Pisma rozproszone*, t. 1, s. 170–198; *Acheron duszy*, „Świat” 1913, nr 3, s. 1–2; przedruk w: *idem, Pisma rozproszone*, t. 1, s. 199–203.

<sup>272</sup> Nawiązanie do pierwszego wersu wiersza Peipera pt. *Noga*: „Ten hymn z jedwabiu ponad okrucieństwem z cukru” (z tomiku *Żywe linie*, Kraków 1924).

Nawet z komentarza nie widać, czy nieszczerłość była brana w rachubę, tzn. czy akcent położony jest na pomalowanie (sztuczność), czy na czerwoność.

Wśród tych snów przewija się stale myśl zabięgliwa (stale nachodząca i troszcząca się o wszystko jak gospodyni), która jest dla mnie przyjemną, ale przez swe częste występowanie staje się nieco uprzykrzoną, słodką jak banan<sup>273</sup>.

Wśród snów – więc czy do nich należy, czy jest innego rodzaju? Jeżeli „zabięgliwa”, to np. taka, że leżąc tu, na polu, na lotnisku, musi pisać o przysłanie pieniędzy na zapłacenie pensjonatu. Czy to może być przyjemne? Przyjemność mamy dopiero w komentarzu; autor nie czuje dość subtelnie znaczenia słowa „zabięgliwy”. I dalej: jeżeli to jest myśl uprzykrzona, to zwrot „słodka jak banan” nie jest trafny, nasuwa inne asocjacje, bardziej dodatnie: przynajmniej u mnie, snadź nie jadam tyle bananów, ile p. Brzękowski. Autor chciał wyrazić jakieś coś, dosyć skomplikowane, bo z zastrzeżeniem, ale w wyborze określeń nie był szczęśliwy.

Lecz o tę drugą linię już mniejsza, idźmy dalej. „Ależ oczy są koloru nieba...”. Autor objaśnia: „Jestem na polach i patrzę w słońce. Myślę wtedy o kimś bardzo bliskim, widzę przed sobą niebieskie oczy tej osoby...”<sup>274</sup>. Na czym więc polega główna elipsa w tych trzech liniach? Na tym, że autor nie mówi: kto (kto to marzy?), tylko: co; nie mamy **podmiotu** dziania się, nie znamy **sytuacji**. Trzeba się domyślać. Znając zwyczaje liryki, wiedząc o manierze zamieniania czasowników na rzeczowniki, domyślamy się

---

<sup>273</sup> J. Brzękowski, *Poezja integralna*, s. 28; przedruk w: *Wyobraźnia wyzwolona...*, s. 26.

<sup>274</sup> *Ibidem*.

łatwo, że to sam autor wygania myśli<sup>275</sup> i że potem marzy o niebieskich oczach, ale to nie jest jedyna sytuacja, która by według tekstu była tu możliwa. „Ostracyzm” i „myśl” mogłyby też być **przedmiotem** kontemplacji czy widzeń autora, takim jak np. „Samotność! cóż po ludziach...”<sup>276</sup>, on bierze je przed siebie i ogląda. Następnie: Między słowami „banan” a „ależ” powinna być kropka, na znak, że idzie coś nowego, lecz autor byłby wtedy uchybił modzie graficznej. I w ogóle spójnik „ależ” jest tu nie na miejscu; wszak nie chodzi tutaj o żywe zaprzeczenie lub zastrzeżenie; na uzyskanym tle wprowadza się tylko nowy motyw.

Dawniej pisano tak:

Leżę na obłoku,

Roztopiony w ciszę... (Ujejski, *Impromptu Chopina*)<sup>277</sup>.

Teraz, broń Boże – trzeba zamilczeć, że „leżę”, to musi się zostawić dla domysłów, więc wyrabia się różne manipulacje, aby ten prozaiczny szczegół ominąć. Dosyć mało-duszne jest to skąpstwo. Poezja wytrzymuje „prozaiczne” szczegóły; jest rzeczą techniki autora, aby je zneutralizował i nieodzowne prozaiczne przesłanki nam poddał, nie wprowadzając nas przy tym w błąd.

„Ależ oczy są koloru nieba, nieba zbudowanego z ostrego”. Takie zestawienia z „z” są dziś ulubione; ale najlepiej podobają mi się Pawlikowskiej „kpiny ze złota” (ostatni wiersz w zbiorze *Śpiąca załoga*<sup>278</sup>). Otóż autor zeznaje:

<sup>275</sup> Poprawiono „wygania i myśli” na „wygania myśli”.

<sup>276</sup> Słowa Konrada z *Wielkiej Improwizacji* (A. Mickiewicz, *Dziady*, cz. III).

<sup>277</sup> Fragment wiersza Kornela Ujejskiego (1823–1897), nazywanego ostatnim wielkim poetą romantyzmu.

<sup>278</sup> *Śpiąca załoga* – tom wierszy z 1933 roku Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej – poetki związanej z grupą Skamander. Irzykowski odwołuje się tu do wiersza pt. *Złoto Saturna* (zob. M. Jas-

Przychodzi mi na myśl podobieństwo rzęs do brzeżków ciała ostrygi, mającej takie właśnie rzęsy, i równocześnie następuje dalsza asocjacja: podobieństwo muszel ostryg do lekkich chmurek na niebie<sup>279</sup>.

Jak sprytnie autor ukrył tu właściwe *tertium comparationis*<sup>280</sup>: rzęsy i brzeżki ciała ostrygi. Jakże my się mamy tego domyślić! Jemu się coś prywatnie kojarzy, a my mamy aprobować jego ostrygi, chociaż właśnie dopiero co położył nacisk na kolor. Czy to jest organizowanie wyobraźni? To jest zarzucanie nas dowolnymi asocjacjami jak śmieciem. Nie mówię już o tym, że całe to porównanie jest mimo ostryg niesmaczne; taki dobór porównań jest rozmyślny (o czym Peiper pisze w *Tędy*), więc tego tykać nie chcę, bo mówię tu nie o stronie poetyckiej, ale tylko czytelniczej utworu. Przeszkody są na każdym kroku. Oczy są koloru nieba z ostryg? Jakiż to kolor ma niebo ostrygowe? Z komentarza dopiero widzimy, że niebo pozostaje niebieskim, a druga połowa linii jest tylko nawiązaną asocjacją. Ale gdyby wziąć sens czysto gramatyczny i jego się trzymać, wtedy ów kolor pozostałby nadal zagadkowym.

„Które przystraja słońce” – kto kogo przystraja? I tak dalej.

Staralem się sam zdać sobie sprawę, dlaczego nie mogłem zrozumieć tego wiersza bez komentarza; to uświadczenie sobie procesów tak drobnych jest bodaj trudniejsze od pisania wiersza. Panowie awangardierzy powinni

---

norzewska (Pawlikowska), *Złoto Saturna*, w: *Śpiąca załoga*, Warszawa 1933, s. 50).

<sup>279</sup> J. Brzękowski, *Poezja integralna*, s. 28; przedruk w: *Wyobraźnia wyzwolona...*, s. 26.

<sup>280</sup> *Tertium comparationis* (łac.) – dosł. „trzecie do porównania”; podstawa porównania, przedmiot (stan rzeczy) posiadający cechy wspólne dwóch porównywanych ze sobą przedmiotów (stanów rzeczy).

by z tej analizy skorzystać i zacząć studiować nie tylko własne pisanie, lecz także i proces nierozumienia.

Nie mam już pod dostatkiem miejsca, żeby zanalizować komentarz do wiersza Przybosia pt. *Krajobraz* i znowu zanalizować proces nierozumienia. Tylko trochę o tym powiem. Maśliński w „Żagarach” drugą strofkę zupełnie inaczej tłumaczy<sup>281</sup> niż Brzękowski. Co do strofki pierwszej – która brzmi:

Zanim przejrzę się w rozstajnym krajobrazie, kędy  
linie wywózonych dłoni przechylały pagórek...

Brzękowski, z pomocą samego autora, tak to tłumaczy:

W ostatnim znaku pożegnania linie czyichś dłoni, drogich, przeznaczonych od losu i tak pięknych, że aż baśniowych (w y w r ó z o n y c h – asocjacja: wróżyć z linii dłoni), zniknęły za stokiem wzgórza; łagodne linie stoków wzgórza odpowiadały – w ruchu – liniom dłoni. Uczucie związane z tymi dłońmi znalazło tu więc wizyjny odpowiednik<sup>282</sup>.

Trochę nieprawda. Najprzód: wywózione dłonie to nie piękne ani baśniowe, ani nawet przeznaczone losem; więc złe określenie, a co najmniej bałamutne. Te skojarzenia to

---

<sup>281</sup> Józef Maśliński o wierszu Przybosia pt. *Krajobraz* pisze w artykule *Panowie, spokojnie! Zagajenie dyskusji*, „Żagary” 1934, nr 2, nawiązując do analizy tego utworu przeprowadzonej przez J. Brzękowskiego w *Poezji integralnej*, książce, która – według Maślińskiego – „winna stać się skutecznym narzędziem na gadanie o «niezrozumiałości» wierszy awangardy”. Przedruk artykułu Maślińskiego w zbiorze: *Artykuły programowe grupy literackiej Żagary. Wybór*, wybór tekstów przygotował S. Bereś, Wrocław 1980, s. 69–74.

<sup>282</sup> J. Brzękowski, *Poezja integralna*, s. 32–33; przedruk w: *Wyobrażenia wyzwolona...*, s. 30.

coś takiego, jak wyprowadzanie nazwy „Fuchs”<sup>283</sup> od greckiego „alopex”<sup>284</sup>: alopex – pix – pax – puks – fuks. Linie dłoni – aby nie powiedzieć: dłoń o liniach; dobrze, zgoda. Dłonie przechyliły pagórek – zamiast: dłonie zniknęły za pagórkem; *probatum est*<sup>285</sup>; o tej figurze (przerzut) będę mówił w artykule osobnym o Przybosiu<sup>286</sup>. Ale skąd komentarz wziął te łagodne stoki i łagodne dłonie? gdzie to jest? Dobrze sobie, łagodne dłonie, które dokonują takiej próby siły. Łagodność tu i łagodność tam – tego w wierszu nie ma i nikt się tego nie domyśli.

Interpretacja podana w książce Brzękowskiego nie tłumaczy wielu szczegółów; a co do całości, to mówi rzeczy, które może autor zamierzał, ale które w poemacie nie wyszły, nie zostały wykonane – głównie przez obawę wplecenia w całość pewnych okoliczności prozaicznych; kto, z kim, gdzie, któredy. Poeta widzi, że ktoś odjeżdża; może to być tak samo on sam, jak i jakaś „ona”; rzeczywistości, wizje, odrealnianie i nadrealności nie odcinają się od siebie ani nie przepływają w siebie, bo wszystko ujęte jest tym samym stylem, cała praca poety użyta jest na zastosowanie pewnych ulubionych figur. Zresztą dodam – choć to do sprawy nie należy – że jest to jeden z najładniejszych wierszy Przybosia, choć pozostaje również w stylu orzechowym.

Nierozumienie wierszy Awangardy wynika głównie stąd, że ci poeci własnych postulatów dobrze nie wykonują – pozostają one w ich oficjalnej legendzie; że ich

---

<sup>283</sup> *Die Fuchs* (niem.) – lis.

<sup>284</sup> *Alopex* (łac. – nie gr.) – lis.

<sup>285</sup> *Probatum est* (łac.) – jest powiedziane.

<sup>286</sup> Zob. K. Irzykowski, *Mgły na Parnasie (Odczyt radiowy)*, „ABC Literacko-Artystyczne” 1934, nr 16, s. 3; publikacja wcześniejsza od tu anonsowanej; przedruk w: *idem, Lżejszy kaliber. Szkice, próby dna, aforyzmy*, Warszawa 1938, s. 39–46 oraz *Słoń...* (1976), s. 400–406.

sławny „rygor” nie przynosi żadnych korzyści czytelnikowi; że czasem po prostu nie znają wartości używanych słów i zwrotów. Nie można ich czytać, że tak powiem: uczciwie, naiwnie; dopiero gdy się przeniknie trochę ich niektóre triki i tryski, zaczyna się coś rozumieć; ale wtedy interesuje nas więcej robota niż poezja.

A teraz deser: zagadkowe motto. Trzeba wiedzieć – domyślić się trudno – że Przyboś jest profesorem w gimnazjum. Otóż „Jak rok stół nad krzesłem upłynął” oznacza pracę jednoroczną przy stole, na krześle. Zdawkowy zwrot brzmi: rok upłynął jak z bicia trząś; więc proces upływu czasu przerzuca się z roku na stół, a „jak” przyczepia się do roku. I słusznie, ponieważ nie rok, lecz stół dał mu się we znaki. Jeżeli się myłę, to niech się autor wstydzi, nie ja. Zapewniam też autora, że ten wrywek z kontekstem całego utworu (*Z dłoni* w zbioru *W głąb las*) związku nie ma.

PS. Następny artykuł o liryce będzie traktował o Edwardzie Szymańskim<sup>287</sup> i Marianie Czuchnowskim<sup>288</sup>, dalszy o Przybosiu; ale tymczasem chciałbym tę robotę przerwać i pomówić także o kwestiach innych. Właściwie należałoby też napisać coś o polityce czy socjologii Awangardy; prowokuje mnie do tego występ Jalu Kurka w nrze 35 „Pionu”<sup>289</sup>. Jego arbitralność i manieri to praw-

---

<sup>287</sup> Edward Szymański, pseud. Marian Patryn (1907–1943) – poeta, członek Polskiej Partii Socjalistycznej, współredaktor tygodnika „Płomienie”; jeden z czołowych twórców poezji rewolucyjnej. Autor zbiorów: *20 milionów* (1932, skonfiskowany), *Do mieszkańców Marsa* (1934), *Słońce na szynach* (1937). Zginął w Auschwitz.

<sup>288</sup> Krytyk zmienił plany, w swych najbliższych tekstach o obu autorach nie pisze.

<sup>289</sup> Por. tekst Jalu Kurka w dziale „Listy do redakcji” pt. *Sprostowanie sprostowania*, w którym ten czyni między innymi uwagę do Irzykowskiego, będącą przyczyną dającej tu o sobie znać irytacji krytyka. Pisze: „lamenty na inflację poezji w Polsce są

dziwa słonimszczyzna<sup>290</sup>, nawet prawdziwsza od oryginału. Robi chłaśnięcia na prawo i na lewo, tu szturknie [!], tam przycisnie do serca. Bez dowodów, tak sobie notatkowo, powiada: jak można Dąbrowską<sup>291</sup>, „świetną rasową pisarkę, zestawiać z zapolszczyzną cioci Nałkowskiej”. Twierdzi, że Awangardę teraz wciąż okradają; dobrze, ale niech to udowodni sam, a nie zwala *onus probandi*<sup>292</sup> na krytyków (których „Linia” ma w czambuł za „półgłówków”, str. 43<sup>293</sup>); niech nie żąda od nich tej odwagi, której sam nie ma; co za dzikie pretensje! W takich szczegółach każdy powinien być sam krytykiem, a p. Jalu Kurek też nim być potrafi, tylko tutaj – nie chce mu się; woli bić swoich synów i wnuków cudzymi rękami.

---

nie na miejscu, wnoszą ją zawodowi malkontenci (Irzykowski)” („Pion” 1934, nr 35, s. 8).

<sup>290</sup> To znaczy styl uprawiania krytyki literackiej, polegający na pisaniu zdawkowym, ogólnikowym, felietonowym, niemerytorycznym, koncentrującym się nie na analizie zjawisk i dzieł literackich, ale na wystawianiu ocen. Taki styl (charakteryzujący, według Irzykowskiego, Antoniego Słonimskiego) atakował autor *Walki o treść* wielokrotnie, pisząc np. „Nienawidzę krytyki arbitralnej a la Słonimski [...] który sądzi o talentach, jak sensal [tzn. pośrednik – S.P.] w banku zastawniczym o precjozach” (K. Irzykowski, [rec.] *Sprawozdanie teatralne. Teatr Narodowy: Agne, dramat w 3 aktach (5 odsłonach) Eryka Erbena*, „Robotnik” 1926, nr 111, s. 2).

<sup>291</sup> Maria Dąbrowska (1886–1965) – pisarka, autorka między innymi bardzo cenionej przez Irzykowskiego powieści *Noce i dni* (1932–1934).

<sup>292</sup> *Onus probandi* (łac.) – ciężar dowodu.

<sup>293</sup> Aluzja do następujących słów z tekstu Przybosa zatytułowanego *A kto inny?*: „Zresztą półgłówki krytyki w swej dążności do zlekceważenia polskiej twórczości nowatorskiej chwytają się znanego sposobu: wszystko to już było, panie dzieju, to już jest spóźnione, panie dzieju, z granicą to dawno przebrzmiało – wolać po szpaltach” („Linia” 1931, nr 1, s. 43).

Sprostowanie: W artykule poprzednim (nr 40 „Pionu”)<sup>294</sup>, szpalta 3(1), wiersz 11 od dołu ma być zamiast „powszednich” – „**pośrednich**”. Autor właśnie przeciwstawia **metafory** pośrednie, trudniej rozpoznawalne, gdyż rozłożone na większej przestrzeni, **metaforom bezpośrednim**, krótkim, łatwo bijącym w oczy.

---

<sup>294</sup> Chodzi o artykuł: K. Irzykowski, *Awangardą i pogardą...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 232, przyp. 238).

Alfred Łaszowski  
**Nie wszystko rozumiem**

Polemika p. Irzykowskiego z awangardą ukazała raz jeszcze w działaniu bezpośrednim te ostrza, jakimi autor *Wal-ki o treść* z całkowitym poczuciem systemu i metody – operuje literaturę polską.

Jego ostatnie artykuły w „Pionie” mają do pewnego stopnia charakter demaskujących oskarżeń sformułowanych równocześnie z tak wielu punktów widzenia, że naprawdę trudno jest ujednostajnić i skontrolować ich przekorny, chwilami aż barokowy pluralizm.

Nie mając bynajmniej zamiaru polemizowania z całości kształtem wywodów szanownego krytyka, pozwolę sobie tylko na wyodrębnienie tych kwestii, które wedle mego przekonania najmocniejszy prowokują sprzeciw.

P. Irzykowski zaczyna od ulubionych pouczeń, twierdząc, że cały szereg teoretycznych i formalnych zdobyczy nowej liryki to jest po prostu odkrywanie Ameryk przez nie dość klasycznie wykształconych wodzów owej straży przedniej.

Martwi go także fakt, że oni „rozruszali” za mało figur poetyckich, że uprawniają tylko jeden odcinek eksperymentu lirycznego, podczas gdy on nawołuje do sumowania osiągnięć i myśli kategoriami jak uniwersalista.

Można by tutaj nie bez słuszności zauważyć, że w dobie tak zróżnicowanych specjalizacji jak dzisiejsza, funkcje

kultury także muszą się dzielić wobec absolutnej niemożliwości osiągnięcia wszystkiego. Trzeba przyznać, że ta syntetyczność wymagań p. Irzykowskiego, budzi co prawda niewiarę jak każdy maksymalny program, ale ze stanowiska potencjonalnie istniejących możliwości imponuje, zawiera w sobie bowiem całościowy doping.

Autor niesłusznie zarzuca awangardzie, że poza sferą jej wpływów znajduje się dotąd dramat, nowela i powieść. *Psychoanalitik w podróży* Brzękowskiego, *Latarnie świecą w Karpowie* Ważyka to obok znanej p. Irzykowskiemu sztuki Peipera<sup>295</sup> – pozycje będące konkretnym zaprzeczeniem wysuniętej tezy. Można by się oczywiście sprzeczać o to, czy i w jakim stopniu wymienione utwory wymagania awangardy realizują, ale że z „jej ducha poczęte zostały” to jest chyba niewątpliwy i bezsporny fakt.

Zarzucając omawianym wierszom felietonizm i krajobrazowe opisywactwo, p. Irzykowski uderza w jedno z najdrażliwszych miejsc.

Istotnie, można się zgodzić na to, że większość poezji Przybosa byłaby po wyrugowaniu pejzaży nie do pomyślenia i w tym właśnie tkwi jedno z największych dla jego szkoły niebezpieczeństw.

Ale roli krajobrazu w nowej liryce absolutnie nie można utożsamiać z opisywactwem, widok jest tutaj właściwą bazą życia, wzrostu i obiegu wzruszeń już nie na sposób symboliczny, ale taki, który mimo całego natężenia odrębności wciąż jeszcze czeka nazwy klasyfikującej.

Wchodzi tu w grę pewne utożsamienie procesu narastania refleksji z samym faktem przeżywania i stąd właśnie zrodził się „dogmat” jednakowych napięć. Ze stanowiska psychologicznego dawna refleksja, zwykle razem z pointą ucepiona na końcu wiersza, była formalnie zniekształco-

---

<sup>295</sup> T. Peiper, *Skoro go nie ma. Utwór teatralny w trzech aktach*, Warszawa 1933.

nym kłamstwem i w sposób aż nadto wyraźny przeczyła rzeczywistości kinetycznego doznawania świata.

Między tymi reakcjami, jaki wywołuje oglądany pejzaż, a samym faktem jego zmysłowej apercpcji zachodzi całkowita tożsamość w czasie. Refleksja zawsze nabrzmiewa równolegle, nie „potem”, dawna poezja wyrażała jej moment statyczny, zasługą awangardy jest zsynchronizowanie zewnętrznych i wewnętrznych zjawisk, uchwycenie jej dynamicznej jednoczesności.

Przyboś np. daje prawie zawsze pointę w całej ruchomości rozwoju, u niego kulminacja jest żywiołowym procesem, a nie fragmentarycznie wyzwalającą kropką nad i.

Między opisem a wyrażeniem przy czynnej współpracy mniej lub więcej celowo zdeformowanego krajobrazu jest różnica tak wielka, że tych spraw nie można w zestawieniach łączyć. Opis będzie zawsze nazywaniem cech charakterystycznych wedle ustalonej kolejności po imieniu, użyty jako narząd wyrazu spełnia zadania inne.

Najbardziej prowokującym ciosem polemiki p. Irzykowskiego jest jego walka z mnogością aluzji wyobrażeniowych. Ciekawe, że ten urodzony pluralista i wielbiciel kompleksów całościowych w stosunku do wielowarstwowego bogactwa i bujności „piętrowych” skojarzeń zajmuje nagle stanowisko – monistyczne, dodajmy w sensie wybitnie dla poezji zubażającym. Autor *Słonia*<sup>296</sup>, zasugestionowany<sup>297</sup> impresjonistycznie przesadzoną doniosłością i rzekomo wyrokującym charakterem pierwszego wrażenia, chce, aby ono wszystkie piękności wiersza ujawniło – zaraz. Taka spontaniczność apercpcji estetycznej jest dla mnie równoznaczna z łatwizną i powierzchownością, godną ludzi naskórka. Dobry głęboki i zasobny wiersz

---

<sup>296</sup> Zbiór artykułów Irzykowskiego pt. *Słoń wśród porcelany* (1934) ukazał się kilka miesięcy przez drukiem niniejszego tekstu.

<sup>297</sup> Zasugestionować – daw. oddziaływać sugestywnie, zasugerować.

nigdy tak łatwo wszystkich pokładów nie odda. Nowa radość wyobraźni podnosi czytelnika do godności odkrywcy, liryka staje się dlań terenem ataku coraz głębiej sięgających wierzeń, niewybuchłe ładunki wzruszeń leżą tam jedne na drugich, aby pękły, trzeba je kolejno wyorać.

Tzw. pierwsze wrażenie wcale nie jest miarodajne i wyczerpujące, a obrona jego wartości dowodzi operowania pojęciami z epoki impresjonistycznej.

P. Irzykowski, znakomity intelektualista, nie chce doceniać estetycznego waloru wzruszeń intelektualnie zabarwionych; tutaj leży głęboka sprzeczność w nim samym. Taki wiersz, który z punktu obnaża wszystkie swoje warstwy i spody, nie jest w stanie rozruszać naszej pasji komplikacjonizmu i stąd dla czytelnika choć trochę wymagającego będzie zawsze cieniutką jednopłaszczyznową szmirą. Z tym jest zupełnie tak samo, jak gdyby się matematykowi kazało wypracować zadania rozwiązane w tekście.

Wiersz musi stawiać opór, jednym z istotnych momentów procesu doznania estetycznego jest walka i organizowanie pozornego chaosu elementów w jednolitą całość.

Ta czynność konstrukcyjna wprowadza nas w atmosferę działania twórczego i pozwala do pewnego stopnia uczestniczyć w tym, co dawniej było osiągalne bez rozkoszy zwiększonej o trud.

Jan Brzękowski

**Poezja, orzechy i dziadek do orzechów.  
Odpowiedź Irzykowskiemu**

Artykuły Irzykowskiego w „Pionie” poświęcone mojej „poezji integralnej” i awangardzie<sup>298</sup> 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 Wergili, 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 Grabbego,

---

<sup>298</sup> Pierwsze trzy części *Wycieczek w lirykę: Zgiełk a ścisk tzw. walarów [Wycieczki w lirykę I]* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 219–228); *Awangardą i pogardą (Wycieczki w lirykę II)*, „Pion” 1934, nr 40 (53), s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 229–236); *Niczego nie zrozumieć – wszystko przebaczyć? (Wycieczki w lirykę III)*, „Pion” 1934, nr 41 (54), s. 4–5 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 237–249).

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 cesarskiego; 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”. 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 i okresy (*Poezja integralna*, str. 10<sup>299</sup>). Awangarda więc nie „używa” metafory,

---

<sup>299</sup> Autor wskazując numery stron, odsyła do wydania swej książki *Poezja integralna* z 1933 roku.

ale pragnie stworzyć nową poezję, którą cechuje myślenie obrazami i zdaniami metaforycznymi oraz elidowanie pewnych poetycko mało wartościowych członów.

W artykule pt. *Awangardą i pogardą*<sup>300</sup> 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 dopatrzyć 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 mglisto 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 odsłanianie przeciwnikowi swych 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-

---

<sup>300</sup> K. Irzykowski, *Awangardą i pogardą...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 229–236).

-francusku: „puantą”) w mym 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*<sup>301</sup>... posłużę się metodą Irzykowskiego i wypalę, że *Pan Tadeusz*, *Anhelli* czy *Król Duch*<sup>302</sup> 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 w swym pierwszym artykule), albo znowu wytacza ciężkie kolubryny o niezrozumiałstwie. Bezsprzeczną zasługą Irzykowskiego było to, że jest on jedynym krytykiem należącym do starszej generacji, który zajmuje się

<sup>301</sup> *Iam antiqui Romani* (łac.) – już starożytni Rzymianie czcili.

<sup>302</sup> Trzy wielkie utwory romantyków: epos Mickiewicza *Pan Tadeusz* (1834), poematy Słowackiego: *Anhelli* (1938) i *Król Duch* (1847).

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 przejawilo się w jego kampanii przeciw *metaphoritis*<sup>303</sup> i przeciw niezrozumialstwu, 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 zablądzenia „pod strzechy”, ale pociesza nas to, że jeśli książki awangardy rozchodzą się w małej liczbie egzemplarzy, to wiersze naszych cenionych „koryfeuszy” współczesnej poezji nie sprzedają się lepiej. Trudno, poezja nie jest bussinsem. 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 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, posługu-

---

<sup>303</sup> Aluzja do tekstu Irzykowskiego *Metaphoritis...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 373–384).

jącej 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*<sup>304</sup> 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 już nie mówi się: wiersz jest dobry, piękny, porywający, głęboki”<sup>305</sup>), tak jak żałuje też, że nie można dziś napisać: „Leżę na obłoku, roztopiony w ciszę...”<sup>306</sup>. Trudno, istotnie nie

<sup>304</sup> K. Irzykowski, *Niczego nie zrozumieć...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 237–249).

<sup>305</sup> K. Irzykowski, *Zgiełk a ścisk tzw. walorów* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 220).

<sup>306</sup> K. Irzykowski, *Niczego nie zrozumieć...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 244).

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* wskazują 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?

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 ja<sup>307</sup>. 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 entuzjazmuję 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, Lechonia), dać po prostu słowo, że Peiper, Przyboś czy Ważyk „mają talent”. Akademik<sup>308</sup> 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”<sup>309</sup>. Dziękujemy, ale nie chcemy! Byłaby to chyba awangarda przedpokojowa Akademii! Nie podobamy się PP. Akademikom (i Wojskowym poniżej Sierzanta)? Tym lepiej. „Nie są bycze, takie zdobycze?”<sup>310</sup>. Właśnie, że bycze, ale nie te, które wskazuje

<sup>307</sup> Aluzja do wywodów K. Irzykowskiego w artykule *Niczego nie zrozumieć...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 243).

<sup>308</sup> Irzykowski był członkiem powołanej w 1933 roku Polskiej Akademii Literatury.

<sup>309</sup> Tak pisze Irzykowski w artykule pt. *Zgiełk a ścisk tzw. walarów* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 219–220).

<sup>310</sup> Słowa Irzykowskiego kończące artykuł *Zgiełk a ścisk tzw. walarów* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 228).

Irzykowski. Zgiełk i ścisk walorów, „styl orzechowy”<sup>311</sup>? 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.

---

<sup>311</sup> „Styl, który dziś panuje, można nazwać stylem orzechowym, bowiem wciąż daje czytelnikowi twarde orzechy do zgryzienia” (K. Irzykowski, *Niczego nie zrozumieć...*, zob. *Teksty źródłowe*, s. 237).



Julian Przyboś  
**Uwagi o nowej liryce**<sup>312</sup>

Ilećko okoliczności zmuszają mnie do pisania o poezji, walczy we mnie autor wierszy z teoretykiem i objaśniaczem; 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 szerczącym 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 tłumy, i niewątpliwie w jego atakach tłucze się – w to wierzymy my, poeci – jakaś pomyłka. Jaka?

---

<sup>312</sup> Odpowiedź na artykuł K. Irzykowskiego [przyp. – J.P.].

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. przesiakają 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 sztuki<sup>313</sup>: 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. Bremond [!], teoretyk „poezji czystej”, określił ten proces „przemienienia” jako „napęlenie słowa milczeniem”<sup>314</sup>; Peiper ostro oddzielił rolę poezji od prozy, twierdząc, że proza nazywa, a poezja „pseudonimuje”<sup>315</sup>; 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”<sup>316</sup>.

<sup>313</sup> 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.

<sup>314</sup> Sformułowania dotyczące „przemienienia” (*la transformation*) oraz „muzyki ciszy” odsyłają do esejów Henri Brémonda (1865–1933), francuskiego krytyka i historyka literatury, pt. *La poésie pure* (Paris 1926).

<sup>315</sup> Zob. T. Peiper, *Tędy...* (1972), s. 341.

<sup>316</sup> Tłumaczenie słów z eseju Paula Valéry’ego (1871–1945), francuskiego poety i eseisty, 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[adysław] Tatkiewicz bardzo trafnie wyodrębnił w apercpcji estetycznej przeżycia poetyckie, odróżniając je od postawy „literackiej”, jakiej wymagają wszystkie inne dzieła sztuki pisarskiej<sup>317</sup>. 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 komentarze<sup>318</sup>, 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 Hytje*, Paris 1957.

<sup>317</sup> Zob. szkic Władysława Tatkiewicza (1886–1980) – historyka filozofii z 1933 roku pt. *Postawa estetyczna, literacka i poetycka*; przedruk w: *idem, Droga przez estetykę*, Warszawa 1972.

<sup>318</sup> Chodzi głównie o *Poezję integralną*.

cał cel praktyczny: w najprostszy, doraźny sposób zbliżyć przeciętnego czytelnika do nowej liryki.

St[efan] Flukowski<sup>319</sup> zdradził mi, że genezą cyklu jego znakomych opowiadań „irracjonalnych” pt. *Zapach księżycy* był zamiar napisania wiersza – prozą. Opowiadanie to rozwija autor na 17 stronicach, a przecież koncepcja tego wiersza, rozprawzonego w prozie, opierała się na pomysłe 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, kowal terminu „metapho-

---

<sup>319</sup> Stefan Flukowski (1902–1972) – poeta, prozaik, dramatopisarz, od 1927 roku związany z grupą poetycką skupioną wokół czasopisma „Kwadryga”. Współpracował także z czasopismami „Droga” i „Pion”. Opowiadania *Zamach księżycy* pochodzą z tomu *Pada deszcz* (Warszawa 1931).

ritis<sup>320</sup>, tym razem (w art. *Awangarda i pogarda*<sup>321</sup>) nie zwalcza koncepcji, że metafora jest istotnym elementem poezji (a nie tylko ozdobą)<sup>322</sup>, 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 pępowiny 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”<sup>323</sup>, twierdzi tam,

<sup>320</sup> Aluzja do artykułu Irzykowskiego *Metaphoritis...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 373–384).

<sup>321</sup> Właśc. *Awangardą i pogardą* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 229–236).

<sup>322</sup> 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* – S.P.] 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.].

<sup>323</sup> T. Peiper, *Tędy...* (1972), s. 340.

że „rzeczywistość, jasność, dokładność idą za pięknem zdania”<sup>324</sup>; 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”<sup>325</sup>. – 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”<sup>326</sup>. Chodzi jednak o to, żeby to pokrewieństwo istniało, żeby było wyczuwalne.

Irzykowski wysuwa poważne zastrzeżenia przeciwko bliskiemu mi postulatowi „jednakowych napięć” i „zaęszczenia treści lirycznej” w poemacie. Nie dostrzega 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,

<sup>324</sup> *Ibidem*, s. 341.

<sup>325</sup> J. Przyboś, *O poezji integralnej*, s. 91; przedruk w: *idem, Linia i gwar*, s. 32.

<sup>326</sup> J. Przyboś, *Forma nowej liryki*, „Linia” 1931, nr 3, s. 65.

jak to czyni Brzękowski, wskazałbym na jej psychologiczne i moralne, ideologiczne uzasadnienie.

Ubiegł mnie w tym trafnymi sformułowaniami Alfred Łaszowski w krakowskiej „Gazecie Artystów” (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”<sup>327</sup>.

Za wierszem złożonym z „samyh 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 końcowej pointy, wydaje mi się rzeczą wręcz artystycznie niemoralną.

---

<sup>327</sup> A. Łaszowski, *Nie wszystko rozumiem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 253).

(Ubóstwo fantazji w wierszach epigonów okaże się naczyniem wtedy, gdy przeprowadzimy pewien eksperyment. Wystarczy zmącić rytm 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, nabitą 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 wrażenie, jeden obrazek. Pierwotny pomysł rozrósć się musi z fantazji szeroko, musi sięgnąć w samą głąb duchowości. I to jest dopiero prawdziwa szczerość, nie mająca w sobie nic z minoderii „prostaków”, i to jest rzetelna bezpośredniość! W tym właśnie zagęszczonym, „orzechowym” stylu Awanardy 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 wyobrazeniowych” wysuwa Irzykowski zarzut – iż w pierwotnym wrażeniu czytelnym 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 pochłanianiu 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 prozy<sup>328</sup>. 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”<sup>329</sup>. Łaszowski również odparł doskonale zarzut rzekomego „opisywactwa” i „krajobrażenia”.

### Chwyty i „bycze zdobycze”<sup>330</sup>

Irzykowski jest zbyt zamiłowanym polemistą, ceniącym ten gatunek pisarski dla niego samego, żeby dla zaostrzenia kontrastu przeciwnika nie pozwolił 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 jak owo słynne „milczenie tyfoidalne” – znaczenia i powagi dopiero w kontekście. Aby więc słusznie go ocenić, trzeba

---

<sup>328</sup> Por. P. Valéry, *Calepin d'un Poète...*

<sup>329</sup> A. Łaszowski, *Nie wszystko rozumiem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 254).

<sup>330</sup> Aluzja do ostatniego zdania z tekstu Irzykowskiego *Zgiełk a ścisłk tzw. walorów* („Nie są bycze takie zdobycze”) (zob. *Teksty źródłowe*, s. 228).

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[eta] Art[ystów]”, nr 11).

Niestety, muszę się zawstydzić i sprostować, że Irzykowski jednak się pomylił<sup>331</sup>, interpretując podane na deser zdanie z mojego utworu. Pomyłka wynika 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 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.

---

<sup>331</sup> Por. K. Irzykowski, *Niczego nie zrozumieć...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 248).



Mieczysław Kotlicki  
**Znowu stare nieporozumienia**

Irzykowski zebrał w „Pionie”<sup>332</sup> kilka wierszy, wyjaśnianych tu i ówdzie, i osądził, że lirykę awangardową trawi choroba niezrozumialstwa. Chciał „zrozumieć”, szukał logiczno-gramatycznych związków w kompozycji tych wierszy, próbował łowić idee i myśli, które by można potem przełożyć na prozę potocznej rozmowy o „młodej” literaturze: gdy mu się to od razu nie udało, zgeneralizował: płytka opisowość...

Zarzut niezrozumialstwa! To zjawisko towarzyszy niemal każdemu nowemu kierunkowi. Wyływa ono z różnicy stosunku do twórczości artystycznej, z odchyień w poglądach na istotę poezji między pokoleniem przemijającym a nadchodzącym. Czyż zapomniany już klasyczny *casus* starego Koźmiana, który o młodzieńczej twórczości Mickiewicza pisał tak:

Sonety Mickiewicza najlepiej oznaczył Mostowski<sup>333</sup> jednym słowem: paskudztwo. Nie wiem co w nich można

---

<sup>332</sup> Zob. trzy artykuły Irzykowskiego: *Zgiełk a ścisk tzw. walorów* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 219–228); *Awangardą i pogardą* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 229–236); *Niczego nie zrozumieć...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 237–249).

<sup>333</sup> Tadeusz Mostowski (1766–1842) – literat, polityk, wydawca, krytyk literacki.

znaleźć dobrego: wszystko bezecne, podłe, brudne, ciemne; wszystko może krymskie, tureckie, tatarskie, ale nie polskie. To jest sto razy gorsze niż wszystkie Marcinkowskiego<sup>334</sup> płody. Marcinkowski jest płaski i wierszokleta prawdziwy, Mickiewicz jest półgłówek, wypuszczony ze szpitala szalonych, **który na przekór dobremu smakowi i rozsądkowi gmatwaniną słów niepojętego języka, niepojęte i dzikie pomysły baje**; Marcinkowski jest tylko głupi, Mickiewicz szalony; Marcinkowski pisać nie powinien, **Mickiewicz myśleć nie umie**; Marcinkowski w miłostkach jest płaski i cikliwy prostak – Mickiewicz brudny, karczemny; Marcinkowskiego imaginację ciężką i tępą rozkołysały w niesforność Dziedzille lubelskie; Mickiewiczza niesforny zapał rozdmuchały brudne litewskie pomywaczki; Marcinkowski nie wie, że jest prostakiem i nieukiem; Mickiewicz z pychą i z dumą przekonany, że szaleństwo jest poezją, brudy farbami, ciemność światłem, **niezrozumiałość doskonałością**. Czekam Cię, abyś mi chociaż jeden pomysł, jeden obraz usprawiedliwił. *Eris mihi magnus Apollo*<sup>335</sup>.

A więc „wszystko to już było”... Stary wódz polskich klasyków, przyzwyczajony do dworskiego poluru, wierszowanej erudycji i dialektyki, do rozumowych związków, wychowany na estetyce Boileau<sup>336</sup>, a jedną z piękniejszych kart twórczości Mickiewicza nazwał „gmatwaniną słów

<sup>334</sup> Kajetan Jaksza-Marcinkowski (ok. 1788–1832) – polski poeta, grafoman, tłumacz i pedagog.

<sup>335</sup> Fragment listu K. Koźmiana do F. Morawskiego, Biblioteka PAN w Krakowie, rkps, sygn. 2035, k. 79v.–80r.; przedruk: L. Siemiński, *Obóz klasyków*, Warszawa 1866, s. 49–50; W. Billip, *Mickiewicz w oczach współczesnych*, Wrocław 1962, s. 334.

<sup>336</sup> Nicolas Boileau-Despréaux (1636–1711) – francuski poeta i krytyk, teoretyk klasycyzmu, autor *Sztuki rymotwórczej* (1674) – poematu dydaktycznego, stanowiącego próbę stworzenia

niepojętego języka”, a samego poetę – „półgłówkiem”... Pouczające zjawisko! Człowiek z przemijającego pokolenia nie umie dopasować swego niewątpliwie wyostrzonego intelektu do dzieł pisarza, który prócz rozumu odkrył w sobie serce i to serce wniósł do twórczości.

Irzykowski ma intelekt, a i serce również – gdy trawlił całe obszary literatury, jego materialistyczna filozofia nie przeszkadzała poddawać się „dreszczykom” ballad romantycznych, tolerowała nawet związek życia ze światem pozagrobowym, postulowany przez idealistyczną estetykę romantyzmu. Irzykowski, myślący także wątrobą, uznający psychikę nie psyche, reagował zapewne poprawnie również i na poezję symbolistów, potrafił sam poskramiać swe poznawcze zapędy... Dlaczegoż więc właśnie podpatrując awangardę, nastawił wyłącznie intelekt?

Zaznaczając niezrozumiałstwo, nie uświadomił sobie, że narusza rusztowania przyjętego przez siebie samego systemu estetycznego, w jednym bowiem z artykułów, drukowanym w „Pionie”<sup>337</sup> powołał się na autorytet Crocego, który właśnie rozumowi, segregującemu, analizującemu, stwarzającemu pojęcia wyraźnie przyznaje dziedzinę poznania logicznego, sztukę (a więc i poezję) uważa za istotną część poznania intuicyjnego, opartego na fantazji, zaś intuicyjne poznanie – za samoistną dziedzinę, która może obejść się bez pomocy rozumowań logicznych. Co więcej. Ten sam Croce analizuje zjawisko asocjacji, tak silnie podkreślane przez awangardę i tak dużą rolę grające w odczuwaniu „młodej” liryki.

O tym wszystkim Irzykowski jakoś zapomniał. Uzbrojony w analityczny aparat mózgowy pragnął urealnić, przetłumaczyć fakty intuicyjnej twórczości awangardy

---

uniwersalnych zasad tworzenia utworów poetyckich oraz wykładnię refleksji autora na temat roli i sposobu pracy poety.

<sup>337</sup> Zob. K. Irzykowski, *Vivant Professores!*, „Pion” 1934, nr 52, s. 5.

na fakty rzeczywistości dostrzeganej. Dlatego metaforę pojmuję po „Homerowsku” – jako pomost łączący rzecz dostępną zmysłom z jej wyobrażeniem, wyrazem artystycznym w utworze. Dlatego próbuje do logiki artystycznej przykładać tę praktyczną, powszednią, a potem wydziwia: nie pasują. Trudno, jeśli produkt literacki jest dlań potwierdzeniem rzeczywistości, „zdublowaniem” jej, jeśli wyodrębnić go i potraktować samoistnie nie umie.

Jak Koźmian w stosunku do Mickiewicza domagać się, aby awangarda „umiała myśleć” (sylogizmami!...), to nieporozumienie widoczne, sięgające (jak wyżej zaznaczyłem) fundamentów. Irzykowski przyznaje myśli, tylko myśli prawo do poezji, inne elementy to płytka opisowość – tej myśli przede wszystkim szuka u awangardy, nie zastanawiając się nad uczuciem czy nastrojem, odbiera w ten sposób władzy poznania intuicyjnego i właściwościom asocjacji cechy istotnych zagadnień.

Karol Irzykowski

## Sprostowanie do polskiego albumu przestępców literackich

W „Kolumnie Lit[erackiej]” z 21 października 1934 r. p. Mieczysław Kotlicki<sup>338</sup> był łaskaw zaatakować moje artykułiki w „Pionie” na temat twórczości Awangardy. Jeżeli to już nie za późno, postaram się odpowiedzieć na uwagi p. Kotlickiego, o ile możliwości nadając pojedynkowi osobistemu charakter „publicznej użyteczności”.

I tak, powiada p. Kotlicki, iż mój stosunek do poetów Awangardy jest taki sam jak niegdyś Koźmiana do Mickiewicza, ponieważ zarzucam im niezrozumiałość i wymagam „myśli”. Otóż od 10 lat, od kiedy toczy się spór między mną a nowymi poetami (ekspresjoniści, futuryści, formiści, awangarda), wciąż wraca ten argument, który ma mnie zabić. Nie do uwierzenia, jak to Mickiewiczami w Polsce naraz obrodziło. Anatol Stern swego czasu w dosyć głośnej polemice (o plagiaty nowej poezji)<sup>339</sup> zmo-

---

<sup>338</sup> Por. M. Kotlicki, *Znowu stare nieporozumienia*, „Kurier Wileński” 1934, nr 288, s. 9 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 277–280).

<sup>339</sup> Na artykuł Irzykowskiego *Plagiatowy charakter przełomów literackich w Polsce* („Robotnik” 1922, nr 29, s. 2; nr 31, s. 4) Anatol Stern (1899–1968, współtwórca polskiego futurizmu, współautor głośnych jednodniówek, między innymi *Gga i Nuż w bżuhu*) odpowiedział następującymi tekstami: *Emeryt merytoryzmu*, „Skamander” 1922, nr 12, s. 106–111; [*List do Redakcji „Skamandra”*], „Skamander” 1922, nr 18, s. 188–189 oraz *Maszyna jako ideał sztuki dzisiejszej a przesady estetyczne*, „Głos Polski” 1924, nr 196, s. 4.

bilizował przeciw mnie kości umarłych, ja miałem być Osińskim<sup>340</sup>, on Mickiewiczem. Dokumenty tego sporu są złożone w mojej książce pt. *Słoń wśród porcelany*<sup>341</sup>. Nie mogę tu powtarzać użytych tam argumentów; nie mogę też przytoczyć tutaj całej zawartej tamże rozprawy o niezrozumiałstwie – której Szanowny mój przeciwnik snadź wcale nie zna. W tej rozprawie byłby p. K. wyczytał, że niezrozumiałstwo, o które posądzono Mickiewicza, Krasińskiego, Wyspiańskiego, jest zupełnie innym niezrozumiałstwem niż to, które się zarzuca nowoczesnej poezji (a także po części np. Norwidowi). I później nieraz w rozmowach osobistych ze mną poeci niezrozumiałcy zasłaniali się – nieprzyzwoicie Mickiewiczem – on wciąż jeszcze płaci za ich niedobory.

Jest to szantaż *per analogiam*.

Dzieje literatury polskiej nie są zbyt obfite w rewolucje literackie. Lecz z innych literatur można by zaczerpnąć dość przykładów, ile razy rewolucje literackie przegrywały, rewolucjoniści tonęli w niepamięci czasu, zostawało tylko parę potężnych indywidualności. Z romantyków polskich wziętych jako grupa towarzyska, uprawiająca pewną politykę literacką, nikt się nie ostał prócz Mickiewicza; oczywiście sam romantyzm, jako wielka szkoła i jako prąd, wydał jeszcze Słowackiego i Krasińskiego. Z niemieckiego „Sturm und Drang”<sup>342</sup>, który szalał w drugiej połowie wieku 18-go,

<sup>340</sup> Ludwik Osiński (1775–1838) – krytyk literacki, historyk literatury, przedstawiciel obozu klasyków.

<sup>341</sup> Zob. następujące szkice z tomu *Słoń wśród porcelany* (1934): *Plagiatowy charakter przełomów literackich w Polsce* (s. 27–60); *Dadanaizm* (s. 138–148); *Futuryzm a szachy* (s. 89–98); *Likwidacja futuryzmu* (s. 149–154).

<sup>342</sup> *Sturm und Drang* (niem.) – dosłownie: okres burzy i naporu, nazwa okresu w literaturze niemieckiej przypadająca umownie na lata 1767–1785. Artyści przedkładali intuicję i uczucie nad rozum, w swych utworach nawiązywali do źródeł narodowych i ludowych.

ostali się tylko Schiller<sup>343</sup> i Goethe, i to tylko dzięki zaletom, którymi przerastali grupę „burzowców”. Dzieje literatury są nieustannym cmentarzyskiem i nieustanną walką *omnium contra omnes*<sup>344</sup>. Powiedziałbym, że ostają się tylko talenty, gdybym stał na stanowisku talentyzmu, gdybym także do programów szkół, w ogóle do tak lekceważonych „izmów” nie przywiązywał również dużego znaczenia, o czym p. Kotlicki może się przekonać z mojej rozprawy *Programofobia* zamieszczonej w tym samym *Słoiu*<sup>345</sup>.

Zwyciężają poeci, ale jeszcze częściej zwyciężają krytycy, mordując mały i niedołągi, zwycięża zawsze bezimienna i tępa opinia publiczna. Ani jedno z tych zwycięstw nie powinno nam imponować. Realne i bezsporne zwycięstwa istnieją tylko w polityce i na wojnie. Ale w literaturze? Ileż cichych mordów popełnia się tu w ciemności! Jak niesprawiedliwe i przypadkowe są drogi sławy! Narzędzia do rewizjonizmu, do rehabilitacjonizmu, jakże są u nas jeszcze słabe! Kiedyś czytałam dzieła mego profesora od germanistyki Wernera pt. „Die Verkannten und die Verschollenen” (*O poetach zlekceważonych i zaginionych*) – perspektywa na czyściec dusz poetyckich. Duch sieje mnóstwo ziarn, a tylko niektóre schodzą. I może nawet każda literatura tym jest większa, im więcej w niej stoczono walk duchowych, im więcej trupów padło, im

---

<sup>343</sup> Christoph Friedrich von Schiller (1759–1805) – niemiecki poeta, filozof, historyk, estetyk, teoretyk teatru i dramaturg, przedstawiciel tzw. klasyki weimarskiej. Autor między innymi *Zbójców* (1781) – dramatu, dla którego inspiracją było opowiadanie Christiana Friedricha Schubarta, jednego z czołowych reprezentantów okresu pokolenia burzy i naporu, *Zur Geschichte des menschlichen Herzens (Przyczynek do historii serca ludzkiego, 1775)*.

<sup>344</sup> *Bellum omnium contra omnes* (łac.) – walka wszystkich ze wszystkimi.

<sup>345</sup> K. Irzykowski *Programofobia*, w: *Słoi...* (1934), s. 13–26; przedruk w: *Słoi...* (1976), s. 16–29.

więcej inwalidów cierpi po zakamarkach. Wtedy literatura staje się ciekawa, oryginalna, pełna sprzeczności, pełna niespodzianych wątków, obfita i czujna. Polska literatura zaczyna być taką.

Ale walkę – jakąkolwiek – trzeba naprawdę stoczyć, a nie uchylać się od niej, nie zasłaniać się starymi przykładami walk innych i krzyczeć od razu tryumfalnie a śmiesznie: jużeśmy wygrali, bo jesteście Mickiewicz! Dziedzictwo Mickiewicza obu stronom przysługiwać może, żadna nie ma monopolu. Sam fakt znalezienia się w analogicznym stosunku niczego nie przesądza. Kto buńczucznie przywłaszcza sobie stare laury, ten popełnia – w tym wypadku powiedzmy – *petitio principii*<sup>346</sup>. Awangarda bardzo często posługuje się tym aroganckim środkiem, pożądaną przyszłość podstawia za teraźniejszość.

Pozostaje mi jeszcze do omówienia denuncjacja p. Kottlickiego, jakobym był identyczny z drugim jeszcze typem, tym razem, że tak powiem: z żelaznym typem z polskiego albumu przestępców literackich. Ten typ – to intelektualista, zimny (chłodny), matematyk, logik, bez serca, bez uczucia itp. Znamy go od lat 150, babcie wielu pokoleń straszły nim dzieci wielu pokoleń i dzisiejsze dzieci to powtarzają. W dodatku na mnie spada podejrzenie, jakobym wyznawał materialistyczną filozofię, jakobym myślał wątrobą, uznawał tylko „psychikę”, a nie „psyche” – wszystko to jest potrzebne chyba dla zaokrąglenia typu. Akurat wiele rzeczy z tego ma się na odwrót, a cała diagnoza i w ogóle cały typ zrobione są według prymitywnej psychologii. Zapewniam, że wszystkie organa są u mnie w porządku i na swoim miejscu, myślę, odczuwam, płaczę, śmieję się, kiedy trzeba i jak trzeba – tak samo jak inni. Dla obrony Awangardy zupełnie zbyteczne jest robić ze mnie potwora

<sup>346</sup> *Petitio principii* (łac.) – błąd polegający na przyjęciu za przesłankę tego, co dopiero ma być wynioskowane w danym rozumowaniu.

z „analitycznym aparatem mózgowym”. To jest coś gorszego niż *petitio principii*, to jest *argumentum ad hominem*<sup>347</sup>. Ja mu z dowodami, a on mi: pan myślisz wątroba, pan masz kamizelkę w paski, panu brak intuicji. Co do Goethego, to trzeba go rozumieć nie tak, jakby jego filozofia była potwierdzeniem Mickiewiczowskiego: miej serce i patrzaj w serce<sup>348</sup>. Zresztą Awangarda właśnie wyrzeka się intuicji, natchnienia itd., nie żeby nie wiedziała, o co chodzi, lecz że to są stare i już nadużyte **sposoby ujmowania** twórczości poetyckiej. P. Kotlicki tego nie wie, że Awangarda by się go wyparła – pod tym tylko względem oczywiście.

\*

„Ten sam Croce analizuje zjawisko asocjacji tak silnie podkreślane przez Awangardę i tak dużą rolę grające w odczuwaniu młodej liryki”<sup>349</sup>. Tak jest, Croce zajmuje się tą kwestią, lecz rozstrzyga ją właśnie nie tak jak Brzękowski, lecz raczej tak jak Przyboś<sup>350</sup>, mianowicie, że akt artystyczny jest syntezą jednolitą, w której nie ma miejsca na kilka równorzędnych wrażeń naraz. (Patrz *Estetyka*<sup>351</sup>

---

<sup>347</sup> *Argumentum ad hominem* (łac.) – traktuje się go jako synonim *argumentum ad personam* (łac.) – pozamerytoryczny sposób argumentowania, w którym dyskutant porzuca właściwy spór i zaczyna opisywać faktyczne lub rzekome cechy swego przeciwnika.

<sup>348</sup> Cytat z ballady Mickiewicza *Romantyczność* (tom: *Ballady i romanse*, 1922).

<sup>349</sup> M. Kotlicki, *Znowu stare nieporozumienia* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 277–280).

<sup>350</sup> Por. J. Przyboś, *Uwagi o nowej liryce*, „Pion” 1935, nr 2 (67), s. 2–3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 265–275).

<sup>351</sup> B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Palermo 1902. Irzykowski korzystał z tłumaczenia książki na język niemiecki: B. Croce, *Aesthetik als Wissenschaft des Ausdrucks und allgemeine Linguistik – Theorie und Geschichte*, Leibzing 1905.

Crocego, rozdział I, ustęp *Intuicja i asocjacja*, rozdział II, ustęp *Krytyka teorii tzw. zmysłu estetycznego*). O tym, jak ja metaforę pojmuję i że nie pojmuję jej po Homerowsku, można się przekonać z mojej książki *Walka o treść*<sup>352</sup>. Że ja żądam „myśli”? Ach tak, ale w innym znaczeniu, niż mi to podsuwa p. K. Nie żądam, żeby Przyboś pisał nową *Krytykę Czystego Rozumu* wierszami. Myśl, idea w poezji, to jest coś całkiem innego. I właśnie występuję przeciw temu, że **młoda poezja albo opisuje, albo felietonizuje**. Felietonizuje – to znaczy, że **retorycznie** ilustruje, parafrazuje, „wyraża”, popularyzuje jakieś tam myśli, poglądy, teorie – zwykle marksizm lub komunizm. Poeci – to często myśliciele, którzy nie mogą się wyżyć myślicielsko inaczej; nie piszą ani książek teoretycznych, ani nawet artykułów, więc wyładowują się w wierszach, które przez ten balast myślowy stają się nudne. Wiele utworów nawet Wierzyńskiego (*Gorzki urodzaj*), nawet Tuwima powstaje w ten sposób. Świeżo dużo się tutaj (w Warszawie) mówi o *Kołysance bokserskiej* Flukowskiego, drukowanej w „Drodze” (nr 5)<sup>353</sup>; mnie on się nie podoba właśnie z powodu tzw. myśli. Może z tych pogadank zrodzi się (w „Drodze”) mój dwugłos z F.<sup>354</sup> Łaszowskim<sup>355</sup>.

<sup>352</sup> Zob. rozdział: *Zdobnictwo w poezji*, w: *Walka o treść...* (1929), s. 1–68; przedruk w: *Walka o treść...* (1976), s. 13–85.

<sup>353</sup> S. Flukowski, *Kołysanka bokserska*, „Droga” 1934, nr 5.

<sup>354</sup> Chodzi o Alfreda Łaszowskiego, którego Irzykowski nazywa zdrobniale Fredziem.

<sup>355</sup> Zob. A. Łaszowski, K. Irzykowski, *Dwugłos krytyki*, „Droga” 1935, nr 12, s. 1081–1088. Irzykowski potraktował swój tekst (krytyczny zarówno wobec wiersza Flukowskiego, jak i jego interpretacji dokonanej przez Łaszowskiego) prawdopodobnie jako *Wycieczkę w lirykę* nr VI, gdyż po jego ukazaniu się kolejna *Wycieczka* nosiła nr VII, a poprzednia – V (przedruk tego tekstu: K. Irzykowski, *Pisma rozproszone*, t. 3: 1932–1935, oprac. J. Bahr, Kraków 1999, s. 632–642).

Karol Irzykowski

**Noli jurare, domine Przyboś, in verba Peiperi<sup>356</sup>**  
**(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 czerwono-czarnych nagłówkach („Tygodnik Artystów” 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<sup>357</sup>, Brzękowski, Przyboś i Brumer<sup>358</sup> – 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” tyfoidalne

---

<sup>356</sup> *Noli jurare, domine Przyboś, in verba Peiperi* (łac.) – Nie przysięgaj, panie Przyboś, na słowa Peipera.

<sup>357</sup> Lech Piwowar (1909–1940) – poeta, satyryk, krytyk literacki i teatralny.

<sup>358</sup> Wiktor Stanisław Brumer (1894–1941) – recenzent i krytyk teatralny.

milczeniu<sup>359</sup>. Muszę na to przede wszystkim odpowiedzieć, *ab ovo*<sup>360</sup>.

Rzecz poszła stąd. Kraepelin w rozprawie *Psychologia komizmu*<sup>361</sup> 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<sup>362</sup>: 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)<sup>363</sup> idę w te ślady i staram się ustanowić pewną skalę dla metafor. Biorę

<sup>359</sup> „Milczenie tyfoidalne” to przykład metafory zupełnie nonsensownej, podany przez K. Irzykowskiego w *Metaphoritis...*, s. 58 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 375–376). T. Peiper (*Komizm, dowcip, metafora*, w: *Tędy* (1930), s. 370) zakwestionował wartościowanie Irzykowskiego, ukazując sytuację, w której metafora ta nie tylko miałaby sens, ale i „niezwykłą siłę”. Przyboś odnosi się do tej kwestii w artykułach: *Dwa chwytły* („Gazeta Artystów” 1934, nr 8, s. 3) i *Jeszcze raz trzy* („Gazeta Artystów” 1934, nr 11, s. 3) oraz w tekście pt. *Uwagi o nowej liryce* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 265–275).

<sup>360</sup> *Ab ovo* (łac.) – od jajka, w znaczeniu: od samego początku.

<sup>361</sup> *Psychologia komizmu* (*Zur Psychologie des Komischen*) – książka Emila Kraepelina (1865–1926) – profesora, wykładowcy Uniwersytetu w Heidelbergu, psychiatry niemieckiego, na którą powołuje się Irzykowski w *Walce o treść...* (1929), s. 17 i s. 57; przedruk w: *Walka o treść...* (1976) s. 30 i s. 73. Por. K. Irzykowski, *Metaphoritis...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 375, przypis 522).

<sup>362</sup> Georg Christoph Lichtenberg (1742–1799) – niemiecki profesor fizyki, twórca aforyzmów. Spis licytacyjny (*Verzeichnis einer Sammlung von Gerätschaften, welche in dem Hause des Sir H.S. künftige Woche öffentlich verauktioniert werden soll*) znajduje się w rozdziale 10 dzieła Lichtenberga *Unterhaltsame Aufsätze*.

<sup>363</sup> 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.

słowo „milczenie” i dodają 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 łąpówkę 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 wyrażen uzasadnionych przez chwilowe okoliczności, do trudnych, prywatnych, aż do zestawień nonsensowych, pustych – np. „milczenie tyfoidalne”.

Otóż Tadeusz Peiper w swojej książce *Tędy*, będącej dziś biblią Awangardy, twierdzi (str. 369<sup>364</sup>), 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

---

<sup>364</sup> Numery stron książki *Tędy* Peipera według wydania z 1930 roku. W wydaniu z 1972: s. 293–294.

nie miały jakiejś sytuacji mogącej uzasadnić ich metaforyczne połączenie”<sup>365</sup>.

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<sup>366</sup> bardzo ważnym; od jej istnienia zależy w ogóle możliwość 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 utraća 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<sup>367</sup>, w swoim *exposé* o nowej poezji mówi o owym „milczeniu tyfoidalnym” jakoby już aż „słynnym”. Więc pora chyba zburzyć tę legendę p. Przybosiowi. Na wywody w książce Peipera *Tędy o Walce o treść* nie miałem

<sup>365</sup> T. Peiper, *Tędy* (1930), s. 369; przedruk w: *Tędy...* (1972), s. 294.

<sup>366</sup> „Czemuś” poprawiono na „czymś”.

<sup>367</sup> J. Przyboś, *Uwagi o nowej liryce* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 274).

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” (*der Gestaltqualität*<sup>368</sup>), 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*.

P. Peiper mógłby był sobie zupełnie zaoszczędzić swojej anegdotki tyfoidalnej, gdyby był przeczytał m ó j k o n t e k s t, albowiem w *Walce*, str. 58, tuż po owym „milczeniu tyfoidalnym” mówię:

---

<sup>368</sup> *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*.

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, otoczek! kochana otoczka p. Przybosia) nie wytłumaczy owego milczenia złotego z powodu złych plomb, którymi się – milczy, to taka metafora spada dla czytelnika na stopień ostatni<sup>369</sup>.

I cały rozdział poświęcony tej sprawie w *Walce* ma tytuł: *Metaphoritis, czyli złota plomba*<sup>370</sup> – 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

<sup>369</sup> Zob. K. Irzykowski, *Walka o treść...* (1929), s. 57–58; przedruk w: *Walka o treść...* (1976), s. 74.

<sup>370</sup> Tytuł rozdziału *Walki o treść* brzmi: *Metaphoritis i złota plomba* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 373–384).

(która jest karykaturą komplikacjonizmu<sup>371</sup>, tak samo jak wielowarstwowość Choromańskiego<sup>372</sup>).

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 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. 89<sup>373</sup>). Czyli że czytelnik powinien sobie sam wszystko preparować – i metafory, i rytm, on ponosi całą *onus probandi*<sup>374</sup>.

Aby rzecz jeszcze lepiej wytłumaczyć p. Przybosiovi, biorę jego przykład, użyty w „Gazecie Artystów” do innego celu<sup>375</sup>. W wierszu: „Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu”<sup>376</sup>... podstawmy w miejsce „suchego” słowa „zielony”, „wielki”, „gruby”, „tyfoidalny”, i resztę zostaw-

---

<sup>371</sup> Irzykowski jest apologetą „zasady komplikacji”, por. jego artykuł pt. *Zasada komplikacji*, „Europa” 1930, nr 11, s. 335–338; przedruk w: *Pisma rozproszone*, t. 2, s. 603–608).

<sup>372</sup> Por. krytyczne uwagi Irzykowskiego na temat konstrukcji najgłośniejszej powieści pisarza – Michała Choromańskiego (1904–1972), sformułowane przezeń w artykule *Zazdrość i medycyna. Powieść*, „Robotnik” 1933, nr 229, s. 2 (przedruk: *idem*, *Pisma rozproszone*, t. 3, s. 166–173).

<sup>373</sup> Por. T. Peiper, *Tędy...* (1972), s. 84.

<sup>374</sup> *Onus probandi* (łac.) – ciężar dowodu.

<sup>375</sup> Por. J. Przyboś, *Dwa chwytły*, „Gazeta Artystów” 1934, nr 8, s. 3.

<sup>376</sup> Chodzi o A. Mickiewicza *Stepy akermalskie*.

my 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 kalamarapakę<sup>377</sup> lub Tuwimowskie „sło-piewnie”<sup>378</sup> czy „mirohlady”<sup>379</sup>, 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* Kleinera<sup>380</sup> wyczytać można, że poeta z początku stawiał inne przymiotniki, jak: zielony; aż wpadł na „suchego” i to zostawił. A „suchy” nie wymaga komentarza.

W *Walce* jeszcze raz wracam do tego tematu na str. 211<sup>381</sup>, gdzie w polemice z Witkiewiczem rozpatruję

<sup>377</sup> Neologizm Witkacego użyty w artykule *Bliższe wyjaśnienia w kwestii Czystej Formy na scenie*, w dwuwiersie:

Żywy trup, zmieniając bykołaków nicość,

W żywe koło przetopił kalamarapakę

z następującym komentarzem odautorskim umieszczonym w przypisie: „Zaznaczamy, że dalecy jesteśmy w tej chwili od tworzenia najskromniejszego choćby poematu. Dajemy pierwsze lepsze zdanie, pozbawione wszelkiego napięcia twórczego, dla przykładu” (S.I. Witkiewicz, *Teatr*, Kraków 1923).

<sup>378</sup> Neologizm z wiersza Tuwima (z tomu *Wierszy tom czwarty*, Warszawa 1923).

<sup>379</sup> Zob. artykuł J. Tuwima pt. *Atulli Mirohlady*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 31, s. 3.

<sup>380</sup> J. Kleiner, *Adam Mickiewicz*, Lwów 1933.

<sup>381</sup> K. Irzykowski, *Walka o treść...* (1929), s. 211–213; przedruk w: *Walka o treść...* (1976), s. 235–238.

różnice między „żywym trupem” i „trupem do n-tej potęgi” – tak samo jak Peiper anegdotyzuję „trupa kwadratowego” (można go wyprasować w kwadrat) i ustalam, 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 łąką łączyć) będą pośród trików (chwyków) na najniższym miejscu, tak jak akrostychy, bo to jest najtańsze, litery same się wołają i tylko szczególna treść może je uszlachetnić (np. gdy Nietzsche mówi, że w słowie *gerecht* brzmi jeszcze wciąż *gerächt*<sup>382</sup>). Zahaczenia treściowe są najpiękniejsze, ilość ich i jakość jest nieograniczona.

A o tym stole pływającym nad krzesłem może jeszcze pomówimy<sup>383</sup>.

---

<sup>382</sup> Nawiązanie do analizy przeprowadzonej przez Nietzschego w książce *Tako rzecze Zaratustra*.

<sup>383</sup> Zob. K. Irzykowski, *Jeszcze raz: ucieczka w kontekst (Wycieczki w lirykę V)*, „Pion” 1935, nr 19 (84), s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 309–319).



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)<sup>384</sup>, dla milczenia mojego poszukano by na pewno metafory równej podejrzeniu. Mogłem obserwować z dystansu „kłótnię w rodzinie” – jak nazywa Irzykowski sapania poezji, które wiały ostatnio stronicami „Tygodnika Artystów” i „Gazety Artystów”<sup>385</sup> – 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.

---

<sup>384</sup> Zob. K. Irzykowski, *Noli jurare, domine Przyboś, in verba Peiperi* (Wycieczki w lirykę IV), „Pion” 1935, nr 5 (70), s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 287–295).

<sup>385</sup> W 1934 roku na łamach tych czasopism toczyła się dyskusja na temat Awangardy, w której udział wzięli przede wszystkim jej zwolennicy, między innymi: Juliusz Bronner, Julian Przyboś, Lech Piwowar, Jan Brzękowski, Alfred Łaszowski.

## I.

Zaprzagnął Irzykowski utworzyć skalę wartości metafor (*Walka o treść*, str. 57 i 58)<sup>386</sup>. 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)<sup>387</sup>. 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 n a j w y ż s z ą rangę „wymownemu milczeniu” za p a r a d o k s, który ono zawiera, i pogląd ten wszedł w sprawozdawczą część jego artykułu, tj. w jego początek (szpalta 1, wiersz 26 od dołu)<sup>388</sup>. Natomiast na końcu artykułu (wiersz 15 od

<sup>386</sup> Zob. K. Irzykowski, *Metaphoritis...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 375–376).

<sup>387</sup> Lokalizacja według wydania z 1930 roku. Chodzi o fragment artykułu T. Peipera pt. *Komizm, dowcip, metafora*, w: *Tędy...* (1972), s. 304–306.

<sup>388</sup> „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 najja-

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,

---

skrawskiego podstępu (*contradictio in adiecto*) osiągnięto wynik, w którym paradoks jest tylko pozorny: cechuje doskonale pewną sytuację psychologiczną” (K. Irzykowski, *Walka o treść...* (1929), s. 57; przedruk w: *Walka o treść...* (1976), s. 73.

jakie dzięki niej powstają. W jaki sposób intelektualne właściwości, od których według Irzykowskiego zależy 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 przejmuje 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.*

Wywodowi mojemu przyznaje Irzykowski słusność, ale nazywa go sofizmatem, twierdząc, że moje zwaloryzowanie „tyfoidalnego milczenia” wyskakuje poza warunki jego eksperymentu. Stanowczo oponuję! Żadnego sofizmatu 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 poniższej 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 wykrwaniami Irzykowskiego (*Tędy*, str. 389–390)<sup>389</sup>.

Takim czynnościom izolatorskim przeciwstawiłem twierdzenie, że każdą metaforę oświetla cały utwór. Gdy ten punkt widzenia przechodzi u Przybosa w odwoływa-

---

<sup>389</sup> Chodzi o metaforę z dramatu *Hamlet*: „sztylety w ustach mieć, ale nie w sercu” w *Metaphoritis...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 377). 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, metafora*, w: *Tędy...* (1972), s. 307–308.

nie się do kontekstu, dokucza Irzykowskiemu tak bardzo, że aż go denerwuje. Uczony pisarz czyni tu wrażenie, jakby lękał się, że podejrzewamy go o nieznamość 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, nic 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 „wpłynąłem 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 Akermańskich* 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 po-

konał – według mnie – niemożliwości; metafora „suchy ocean” – według mnie – nie siedzi tu dobrze. Ta sama metafora mogłaby być jednak świetna – według mnie – w innym miejscu wspaniałego 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 nic może rzucić 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 nieprzejrzanych możliwościach, że jej dotychczasowych dokonań nie bierze za zapoczątkowanie przemian o dalekosiężnych następstwach, i że jej zwycięstwa, 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*<sup>390</sup> 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 twierdzę, że nie ma takich dwóch słów, które by nie miały jakiejś sytuacji mogącej uzasadnić ich metaforyczne połączenie, ale nie twierdzę, że każda sytuacja dopuszcza takie połączenie. Bynajmniej

---

<sup>390</sup> Nawiązanie do tytułu artykułu Irzykowskiego *Inter augures. Słaba odpowiedź osaczonego zrozumialca*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 50, s. 1 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 155–166), którym krytyk podsumowuje pierwszy etap sporu o „niezrozumiałstwo”, rozgrywający się w 1924 roku na łamach „Wiadomości Literackich”.

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 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 pod-  
stępu psychologicznego opartego na korzystaniu z prze-  
sądu 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 twór-  
czości 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 czy-  
nienia 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  
mieie mąkę, z mąki robi się piernik, więc piernikowi wia-  
trak nie może być obojętny”.

To istotnie ukazuje jedną z charakterystycznych wła-  
ściwości 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 rze-  
czy związane są dla moich oczu ścisłymi związkami. Widzę  
współistnienie, 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*



Karol Irzykowski

**Jeszcze raz: ucieczka w kontekst  
(Wycieczki w lirykę V)**

Owszem, rozumiem Peipera i jestem nawet wyrozumiały wobec tego, że Peiper w oczach swych zwolenników chce zachować słuszność. O „tyfoidalnym milczeniu” już mówić nie będę; ci, co czytali w n-rze 70 „Pionu” mój atak (będący właściwie obroną)<sup>391</sup> i replikę Peipera w n-rze 75<sup>392</sup>, mogli już sobie sąd wyrobić. Czytelników naszej polemiki, jeżeli ich w ogóle mamy, kolego Peiper, może jeszcze jako tako zainteresować atak i replika, ale już nie duplika i tryplika, które muszą wnikać w szczegóły i rozróżnienia, ustalać jak najściślej przedmiot sporu itp. Dla nas rzecz dopiero wtedy staje się interesującą i ważną, a czytelnik już się nią znudził, bo nie chce podążać za „drobiazgami”. I właśnie wtedy redakcje, słusznie czy niesłusznie, odmawiają miejsca z sakramentalną formułą: „na tym polemikę zamykamy” – resztę niech panowie załatwią między sobą prywatnie.

Więc zmieniam temat, zostając jednak przy tej samej kwestii. Znowu chodzi o te „całości”, konteksty, izolatorstwa, którymi mnie panowie terroryzują. Znowu Peiper

---

<sup>391</sup> K. Irzykowski, *Noli jurare, domine Przyboś...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 287–295).

<sup>392</sup> T. Peiper, *Milczenie tyfoidalne*, „Pion” 1935, nr 10 (75), s. 2 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 297–307).

przypomina jedno swoje rzekome zwycięstwo nade mną – zwycięstwo nb. tylko w oczach Przybosa – że w swoim *Tędy* (str. 389) bronił „jednej z prześwietnych metafor Szekspira przed izolatorskimi wykrawaniami Irzykowskiego”<sup>393</sup>. Lojalnie zreferuję, o co chodzi.

W *Walce o treść* pozwoliłem sobie skrytykować jedną metaforę z monologu w akcie III *Hamleta*, gdzie Hamlet, po zdemaskowaniu ojczyrna, idzie robić wyrzuty swej matce o to, że wyszła za tego draba, postanawia być wobec niej twardym tylko w słowach, ale w sercu zachować nadal tkliwe uczucia synowskie, i wyraża to tak: „(chcę) sztylety w ustach mieć, ale nie w sercu!”. Napisałem, że jest to metafora nieprzekonywająca, tj. nietrafna, ponieważ „nasuwa uboczne, natrętne wyobrażenie, że sztylety mogą usta poranić, że to są kluski w ustach, zaś sztylety w sercu oznaczać mogą tylko własny ból, a nie ten cios, który ma się zadać innemu”<sup>394</sup>. Otóż Peiper, broniąc trafności Szekspirowskiej metafory, w wywodzie na dwóch stronicach swej książki poucza mnie, że ona była w tym miejscu *Hamleta* konieczna, jedyna, że wynika z całości (aż!) dramatu, że dramat tu się kulminuje, czego ja – naturalnie! – nie wiem, nie czuję itp. Ten cały gimnazjalny wywód był zupełnie niepotrzebny, gdyż ja bardzo dobrze wiem, jaka była intencja Szekspira, i tę intencję może każdy wyczuć bez żadnego trudu.

Podkreślam, że tym razem spór idzie nie o niezrozumiałstwo, lecz o nietrafność, o niedociągnięcie, o brak

<sup>393</sup> Por. przedruk: T. Peiper, *Tędy...* (1972), s. 307–309. „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” (s. 309).

<sup>394</sup> K. Irzykowski, *Walka o treść...* (1929), s. 59; przedruk w: *Walka o treść...* (1976), s. 75.

siły, o heterogeniczność. Peiper wydziwia tutaj znowu z tą całością i kontekstem, niby że ja rozważam powyższą metaforę w oderwaniu od reszty tekstów, a właściwie powinien był bronić tej metafory inaczej. Zamiast twierdzić absolutnie, że żadną miarą, w niczym umyśle, nie mogły się być z tymi sztyletami skojarzać kluski (a jednak tak u mnie się stało!), powinien był możliwość tego skojarzenia koncedować<sup>395</sup> i powiedzieć tak: ale za to sytuacja w tej całej scenie jest tak silna, napór treści jest w niej tak przemagający, że przewycięża tę przeszkodę kluskową, plusów zostaje więcej niż minusów i metafora robi swoje, trafia. W ten sposób swego czasu Max Deri<sup>396</sup> wykładał zagadnienie ekspresjonizmu (*Einführung in die Kunst der Gegenwart*, Leipzig 1919): dłoń ukrzyżowanego Chrystusa na obrazie Grünewalda jest nienaturalnie wykrzywiona, palce za długie, ale właśnie tutaj jest to uprawniona przesada, intensyfikacja, przeakcentowanie, wynik gwałtownych uczuć artysty, i to porywa widza, przenosi go ponad przeszkodę.

Otóż według mego zdania fala uczuciowo-myślowa w tym punkcie *Hamleta* nie jest tak silna, żeby usunąć niepożądane skojarzenia. Gdyby Peiper mógł wskazać przynajmniej na to, że jakiś zwyczajny, niemetaforyczny tok słów nagle w tym miejscu się przerywa i wystrzela dziką metaforą, bo tu kulminuje sens całości! Tak bywa np. w powieściach, że język prozy nagle autorowi nie wystarcza i aby rzecz wyrazić, sięga do stylu „wyższego”. Ale u Szekspira tak nie jest, on wciąż mówi stylem obrazowym, więc sama obecność jednego obrazu (ze sztyletami) tutaj szczególnego akcentu nie wytwarza. Jego metafory są wciąż albo świetne, albo gorsze, albo nawet osobliwie naciągane, niesmaczne lub trywialne. Wątpliwej wartości

---

<sup>395</sup> Koncedować – ustępować, dozwalać, przystawać na co.

<sup>396</sup> Max Deri (1878–1938) – historyk i krytyk sztuki, psycholog.

jest np. w monologu „Być czy nie być” metafora: zbroić się przeciw morzu plag. Albo: Laertes znajduje swoją siostrę Ofelię<sup>397</sup> utopioną i płacze, a potem otrząsa się z tego bólu i mówi: za dużo wody masz, ma biedna siostró! Są to właściwości stylu Szekspirowskiego znane szekspirologom. Styl ten wywodzi się z marynizmu, concettyzmu, bombastu<sup>398</sup> owych czasów; Szekspir przełamał go dopiero w późniejszych dramatach.

Dążeniem Peipera jest chyba, żeby usprawiedliwić wszelkie, nawet najdziwaczniejsze zestawienia. Nie chce on chyba w ogóle uznać, że w sztuce istnieje także świat pół- i ćwierćefektów, świat rzeczy nieudałych<sup>399</sup>, chybiomych, i te dla krytyka powinny być równie ciekawe jak osiągnięcia pełne – ciekawe ze względów i estetycznych, i psychologicznych. Bywają też w sztuce osiągnięcia wątpliwe, o których wartości trudno rozstrzygać, trzeba użyć formuły „mniej więcej” lub „z jednej strony... z drugiej strony”. Sądy absolutne wydaje w takich wypadkach tylko dureń lub arogant. Ja nie twierdzę, żeby owe metafory były absolutnie do odrzucenia. Skoro Szekspir ich użył, widocznie mu się podobały. Mimo to owych sztyletów-klusek strawić nie mogę! Tu mi przeszkadza pewien, że tak powiem, kontrobraz, psujący tamten obraz, zamierzony. Takie kontrobrazy wynurzają się nagle i są źródłem tzw. kwiatków, parlamentarnych, adwokackich, koszar-

<sup>397</sup> Laertes i Ofelia – bohaterowie sztuki Szekspira *Hamlet*.

<sup>398</sup> Marinizm (nazwa od nazwiska twórcy – Giambattisty Marino) – styl charakterystyczny dla poezji barokowej, charakteryzujący się wyjątkową ozdobnością, obfitym korzystaniem z wszelakich środków stylistycznych; konceptyzm (wł. *conceito* – świetny, wyszukany pomysł) – nurt poezji barokowej cechujący się dążeniem do zadziwiania, zaskakiwania czytelnika dzięki oparciu utworu na oryginalnym pomysłu; bombast (ang.) – styl pompatyczny, napuszony.

<sup>399</sup> Nieudały – nieudany.

wych, profesorskich. Np. takie kwiatki z naszego sejmu: „Spod nosa chłopca białoruskiego wydziera się ziemię, na której siedział”, „Proszę Pana Marszałka o urlop, ponieważ otrzymałem depeszę od żony, którą załączam”, „Jeżeli temu zagadnieniu nie poświęci się więcej czasu i wysiłków najtęższych głów siedzących w ministerstwie, będziemy mieli zanik kolejnictwa”. Oczywiście, każdy wie, co mówcy chcieli powiedzieć, a jednak inne, uboczne skojarzenia są nieodparte. Peiper powie, że wynurzanie się tych uboczności świadczy o braku fantazji, kto inny, że o jej nadmiarze. Ja powiem, że fantazja daje tu niejako kontrparę.

Także w innych sztukach bywają takie przeszkody kluskowe. Ja np. ilekroć widzę pomnik Chopina w parku Łazienkowskim z daleka lub na pocztówce, nie mogę się pozbyć wrażenia, że nad Chopinem wznosi się głowa jakiegoś pterodaktylusa przedpotopowego, który mu chce wygryzać mózg, choć wiem, że to ma być wierzba. Badałem różne osoby pod tym względem: jedne tak samo odczuwały, inne nie. Widać jest to indywidualne.

Ja rozumiem, czemu Peiper tak ujmuje się za tą metaforą Szekspira: ponieważ także styl Awangardy wywodzi się z owego marynizmu, który powrotną falą napłynął (jako imaginizm). Oczywiście, jest to powrót po spirali dziejowej<sup>400</sup>, więc tym razem jest to coś odmiennego – dąży się do rozszerzenia materiału metaforycznego, do rozszerzenia skali wrażeń – o czym bardzo dobrze pisze Peiper w swoim *Tędy*. To jest godziwe uzasadnienie, natomiast owo odwoływanie się do „całości” nie może być uzasadnieniem ani niezrozumiałstwa, ani nietrafności metafor.

---

<sup>400</sup> Por. K. Irzykowski, *W kształt linii spiralnej*, „Prawda” 1911, nr 3, s. 10–11 i nr 4, s. 6–8; przedruk w: *Czyn i słowo...* (1913), s. 224–238 oraz *Czyn i słowo...* (1980), s. 450–464).

Metafora „sztylety w ustach miej, ale nie w sercu” nie potrzebuje szerokiego omówienia, jest efektem, że tak powiem, *lokalnym*, tak samo jak „wymowne milczenie”. Mogę ją wyjąć z Szekspira i zastosować np. do mojego obecnego sporu z Peiperem, prosząc go, aby wobec mnie sztylety miał w ustach, ale nie w sercu. Są metafory wystarczająco zrozumiałe lokalnie, są takie, które wymagają uwzględnienia kontekstu. Np. gdy Peiper w swoim utworze *Latarnia*<sup>401</sup> mówi o jegomościu samotniku „wmurowanym w dłaczego”, to ta trafna i oryginalna metafora jest zrozumiała bez kontekstu: to jest człowiek nieruchomo namyślający się nad jakimś pytaniem. W utworze Wojciecha Bąka *Moment*<sup>402</sup> zdanie: „Oto stoję w śmierci po kolana” nie jest efektem awangardowym, takim z zagubionym czy misternie schowanym kontekstem, lecz tu istotnie, ale i rzetelnie tłumaczy go całość: poeta brodzi w szumiącym owsie – tego owsa nie trzeba się dopiero domyślać, bo jest o nim wyraźna wzmianka – i na chwilę wydaje mu się, że to śmierć szumi. Natomiast w utworze Przybosa *Z dłoni* (że wrócę do kontrowersji w n-rach 54 i 67 „Pionu”)<sup>403</sup> wiersz: „Jak rok stół nad krzesłem upłynął”,

<sup>401</sup> W *Walce o treść* Irzykowski pisał o tym wierszu (z tomiku Peipera pt. *Żywe linie*, Kraków 1924) bardzo niepochlebnie: „szukając już piętnastego obrazu do światła znalazł pletwę kojarząc, hiperbolizując, dotarł od gołębia do wieloryba. To jest istotnie rzeczywistość literacka samorodna; przerastająca olbrzymio prawdziwe zapotrzebowanie treściowe” (K. Irzykowski, *Walka o treść...* (1929), s. 63; przedruk w: *Walka o treść...* (1976), s. 79).

<sup>402</sup> Wojciech Bąk (1907–1961) – poeta i prozaik, debiutował tomikiem *Brzęmię niebieskie* (Warszawa 1934), nagrodzonym przez „Wiadomości Literackie”. Publikował w tychże „Wiadomościach Literackich” i „Skamandrze”. Wiersz pt. *Moment* pochodzi z tomu *Śpiewna samotność*, Warszawa 1936.

<sup>403</sup> Por. K. Irzykowski, *Niczego nie zrozumieć...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 237–249); J. Przyboś *Uwagi o nowej liryce* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 265–275).

najprzód wymaga osobnego rozwiązania (odgadnięcia) jako skomplikowany twór metatetyczny, tj. naszpikowany przestawkami, a potem powstaje pytanie: skądże ten stół i krzesło? gdzie one są? Przyboś (nr 67) tłumaczy<sup>404</sup>, że to jest jego stół poetycki. Ale o tym stole nigdzie nie ma mowy w utworze – wbrew zapewnieniom autora!; mówi się wprawdzie: „Twoje usta słowami na kartkach rozchylam”, więc są jakieś kartki, może jakieś listy, jakieś poezje miłosne, lecz iluż kombinacji potrzeba, żeby od kartek dojść do wyobrażenia stołu! Gubić jest łatwo, szukać trudno. Zapewniam p. Przybosia, że nie tylko ja nie wiedziałem, ale i – awangardowcy. Ten utwór na raty i składkowo rozwiązywaliśmy ja, Flukowski, Łaszowski i Maśliński. Do stołu ja wskazałem przynajmniej drogę, odgadłem również – po dwóch miesiącach – sens zdania „swoich nóg uchylasz zaprozu”, znaczy ono: nie chcesz, luba, przyjść do mnie, podczas gdy inni wpadali na przypuszczenia – nieprzyzwoite. Resztę łamigłówek rozwiązali tamci panowie z podziwu godnym – sprytem, ale nie intuicją. Bo gdy chodzi o czytanie cudzego wiersza, każdy ma jednakową postawę: rozwiązuje, zgaduje, czyli – „czyta jak prozę”. Słusznie Witkiewicz mówił, że nonsens – może to być nonsens tymczasowy, póki nie jest odgadnięty – budzi z uśpienia przede wszystkim rozum, a nie fantazję, ta bowiem nie ma z nim co począć.

Ponieważ mówiłem o jednej rzeźbie (Chopinie), zakończę inną historyjką ze świata rzeźbiarskiego. Chodzi tu o zjawisko wręcz odmienne, mianowicie o zbyt szczelne, konspiracyjne ukrycie wyobrażenia dodatkowego, „uboczności” (kluski). Otóż niedawno pewien ksiądz, przypatrując się *Mojżeszowi* Michała Anioła<sup>405</sup>, spostrzegł

---

<sup>404</sup> J. Przyboś, *Uwagi o nowej liryce* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 265–275).

<sup>405</sup> Rzeźba renesansowego rzeźbiarza – Michała Anioła (1475–1564) przedstawiająca postać Mojżesza w pozycji siedzącej, który

przypadkiem, że w brodzie posągu, w jej zakrętach, ukrywa się portret papieża Juliusza II i złączony z nim portret samegoż artysty! Przez 400 lat specjaliści, badacze i turyści przypatrywali się posągowi i nic nie zauważyli, dopiero teraz figiel mistrza – dzięki gorszemu oświetleniu pod wieczór – wyszedł na jaw. Patrzano na kontekst, na całość, a sens szczegółu się ukrył, był dla ludzi tylko kłakiem brody. Stąd otucha dla awangardzistów, że kiedyś i ich wszystkie rebusy rozwiązane będą, choć są tak dobrze schowane – w zakamarkach całości i kontekstu

\*

Już bym mógł przestać, gdyby nie to, że w artykule Peipera, papieża Awangardy, zawiera się też – schowana jak papież w brodzie Mojżesza – pewna impertynencja, którą odeprzeć muszę<sup>406</sup>. Peiper chce powiedzieć ni mniej, ni więcej jak to, że ja się na poezji nie znam. W ostatnich czasach, od kiedy zostałem akademikiem, spotykają mnie takie afronty często. Np. Witkiewicz, ten Witkiewicz, któremu połowę swej książki *Walka o treść* poświęciłem, nawet jej nie czytał i w „Zecie”<sup>407</sup> zajmuje się długo, szeroko i źle tylko pewną moją dawną recenzijką o jego sztukach, w ten sposób, że odmawia mi kwalifikacji do sądzenia o poezji, pisze, że jestem „niemuzykalny” wobec niej itd. Niegdyś on sam taką metodę głośłownych twierdzeń

---

w prawej ręce trzyma tablice Dekalogu, a lewą dotyka długiej brody. Była to jedna z sześciu postaci, które miały wieńczyć grób papieża Juliusza II. Pierwotnie nagrobek miał znajdować się w bazylice Świętego Piotra mieszczącej się na Watykanie.

<sup>406</sup> Chodzi o artykuł T. Peipera, *Milczenie tyfoidalne* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 297–307).

<sup>407</sup> S.I. Witkiewicz, *Beznadziejne porachunki z niepowrotnej przeszłości*, „Zet” 1934, nr 18–20.

nazywał „chlastianiem”, póki mieszkał w Zakopanem; gdy przyjechał do Warszawy, zaraziła go tutejsza słonimszczyzna. Otóż stwierdzam, że tego rodzaju argumenty w dyskusji, a i w artykułach *solo*, są zwykłym *petitio principii*, tzn. że w przesłankach przyjmują to, co ma dopiero wynikać z dowodu. Krytyka jest sprawą socjalną: prywatnie można sobie myśleć i chlapać o ludziach, co się komu podoba, ale gdy się pisze i drukuje, należy swemu zdaniu nadać znaczenie ogólnie przekonywające, zejść na wspólną platformę, a nie szastać swoim wątpliwym autorytetem.

Także Przyboś w „Pionie” (nr 67)<sup>408</sup> daje mi do poznania, że ja dlatego nie rozumiem jego wierszy, ponieważ nie znam się na poezji i przystępuję do czytania poezji jak do czytania prozy. Jak p. Przyboś sobie to właściwie myśli? Że ja mam przed sobą poezję i powiadam sobie: to są wiersze, ale ja to będę uważał *par force* za prozę, nie będę uwzględniał rytmu, będę czytał jak powieść itp.? Czy to jest w ogóle psychologicznie możliwe? *Pić szampan*, a wmawiać w siebie, że się *je* rosół? Jest rzeczą poety zamantestować się tak, żeby nawet drukowany w ciągłości, więc przy innym obrazie graficznym, porwał czytelnika do swoich wyżyn. A nie bez aluzji mówię o obrazie graficznym, gdyż on dla p. Przybosia jest bardzo ważny; w *Linii. Front ogólny*, str. 14, posuwa się on do takiego snobistycznego absurdu: „Poezję nowoczesną poznać można już po jej wyglądzie graficznym”<sup>409</sup>.

Ale z p. Przybosiem coś się stało, od kiedy porósł w pierze. Powołuje się na Brémonda, apostoła „poezji czystej”<sup>410</sup>, i z pewnością uzurpuje sobie, że także on, Przyboś, uprawia tę poezję „czystą”. Znam teorię Brémonda, jest

---

<sup>408</sup> J. Przyboś, *Uwagi o nowej liryce* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 265–275).

<sup>409</sup> W artykule *Kataryniarze i strofkarze*, s. 14.

<sup>410</sup> Henri Brémond głosił hasło „poezji czystej”, rozumianej jako zjawisko intuicyjne, niezależne od intelektu.

ona nonsensem. Nie ma w olbrzymiej dziedzinie poezji jakiejś jeszcze innej odrębnej poezji, poezji elitarnej, dla wybranych. Aforyzm, dramat, powieść może być lepszą poezją od tomiku kiepskich wierszy awangardowych. Mówi się u nas często: „prozator”, jakby to było coś odrębnego od poety. A przecież i jedno, i drugie należy do poezji. Różnice są w drogach i sposobach, którymi się zdąża do jednego celu. I tylko „hucpa” – pycha popycha ludzi do mnożenia różnic gatunkowych ponad godziwą i potrzebną miarę. Ludzie, zwłaszcza w Polsce, wymyślają coraz to inne różnice gatunkowe między ludźmi, byle siebie wywyższać, a drugich upokarzać.

*Entia praeter necessitatem non esse multiplicanda*<sup>411</sup> – tak brzmi jedna z głównych zasad badania filozoficznego.

P. Przyboś niegdyś był skromniejszy. Atakował Kasprowicza<sup>412</sup> za to, że wierzył w Boga, atakował wszelkie nieokreśloności i niejasności, wszelkie „coś” i „jakiś”. Dziś, w ślad za innymi, pławi się w wizjach, przeczuciach, odczuciach, drgnieniach uczuć i pisze: „jest w poezji coś, co się nie da wyjaśnić, jeżeli je chcemy ująć słowem prozy”<sup>413</sup>.

Naturalnie, wiemy o tym i my, krytycy, od dawna się to nazywało *irreductibile quid*<sup>414</sup>. Ale z tego nie płynie wniosek, żeby nie można o tym *quid* pisać i mówić na wspólnej

<sup>411</sup> *Entia praeter necessitatem non esse multiplicanda* (łac.) – Nie należy mnożyć bytów ponad potrzebę. Najbardziej znane sformułowanie tzw. Brzytwy Ockhama – zasady, zgodnie z którą w wyjaśnianiu zjawisk należy dążyć do prostoty, wybierając takie wyjaśnienia, które opierają się na jak najmniejszej liczbie założeń i pojęć.

<sup>412</sup> Por. artykuły T. Przybosia: *Chamuły poezji*, „Zwrotnica” 1926, nr 7, s. 203–204; *Demaskować!*, „Zwrotnica” 1927, nr 11, s. 241–243, w których ten atakował Jana Kasprowicza (1860–1928) – jednego z głównych poetów Młodej Polski.

<sup>413</sup> J. Przyboś, *Uwagi o nowej liryce* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 265).

<sup>414</sup> *Irreductibile quid* (łac.) – coś nieredukowalnego, „jądro”.

platformie i żeby w rozmowie z krytykiem zarozumiały autor rzucał mu słowo: nie znasz się na tym!, i odbiwszy się stopą od ziemi, majestatycznie odpływał w niebiosy. Krytyk może także powiedzieć: ty nie znasz się na tym! pleciesz banalności! Ale to nie jest dyskusja, lecz błędne koło.

Właściwie krytyk powinien by w tych okolicznościach złamać pióro, jeżeli nie chce wysługiwać się grupom i klikom. Ale my, krytycy dzisiejsi, musimy być z góry przygotowani na to, że dyskusja dojdzie zawsze do punktu, gdzie zaczynają grać namiętności i tzw. twórcy chcą dać się odczuć jako elita i odrębna grupa społeczna, oparta na własnym – lecz dziurawym – micie.



Karol Irzykowski

## Niezrozumiałstwo, metafory i kto nie będzie rozstrzelany (Wycieczki w lirykę VII)

Wspaniałe palmy, kaktusy i paprocie niezrozumiałstwa nie przestają rosnąć w naszej poezji dzięki troskliwej uprawie Awangardy i dzięki terrorowi pajdokratycznemu (miejsca dla młodych!), który tę uprawę osłania. Raz jednak może wolno będzie znowu powiedzieć kilka słów protestu, zwłaszcza gdy się jest wyzywany.

W „Przeglądzie Współczesnym” (wrzesień br.) p. Jan Kott, młody poeta i polonista, omawia w artykule *Drogi awangardy poetyckiej w Polsce*<sup>415</sup> teorię i praktykę poetycką Tadeusza Peipera – robi to niedobrze, nie rozumiejąc rezerw myślowych swego mistrza, i ostatecznie postępuje go. Ale mniejsza o to, niech się Awangarda spiera między sobą, i już w „Kurierze Wileńskim” gorący p. Alfred Łaszowski wystąpił z trzema artykułami przeciw p. Kottowi (zanotował to p. Bąk w przeglądzie prasy „Pionu”<sup>416</sup>). Dość,

---

<sup>415</sup> J. Kott, *Drogi awangardy poetyckiej w Polsce*, „Przegląd Współczesny” 1935, t. 54, s. 398–407.

<sup>416</sup> Zob. W. Bąk, *Przegląd prasy*, „Pion” 1935, nr 45, s. 7. Chodzi o następujące artykuły A. Łaszowskiego zamieszczone w *Kolumnie Literackiej* pod red. Józefa Maślińskiego „Kuriera Wileńskiego”: *Drogi niewyznaczone* (Z powodu artykułu J. Kotta w „Przeglądzie Współczesnym”), „Kurier Wileński” 1935, nr 295, s. 9; *Awangardowy intelektualizm*, „Kurier Wileński” 1935, nr 302, s. 10; *Postawa subiektywna*, „Kurier Wileński” 1935, nr 309, s. 10.

że na końcu, gdy chodzi o niezrozumiałstwo, a więc o kwestię bytu i niebytu Awangardy, p. Kott jest solidarny z Peiperem, Przybosiem, Zagórskim<sup>417</sup>, Łaszowskim itd., i oto jeszcze raz irracjonalizm, jako instancja uznana i niemal boska, musi pokrywać zwykle niedołęstwa, absurdy i mistyfikacje Awangardy<sup>418</sup>. Tym razem Novalis<sup>419</sup>, Flaubert, Mallarmé i Brémond, i Valéry, i Cocteau<sup>420</sup>, i prof. Chwistek swoimi aforyzmami spieszą na pomoc p. Kottowi; natomiast gdy chodzi o przeciwników, p. Kott nie zadał sobie trudu, by się uporać choćby z jednym ich argumentem. Specjalnie, choć moje nazwisko przytacza<sup>421</sup>, na szereg moich zarzutów (w *Słoniu* rozprawa o niezrozumiałstwie oraz artykuły w „Pionie” o liryce) wcale nie reaguje.

<sup>417</sup> Jerzy Zagórski (1907–1984) – poeta, współzałożyciel grupy poetyckiej Żagary.

<sup>418</sup> Por. słowa Kotta: „Intelektualistyczny charakter doktryny Peipera nie jest bynajmniej wyjątkiem. U podstaw każdej awangardy [...] możemy dostrzec ten stan wyrafinowania intelektualnego. [...] Irracjonalizm czy alogiczność poematów w niczym nie zmienia tego zasadniczego podłoża nowych kierunków artystycznych. Jest to chwilami igraszka intelektu z samym sobą, jakby zabawa w chowanego, aby złapanego motyla nowych skojarzeń i doznań o charakterze irracjonalnym móc skonfrontować z najbardziej wyostrzonym intelektem” (J. Kott, *Drogi awangardy...*, s. 406).

<sup>419</sup> Novalis, właśc. Friedrich Leopold von Hardenberg (1772–1801) – poeta niemiecki wczesnego romantyzmu.

<sup>420</sup> Jean Cocteau (1889–1963) – francuski poeta, krytyk.

<sup>421</sup> Nazwisko Irzykowskiego zostaje przywołane przez Kotta raz: „W zagadnieniu możliwości zracjonalizowania poezji, które dotąd czeka na próżno na naukowe opracowanie, kryje się źródło niemilkających od czasów romantyków sporów między poetami a krytykami, których u nas wyrazicielem stał się Irzykowski, o tak zwane niezrozumiałstwo. Jeżeli można użyć tak niebezpiecznego pojęcia, jak stopień irracjonalizacji, to bez wątpienia o wiele trudniej będzie zracjonalizować, przetłumaczyć na jeden określony sens, wiersz awangardowy, niż wiersze tradycyjne” (J. Kott, *Drogi awangardy...*, s. 405–406).

Ale na szczęście przytacza dwa przykłady konkretne i tu jesteśmy w domu. Nie są one wprawdzie przykładami na jaskrawe niezrozumiałstwo, gdyż są zrozumiałe, ale dziś obchodzi mnie głównie komentarz p. Kotta do tych przykładów, pokazujący różne kryjówki i asekuracje niezrozumiałstwa. Najzabawniejsze jest, jak p. Kott usprawiedliwia zrozumiałstwo, jak się go wstydzi, żeby go kto nie wziął za brak poezji. Oto co pisze:

Weźmy jakikolwiek cytat: „szrapnelami krążyło niebo, wybuchający zmartwychwstaniem grób” (Przyboś: *Parada śmierci*<sup>422</sup>). Nie jest z tym jednoznaczne zdanie, że „szrapnele krążyły na niebie, a wybuchając niosły śmierć, będącą zarazem zmartwychwstaniem”. Jeszcze wyraźniej wystąpi to w następnym fragmencie wiersza: „Świt ogień artyleryjski jak okno błyskawic otwierał”. Tutaj mamy obraz integralnie poetycki, który nie tylko kryje możliwości różnej interpretacji, ale nawet jest niemożliwy do „przetłumaczenia” na analogiczny obraz plastyczny. Najlepsze metafory nowej poezji są często niewyobrażalne plastycznie. Postawione przez Boya kryterium dobrej metafory, jako dającej się wyrazić w plastyce, jest znowu jednym z dowodów nieporozumień co do istoty poezji, negacją jej autonomiczności, tym razem wobec malarstwa<sup>423</sup>.

Otóż pierwszy obraz wcale nie nasuwa trudności w odgadnięciu, gdy się tylko zna trik, dzięki któremu takie kombinacje przychodzą do skutku (mechaniczne przerzuty). P. Kott tłumaczy obraz na mowę zrozumiałą i zapewnia, że ten przekład nie jest jednoznaczny z oryginałem. Ale nie o to chodzi – raz, Panowie, przyjmijcie to do wiado-

---

<sup>422</sup> Z tomiku Przybosia *Z ponad* (1930).

<sup>423</sup> J. Kott, *Drogi awangardy...*, s. 406.

mości – nie o to chodzi, żeby zastąpić obraz poetycki zdaniem niepoetyckim, lecz o to, żeby po operacji wyrozumienia go, czyli po przekładzie, wrócić do niego, t.j. do oryginału, i wtedy go wysmakowywać. Przy lekturze poematów normalnych taka operacja odbywa się błyskawicznie, *tertium comparationis* – owa pożądana nowość – wyskakuje bez trudu; obrazy Awangardy wymagają namysłów, domysłów, prób, które często się nie udają.

Ale mnie się ten pierwszy obraz w ogóle nie podoba, ponieważ: 1) Rezultat przestawki: „szrapnelami krążyło niebo” – jest nijaki, nie daje nic dla wyobraźni, pozostaje nadal tylko zestawieniem pojęć. Awangarda lubi w swoisty sposób używać narzędnika (czytam np.: *czad em* podpłynął port, nadziany na taśmę ulicy), a Przyboś lubi przewracać i odwracać stosunki składniowe. Nie szrapnele krążyły, lecz krążyło niebo. Gdyby słowo „krążyć” miało w polskim to znaczenie co niemieckie *kreisen* (rodzić, znajdować się w porodzie), wówczas byśmy uzyskali rąbek jakiegoś nowego żywego organizmu.

Możliwa była jeszcze jedna przestawka: szrapnele krążyły niebem. Zamiast „krążyły” powiedzmy „wybuchwały”, i tę właśnie kombinację zaraz tu dalej mamy.

2) „Wybuchający grób” – u Przybosia coraz to coś wybucha, to pięść, to milczenie, to skała, staje się to u niego manierą. Ale słowo „wybuchać” tak łatwo połączyć z narzędnikiem, narzędnik jest przy nim nawet konieczny, więc wciąż nadarza się wygodna sposobność do umieszczenia w narzędniku jakiejś metaforycznej relacji. Taką relacją jest tutaj „zmartwychwstanie” – grób wybucha zmartwychwstaniem. Otóż mamy: niebo ze szrapnelami – grób – zmartwychwstanie. Skojarzenia te wymuszone są tylko formą gramatyczną i nawet gdy się rozumie ich intencję, rozłążą się znowu. Gdyby autor powiedział według dawnej mody np.: niebo rzucające szrapnelami, wtedy łatwiej by się ów grób zrozumiał. Relacja uboczna

o zmartwychwstaniu przeciąża obraz. Niby to uzyskuje się jakiś kontrast: śmierć jest życiem po tamtej stronie, ale jaki stąd zysk dla całości? Byłby zysk wtedy, gdyby to się rozumiało ironicznie: nie bój się, żołnierzu, umrzesz, lecz przez to ożyjesz – ale tej sugestii tutaj nie ma. Proszę z tym porównać prostą a sugestywną piosenkę Józefa Mączki: „Lecą, lecą gwiazdki złote” (gwiazdki, tzn. szrapnele i granaty)... z jej ironicznym zwrotem: „pójdziesz do nieba, chłopczyku”!

Wrażenie przeładowania potęguje się jeszcze, gdy sobie uprzytomnimy np. podwójną rolę słowa „wybuchać”, które bierze się i przerośnie (grób pęka zmartwychwstaniem), i dosłownie (pękają szrapnele na ziemi). Awangardziści mniemają, że w ten sposób uzyskuje się zagęszczenie; ale zagęszczenie jest wtedy dobre, gdy rozwija grę wyobraźni, nie zaś gdy jest workiem naładowanym aluzjami, kompletem ingrediencji, które nie utworzyły nowego ciała chemicznego. Awangardziści odczuwają takie swoje worki jako wypełnienie pewnego – błędnego – ideału formy literackiej, napawają ich one rozkoszą raczej etyczną, ale zwykłego czytelnika ta uboczna, szkolarska rozkosz nic nie obchodzi.

Drugi obraz podoba mi się. Wprawdzie jego forma gramatyczna jest myląca – awangardziści mają słabe poczucie językowe – gdyż przy tym nagromadzeniu rzeczowników zrazu nie wiadomo, gdzie jest podmiot, a gdzie biernik, czy świt otwiera ogień, czy odwrotnie. Ale za to obraz nie jest przeładowany, dzięki temu, że zwrot: otwierać ogień jest już utarty i personifikowanie świtu jest już również utarte. P. Kott mówi, że ten obraz jest poezją tak integralną, iż wcale przetłumaczyć się nie da. „Poezja integralna”<sup>424</sup> to snobizm; wszelka poezja jest integral-

---

<sup>424</sup> Termin „poezja integralna” odsyła do książki Brzękowskiego pt. *Poezja integralna*. Por. szersze uwagi Irzykowskiego na temat

na albo nie jest poezją. A przekład jest bardzo łatwy: ze świtem otwierano ogień artyleryjski, co wyglądało tak, jakby otwierano okno, przez które wpadają błyskawice. Słowo „otwierać” spełnia tu podwójną służbę, abstrakcyjną i dosłowną, informacyjną i konkretną; ono też wywołało u autora skojarzenie z oknem. Zwracam uwagę, jak „awangardowy” jest zwrot zastosowany w czasie wojny i potem zużyty aż do abstrakcji: otwierać ogień. Rekonkretyzacja jego prosiła się, chociaż jest tylko chwilowa, bo zwrot „otwierać okno błyskawic” jest znowuż w rezultacie tylko przenośnią.

Żadne „możliwości różnej interpretacji” tu się nie kryją, wszystko da się wykrystalizować jednoznacznie i nawet worek z aluzjami nie jest tak pełny jak przy poprzednim obrazie. Awangardziści nauczyli się pewnego podstępu wobec tych, co ich nie rozumieją, pozwalają im na różne domysły. Nie rozumiesz? A przecież... no, no... aha, tak ci się wydaje... bardzo dobrze, tylko tak dalej, jesteś na dobrej drodze, bo i to tam także jest, świetnie wyczuwasz! Byle opornego czytelnika pozyskać sobie pochlebstwem. Jest to zabawa w pytkę: szukaj, szukaj, zimno, zimno, Syberia, cieplej, ciepło, gorąco, bardzo gorąco, pali się! (Niedawno tak bawił się ze mną Peiper<sup>425</sup>). Pamiętam, jak swego czasu prof. W. Lutosławski podobnego podstępu używał wobec słuchaczy swoich mistycznych wykładów: pocieszał ich, że nic to nie szkodzi, jeżeli czego nie rozumieją lub nie usłyszą, gdyż to, co mówi, to jest coś jak odprawianie mszy.

Awangardowcy, ludzie nowocześni, powinni by już zaprzestać takiego szantażu, że kto ich poezji nie rozumie, ba, kto chce ją rozumieć, a więc „przetłumaczyć”, ten

---

tej książki w artykule *Zgiełk a ścisk tzw. walorów* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 219–228).

<sup>425</sup> T. Peiper, *Milczenie tyfoidalne* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 297–307).

nie ma duszy poetyckiej. Faza uzmysławiania sobie treści poezji wcale nie strefnia<sup>426</sup> poezji ani poezji nie redukuje. Przecież nie idzie o to – powtarzam – żeby zastąpić zdanie poetyckie niepoetyckim. Oczywiście, że niezbędność takiego przekładu kompromituje ich i chcieliby tę kompromitację przerzucić na czytelnika, i w tym jest *punctum saliens*<sup>427</sup> sprawy niezrozumiałstwa, które ma swoją stronę nie tylko literacką i psychologiczno-logiczną, lecz także socjalną.

Pozostaje do omówienia „okno błyskawic”. Jest to metafora dopełniaczowa. Metafory dopełniaczowe uprawiano zawsze, metafory narzędnikowe rozpleniły się dopiero w ostatnich czasach, ponieważ nasz język dopiero do nich naginać się musi. Ale i dopełniaczowe są różne. W tym wypadku jednak mamy rzadkie i eleganckie połączenie przedmiotu stałego (okno) ze zjawiskami chwilowymi (błyskawice). Przetłumaczyłem: okno, przez które wpadają błyskawice, lecz może być także: okno na błyskawice, lub: okno zrobione z błyskawic, błyskawice są niby oknem chwilowym do czegoś. Nie są to „różne interpretacje”, równouprawnione i zapakowane w jeden worek, lecz przybliżanie się do właściwej wizji, zacieśnianie jej pola. Trzeba sobie uprzytomnić, że np. według Macha nie ma przedmiotów i rzeczy, są tylko węzły wrażeń<sup>428</sup>. Więc nie ma też naprawdę ani okna, ani błyskawic, jest jakiś konglomerat, który dopiero w powolnej i codziennej apercpcji rozkłada się na dwa przedmioty. Jaka jest różnica

---

<sup>426</sup> Strefnić – uczynić coś trefnym, nieczystym.

<sup>427</sup> *Punctum saliens* – punkt wyjścia.

<sup>428</sup> Ernst Mach (1838–1916) – obok Richarda Avenariususa twórcą empiriokrytycyzmu – nurtu filozoficznego, który odrzucał dwoistość rzeczy i (ich) wrażeń, zawierzając „czystemu” doświadczeniu. Irzykowski znał filozofię Macha od wczesnych lat pisania *Pałuby* (por. K. Irzykowski, *Uwagi do Pałuby*, w: *idem, Pałuba*, s. 406).

między tym nowym sposobem wyrażania a dawnym, na to przypomnę porównanie użyte w *Narcyzie* Nałkowskiej: o gałęziach drzew ponad dymami powiedziane jest tam, że są „jakby ukryte za szybą zrobioną z drzenia”. Dla epiki ten dawny sposób może jest w ogóle odpowiedniejszy. Tu już także gust osobisty wchodzi w grę i co do mnie, to uważam obraz Nałkowskiej za istotniejszy, rzetelniejszy<sup>429</sup>, za wynik obserwacji dymu i płomienia łatwo sprawdzalny, gdy metafora Przybosa jest bądź co bądź laboratoryjną kombinacją.

Czy przez to chcę powiedzieć, że obraz Nałkowskiej jest plastyczniejszy? Nie, nie uważam plastyczności za sprawdzian dobroci metafor i na próżno p. Kott<sup>430</sup> – zresztą wbrew moim wywodom w „Pionie”<sup>431</sup> – robi mnie tu towarzyszem Boya. Boy, skoczywszy raz w dziedzinę liryki współczesnej, jako sprawdzian dobroci metafory podał – za Gautierem<sup>432</sup> – to, czy da się ona uzmysłowić plastycznie.<sup>433</sup> Zupełnie obce jest mi takie wymaganie, niepróżno swego czasu studiowałem Lessinga *Laokoon, czyli granicę między poezją a malarstwem*<sup>434</sup>. I dziś próbują niektórzy

<sup>429</sup> Jest to kolejny komplement, jaki formułuje Irzykowski na temat *Narcyzy*. Por. K. Irzykowski, *Powieści Zofii Nałkowskiej*, „Społeczeństwo” 1909, nr 49, s. 593–595, nr 50/51, s. 605–607; przedruk w: *idem, Pisma rozproszone*, t. 5: *Artykuły w językach obcych. Uzupełnienia*, oprac. J. Bahr, Kraków 2001, s. 91–104.

<sup>430</sup> J. Kott, *Drogi awangardy...*

<sup>431</sup> Kott w swoim artykule w ogóle nie odwołuje się do drukowanego w „Pionie” przez Irzykowskiego cyklu *Wycieczki w lirykę*, o co ten ma pretensje.

<sup>432</sup> Teofil Gautier (1811–1872) – francuski pisarz, poeta, dramaturg, krytyk literacki, teatralny i krytyk sztuki; przedstawiciel francuskiego romantyzmu.

<sup>433</sup> Por. J. Kott, *Drogi awangardy...*, s. 406.

<sup>434</sup> Właśc. *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji* – przełomowego dzieła niemieckiego estetyka, który stara się wypracować podstawowe różnice między sztukami wizualnymi

wznawiać ów stary sprawdzian, zresztą najpopularniejszy, bo jest tym pierwszym lepszym z brzegu, jaki się narzuca. Prof. Bystron wywyższył raz wyobraźnię plastyczną i malarską Sienkiewicza ponad wyobraźnię Prusa<sup>435</sup>; ktoś wnikliwszy zbijał to twierdzenie (nie pamiętam kto, rad bym go poznać). W Rosji debatują nad rzekomą plastyką w poezji; ja znam fragment z podobnej dyskusji toczony w Niemczech 30 lat temu (nazwiskami służę zainteresowanym). Przytaczano np. z Szekspira: wiatr całuje żagle; z historii hiperbolę Tyberiusza: o, żeby wszyscy Rzymianie mieli jedną głowę, z jakąż ściałbym ją rozkoszą! Zamiast sprawdzianu plastyczności ustanowiono sprawdzian żywości (dziś by się powiedziało: dynamiczności). Ktoś twierdził nawet, że zbyt wielka plastyczność szkodzi w liryce, gdyż „niszczy abstrakcyjny charakter mowy”. „Zadaniem czytelnika nie jest wcale odtwarzać w swojej wyobraźni każdy obraz poety”. Wyobrażanie sobie czegoś to tylko „wiedza o treści zajścia” wyrażonego w porównaniu, a nie odtwarzanie go tzw. oczyma duszy. Dlatego serdeczne wywody Łaszowskiego o tym, jak to on „widzi” metafory Awangardy<sup>436</sup>, np. to niebo krążące lub to okno

a literaturą (*Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766).

<sup>435</sup> Zob. artykuł Jana Stanisława Bystronia (1892–1964) – etnografa i socjologa pt. *Wyobrażenia artystyczna Bolesława Prusa*, „Przeгляд Warszawski” 1922, nr 11, s. 151–190. Bolesław Prus, właśc. Aleksander Głowacki (1847–1912) – prozaik, publicysta pozytywizmu, współtwórca polskiego realizmu.

<sup>436</sup> Aluzje do tekstu Alfreda Łaszowskiego *Odczuwanie wiersza (Reportaż krytyczny)*, „Okolica Poetów” 1935, nr 9, s. 8–10. Por. także wcześniejszy artykuł Łaszowskiego *Potrzeba takiej krytyki*, „Okolica Poetów” 1935, nr 7, s. 47, gdzie autor występował „przeciwko rozumowemu tłumaczeniu irracjonalnego procesu obcowania z liryką” (s. 4), określając zadanie krytyki w apelu: „Jesteśmy od tego, aby w sobie poematy jak bakterie szczepić. Nauczmy się mówić o tym, jak one funkcjonują, jak działają

błyskawic – upadają. Jeżeli aż „widzi”, to albo mu się zdaje, albo – nie jest wrażliwy. Jeżeli się w krytyce używa takich słów jak „wizja”, „wyobraźnia”, „obrazowość” itp., to są one tylko metaforami krytyki. Sama psychologiczna apercpcja poezji odbywa się inaczej – przekazami, czekami, a nie gotówką, i nawet tylko dzięki temu procederowi metafory są możliwe. Ale to są sprawy jeszcze nie zbadane dokładnie, choć tak proste i codzienne, tak samo jak w ogóle także sprawa dochodzenia do skutku wyobrażeń i pojęć pomimo tylu znakomitych wyjaśnień (dzieła K. Twardowskiego<sup>437</sup>) jest wciąż dalej aktualna. Ten płynny stan badań nie daje wszelako prawa do usuwania liryki w dziedzinę irracjonalności. Na irracjonalność jest zawsze jeszcze czas.

Niespodziewany sukces przyszedł niezrozumiałcom ze strony mojej dziesięćkroć ode mnie autorytatywniejszej koleżanki, p. Nałkowskiej. Przeczytała *Trudny życiorys* Czuchnowskiego i napisała w artykule z Nowego Sącza: wszystko rozumiem; czego chce ten Irzykowski, i nawet ta forma jest taka dostosowana do treści<sup>438</sup>. Za to w czasie

---

w nas” (s. 5) i przekonując, że pierwszym zadaniem krytyki jest zdanie relacji z psychologicznych procesów, które w odbiorcy (krytyku) wywołuje wiersz.

<sup>437</sup> K. Twardowski (1866–1938) – filozof, twórca szkoły lwowsko-warszawskiej, uczeń Franza Bretano, nauczyciel między innymi Romana Ingardena, Kazimierza Ajdukiewicza, Tadeusza Kotarbińskiego, Juliusza Kleinera, Manfreda Kridla. Autor *O treści i przedmiocie przedstawień* (1894), *O czynnościach i wytworach* (1912). Głosił konieczność odejścia w nauce od psychologizmu. Ważnym wątkiem jego filozofii było uzasadnienie dystynkcji czynności i wytworów – interesowały go przede wszystkim czynności i wytwory psychofizyczne.

<sup>438</sup> Rok później, nawiązując do sporu o „niezrozumiałstwo” i komentując styl swoich powieści, pisarka wypowiada w rozmowie z Włodzimierzem Pietrzakiem następujący sąd: „Niezrozumiałstwo jest może wstydliwą obawą wypowiedzenia się zbyt nagiego, kiedy to już nic nie da się cofnąć ani uratować. Styl bardzo

najbliższej rewolucji pani Nałkowska nie stanie już pod ścianką, lecz owszem, będzie zdobić orszak zwycięzców, gdy mnie rozstrzeliwać będą dwa i trzy razy (już mi zagrozili). Natychmiast „Okolice Poetów”<sup>439</sup> przedrukowała świadectwo moralności logicznej wystawione przez Nałkowską, i nie ma już niezrozumiałstwa! Jak rączką odjął! Ale cóż, *Trudny życiorys* napisany został już pod presją towarzyszy Czuchnowskiego z lewicy, żeby się wyrażał jaśniej (artykuł E. Szymańskiego pt. *Byk na żółto*); posłałem tedy pani Nałkowskiej dawniejszy poemat Czuchnowskiego *Reporter róż* i śmieję się w kułak – tego nie ugryzie!

---

wyszukany, opanowany i skończony wyraża też stan pewnej obawy przed czytelnikiem, który może być bardzo różny, który przecież jest niewiadomy. Czyż można wydać mu się w ręce bez reszty, nie zachowując na złą swoją godzinę żadnych rezerw? (W. Pietrzak, *Po premierze Niedobrej miłości. Rozmowa z Zofią Nałkowską*, „Pion” 1936, nr 7).

<sup>439</sup> „Okolice Poetów” – miesięcznik wydawany w Ostrzeszowie w latach 1935–1939 przez Stanisława Czernika.



Włodzimierz Pietrzak  
O niezrozumiałości poezji

Jeszcze dziś często podejrzewa się poetów, że celem ich artystycznego wysiłku jest tworzenie i dostarczanie wzruszeń, wtedy – gdy piórem prowadzi niechętnie definicjom natchnienie. Warto zapytać, czy rzeczywiście sensem poezji jest wzruszenie. Kiedy jedno z doznawanych w obliczu dzieła natury – czy dzieła sztuki – wrażeń staje się dominujące w całym zespole, kiedy przykuwa uwagę i urasta do roli, jaką Taine<sup>440</sup> określał terminem *sensation originale*<sup>441</sup> – wdziera się do stosunku między człowiekiem a rzeczą motyw estetyczny. Tego właśnie naczelnego wrażenia, z którym inne związane są zależnością, poszukuje artysta, poeta. Może to wrażenie mieć, oczywiście, afektywną barwę, lecz nie jest jego istotą takie czy inne uczucie, wzruszenie. W dziele poetyckim stara się twórca zamknąć obraz czy wrażenie – zorganizowane środkami artystycznymi, którymi rozporządza, aby ten nowy, odmiennej natury, organizm przekazać istnieniu. Mocne zastrzeże-

---

<sup>440</sup> Hipolit Taine (1828–1893) – francuski filozof i historyk, estetyk i teoretyk kultury; sformułował teorię dziejów ludzkich i dziejów sztuki, które interpretował jako rezultat wpływu klimatu, rasy (zespołu wewnętrznych możliwości typowych dla każdego człowieka), środowiska (wszelkich zewnętrznych oddziaływań na daną jednostkę) i momentu historycznego.

<sup>441</sup> *Sensation originale* (fr.) – oryginalne wrażenie.

nie: poecie nie idzie o przekazanie tego porządku, który dostrzegaliśmy w rzeczach widzianych: w dziele poetyckim nowy się wznosi porządek, porządek artystycznego wyrazu. „Wyraz” – pisze Irzykowski w *Słoniu wśród porcelany* – „jest rodzajem rezygnacji z pełni chaosu, dobrowolną degradacją, wybraniem jednej, wąskiej uliczki”<sup>442</sup>.

Nie jest to jeszcze jasność. Jakiż mechanizm tego poetyckiego przemienienia? Przed czytelnikiem zakryta jest droga między obrazem pierwotnym a wyrazem poetyckim. Niejednokrotnie ten wyraz – izolowany, o nieznanym rodowodzie – wydaje się niedostępny, nieczytelny – nie tylko niejasny. Występuje zjawisko niezrozumiałości, pojętej jako brak, oddzielający odległością trudną do przebycia odbiorcę od poetyckiego dzieła. Czytelnik jakże często widzi się postawiony wobec chaosu – odczytuje słowa, lecz nie wiążą mu się one w budowę znaczenia. Tym mogłoby być rozumienie poezji: odnalezieniem logicznej całości, budowy – organizacja chaosu.



Próbą dość energiczną, i daleko idącą, ominięcia tego rodzaju trudności jest stanowisko, sprowadzające swe żądania nie do rozumienia poezji, lecz – do odczuwania. Z chwilą, gdy padł ten termin, rozważania przenoszą się na grunt mało ustabilizowany i oznaczony raczej skąpo. Pobłażliwie oddaje głos tym wyznaniom Irzykowski – „nie trzeba aż rozumieć, wystarczy czuć nastrój”<sup>443</sup>.

---

<sup>442</sup> Słowa z artykułu *Niezrozumiałość*, przedrukowanego w pierwszym wydaniu *Słonia wśród porcelany* (1934, s. 69), zob. *Teksty źródłowe*, s. 108–109.

<sup>443</sup> K. Irzykowski, *Niczego nie zrozumieć...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 237–249).

Przeprowadza się próbę zestawienia żywiołu poetyckiego i żywiołu muzycznego. Muzyka nie dostarcza pojęć, nie dostarcza nawet jednoznacznych symboli, ale i poezja – zgodnie z nurtem tej wiary – nie jest niczym innym, jak żywiołem wolnym od znaczeń, mową uczuć. W *Uwagach o nowej liryce* w tę okolicę wkracza J. Przyboś, gdy pisze:

Zrozumieć poemat – to nie tylko połączyć związkami logicznymi poszczególne zdania, uchwycić anegdotę, ale przeżyć strzelającą racami wyobraźni wizję, odczuć odruchy instynktów, przeczuć, aktów woli, drgnienia uczuć<sup>444</sup>.

Powołując się na rozróżnienia prof. Tatarkiewicza w dziedzinie estetycznej apercepcji między przeżyciem poetyckim a ogólną postawą literacką, konkluduje Przyboś, iż istnieją ludzie „niemuzykalni” wobec poezji, organicznie niezdolni do odczuwania poezji – jak istnieją ludzie głusi wobec muzyki. „Słowo potarte o słowo stanowi wartość absolutną, jak dźwięk w muzyce. Już nie opisuje i nie opowiada o przeżyciach, lecz je wyraża, wzrusza bezpośrednio”. Analogia „dźwięku poetyckiego” i dźwięku muzycznego nie jest przekonywująca. Poza różnicą fonetyczną głosek i muzycznego tonu<sup>445</sup>, Przyboś nie zwrócił uwagi, że dźwięk muzyczny przynosi słuchaczom niewąt-

---

<sup>444</sup> J. Przyboś, *Uwagi o nowej liryce* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 268).

<sup>445</sup> Fr.R. Siedlecki w rozprawie *Z dziejów naszego wiersza* („Skamander”, zeszyt LXII, r. 1935, s. 420) wskazuje, że sylaba jest raczej zjawiskiem pracy organów mowy, a nie dźwiękiem; w każdym razie – zjawiskiem motoryczno-akustycznym. K. Bühler (*Psychologie du Langage*, Paris, Alcan, 1933, s. 103) odróżnia „le fait acoustique de la vocalisation et le fait moteur de l’articulation”. Kwestią odmiennej natury jest niezmierzone bogactwo onomatopeiczne języka, lecz tu – zaczyna się inne królestwo [przypp. – W.P.].

pliwie to samo wrażeńie, lecz – jakże różne – wzruszenia. Dźwięk nie wzrusza bezpośrednio – żaden dźwięk nie posiada wartości symbolicznej raz na zawsze danej; obrazowo można powiedzieć, że dźwięk odwołuje się do słuchacza, porusza w nim te struny, w które w danej chwili godzi najsilniej. Niewątpliwą rolę gra tutaj pamięć jako zasób doświadczeń oraz wyobrażenia, tak zróżnicowana jak u poszczególnych osobników gatunku *homo sapiens*.

Wnioski, spojone silnie ze sobą konsekwencją, potrafił wyciągnąć Croce, założywszy (w odczycie londyńskim – *Difesa della poesia*<sup>446</sup>), że „czysta” poezja jest dźwiękiem, pozbawionym logicznego znaczenia, a więc nie przenoszącym pojęć, sądów, wniosków etc. – tym się język poetycki różni od prozy. Założenie, rozwijające myśli Crocego wcześniejsze (zebrane w *Bréviaire d'esthétique*<sup>447</sup>), gdzie różnica między poezją a prozą w ten sposób została uwydatniona, że pierwsza jest wyrazem obrazu, a druga – wyrazem sądu lub pojęcia. Poznania intuicyjnego, intuicji – nie można przetransponować w formy logiczne, sprostać jej mogą tylko – dźwięk i pieśń. Jednakże, złudzeniem byłoby „mniemanie, jakoby chociaż jeden jedyny wiersz zachwycał nasz słuch miłymi dźwiękami, gdyż nie słuch, ale fantazja zostaje poruszona, a poprzez fantazję – nasze życie uczuciowe”.

Tego rodzaju stanowisko, odzierające słowo ze znaczenia semantycznego, godzi w jego istotę. Słowo jako funkcja mowy – jest wyrażoną myślą. I nie da się pomyśleć słów, które byłyby tylko dźwiękami, aczkolwiek tendencja

<sup>446</sup> To jest *Obrona poezji*; wykład z 1933 roku.

<sup>447</sup> Chodzi o książkę Benedetto Crocego pt. *Zarys estetyki*, która ukazała się w 1911 roku; tu autor powołuje się na francuskie tłumaczenie książki: *Bréviaire d'esthétique* (Paris 1923).

do „malowania” dźwiękami<sup>448</sup> daje się dostrzec nie tylko u poetów, lecz w każdej dziedzinie języka jako wysiłek zatarcia pośredniego charakteru, właściwego językowi, jak i innym zresztą instrumentom cywilizacji. Dążenie to zmierza do uzyskania bezpośredniego kontaktu z rzeczywistością, do wkroczenia najdalszego w procesy stawania się. Bühler<sup>449</sup> wypowiada przekonanie, że teoria języka ma zbadać i okazać drogę bezpośrednią ku rzeczywistości – jednak w staraniu, aby przy tej okazji nie uległ zniszczeniu sam język.

W tworzeniu języka i użytku powszednim słów charakter szczególnie doniosły ma postrzeganie bądź przedmiotów, bądź stosunków. Humboldt<sup>450</sup> sądził, iż właśnie z tych procesów postrzegania zrodziło się słowo. Według Cassirera<sup>451</sup> obecność czynnika znaczeń, czynnika intelektualnego, przesądza istnienie każdej poszczególnej kreacji

<sup>448</sup> „La tendance à *peindre* à l'aide des sons” – K. Bühler – *Lonomatopée et la fonction représentative du langage* (Psych. du Lang, Paris, 1933, pp. 101–120) [przyp. – W.P.].

<sup>449</sup> Artykuł cytowany jest fragmentem Bühler’a *Sprachtheorie*, Jena, Fisher 1933 [przyp. – W.P.]. Karl Ludwig Bühler (1879–1963) – niemiecki psycholog i językoznawca, współpracował ze strukturalistami praskimi.

<sup>450</sup> Wilhelm von Humboldt (1767–1835) – niemiecki krytyk literacki, filozof i językoznawca, autor prac z dziedziny typologii i klasyfikacji języków świata, stworzył system lingwistyczno-filozoficzny, nawiązujący do teorii Immanuela Kanta i Johanna Gottfrieda Herdera, w którym pojmował język jako czynnik twórczy, kształtujący percepcję świata i pogląd na rzeczywistość.

<sup>451</sup> E. Cassirer, *Le langage et le monde des objets* (Psych. du Lang. p. 29) [przyp. – W.P.]. Ernst Cassirer (1874–1945) – filozof niemiecki żydowskiego pochodzenia (po 1945 roku przyjął obywatelstwo szwedzkie). Jego najważniejszym dziełem jest *Philosophie der symbolischen Formen* (*Filozofia form symbolicznych*). Tu Pietrzak powołuje się na artykuł filozofa tłumaczony na język francuski z 1933 roku.

słownej. Słowo – z kolei – stwierdza byt rzeczy i układ zależności pomiędzy rzeczami.

W *Słoniu wśród porcelany* (s. 139)<sup>452</sup> zwraca Irzykowski słuszną uwagę, że i wykrzykniki (np. *hola, huzia, och, ach*) nie są słowami bezpojęciowymi, ale równoważnikami dość ściśle określonych wrażeń, życzeń, rozkazów. Ciekawy może być także wynik doświadczenia ze sztucznym wyodrębnieniem elementu czysto głoskowego, podany przez Irzykowskiego (*Słoń*, s. 141): słuchaczom, nie znającym greckiego, deklamowano szereg heksametrów Homera<sup>453</sup>; te „zespoły dźwiękowe” nie budziły w słuchaczach żadnych uczuć, odarte zupełnie z treści pojęciowej. – *Słopiewnie* Tuwima<sup>454</sup> niech posłużą za argument ostatni. Irzykowski w *Słoniu* ukazuje proces przebiegu domysłów, które czytelnik podkłada pod wiersz: „szumni, strumni dunajewo po niekławie”: dunajewo: płynąca woda, niekław: zalew czy dno kamieniste. Ten moment domysłu zdaje się być najistotniejszy: gdzie pole przed domysłem się zamyka, powstaje może i uczucie – rozczarowania i niechęci.

Nie wydaje się, aby niezrozumiałość poezji dała się uprościć terminem nieporozumienia, aby wystarczyło wrócić do kanonów estetycznych Bos'a (*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1719)<sup>455</sup> – uczucia i wyobraźni<sup>456</sup>.

<sup>452</sup> Autor podaje numery stron z wydania *Słonia wśród porcelany* z 1934 roku.

<sup>453</sup> 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.

<sup>454</sup> Wiersz Tuwima z tomu *Wierszy tom czwarty* (Warszawa 1923).

<sup>455</sup> W tym autorze B. Croce upatruje ojca estetyki pojętej jako wiedza [przyp. – W.P.].

<sup>456</sup> Jean-Baptiste Dubos (1670–1742) w *Klasycznych rozważaniach na temat poezji i malarstwa* zerwał z estetyką klas. Jako sensu-



Logika formalna – jeśli tym narzędziem badać zechcemy poezję, jej język i składnię tego języka – skieruje nas ku powierzchowności i ku wnioskom opartym na błędzie. Tego rodzaju kryteria pozwalają nie dostrzec – czy dostrzeżone pomijać – że język poetycki posiada swoje odrębne prawa i swój własny historyczny rozwój, swoją autonomię. Takiej krytyce Remy de Gourmont<sup>457</sup> przypisywał winę nieporozumień między „poetą a światem” – tym ludziom, którzy dumni ze swego „nierozumienia” – stawiają *liberum veto* w sferach sobie nieznanym – i poznać ich się nie starają. Podobne stanowisko zajął T. Peiper (*Nowe usta*, s. 60<sup>458</sup>) – „niech znawca alfabetu łacińskiego nie skarży się na nieczytelność alfabetu greckiego. Niech stara się nowe znaki zrozumieć”. Herbert Read<sup>459</sup> w mies[ieczniku] „The Bookman” pisze, że poeta jest dokładniejszy, szuka precyzji<sup>460</sup>. Tym narzędziem dokładności – i najznamienniejszym środkiem poetyckim – staje się proces metaforyzacyjny. Proces metaforyzacyjny? – nie wydaje się, aby to było wszystko w poezji, ta znamienność metafory i jej zdolność reprezentacji.

Istotna waga zagadnienia sprowadza się do zaniedbania w analizie poezji (skąd taka analiza rościć sobie może prawo do tytułu anty-poetyckiej) – całego zasobu figur

---

alista główny cel sztuki widział w wywoływaniu przyjemności, a za podstawę krytyki artystycznej uważał reakcję uczuciową.

<sup>457</sup> Remy de Gourmont (1858–1915) – francuski poeta, krytyk literacki, związany z symbolizmem.

<sup>458</sup> Autor podaje numery stron z wydania *Nowych ust* z 1925 roku.

<sup>459</sup> Herbert Read (1893–1968) – angielski teoretyk sztuki, poeta, eseista.

<sup>460</sup> „Sztuka ma przecież za cel powiedzieć to, czego nie mówi jakąją się natura” Irzykowski, *Pałuba*, str. 265 [przyp. – W.P.]. Lokalizacja cytatu według wydania *Pałuby* z 1903 roku.

i narzędzi retorycznych, którymi posługuje się twórca wiersza. Paweł Valéry<sup>461</sup> zwraca uwagę, że te zaniedbane figury – zresztą nie tylko one, bo i rym, i metr – grają wciąż żywą rolę w rozszerzaniu i ścieśnianiu znaczenia słów; użycie słów w ich symetrii lub przeciwstawieniu zapładnia zmianę języka na inny. Dotyka tu Valéry organicznego zagadnienia wyrażania i jego wyników: tych przede wszystkim, które sprawiają oddalanie się języka poetyckiego od języka prozy, zwłaszcza na najbardziej czułym i wyniosłym szczycie poezji – w domenie liryki. „Słowa poezji – są to te same słowa prozy, ale inne wartości”<sup>462</sup>. Stąd się wywodzi rodowód przemienionej mowy poetyckiej, nie dającej się tłumaczyć na komunikatywny język prozy – i rozumieć jak proza.

Oprócz tej, istnieje jeszcze postać niezrozumiałości poezji, niezrozumiałości, która w poezji bynajmniej nie tkwi i jest ułomnością natury zewnętrznej. Ułomność tę krytyk wnikliwy i surowy (a takiej krytyki potrzeba), łatwo obnaży, ukazując, iż składnia poetycka niejasnego i na pozór niedostępnego utworu jest ruiną składni i logiki potocznej, dekadencją, do której nie trzeba używać nowej miary, gdyż brak w tej sztucznej i werbalistycznej budowie nowych rozwiązań.

\* \* \*

W pomieszczonej w tomie *Słowo i czyn*<sup>463</sup> rozprawie *Niezrozumialcy* daje Irzykowski wyraz przypuszczeniu, iż „niezrozumialstwo wypływa zwykle stąd, że twórcy żyją

<sup>461</sup> Por. artykuł J. Kotta *Paweł Valéry o poezji*, „Pion” nr 47, R. 3 [przyp. – W.P.]. Chodzi o numer z roku 1934.

<sup>462</sup> J. Kott – *ibidem* [przyp. – W.P.].

<sup>463</sup> Właśc. *Czyn i słowo*.

zbyt słabym życiem towarzyskim i społecznym”<sup>464</sup> – jakby na wyspach. „Pisać” – twierdzi Irzykowski z całą bezwzględnością – „znaczy to czynić się zrozumiałym”<sup>465</sup>. Irzykowski zwalcza utarte zapatrywanie, jakoby słowo nigdy nie odpowiadało myśli (słowa drżą nad myślą jak ziemia nad niewidzialną rzeką) – w przekonaniu, że lekceważenie słowa jest niczym nieuzasadnione. –

Słowo jest czynem, tak dobrym jak każdy czyn inny. Tego jednak nie zdołają pojąć ci, dla których słowo jest tylko ba-widełkiem pod pozorem arcyzmu, którzy chcieli z poezji stworzyć sobie w życiu oazę wolną od odpowiedzialności<sup>466</sup>.

Autorowie winni mieć na pamięci, że mowa jest procesem socjalnym<sup>467</sup> – stąd wynika obowiązek wynalezienia takich form wysłowienia, które byłyby prostsze – i zrozumialsze.

---

<sup>464</sup> K. Irzykowski, *Niezrozumialcy*, s. 254 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 369).

<sup>465</sup> Brzozowski nie stawia na ostrzu noża tej korelacji między tworzeniem a późniejszą percepcją. „Sztuka” – pisze – „to uprzyśtępnienie innym swoich stanów duchowych” (*Współczesna krytyka literacka*, s. 31). Bezwzględność nakazu nie określa stopnia, w jakim może być spełniony [przyp. – W.P.]. Lokalizacja cytatu według wydania książki Brzozowskiego z 1907 roku. „Pisać – znaczy to czynić się zrozumiałym” (K. Irzykowski, *Niezrozumialcy*, s. 254 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 370)).

<sup>466</sup> K. Irzykowski, *Niezrozumialcy* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 371).

<sup>467</sup> Trudno byłoby mówić o socjalnym pochodzeniu mowy. Zgodni są w tym punkcie R.A.S. Paget (*L'évolution du langage*, Ps. d. L. p. 93) i Rabaud (*Essai sur les sociétés animales*, p. 15). Można natomiast stwierdzić, że zgrupowanie osobników umożliwia praktyczne wykorzystanie pewnych znaków komunikatywnych. Paget źródło tych znaków widzi w „l'instinct d'expression”, objawiającym się w pierwszym rzędzie przez mimikę [przyp. – W.P.].

Atak w *Słoniu wśród porcelany* skierowany jest przeciw innemu przeciwnikowi – ale i ten przeciwnik występuje w mundurze niezrozumiałstwa. Irzykowski dochodzi do wniosku, iż niezrozumiałość poezji współczesnej ma sztuczne źródła –

po części wypływa z doktryn mylnych, lecz dających pole żądzy imponowania [...]. (s. 67) W pracowniach poetyckich odbywa się na gwałt tasowanie różnych słówek i próbowanie co z tego wyniknie. Ale przyłóż nawet cholewę do księżycy, zawsze coś z tego będzie, dziwne i niespodziewane<sup>468</sup>.

Irzykowski stwierdza dalej, że w ostatnich czasach napięcie niezrozumienia między autorem a czytelnikiem stało się tak wielkie,

że teraz nie rozumieją także już i krytycy, i zawodowi pisarze, i własni koledzy autorów. Należy więc przedsięwziąć jakąś rewizję, czy dzisiejsza subtelizacja sposobów poezji i stylu nie jest sztuczna i czy naprawdę odpowiada jakimś istotnym potrzebom<sup>469</sup>.

Polem tej rewizji stały się *Wycieczki w lirykę*, ogłaszane w tyg[odniku] „Pion”. W związku ze zgłoszonym przez Awangardę postulatem – „*maximum* aluzji wyobrażeniowych przy *minimum* słów” – Irzykowski zgłosił zastrzeżenie, iż przesadne zdaje się być to mniemanie o roli asocjacji w tworzeniu się wrażenia poetyckiego.

Imaginacja czytelnika zdoła odbyć za każdym razem tylko jeden proces, reszta „aluzji” odpada lub wychodzi na

---

<sup>468</sup> K. Irzykowski, *Niezrozumiałstwo* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 106, 108).

<sup>469</sup> K. Irzykowski, *Inter augures...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 161).

wierzch – dopiero w późniejszej analizie interpretacyjnej [...] (a wtedy) są to wrażenia z rozpoznania, wrażenia rozumowe, pseudopoetyckie [...] nie mające nic wspólnego z prawdziwym, pierwotnym wrażeniem poetyckim<sup>470</sup>.

Przeszkodą istotną, usuwającą mosty między wrażeniami poszczególnymi, jest w oczach autora *Pałuby* elipsa, bóstwo retoryczne „Linii”. Rozważania tego rodzaju, w dziedzinie środków poetyckich, prowadzą do celu drogą jedynie możliwą. Elipsa staje się niebezpieczna w poezji – gdy zbyt śmiało rozdziela człony wyobrazeniowe, pojedyncze widzenia. Rozrywa ciało widzeń po to, aby się na nowo inaczej zrastały – i tu się wydarzają zdarzenia groźne. Elipsa – „patyk do ubijania aluzji jak tytoniu w fajce”<sup>471</sup> – może spełniać rolę mało zręcznego a pełnego brawury chirurga: pacjent jest rozcięty, ale rana się zrasta.

Specjalnie irytuje autora *Walki o treść* uwaga przeciwników, iż nawyków czytania prozy nie wolno przenosić do lektury poezji<sup>472</sup>.

Gdy chodzi o czytanie cudzego wiersza – pisze Irzykowski<sup>473</sup> – każdy ma jednakową postawę: rozwiązuje, zgaduje, czyli – czyta jak prozę. Zastanawiam się, czy to możliwe:

---

<sup>470</sup> Tym wywodom Peiper i Przyboś przeciwstawiają konieczność długiego obcowania z poematem. Zalecenia uzupełnił z „Gazecie Artystów” Łaszowski, stwierdzając, iż tzw. pierwsze wrażenie – nie jest miarodajne, a istność wartości poetyckich wyczerpuje się w ciągłym i długotrwałym poszukiwaniu wzruszeń w wierszu. Być może jest to kwestia dobrej woli i wiary [przyp. – W.P.].

<sup>471</sup> Określenie Irzykowskiego [przyp. – W.P.] Z tekstu pt. *Zgiełk a ścisk tzw. walorów* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 226).

<sup>472</sup> Silny i słuszny nacisk na tę uwagę kładzie Przyboś w *Uwagach o nowej liryce* [przyp. – W.P.] (zob. *Teksty źródłowe*, s. 265–275).

<sup>473</sup> „Pion”, nr 19, R. 3 [przyp. – W.P.].

to są wiersze, ale ja to *par force* będę uważał za prozę, będę czytał jak powieść. Pić szampan a wmawiać w siebie, że się je rosół?<sup>474</sup>

To nie jest kwestia talerza, czy kielicha. Przypomnijmy: poezja to – „narzędzie ludzkiej zachłanności”<sup>475</sup>. Dla twórcy najistotniejsze jest, aby dana rzecz, dana sprawa została stworzona. Irzykowski bierze ją tak – jakby już była, jako coś danego; uważa ją za doświadczenie osiągnięte, zdobyte. To doświadczenie stara się opanować w ten sposób, aby dało się ono wyrazić w formie systemu logicznie powiązanych twierdzeń. Brzozowski dał wyraz przekonaniu<sup>476</sup>, że życie posługuje się rozumem, a nie rozum życiem – dla jakichś celów własnych. Irzykowski sądzi inaczej:

Myśl jest o wiele ważniejszą niż czyny, których repertuar jest tyłu przymusami ograniczony i których ostatecznym celem jest zwykle pewien stan myśli<sup>477</sup>.

Cała groza skupia się teraz w jednym punkcie: czy poezja ma wypowiadać „myśli”, a więc – czy ma być narzędziem komunikatywnym?

W przypiskach do tomu *Wiersze i dramaty*<sup>478</sup> Irzykowski dał odpowiedź negatywną:

Uważam lirykę za instrument zbyt delikatny, by mogła wypowiadać myśli... Myśl dla liryka staje się tematem nie

---

<sup>474</sup> K. Irzykowski, *Jeszcze raz...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 315, 317).

<sup>475</sup> *Walka o treść*, s. 256 [przyp. – W.P.]. Cytat z wydania z roku 1929.

<sup>476</sup> *W Pamiętniku* [przyp. – W.P.].

<sup>477</sup> *Pałuba* – str. 485 [przyp. – W.P.]. Cytat z wydania z 1903 roku; przedruk w: K. Irzykowski *Pałuba...* (1981), s. 438.

<sup>478</sup> Stanisławów – Warszawa, J. Fiszer, 1907, str. 213 [przyp. – W.P.].

jako zagadnienie, lecz jako bodziec do rodzenia się i kłótwania uczuć.

Sprawa uczuć może tu pozostać na uboczu, wagę ma sens istotny zaprzeczenia.

Na właściwym forum postawił spór prześladowca niezrozumiałstwa w bojach z Peiperem i Przybosiem o tzw. kontekst, stwierdzając, iż nie chodzi mu o niezrozumiałe tropy, lecz o całość, o „styl orzechowy” Awangardy. Forum właściwe – to forum poetyckiego języka. Istnienie tej odrębności poezji uznał Irzykowski w powoływanych *Wycieczkach w lirykę* – „jest to w poezji coś, co się nie da wyjaśnić, jeżeli je chcemy ująć słowem prozy – *irreductibile quid*”.

W tym stadium kontrowersji powróćmy do *Słonia wśród porcelany* i do jego wniosków<sup>479</sup>.

Oczywiście, że poeta już w chwili tworzenia nie może się krępować względami na zrozumiałość. Ale nie o tę chwilę chodzi, lecz o przygotowanie do niej, o jego całe nastawienie umysłowe, a to już chyba leży w granicach woli poety – chodzi o jego życie, o wybór lektury, o jego cały monolog wewnętrzny, o jego wnikanie w cudze dusze itd.

Sądzi Irzykowski, że przebieg tych procesów jest nie-naturalny, że żyjemy w epoce „fałszowania wyobraźni”<sup>480</sup>. Irzykowski uprawnia w dziele literackim obecność pewnej dozy niezrozumiałości, gdy powtarza za Hebblem, iż ta-

---

<sup>479</sup> Str. 78 [przyp. – W.P.] Według wydania *Słonia...* z 1934 roku; cytata z *Inter augures...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 162).

<sup>480</sup> W podobnym niemal tonie utrzymane jest kategoryczne twierdzenie p. W. Wasiutyńskiego („Prosto z Mostu” nr 48), iż sztuka dzisiejsza jest „karykaturą”. W obrębie poezji widzi p. Wasiutyński dwóch poetów, wolnych od karykaturalności: Bąka i Skuzę [przyp. – W.P.].

jemnica jest źródłem i rdzeniem poezji – w sensie docierania do ostatecznych tajemnic i otwierania perspektywy na nieskończoność. Będzie to niezrozumiałość nieznanego, pełnego uroku; utwory takie porównać można do skrzyń z zamkniętymi skarbami – są to jednak utwory czytelne.

W tym świetle oczywistym jest, iż osiłą walk Irzykowskiego staje się bój Irzykowskiego o literacką dostępność wiersza. Metodą, którą Irzykowski zaleca, jest odwrót poezji od tych sposobów wyrażania, które wolne byłyby od wszelkiej wewnętrznej komplikacji, tej właśnie, która przekształciła w historycznym rozwoju literatur język poetycki w jego postać współczesną. Trudno negocjować istnienie poszczególnych „fałszerstw wyobraźni” – tych jednak nie zwykło się liczyć do poezji, wciąż wiernej orfickiemu językowi – i wciąż go przekształcającej. Trąbki wzywające do odwrotu są jakąś nową formą wiary w Vica<sup>481</sup> prawo historycznych powrotów. Niepowrotność historii nie jest dziś dogmatem, mechanistyczna wizja Newtonska świata leży rozbita. Każdy „powrót” – nie tyle jest nawrotem, ile rodzajem przystosowania do form już utartych, osiągniętych przez przeszłość. W tych powrotach właśnie szczątki przeszłości dochodzą do głosu, lecz nie tworzą jednoznacznego z tym, co było. Tworzą kształt n o w y<sup>482</sup>.

<sup>481</sup> Giambattista Vico (1668–1744) – włoski filozof, historyzof, naj-słynniejszy przedstawiciel oświecenia włoskiego. Historiozofia Vico przedstawiona w księdze pt. *Nauka nowa* (1775) głosi, że w dziejach ludzkości można wskazać powtarzające się cyklicznie etapy: epokę bogów – w której dominuje religia, epokę bohaterów (herosów) – w której dominuje poezja i epokę ludzi – człowiek osiąga pełną samowiedzę, ufa własnym zdolnościom, pojawia się język prozaiczny oraz historiografia. Trzem etapom historii odpowiadają trzy rodzaje poznania: wiara, wyobraźnia i rozum.

<sup>482</sup> F. Rauh – *Etudes de Morale*, Paris, Alcan, p 449 et sqq. [przyp. – W.P.].

Powrót! Czas najwyższy zapytać – dokąd?

Irzykowski odpowiada krótko: do prostych form języka. Taka odpowiedź implikuje istnienie jakiegoś jedyne go języka jako systemu porozumiewania się między ludźmi. Przeczą temu założeniu wyniki zdobyte przez filozofię dźwięku mownego<sup>483</sup> w ciągu kilkunastu lat ostatnich, a w szczególności dorobek praskiej szkoły fonologicznej<sup>484</sup>.

Z punktu widzenia spełnianej funkcji – język jest systemem środków wyrażania, przystosowanych do pewnego celu<sup>485</sup>. Nie można zrozumieć żadnego faktu językowego, nie zwracając uwagi na system, do którego fakt badany należy.

L'étude d'une langue exige que l'on tienne rigoureusement compte de la variété des fonctions linguistiques et de leurs modes de réalisation dans le cas considéré [...]. C'est d'après ces fonctions et ces modes que changent et la structure phonique et la structure grammaticale et la composition lexicale de la langue<sup>486</sup>.

W wyniku wysiłków rozróżniających dadzą się ustalić trzy systemy językowe: 1. język intelektualno-komunikatywny o przeznaczeniu społecznym (w stosunku do osobników poszczególnych), 2. język emocjonalno-ekspresyjny – również o przeznaczeniu społecznym, kiedy

---

<sup>483</sup> Wg. klasyfikacji prof. van Ginnekena [przyp. – W.P.].

<sup>484</sup> Chodzi o Praskie Koło Lingwistyczne, założone w 1926 roku z inicjatywy kilku językoznawców czeskich: Viléma Mathesiusa, Bohuslava Havránka, Bohumila Trnki, a także Vladimira Skalički, Jana Mukařovskiego. Później dołączyli do niego wybitni badacze pochodzenia rosyjskiego: Roman Jakobson i Nikołaj Trubieckoj.

<sup>485</sup> *Travaux du Cercle Linguistique de Prague*, Theses, I, 1929 [przyp. – W.P.].

<sup>486</sup> *Ibidem* [przyp. – W.P.].

chodzi o wzbudzenie pewnych specyficznych uczuć w słuchaczu, 3. język poetycki. Język poetycki da się wyodrębnić w drodze śledzenia jego funkcji, ściśle: „sivant le rapport existant entre lui et la réalité extralinguistique”<sup>487</sup>. Język komunikatywny jest skierowany na przeniesienie znaczenia, język poetycki znaczenie wyraża znakiem, jest skierowany na znak. Naczelnym postulatem przy ustalaniu zasad tego języka jest konieczność uniknięcia błędu, który polega na identyfikacji języka poezji i języka komunikatywnego, intelektualnego. Szkoła Praska zwraca uwagę na specyficzną odrębność fonologii i morfologii języka poetyckiego, utrudniającą wszelkie badania – w szczególności historykom literatury, a zapewne i nieraz krytykom literackim.

Pominąć można, mniej dla toku tych rozważań istotne, silne akcenty, które Szkoła Praska kładzie na stronę foniczną języka poetyckiego. Doniosłość pierwszorzędną posiada natomiast naukowe rozróżnienie odrębnych rodzajów reprezentacji językowej, które przeprowadzono w Pradze<sup>488</sup>. Tym razem Irzykowski nie spotyka się z „subiektywnym dogmatyzmem” jakiejś szkoły poetyckiej, któremu przeciwstawić mógłby obiektywny sprawdzian społecznego doświadczenia.

Poezja zachłanna i krocząca w nieznaną<sup>489</sup>, urasta do roli samodzielnego tworzywa kulturalnego, w swoim ob-

<sup>487</sup> *Travaux du Cercle Linguistique de Prague*, vol. 1: *Mélanges linguistiques dédiés au premier Congrès des philologues slaves*, Prague 1929, s. 36.

<sup>488</sup> W ścisłym związku z poruszoną kwestią stoi praca J. Mu-karowsky'ego *La phonologie et la poétique* (*Tr. d. C. L. d. Pr.* IV, pp. 278–288), z którą nie mogłem się zapoznać, niestety [przyp. – W.P.].

<sup>489</sup> „Liryk jest odkrywcą stworzeń, które zaludniają otaczający nas chaos” – Irzykowski, *Wiersze i dramaty*, s. 213 [przyp. – W.P.]. Lokalizacja cytatu według wydania z 1907 roku.

rębie – absolutnego. Miara podmiotowego doświadczenia nie może być tutaj podstawą oceny – razem z tą błędną dedukcją, iż nasilenie poetyckiego wyrazu ma być zależne od jego przystępności w kategoriach komunikatywnych.

\* \*  
\* \*

W specyficzności dróg poetyckiego słowa zawiera się obszar trudu, lecz i klucz wyzwolenia i rozwiązania. Trzeba rozrzucić tajemnicę poetyckich narzędzi poetyckiego tworzenia. Rozważania niniejsze nie były obroną prawa do niezrozumiałości: jest wątpliwe, czy takie prawo pozytywnie istnieć może. Były podjęte w uznaniu wagi rozumienia – i porozumienia.



ANEKS



Karol Irzykowski

## Niezrozumialcy (Teoria niezrozumiałości o ile można zrozumiale wyłożona)

Coraz częściej zdarza mi się czytać niezrozumiałe płody z zakresu beletrystyki lub krytyki. Trenowałem się był dawniej w lekturze tego rodzaju i już np. zdawało mi się, że rozumiem pisma najzawilszego z naszych zawilców, St[aniśława] Lacka<sup>490</sup>, rzeczywiście zaś nauczyłem się „rozumieć” Momberta i rozkoszować jego utworami. Każdy miesiąc jednak przynosi mi nowe upokorzenie na tym polu. Nie rozumiem! I zdaje mi się, że skądś dolatuje mnie chór męczenników: Nie rozumiemy! gdy tymczasem autor, widząc tę solidarność czytelników, uśmiecha się

---

<sup>490</sup> Stanisław Lack, pierwotnie Izrael Lack (1876–1909) – krytyk literacki i teatralny, tłumacz; współpracownik krakowskiego „Życia” i „Nowego Słowa”. W książce o Hebbli Irzykowski charakteryzował go następującymi słowy: „najgenialniejszy z polskich wszystkojedników, ponury sfinks, strzegący zazdrośnie hasła sztuka dla sztuki” (K. Irzykowski, *Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności*, Stanisławów–Warszawa 1907, s. 64; przedruk w: K. Irzykowski, *Czyn i słowo...* (1980), s. 66), a w *Glossach do współczesnej literatury* w ramach dokonanej klasyfikacji typów „uznania”, którymi krytycy obdarzają twórców, wskazał na jego szkice o Wyspiańskim, by zilustrować „uznania pasożytnicze”: „krytyk zasnuwa prawdziwy stan faktyczny badanego dzieła tkanką własnych pomysłów, dzieło jest mu tylko pretekstem do pokazywania własnej bystrości. Tak zachowuje się Lack względem sztuk Wyspiańskiego: bezkarnie wynajduje w nich głębokości, o których się autorowi nie śniło” (*ibidem*, s. 345).

z wyższością, klasycznym gestem owija się jeszcze mocniej w pelerynę pogardy i niebawem znika w mgłę tajemniczej.

Trzeba więc raz starać się zrozumieć, jeśli już nie niezrozumiałców, to przynajmniej niezrozumiałość. Kwestia ta dzięki niebывалemu zróżniczkowaniu się naszej literatury w ostatnim dziesięcioleciu stała się bardzo aktualną. Nie będzie to chyba paradoksem, jeżeli powiem, że sama możliwość postawienia takiej kwestii świadczy o wysokim poziomie naszej literatury. A jest to kwestia i literacka, i społeczna zarazem, chodzi tu bowiem o prawa autora i o prawa czytelnika.

## I.

Otóż, po pierwsze, niezrozumiałość może być wynikiem pewnej metody literackiej, której bezwzględnie odrzucać nie można. Metodę tę wynaleziono w Niemczech jako konsekwentne uzupełnienie naturalizmu. Naturalizm Zoli<sup>491</sup> odbijał rzeczywistość zewnętrzną, naturalizm Hauptmanna<sup>492</sup> odbijał dialog, pozostawał jeszcze krok do odbijania myśli. Ten krok zrobili Holz<sup>493</sup> i Schlaf<sup>494</sup>. Najkonsekwentniejszym był Holz, który w zbiorze lirycznym

---

<sup>491</sup> Émile Zola (1840–1902) – francuski krytyk sztuki, pisarz, główny przedstawiciel i teoretyk naturalizmu.

<sup>492</sup> Gerhart Hauptmann (1862–1946) – niemiecki dramaturg, poeta, laureat Nagrody Nobla (1912), przedstawiciel naturalizmu w teatrze, jego twórczość wywarła wpływ między innymi na Jana Kasprowicza i Stanisława Wyspiańskiego.

<sup>493</sup> Arno Holz (1863–1929) – pisarz, jeden z głównych teoretyków tzw. konsekwentnego naturalizmu niemieckiego. W utworze *Phantasmus* odrzucił metrum i rym, pozostawiając jedynie naturalny, wewnętrzny rytm języka, uzależniony od dynamiki treści.

<sup>494</sup> Johannes Schlaf (1862–1941) – pisarz niemiecki, współautor, z Arno Holzem, tomiku nowel *Papa Hamlet* (1889), dramatu *Die Familie Selicke* – wzorcowych przykładów naturalizmu.

*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 bezładny, a jednak misternie ułożony bukiet, działający jak najczystsza fantazja. Holz był jednym z odkrywców *fantastyczności 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”.

Kierunek zainicjowany przez Holza rozdziwił się wkrótce. Jedni poeci widzieli w „nierozumiałościach” tylko nowy efekt i zatraciwszy poczucie źródeł i celów Holzowskiej techniki, stosowali ją tylko jako ornament; niezrozumiałość ich nie pochodziła z trudności wysłowienia zjaw nowych, dotychczas nie opisywanych, wyłaniających się dopiero z chaosu, była tylko stylizowaną. Drudzy zwrócili uwagę na treść zjawisk, które mają się przesunąć w kinematografie duszy. Holz, czy to że przecież obawiał się być niezrozumiałym, czy że umysł jego w ogóle nie skłaniał się do wyobrażeń zamazanych, podejrzanych – obracał się przeważnie w zakresie zewnętrznych zjawisk duchowych, pokazywał duszę w chwili, gdy ona zachowuje się biernie, w stanie *dolce far niente*<sup>495</sup>. Toteż bawi go głównie tło, na którym się dusza wylegiwa: krajobraz, kawiarnia, pokój itd.; to tło rysuje z satysfakcją kilku urywanymi, jakby wyliczającymi rzutami. Ale ina-

<sup>495</sup> *Dolce far niente* (wł.) – słodkie nieróbstwo, miłe próżnowanie.

czej zachowuje się dusza w stanie czynnym, ruchomym, kiedy pod wpływem wzroku w nią wpatzonego zaczyna samą siebie przeszukiwać i odsłaniać swe głębie. W tym punkcie przełamał się naturalizm, gdyż stanął wobec niespodzianek; z wygodnego widza stał się górnikiem i nurkiem. Znalezione się niebawem w pobliżu Maeterlincka<sup>496</sup> i mistycyzmu. Każdy poeta widział w swej duszy takie głębie i dna, jakie według swojej filozofii znaleźć się w sobie spodziewał. Schlaf pojmował duszę panteistycznie, stapiał ją w jedno z otaczającą przyrodą; Mombert stworzył sobie odrębną, oryginalną mistykę i kreślił jakieś jakby wstawione w ten świat wypadki z czwartego wymiaru, aż wreszcie uwierzył w swoje wizjonerstwo; Przybyszewski wizję swojej duszy wziął z filozofii Schopenhauera i mniemał, że widzi wszystko to, do czego Schopenhauer doszedł drogą spekulacyjnej abstrakcji. W *Totenmesse*<sup>497</sup> mamy kosmiczną wizję Płci (woli), która pozbywa się swego leukocytu (rozumu); w *De profundis*<sup>498</sup> bohater przez mgłę seksualnej żądzy widzi tłum swoich przyszłych potomków, gdzie indziej znów jakaś dusza odkrywa w sobie ślady przodków i widzi się królem asyryjskim. Tę metodę cofania się do korzeni duszy podjął także Miciński i w ogóle padła ona u nas na grunt podatny, wspierana zwłaszcza przez szalę regresu do słowiańskości (Wolska<sup>499</sup>, Wyspiański) i różnych innych „pra” czy „prae”<sup>500</sup>.

<sup>496</sup> Maurice Maeterlinck (1862–1949) – pisarz belgijski, czołowy przedstawiciel symbolizmu.

<sup>497</sup> *Totenmesse* – poemat prozą z 1893 roku (wersja pol. *Requiem aeternam*, 1904).

<sup>498</sup> *De profundis* – poemat prozą z 1895 roku (wersja pol. 1900).

<sup>499</sup> Maryla Wolska (1873–1830) – poetka młodopolska. Irzykowski kpi z jej utworu *Swanta (baśń o prawdzie)* (Lwów 1909) w swym artykule *Włazą w swoje korzenie*, w: *Czyn i słowo...* (1913), s. 191; przedruk w: *Czyn i słowo...* (1980), s. 415–416.

<sup>500</sup> Por. artykuł Irzykowskiego pt. *Włazą w swoje korzenie* (w: *Czyn i słowo...* (1913), s. 189–198, przedruk w: *Czyn i słowo...* (1980),

Wszystkie te wizje jednak były 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. Aby zaś zatrzeć ślady tej roboty, starają się o to, aby wydobyty z kopalni metal nie był czystym metalem, lecz rudą, czyli: mieszają do rezultatu swego odkrycia tyle niejasności i niedorzeczności, aż osiągną pozór wizji. Nawet Żuławski w *Prolegomenach* wzdraga się brać wizje Przybyszewskiego na serio i powiada, że Przybyszewski fałszuje, stylizuje wizję; dodaje jednak, że tak być musi, że ta fałszowana wizja jest literackim surogatem wizji rzeczywistej, nie dającej się ująć w słowa<sup>501</sup>.

Jakkolwiek bądź – stoimy tu u źródeł niezrozumiałości. Poznawszy ją u tych źródeł, przestajemy się nią niepokoić. Niezrozumiałe ustępy u wielu poetów naszych i obcych pozostają naturalnie nadal niezrozumiałymi, jeżeli je weźmiemy dosłownie; przestają być takowymi, gdy się pozna ich literacką genezę.

## II.

Zbadawszy nieco bliżej pojęcie niezrozumiałości, ujrzymy w nim dwie różne strony: jedną jest *n i e j a s n o ś ć*, tkwiąca w przedmiocie, który ktoś ma zrozumieć, drugą *t r u d n o ś ć*, uczucie subiektywnej fatygi, którą komuś sprawia wysiłek skierowany ku zrozumieniu tego niejasnego przedmiotu.

---

s. 413–423), w którym krytyk kpi z młodopolskich tendencji biernego osadzania literatury w tradycji.

<sup>501</sup> Por. utwór Jerzego Żuławskiego (1874–1915) – młodopolskiego poety i filozofa pt. *Teoria sztuki nagiej duszy*, w: *idem, Prolegomena. Uwagi i szkice*, Warszawa 1902.

Jakiś utwór, jakiś wykład, jakaś myśl – mogą być niejasne a łatwe, a czasem jasne a trudne.

Mistycyzm np. osłania aureola szczególnej niezrozumiałości i głębokości. Na pozór jest to przysmak bardzo arystokratyczny i „dostojny”. Na pozór tylko. W gruncie rzeczy mistycyzm jest płytki i łatwy, tylko alfabet jego jest trudny i zawikłany. Podobnie rzecz się ma z Wyspiańskim. W gruncie rzeczy jest on dość przystępnym, myśli, które ma do powiedzenia, są rzeczywiście myślami społeczeństwa, często aż do banalności. Nie ma przecież nic banalniejszego nad frazes: „Miałeś, chamie, złoty róg, ostał ci się ino sznur”<sup>502</sup> – frazes, który wyjęty z głowy tłumu stał się przysłowiem tłumu. Tylko alfabet Wyspiańskiego jest trudny: posługuje się on składnią tak dziką, że często już nie treściowego, ale wprost gramatycznego sensu zdania doszukać się trudno, a prócz tego używa wielu wyrazów w jakimś specjalnym tajemniczym znaczeniu, zwłaszcza pisanych przez wielką literę (np. ciągle powraca u niego wyraz „Słowo” w jakimś nie znanym mi, odrębnym, może wolnomularskim znaczeniu). Niezrozumiałość Wyspiańskiego jest tedy tylko brakiem klucza; ten klucz powinni dorobić filologowie, a wtedy łatwo będzie do tej skarbnicy wchodzić i wychodzić. Tak samo łatwymi są utwory Przybyszewskiego i dzisiejsza ich popularność świadczy dosadnie o tym, iż swego czasu tylko perfidia i upór ogłosiły go apostołem ciemności. Bardzo łatwym do pojęcia okazał się w biegu czasu *Skarb* Staffa<sup>503</sup>, okrzyczany dawniej za wybryk hieroglificzny. Co więcej – *Skarb* właśnie celuje przezrystością.

<sup>502</sup> Słowa z dramatu Stanisława Wyspiańskiego pt. *Wesele* (1901).

<sup>503</sup> *Skarb* – baśniowo-alegoryczna tragedia Leopolda Staffa (1878–1957) w trzech aktach z 1904 roku, która po premierze wywołała żywą dyskusję krytyków.

## III.

Obok niejasności, która wypływa z metody, oraz tej, która wynika z braku klucza, wspomnieć wypada o niejasności wskutek niedbalstwa: gdy autor nie ma czasu albo też nie chce sobie zadać trudu wmyśleć się w duszę czytającego i zapytać siebie: czy też on to zrozumie? Tę niejasność można by nazwać także brakiem litości lub fantazji. Tak bywa np. u Brzozowskiego<sup>504</sup>. Ma się wrażenie, że gdyby te jego wszystkie mądre i piękne zdania napisać na nowo, lecz lepiej je ustawić, uporządkować, pociąć, porobić w tym lesie ścieżki i ławeczki, wówczas czytałoby się go zupełnie gładko, i ani głębokość myśli jego, ani styl wcale by na tym nie ucierpiały. Rzecz nie do uwierzenia np., jak wadliwa konstrukcja zdań i niejasne ich połączenie z myślami poprzedzającymi zniechęcają czasem czytelnika i jak łatwo je czasem usunąć. I tak np. we wstępie niniejszej rozprawy w zdaniu 8-mym słowa „Kwestia ta” są niejasne, gdyż nie wiadomo dobrze, do czego się wyraz „ta” odnosi: czy do niezrozumiałości, czy do starań o zrozumienie, czy do nieokreślonej kombinacji z obu tych spraw. Niejeden pisarz z pewnością zauważył, czytając swoje dawniejsze rzeczy, że w pewnych miejscach sam siebie nie rozumie, a przynajmniej utyka, i dopiero później przypomina sobie myśl swoją właściwą. Są to te miejsca, w których dziś według spadku rytmicznego zdań i toku myśli oczekiwaliby innego sensu. Pisanie zwłaszcza prozą musi do pewnego stopnia ziszczać pewne, że tak powiem,

---

<sup>504</sup> Por. uwagi Irzykowskiego „Ten człowiek jest tęsknotą zwątpienia, ta kobieta jest równoległobokiem absolutu – to byłoby mniej więcej powiedziane w stylu Brzozowskiego, choć złośliwie przekręcone” (*Czyn i słowo...* (1913), s. 152; przedruk w: *Czyn i słowo...* (1980), s. 374). Styl pisarski Brzozowskiego jest według krytyka konsekwencją „pozy nietzscheańskiej”, „taniego «bicia w wielki dzwon»”.

oczekiwania stylistyczne czytelnika, czyli zawierać kompromisy z szablonem.

Inaczej jest naturalnie z poezją, gdzie śmiałe elipsy, niedopowiedzenia, zagadkowości mogą nie tylko być efektem przygodnym, lecz także należeć ściśle do treści. Czasem bywa to nie tyle niezrozumiałość, co raczej tajemniczość, zazdrosna chęć ukrycia przed okiem profana tego, co by się przecież chciało powiedzieć. I proza korzysta czasem z tych przywilejów poezji. Mam tu na myśli np. krytyki Lacka, najautentyczniejszego z komentatorów Wyspiańskiego<sup>505</sup>. Chwalebna chęć niezależności od czytelnika przechodzi u tego egoisty intelektualnego w lekceważenie, a lekceważenie w podstawianie czytelnikowi nogi na każdym kroku. Może to jest nieudolność autora, może wpływ jego odrębnej organizacji umysłowej, ale wywiera to wrażenie takie, jakby autor drwił sobie z czytelnika, i to według pewnej metody. Przy tym robi autor taką minę, jakby jego ciągły kontakt z czytelnikiem nie ulegał wątpliwości, od czasu do czasu mówi nawet: wszak to jasne. Jeżeli wszelki plód literacki przyrównamy do dramatu myślowego, który umysł czytelnika ma odegrać na scenie swojej wyobraźni, to pisma Lacka będą tzw. dramatami książkowymi, tj. takimi, których nigdy odegrać nie można, będą skarbami zaklętymi w duchu na wieki. A jednak nie można twierdzić, żeby tylko żądza wydrwienia czy imponowania kierowała tym autorem, miał on przecież coś istotnie do powiedzenia, gdyż poprzez gruby wór, w który zaszył swoje myśli, czuć i widać jakieś ruchy i drgania tych myśli. Trudno sobie zdać sprawę, w jaki sposób takie ela-

---

<sup>505</sup> Owocem wieloletnich badań Stanisława Lacka nad twórczością Wyspiańskiego i artykułów publikowanych w „Życiu” była wydana już po śmierci autora książka *Studia o St. Wyspiańskim*, zebrał i przedmową poprzedził S. Pazurkiewicz, Częstochowa 1924.

boraty powstają; tylko analogia do własnych doświadczeń pisarskich daje nam w tym względzie pewne wskazówki.

Przypomnijmy sobie, ile razy poprzestawaliśmy na wykluciu się myśli do połowy, gdy nazbyt wczesnie nasunęła się nam pewna niewystarczająca kombinacja słów, która jednak później właśnie mocą swej zagadkowości ustala się, opanowuje sytuację i niejako dyktuje ze swej strony drugą połowę myśli, tak że cała myśl wypada dla nas samych trochę niespodziewanie, lecz – miło i kusząco. Takie przełamanie się myśli jest gorsze niż jej niedociągnięcie. Przypomnijmy sobie też, jak to czasem zachłanna myśl pragnie wcielić w siebie wszystkie swoje nawiasy i zastrzeżenia i przez to obciążenie popada w niejasność.

Kiedy indziej znowu myśl nasza doszła całkiem prawidłowo do jakiegoś wyniku, ale doszła po kilku etapach, których nam się nie chce czytelnikowi wymienić – tak że wynik ów uderza weń jak niespodzianka: do tego miejsca szedł za nami w pewnym tempie, a teraz imputujemy mu skok, ukrywając stopnie, po których sami weszliśmy. Nagłe zerwanie jakby umowy co do miary wysiłku, której od czytelnika wymagać będziemy, oddziaływa na niego jako niezrozumiałość. Tak nieraz zdarza się, gdy proces abstrakcyjnego filtrowania myśli za daleko się posunął; nagłe rzucenie przykładu konkretnego działa wtedy bardzo odświeżająco, jako zbawcza kontrola wątku. I Brzozowski, i Lack nie lubią rzucać czytelnikowi tej liny ratunkowej. Co prawda, nie zawsze da się to zastosować, bo myśl jak aeroplan odrywa się od podłoża konkretnego i zaczyna żyć i rosnać według swoich praw własnych, wytwarzając pod sobą w tych rejonach jakoby nowe piętra konkretów abstrakcyjnego rodzaju; wyczuwanie tych narastających niewidzialnych stopni i wspinanie się po nich szybko za ginącą w przestworach myślą – oto, co czyni lekturę pewnych książek filozoficznych tak zawrotnie upajającą, niezrozumiałą dla wielu, a wprost nawet fizyczną rozkoszą.

Zresztą istnieje sto różnych sposobów i przyczyn niejasności. U Lacka specjalnie zdaje się być czynną pewna wytworność lakoniczna, która mu każe podawać tylko czyste wyniki myślenia i zacierać wszystkie ślady ich powstania, wszystkie ścieżki, które do tych wyników wiodą z ludzkich arcyłudzkich padołów. Zaczyna on do nas mówić od razu osobnym językiem, jak człowiek, który dopiero co spadł z innej planety. Stąd też pewien poetycki urok jego pism. Wchodzi się jakby do przyćmionej jaskini, w której chwilami coś zabłyśnie, da ujrzeć jakieś dziwne wymiary i głębie, da rozeznąć jakiś kryształ cenny, i zagaśnie – to drażni, imponuje, budzi gniewną ciekawość, na jaką autor może nawet nie zasługuje.

Ponieważ Lack umarł, można go traktować jako fakt, inaczej by trzeba było naciskać go, żeby raczył pisać czytelniej<sup>506</sup>. O pewnym jego naśladowcy, żywym czy umarłym, można powiedzieć tylko tyle, że pisze pretensjonalne brednie. I Lack, i jeszcze więcej Brzozowski wpłynęli pod względem stylu na najmłodszą generację krytyków fatalnie: jej styl stał się już nieprzyzwoicie lakonicznym lub nieprzyzwoicie rozlazłym, a za stylem poszła i myśl. Nazwisk nie wymieniam.

Ale ktokolwiek pisze o niezrozumiałcach, może być łatwo podejrzany o demagogię, gdyż z góry może liczyć na potakiwanie czytelników. Przystąpmy więc teraz do głównego zagadnienia: niezrozumiałość wskutek trudności, czyli niezrozumiałość konieczna.

---

<sup>506</sup> Ten ustęp został dodany naturalnie już po śmierci tego nieoczonego krytyka [przyp. K.I.]. Lack zmarł w 1909 roku, pierwsza redakcja niniejszego artykułu została opublikowana w 1908 roku w piśmie „Nasz Kraj”. Niniejsza reedycja opiera się na rozszerzonej i poddanej niewielkim korektom wersji artykułu umieszczonej przez Irzykowskiego w tomie *Czyn i słowo...* (1913) wraz z powyższym przypisem.

## IV.

I znowu najpierw zahaczę o mistycyzm. Przeciwieństwem do mistycyzmu, który jest systemem myślenia tylko niejasnym, lecz łatwym, bo nawet tępe głowy swobodnie się w nim czują (łatwość wynika tu właśnie z niejasności, która rozluźnia karność myśli) – przeciwieństwem do tego mistycyzmu są takie systemy myślenia, które właśnie przez swą uczciwość, przez swoje wytrwałe dążenie do jasności i zrozumiałości stają się niezrozumiałymi i trudnymi. Takim jest np. empiriokrytycyzm; postawiwszy sobie za cel „myślenie według zasady najmniejszego wydatku sił”, do tego celu zdąża z nakładem niesłuchanego mozołu, przez wertepy nowej *ad hoc* wynalezionej nomenklatury, zastrzeżeń, analogii matematycznych itd. Otóż można również powiedzieć o wielu utworach sztuki, które zawierają w sobie pierwiastki myślowe, że są tym bardziej niezrozumiałymi, trudnymi, im coś szczerzej wyjaśnić, coś rozwiązać, coś uczynić zrozumiałym usiłują.

Już tu dochodzimy do punktu, w którym myśliciel i artysta popada w konieczny konflikt ze społeczeństwem. Aby rodzaj tego konfliktu „wyjaśnić” (cudzysłów, zamykający to słowo, wkrótce będzie usprawiedliwiany), przyjrzymy się bliżej, czym jest właściwie ta sławna jasność i zrozumiałość. Wszakże niezrozumiałość jest naszym codziennym żywiołem; świat zewsząd nas otaczający jest chaosem, który co chwila organizujemy, w którym tylko dlatego nie tonimy, że przez dziedziczność, tradycję i wychowanie wyrobiliśmy w sobie pewien system narzędzi i znaków, za których pomocą ów chaos ujmujemy, „rozumiemy”. Utrzymujemy nasze łodzie ponad powierzchnią oceanu, jedną niewiadomą objaśniamy drugą niewiadomą i to się nazywa rozumieniem. Przeciętny obywatel nie wie zwykle, ile ta mowa, którą się codziennie posługuje, zawiera w sobie hieroglifów i okruchów filozoficznych.

Wszak np. to niewinne słówko „jest”, używane w każdym zdaniu, jest niezmiernie głęboką i śmiałą hipotezą filozoficzną, o której tomy już napisano. A słowa takie, jak: Bóg, świat, nieskończoność? Czyż je rozumiemy? Panuje tylko między nami umowa, spiszek przeciwko chaosowi, że taki to a taki obszar chaosu jest już zbadany, wyczerpany, zrozumiany, nie wzbudzający już wątpliwości. Powiedzmy np. „woda stała się parą”. Co za nonsens! Któż ośmiela się rozumieć to zdanie? Jakżeż coś, co jest „wodą”, może zaprzeczyć swojej istocie i stać się naraz czym innym; jeżeli woda została parą, to widocznie nigdy nie była na dobre wodą, lecz czymś, co udawało wodę – a z drugiej strony znowu para nigdy nie mogła być wodą, tak jak człowiek nigdy nie mógł być kufrem. Wyraziłeś się więc, człowiecze, nieściśle, niezrozumiale: chciałeś zapewne powiedzieć: znikła woda, została para! Ale jakże to „została”? A więc tam już była? Mówiłeś jednak tylko o wodzie... itd.

„Rozumienie” jest więc tylko pewnym stanem uspokojenia, wygody. Lecz oto ktoś ośmiela się własną łódką wyjechać na morze chaosu i wrócić z nową zdobyczą. Zrywa się okrzyk: przywiozłeś nam dziwoląga, który nie przystaje do naszych tradycji, nie rozumiemy cię, jesteś naszym wrogiem!

Zrozumiałym jest więc to, co jest stare, niezrozumiałym to, co nowe, co tylko z trudem da się wcielić do dotychczasowych nabytków.

Każdy mnie zrozumiał; prawda? Bo opowiadałem stare, dobrze przez filozofów opracowane prawdy, które już wsiąknęły nieświadomie w umysł ogółu.

## V.

Każde dzieło wartościowe, czyli przynoszące coś nowego, musi zawierać w sobie element niezrozumiałości, musi

stawiać trudności albo głowie, gdy chodzi o przyjęcie nowych myśli, albo sercu, gdy chodzi o nowy sposób odczuwania.

W dziele literackim jest nawet zawsze pożądanym pewien stopień niezrozumiałości. Czytelnik chce, żeby go mylić, niepokoić, żeby miał coś do rozwiązywania, do przyswajania sobie, inaczej się nudzi. Już choćby najpopularniejsza intryga w romansach kryminalnych ma w sobie taki element zaniepokojenia, czyli niezrozumiałości. Oto wicehrabia de los Cabanos znajduje w pudełku od cygar głowę młodej pięknej blondynki z śladem odciętego puka; równocześnie w dyrekcji policji na Montmartre zdeponowano zakrwawiony pukiel jasnych włosów, nogę zaś prawdopodobnie tej samej blondynki znaleziono w 14 i pół godziny później w Marsylii, dyndającą na drucie telegraficznym. Sprawa okropnie niezrozumiała, tajemnicza; czytelnik nie może dopić kawy, póki się nie dowie, gdzie druga noga i czy Sherlock Holmes wyruszył na zwiady.

Czytelnik lubi więc niezrozumiałość, pożąda jej, ale chce sam dyktować jej intensywność, chce się nią tylko bawić, chce pozorów trudu. Autor, który go niepokoi ponad dozwoloną przezeń miarę, jest impertynentem i nie pisze artystycznie. Autor, który pochlebia próżności takiego obywatela, staje się „naszym sympatycznym”. Oto nasz sympatyczny napisał nową sztukę i poruszył w niej następujący problemat: „Z wierzchu łój, w środku nici, jak zapalić, to się świeci” – co za artysta!

Ba, nawet zdawałoby się, że pewien stopień banalności, zachowanie pewnego stałego stosunku między tym, co nowe, a tym, co stare, jest koniecznym warunkiem artyzmu. Potwierdza to Holzapfel we *Wszechideale*<sup>507</sup> i okre-

<sup>507</sup> Rudof Maria Holzapfel (1874–1930) – austriacki psycholog i filozof, autor *Panidealische Psychologie der sozialen Gefühle*,

śla to w swoim naukowym języku w ten sposób: „Jeżeli w dziele sztuki zachowanie się orientacyjne stanie się zbyt silnym, wtedy przeszkadza asocjatywnemu rozszerzaniu się wyobrażeń i uniemożliwia przeżycie estetyczne”. Holzapfel jednak dodaje, że to „zachowanie się orientacyjne” może się odbywać za silnie nie tylko w kierunku dodatnim, lecz i ujemnym, to znaczy że jeśli podstawa myślowa jakiegoś dzieła jest za głupia lub za banalna, wtedy tamuje to naszą rozkosz estetyczną, i dane dzieło nudzi nas lub irytuje.

## VI.

Niechże więc niezrozumiałym, a raczej trudnym będzie dzieło w tym znaczeniu, żeby zdobywało jak najwięcej nie znanego dla człowieka terenu. Niech nie troszczy się o zachowanie jakiegoś rzekomo stałego stosunku między wartością orientacyjną a estetyczną, niech będzie raczej za mądre niż za głupie, bo w pierwszym wypadku ludzie mu kiedyś nadążą, w drugim stracą je zupełnie z oczu.

Nie wynika jednak z tego, żeby piszący nie miał obowiązku uwzględniać duchowych zasobów swego czytelnika, by miał lekceważyć sąd jego i nie starać się o zdobycie nad nim władzy. Hasło *odi profanum vulgus*<sup>508</sup> powinno już należeć do przeszłości. Śmiesznym jest pisarz nie uznany, pocieszający się niezłomną wiarą w uznanie przyszłych pokoleń, chadzający w niewidzialnej aureoli

---

1901; *Panideal. Das Seelenleben und seine soziale Neugestaltung*, 2 vols., 1923 (tłum. polskie: *Wszechideal. Życie duszy i jego nowe postacie społeczne*, przeł. I. Blumenfeld i S. Vincenz, Warszawa 1936).

<sup>508</sup> *Odi profanum vulgus* (łac.) – gardzę pospółstwem i unikam go (pierwszy wers Horacjańskiej ody III).

przyszłej nieśmiertelności. O, ta naiwna wiara w sprawiedliwość wiekuiłą, w literacki sąd ostateczny, w nadejście Wielkiego Krytyka, który przyjdzie, sądzić będzie i wywyższy ostatnich nad pierwszych! Takiego krytyka nie było i nie będzie i sąd potomności, ten sąd, który niby to przeszedł przez sito setek głów, nie daje nigdy absolutnej pewności. Każda epoka ma inne cele, a więc inne upodobania, innego rodzaju wielkości literackie współczesne, i dobiera sobie z przeszłości innych świętych patronów literackich.

Więc miałbym tylko po to zniżać się do horyzontu tłumów, aby zdobyć uznanie? Nie, po tysiąc razy nie! Nie sprzedam się za tę cenę, bo jestem bezinteresownym, nie obchodzi mię sława, ani terażniejsza, ani przyszła, piszę *sub specie aeternitatis*<sup>509</sup>, piszę chaotycznie, bo przeze mnie mówi chaos!

Tak mi przerywa jakiś geniusz.

Ależ, niełaskawy panie, pomyśl, że ile razy tylko sam nie starasz się naumyślnie być niezrozumiałym, tyle razy nie możesz nim być tak znowu absolutnie, bo znajdzie się zawsze ktoś, co znajdzie drogę do ciebie i wskaże ją innym.

Ta niemożliwość wynika stąd, że materiał, w którym piszący tworzy, m o w a, jest procesem socjalnym. Przez mowę mam tu na myśli nie tylko słownik wyrazów, lecz słownik pojęć, ideałów, orientacji, wartości, rozmów, obiegujący w pewnej epoce w danym społeczeństwie. W tym materiale kuje twórca nowych wartości, stąd czerpie swoją formę, swój styl. Nie w znaczeniu Taine'a, jakoby twórca był tylko ostatecznym, widzialnym szczytem niewidzialnego procesu twórczego, odbywającego się wewnątrz społeczeństwa. Bynajmniej. Lecz w tym, że chcą oddziaływać

---

<sup>509</sup> *Sub specie aeternitatis* (łac.) – z punktu widzenia wieczności.

na kogokolwiek, choćby na wymagowanego czytelnika, musi twórca mimo woli uwzględnić jego „mowę”, tj. alfabet jego słów i jego poglądów. Pokazuje się to najdobitniej właśnie u pisarzy sprzeciwiających się społeczeństwu. Zawdzięczają oni temu społeczeństwu właśnie jaskrawe tło, sposobność do kontrastu; błędy popełniane przez współczesnych są dla nich często pouczającą szkołą i źródłem cudzysłowów – w ścisłym i obszerniejszym znaczeniu tego wyrazu – z których tworzy się nowy słownik (Nietzsche, Wilde<sup>510</sup>).

Ale nawet wtedy, gdy pisarz unika kontrastu ze społeczeństwem, gdy chce być już absolutnie duchowym arystokratą, pokazuje przez wykluczenie pewnych środków, kwestii, słów, przez ciągłą straż nadgraniczną między swoim państwem a tamtym, że tamto państwo istnieje dlań przecież choćby w tej formie, iż poucza go o tym, co wykluczyć należy.

Ongiś lubiłem wprowadzać poetów w kłopot pytaniem: czy pisaliby swoje utwory, gdyby przypadkiem znaleźli się na wyspie absolutnie samotnej, bez nadziei, by ich dzieła wpadły kiedykolwiek w rękę jakiemu człowiekowi. Zdaje mi się, że nie ma poety, który by w tych warunkach chciał tworzyć, a jeźeliby nawet tworzył sam dla siebie, to tylko dlatego, że w sobie samym miałby właśnie tego

---

<sup>510</sup> Podobną do wyrażonej tu myśli w odniesieniu do Oscara Wilde’a (1854–1900) – angielskiego poety, prozaika, eseisty pochodzenia irlandzkiego, przedstawiciela estetyzmu, głosiciela hasła „Sztuka dla sztuki” – artykułował Irzykowski w tekście *Ocalanie istoty rzeczy*, pisząc: „treść tego, co nowe, zwłaszcza w literaturze, zależy pod pewnym względem od negacji, zawiera w sobie protest przeciw czemuś, nosi strój ze skalpów zdobytych na przeciwnikach, czego wyraźną ilustracją jest np. treść paradoksów Wilde’a, które całe swoje istnienie zawdzięcza przeciwieństwu” (*Czyn i słowo...* (1913), s. 307; przedruk w: *Czyn i słowo...* (1976), s. 536).

idealnego towarzysza-czytelnika, jeżeliby jak Polifemek Womeli<sup>511</sup> nie szukał w srokach ukrytych boginek.

Niezrozumiałość wypływa zwykle stąd, że twórcy żyją zbyt słabym życiem towarzyskim czy społecznym. Wielu z nich żyje na wyspach czy to dobrowolnie, czy wskutek przymusu. Atoli nie tylko piszący, lecz w ogóle ludzie z ludźmi za mało żyją naprawdę, stykają się z sobą skórami, nie duszami. Zabawy, bankiety, parlamenty, ko-

<sup>511</sup> Chodzi o bohatera opowiadania Stanisława Womeli pt. *Polyfemek*, „Nasz Kraj” 1908, t. VI, z. II, s. 26–30. Zob. interpretację opowiadania przeprowadzoną przez Katarzynę Sadkowską w artykule *Groteskowość jako cecha wczesnej nowoczesności i środek artystyczny w prozie lwowskiego modernizmu (do 1914 r.)*, w: *Problemy literatury i kultury modernizmu w Europie Środkowo-Wschodniej (1867–1918)*, t. 2, red. E. Paczoska, I. Poniatowska, M. Chmurski, Warszawa 2017, s. 15–33. Por. także umieszczony w tym samym co opowiadanie Womeli numerze czasopisma „Nasz Kraj” tekst Irzykowskiego, będący zbiorem sfingowanych listów czytelników w związku z nowelą lwowskiego krytyka: K. Irzykowski, *Polifemek* (Z „Księgi Przeznaczeń odcyfrował i przepisał...”), s. 43–44; przedruk w: *Pisma rozproszone*, t. 1, s. 69–72). Stanisław Womela (1868–1911) – lwowski poeta, pisarz, krytyk literacki (publikował w: „Przeglądzie Politycznym, Społecznym i Literackim”, „Kurierze Lwowskim”, „Tygodniu”), o którym Irzykowski pisał jako o „myśliwym dusz, graczu ponad gracze”, lubującym się w tym, by „wprowadzać ludzi w kolizje duchowe, wydobywać z nich to, co by mieli najcenniejszego, podbijając duchowe stosunki wzajemnego obcowania w sfery tak wysokie, że aż niebezpieczne” (K. Irzykowski, *Stanisław Womela*, „Krokwie” 1920, nr 1, s. 62). Autor *Czynu i słowa* nawiązywał nierzadko w swych wypowiedziach krytycznoliterackich do starszego od siebie o pięć lat krytyka, zestawiając np. Womełę – „ostrowidza” z Brzozowskim – „głębokowidzem” (zob. K. Irzykowski, *Stanisław Brzozowski*, w: *Czyn i słowo...* (1913), s. 270; przedruk w: *Czyn i słowo...* (1980), s. 498). O skomplikowanej relacji między Irzykowskim a Womełą zob. K. Sadkowska, „*Wydobyć się ponad swoją chwilę*”. *Walka i ruch jako założenia krytyki Stanisława Womeli*, w: *eadem, Lwowska krytyka literacka 1894–1914. Tendencje i problemy*, Warszawa 2015, s. 105.

mitety, nawet miłość i przyjaźń bywają zbyt często surogatami – prawdziwą, typową formą współżycia duchowego jest poezja. Przyjaciel zdumiewa po 10 latach przyjaciela, pokazując mu nowe strony swej duszy w zwierciadle niespodziewanie napisanego poematu. Poezja jest zadatkami przysłych stosunków międzyludzkich; równocześnie zaś z drugiej strony w obfitości owych stosunków i ich komplikacjach tkwią dla poezji nowe, nie tykane dotychczas możliwości tak dla jej treści, jak dla jej formy.

Pisać – znaczy to czynić się zrozumiałym.

Utarło się wprawdzie zapatrywanie, że słowo nigdy nie odpowiada myśli, że „słowa drżą nad myślą, jak ziemia nad połkniętą niewidzialną rzeką”<sup>512</sup>. Powtarza się pogardliwie za Hamletem: „Słowa! słowa! słowa!”. Mnożą się poeci, którzy poprzestają na bawieniu się w wyobraźni tematami i już na tej podstawie uważają się za geniuszów, mówiąc, że przelanie tych myśli i uczuć na papier to rzecz podrzędna, dodatkowa. To lekceważenie słowa jest niezasadzone. Myśl nie jest całą myślą, póki nie skryształizuje się w słowach. A to drugie stadium: krystalizowanie, jest w dziejach myśli równie ważne, jak pierwsze: stadium poczęcia. 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 społeczeństwie<sup>513</sup>.

<sup>512</sup> Nawiązanie do słów z *Wielkiej Improwizacji*:

Język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie  
Myśl z duszy leci bystro, aż się w słowach złamie  
A słowa myśl pochłona i tak drżą nad myślą,  
Jak ziemia nad połkniętą, niewidzialną rzeką  
(A. Mickiewicz, *Dziady*, Paryż 1844, s. 147).

<sup>513</sup> W *Dzienniku tłumaczonym na język polski przez Irzykowskiego* Hebbel pisze: „Mowa jest tak jak przestrzeń i czas konieczną dla ducha kategorią pojmowania, która przedmioty wciąż usu-

To zetknięcie się może być kompromisem albo zwycięstwem. Słowo jest czynem, tak dobrym, jak każdy czyn inny. Tego jednak nie zdołają pojąć ci, dla których słowo jest tylko bawidełkiem pod pozorem artysty, którzy chcieli z poezji stworzyć sobie w życiu oazę wolną od odpowiedzialności.

Czytelnik jest dziś tak przyzwyczajony do moralnego karotażu ze strony autorów, że nawet przed jaskrawymi błędami drukarskimi schyla głowę w pokorze i zadumaniu. Cicha walka, która się u nas zaczęła dziesięć lat temu między autorem a czytelnikiem, skończyła się klęską czytelnika. Dziś drży on, bo nie wiadomo nigdy, z której strony i w jakiej mgłę ukaże się nowy geniusz. Mści się po cichu – nie czytając, a chwając. Dziś pora, żeby się autorowie ocknęli i w swoim stosunku do czytelnika szukali nowych form dla swej poezji. A wtedy może się stać, że czytelnikowi zrobi się zbyt gorąco i nieswojo w atmosferze zrozumiałości i żal mu będzie za tamtymi, niezrozumiałymi, którzy go przynajmniej nie niepokoiли.

Niezrozumialcy – zarozumialcy. Ale prawdziwa zarozumiałość prowadzi do zrozumiałości, do rządu dusz.

---

wające się naszemu ujęciu przybliży przez to, że je łamie i kruszy” (F. Hebbel, *Dziennik*, s. 177).



Karol Irzykowski  
**Metaphoritis i złota plomba**

Gdyby rozprawa powyższa<sup>514</sup>, napisana przed 15 laty, była więcej znana, może by była odegrała jakąś rolę w czasie, kiedy w poezji naszej zapanował wszechwładnie imażynizm. Z jego uzasadnień teoretycznych u nas trzeba podnieść przede wszystkim artykuł Tadeusza Peipera *Metafora terażniejszości* („Zwrotnica” nr 3)<sup>515</sup>. 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”<sup>516</sup>, jak

---

<sup>514</sup> Artykuł niniejszy, będąc częścią książki Irzykowskiego *Walka o treść*, poprzedzony jest rozprawą pt. *Zdobnictwo w poezji* (pierwodruk: „Museion” 1913, z. 11, s. 45–62, z. 12, s. 52–68), o której tutaj mowa.

<sup>515</sup> T. Peiper, *Metafora terażniejszości*, „Zwrotnica” 1922, nr 3, s. 51–55; przedruk w: *Tędy* (1930), s. 46–57 oraz *Tędy...* (1972), s. 54–61.

<sup>516</sup> W *Czynie i słowie* (s. 338) zaznaczyłem, że „równoważnik poety dla wrażeń z przyrody wskutek metafor itd. jest tworem autonomicznym, zawierającym pewien nowy współczynnik w stosunku do opisywanego przedmiotu”. Tamże zakwestionowałem

ten sam autor mówi w artykule o nowej poezji hiszpańskiej (w „Nowej Sztuce” nr 2)<sup>517</sup>. Ta „rzeczywistość literacka” to jest ów „brzask nowych stosunków”, o którym była mowa w rozdz. V<sup>518</sup>. Co do „rozpięcia”, to właściwie każda nowa metafora zawiera równocześnie maksimum „odległości”<sup>519</sup>; 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 Bulwera<sup>520</sup>: „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 siostró” (słowa Laertesa, gdy tłumy w sobie płacz z powodu utopienia się Ofelii). To rozszerzenie swobody metaforycznej na mocy pewnego rodzaju konwencji lite-

---

pojęcie „oddawania” [przyp. K.I.]. Cytat pochodzi z wydania *Czynu i słowa* z roku 1913, w wydaniu *Czynu i słowa* z 1980 roku znajduje się na s. 569.

<sup>517</sup> 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.

<sup>518</sup> Mowa o piątym rozdziale artykułu *Zdobnictwo w poezji*.

<sup>519</sup> 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*, Vol. 1–3, Stuttgart 1906–1913.

<sup>520</sup> Lytton Edward Bulwer (1803–1873) – angielski polityk i pisarz.

rackiej 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”<sup>521</sup> – 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 rozpuście metaforycznej najmłodszego pokolenia literackiego. Wprzód jednak ustanówmy pewną skalę dla metafor<sup>522</sup>. 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. Dobroć jej polega na tym, że przez użycie najjaskrawszego podstępny (*contradictio in adiecto*<sup>523</sup>) osiągnięto wynik,

<sup>521</sup> „Twierdzą, że zbliżanie odległych pojęć jest aktem uczucia; najbardziej naturalnym aktem uczucia” (T. Peiper, *Tędy...* (1972), s. 358).

<sup>522</sup> 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 należącymi 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 futuryzmem kombinacyjnym; są to surowe skojarzenia, roztwory, które nie mogą się w nic skryształizować. – Będzie mi to wszystko potrzebne jeszcze przy następnej rozprawie [przyp. – K.I.]. Por. K. Irzykowski, *Noli jurare domine Przyboś...* (*Teksty źródłowe*, s. 288).

<sup>523</sup> *Contradictio in adiecto* (łac., ‘sprzeczność w przydawce’) – błąd logiczny; stosunek między wyrażeniami będącymi częściami

w którym paradoks jest tylko pozorny: cechuje doskonale pewną sytuację psychologiczną. „Ciężkie milczenie” oparte jest już na podstępnie 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 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 przekonywujących, 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 tyfoidalne). Otóż bardzo często dziś się zdarza, że krótkie spięcia metaforyczne nie przychodzą do skutku, ponieważ członny pośredniczące poeta schował i każe się ich domyślać. Mniema, że pobudza wyobraźnię czytelnika, a tymczasem zadaje mu rebusy<sup>524</sup>. 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.

---

wyrażenia złożonego, charakteryzujący się tym, że jedno wyrażenie jest negacją drugiego (np. słoneczna noc).

<sup>524</sup> 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.].

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 przekonywające oblicze metafory i ważność czy subtelność jej znaczenia. „Sztylety w ustach mieć, ale nie w sercu” nie jest przekonywające, ponieważ 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 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 Légera<sup>525</sup>. W wierszu *Wrażenia* opisuje niesamowity pęd tramwaju, po drodze tramwaj przejeżdża przez tunel: „Dudni sunący tunel, jak betonowy krok”. Ta metonimia jest jeszcze zrozumiała, 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; czuje-

<sup>525</sup> 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.

my zamiar, nie czujemy przymusu. Poeta Stanisław Czosnowski<sup>526</sup>, 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 Majakowskiego<sup>527</sup> 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 wybuchał czerwony. Jak smutny aktor, co z Hamleta rolą wyjdzie na scenę”. „Ząbki o kryształ dzwonią jak kraszanka, kiedy się z drugą spotka w dziecka dłoni. Rzekłbyś, że perła o dyjament 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

<sup>526</sup> 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.

<sup>527</sup> Chodzi o tom *Wybór poezji* (1927) rosyjskiego poety, jednego z twórców rosyjskiego futuryzmu – Władimira Majakowskiego (1893–1930).

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 Hebbla*<sup>528</sup>. Kandaules, aby odwrócić podejrzenia żony co do szmerów, które słyszała w nocy, mówi jej o różnych fantastycznych dźwiękach, w które noc obfituje: „Roze-drzyj 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 „Skamanderze”) badanie co do innych środków poetyckich<sup>529</sup>. Wtedy się pokaże, że mimo runu na imażynizm eksploatuje się wciąż zaledwie kilka figur, nie rozporządza się nawet ryszunkiem 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 bez figur erotycznych z Kamasutra; figurą jest dla niej wszystko, dotknięcie dłoni, zerwanie kwiatu. Ale skoro się już taką wagę dziś kładzie na tę metaforę, 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

<sup>528</sup> Zob. F.Ch. Hebbel, *Gyges und sein Ring* (1854).

<sup>529</sup> Por. artykuły Leonarda Podhorskiego-Okołowa (1891–1957), 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).

poemat *Cieśle*<sup>530</sup>. Ale i tu jest 20% złotej plomby, trzeba pomóc z zewnątrz. Radzę przypomnieć sobie drewniane jajko wielkanocne i dwóch drewnianych szczepionych 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 Przybosisiu 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”<sup>531</sup>. Jest to ślad pobytu autora w Hiszpanii, ojczyźnie „piroposów”<sup>532</sup>. Wiersz *Pod dachem ze smutku*<sup>533</sup> 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 niesłychanie delikatne i drżące dotknięcie. To jeszcze można wytrzymać, ale już trudniej, gdy poeta, marząc o czekającym go spoczynku, powiada: „Wieczór... język mój rzuci 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 wrywam oczy (sobie oczywiście). I po nagą pierś wysyłam je na

<sup>530</sup> Z tomiku *Śruby* (1925).

<sup>531</sup> Zob. wiersz Peipera pt. *Noga* z tomu *Żywe linie* (1924).

<sup>532</sup> *Piropos* (hiszp.) – komplementy, pochlebstwa.

<sup>533</sup> Wiersz z tomu *Żywe linie*.

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 sześcianu itd. W *Latarni*<sup>534</sup>, 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; przerażająca olbrzymio prawdziwe zapotrzebowanie treściowe.

Dawna poetyka nazywała gromadzenie i sprzęganie metafor *katachrezą* 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 popełnia wciąż katachrezy; powstają wtedy tzw. kwiatki parlamentarne, koszarowe, szkolne itd.<sup>535</sup>

<sup>534</sup> Wiersz z tomu *Żywe linie*.

<sup>535</sup> 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” [przyp. K.I.].

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 (Stern). 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”<sup>536</sup>, a gdy tego dużo „układem rozkwitającym”<sup>537</sup>. 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, który oczywiście wobec dalszych warstw jest znów formą, bo *regressus* 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*<sup>538</sup>) zdążyła połączyć się z nowymi eksperymentami w dziwny amalgamat. Jaskrawo to występuje w prozie Ewy<sup>539</sup> Kuncewiczowej, której styl

<sup>536</sup> Por. przyp. 244.

<sup>537</sup> Por. przyp. 230.

<sup>538</sup> Por. następujące artykuły z tomu *Czyn i słowo...* (1913): *Glossy do współczesnej literatury polskiej* (s. 122–165), *Ze szkoły Żeromskiego* (s. 312–363), *Powieści Nalkowskiej* (s. 311–332). W wydaniu *Czynu i słowa...* (1980) artykuły znajdują się na stronach: 342–388, 564–596, 541–563.

<sup>539</sup> Błąd Irzykowskiego. Chodzi o Marię Kuncewiczową.

metaforyczny<sup>540</sup> jest nastawieniem anteny na wszelkie tzw. równoważniki („pseudonimowanie” Peipera) lub może jakimś kultem przyrody, jak dawniej u Nałkowskiej? Sądzę, że nawet p. Stanisław Baczyński, 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 przekonań<sup>541</sup>.

<sup>540</sup> Słowami tymi oraz przywołaniem w kolejnym akapicie książki Magdaleny Samozwaniec Irzykowski subtelnie wkomponowuje artykuł *Metaphoritis i złota plomba* w międzywojenną dyskusję na temat kobiecego pisarstwa, rozpoczętą szkicem Ireny Krzywickiej *Jazgot niewieści czyli przerost stylu* („Wiadomości Literackie” 1928, nr 42, s. 2), w którym autorka zarzucała pisarkom nadmierną metaforyzację języka. Tekst Krzywickiej wywołał polemikę rozgrywającą się w 1928 roku na łamach „Wiadomości Literackich”, na którą składają się następujące teksty: M. Kuncewiczowa, *Metaforyzm i męskie kasztele* (nr 44, s. 1); A. Słonimski, *O mówieniu i paplaniu* (nr 45, s. 4), I. Krzywicka, *Metafory i metatwory* (nr 46, s. 2); 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). Pierwodruk artykułu Irzykowskiego *Metaphoritis...* ukazał się krótko po wyżej wskazanych artykułach w tychże „Wiadomościach Literackich” (nr 52/53, s. 4). Będąc nawiązaniem do dyskusji toczony w numerach wcześniejszych pisma, stanowisko Irzykowskiego wyróżnia się uznaniem manieri metaforycznej pisarstwa kobiecego jako cechy w dużym stopniu niespecyficznej, bo przypominającej np. eksperymenty „męskiej” 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.

<sup>541</sup> Por. szersze omówienie przez Irzykowskiego książki S. Baczyńskiego pt. *Syty Paraklet i głodny Prometeusz* (Kraków 1924), w: K. Irzykowski, *Walka o treść...* (1976), s. 208–210.

Na ustach grzechu Magdaleny Samozwaniec<sup>542</sup> są parodią nie tyle *Trędowatej* Mniszkówny<sup>543</sup>, ile nowoczesnych ultrametaforycznych płodów poezji polskiej. Sławny „fortepian z lapis-lazuli”<sup>544</sup> jest wymysłem nie mniej futurystycznym jak fikcyjne jadłospisy w *Pożegnaniu jesieni*<sup>545</sup> S.I. Witkiewicza.

Na niniejszy artykuł Irzykowskiego odpowiedział Peiper obszernym tekstem pt. *Komizm, dowcip, metafora*, w: *Tędy* (1930). Nie umieszczono go w niniejszej antologii z powodów koniecznego ograniczenia objętości tomu oraz tego, że Peiper większość sformułowanych w nim argumentów powtórzy w swym późniejszym artykule pt. *Milczenie tyfoidalne*” (zob. *Teksty źródłowe*, s. 297–307). Odnotować tu jednak trzeba, że, odpowiadając Irzykowskiemu, nazywa Peiper artykuł *Metaphoritis...* „poronionym” i podkreśla, iż autor kampanii przeciw „niezrozumiałstwu” sam bywa niezrozumiały – myśl jego często jest bowiem „asocjacyjną”. Według autora *Tędy*, „eksperyment”, którym jest przedstawiona przez Irzykowskiego skala metafor, będąc „śladem ambitnego umysłu”, jest nieprzekonująca. Nieprawdą jest bowiem, iż istnieją jakiegokolwiek dwa słowa, które by nie miały jakiejś sytuacji, mogącej uzasadnić ich metaforyczne połączenie – zatem nie ma (jak twierdzi niesłusznie Irzykowski) metafor „nonsensownych”. Ponadto Peiper 1) zarzuca Irzykowskiemu, iż u podstaw jego zarzutów tkwi nieprzechwyty stosunek do metafory jako środka zdobniczego („dla Irzykowskiego metaforyzacja jest popel-

<sup>542</sup> *Na ustach grzechu* – powieść z 1924 roku Magdaleny Samozwaniec – właśc. M. Niewidowskiej, *primo voto* Staszewskiej, z domu Kossak (1894–1972).

<sup>543</sup> *Trędowata* – powieść z 1909 roku Heleny Mniszkówny, z domu Mniszek-Tchorznicka, *primo voto* Chyżyńskiej, *secundo voto* Rawicz-Radomys (1878–1843).

<sup>544</sup> 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.

<sup>545</sup> *Pożegnanie jesieni* – powieść Witkiewicza napisana w 1925 roku, wydana w 1927 roku.

nianiem tautologii, gdyż rzekomo «wynajduje tylko coraz to nowe warianty dla tych samych fenomenów». A przecież dwie metafory czynią z tego samego fenomenu dwie różne rzeczy”); 2) deklaruje, iż jego – Peipera – program jest nie tyle obroną metafor, ale metaforyzacji („**mnie nie chodzi o metafory w dziurkach, mnie chodzi o metaforyzację**”), to jest zabiegu ustanawiającego autonomiczność przekazu poetyckiego, co oddalić ma stawiany przez Irzykowskiego zarzut o opisowość wierszy Peipera („Przenośnia jest tu nie tylko przenośnią, ale i wznosią”); 3) podkreśla, że mowa metaforyczna jest „**w pewnym sensie prawdziwsza od mowy nie metaforycznej**”, bowiem: „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”); 4) analizuje mowę poetycką (swoją wiersz *Noga*) jako „zrastanie się widzeń” (obrona niedocenianego przez Irzykowskiego „układu rozkwitania” jako metodzie poetyckiego pisania, która odpowiada naturalnemu procesowi percepcji: „**Zawsze poznajemy przedmiot całościami; primo. Całościami coraz szczegółowszymi; secundo**”); 5) atakuje (odnosząc się do metafory Szekspira) strategię lekturową krytyka („izolatorski nałóg Irzykowskiego”), polegającą na izolowaniu analizowanych metafor z kontekstu (a przecież: „**każdą metaforę oświetla cały poemat**”), co właśnie czyni je niezrozumiałymi lub nieprzekonującymi. Po ukazaniu się artykułu *Komizm, dowcip, metafora* Irzykowski opublikował obszerny tekst o Peiperze (*Burmistrz marzeń niezamieszkałych* („Wiadomości Literackie” 1931, nr 1, s. 3; przedruk w: *Słoi...* (1934), s. 265–284 oraz *Słoi...* (1976), s. 272–292). W wątku interesującego nas tu sporu o niezrozumiałstwo 1) podtrzymał tezę o niezrozumiałstwie poezji Peipera, chwając równocześnie jego teksty programowe: „Akrobata metafor i niezrozumialec w swoich poezjach, gdy chodzi zwyczajnie po ziemi, tzn. w swoich artykułach, jest jasny jako myśliciel, a jako stylistą jednym z najbardziej wyrafinowanych dziś w Polsce. To, co w jego poezjach odstrasza i męczy, w artykułach, zastosowane z umiarem, jest wdziękiem. Wyszukaność i elegancja ozdób stylistycznych zbliża go do Świętochowskiego. *Nowe usta* są prawdziwym cackiem

stylistycznym” (K. Irzykowski, *Burmistrz...*, s. 3; przedruk w: *Słoń...* (1934), s. 266 oraz *Słoń...* (1976), s. 273); 2) odnosząc się wprost do krytyki przez Peipera artykułu *Metaphoritis...*, pisał: „[Peiper] poucza mnie o metaforyzacji, o procesie metaforycznym – pojęcia, które właśnie u mnie dawno się znalazły. Istnieniu niezrozumiałstwa zaprzecza wręcz. Poucza mnie długo (s. 389) [*Tędy* (1930) – S.P.] i niepotrzebnie o tym, że wyrażenie Hamleta «sztylety w ustach mieć nie w sercu» jest dopuszczalne, ponieważ w nim kulminuje się szczególny stan Hamleta. Otóż nie zaprzeczałem dopuszczalności takiego wyrażenia [...], lecz tłumaczyłem [...] zawarte w nim ryzyko i dodałem wyraźnie: «Tylko szczególny sens mógłby takie zestawienie usankcjonować». P. Peiper właśnie ten szczególny sens uwypukla. Przy tym poucza mnie, jak to trzeba myśleć całościami, jak to nie trzeba izolować, atomizować itp. [...] Mała uczona demagogia, modna w czasach, kiedy wymyślono «Gestaltqualität» i kiedy można powiedzieć komuś: myślisz atomistycznie! Uchodzi za obelgę” (K. Irzykowski, *Burmistrz...*, s. 3; przedruk w: *Słoń...* (1934), s. 283–284 oraz *Słoń...* (1976), s. 291–292).

## Bibliografia

### TEKSTY ŹRÓDŁOWE

- Brzękowski J., *Kilka uwag o niezrozumiałstwie tzw. Nowej Sztuki*, „Goniec Krakowski” 1925, nr 138.
- Brzękowski J., *Poezja, orzechy i dziadek do orzechów. Odpowiedź Irzykowskiemu*, „Gazeta Artystów” 1934, nr 14.
- Drohocki Z., *O zrozumiałości i niezrozumiałości*, „Zwrotnica” 1926, nr 8.
- Hulewicz J., *W odpowiedzi Karolowi Irzykowskiemu. Zrozumiałstwo*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 40–42.
- Irzykowski K., *Awangardą i pogardą (Wycieczki w lirykę II)*, „Pion” 1934, nr 40 (53).
- Irzykowski K., *Dopisek późniejszy* [do artykułu *Niezrozumiałstwo*], w: K. Irzykowski, *Słoń wśród porcelany*, Warszawa 1934.
- Irzykowski K., *Inter augures. Słaba odpowiedź osaczonego zrozumiałca*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 50.
- Irzykowski K., *Jeszcze raz: ucieczka w kontekst (Wycieczki w lirykę V)*, „Pion” 1935, nr 19 (84).
- Irzykowski K., *Metaphoritis i złota plomba*, w: K. Irzykowski, *Walka o treść. Studia z literackiej teorii poznania. I. Zdobnictwo w poezji. II. Treść i forma*, Warszawa 1929; pierwodruk: „Wiadomości Literackie” 1928, nr 52/53.
- Irzykowski K., *Niczego nie zrozumieć – wszystko przebaczyć? (Wycieczki w lirykę III)*, „Pion” 1934, nr 41 (54).
- Irzykowski K., *Niezrozumiałcy (Teoria niezrozumiałości o ile można zrozumiale wyłożona)*, w: K. Irzykowski, *Czyn i słowo. Glossy sceptyka*, Lwów 1913; pierwodruk: „Nasz Kraj” 1908, z. 8.
- Irzykowski K., *Niezrozumiałstwo*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 38.

- Irzykowski K., *Niezrozumialstwo, metafory i kto nie będzie rozstrzelany* (Wycieczki w lirykę VII), „Pion” 1935, nr 52 (117).
- Irzykowski K., *Noli jurare, domine Przyboś, in verba Peiperi* (Wycieczki w lirykę IV), „Pion” 1935, nr 5 (70).
- Irzykowski K., *Sprostowanie do polskiego albumu przestępców literackich*, „Kurier Wileński” 1935, nr 1.
- Irzykowski K., *Zgiełk a ścisk tzw. walorów* [Wycieczki w lirykę I], „Pion” 1934, nr 39 (52).
- Jehanne-Wielopolska M., *Głos laika o artykule Irzykowskiego Niezrozumialstwo. Maniery resorpcyjne w literaturze*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 44.
- Kotlicki M., *Znowu stare nieporozumienia*, „Kurier Wileński” 1934, nr 288.
- Łaszowski A., *Nie wszystko rozumiem*, „Gazeta Artystów” 1934, nr 12.
- Miller J.N., *O niezrozumiałej zarozumiałości arcyrozumialstwa*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 45.
- Norwid C.K., *Jasność i ciemność* [tekst do druku podał i opatrzył obszernym komentarzem pt. *Postscriptum wydawcy* J. Ujejski], „Wiadomości Literackie” 1924, nr 46.
- Peiper T., *Milczenie tyfoidalne*, „Pion” 1935, nr 10 (75).
- Peiper T., *Nowe tworzenie*, w: T. Peiper, *Nowe usta. Odczyt o poezji*, Lwów 1925.
- Pietrzak W., *O niezrozumiałości poezji*, „Przegląd Współczesny” 1936, t. LVI, nr 166.
- Przyboś J., *Uwagi o nowej liryce*, „Pion” 1935, nr 2 (67).
- Ujejski J., *Postscriptum wydawcy* [do tekstu C.K. Norwida, *Jasność i ciemność*], „Wiadomości Literackie” 1924, nr 46.
- Witkiewicz S.I., *Dalszy ciąg o wstrętnym pojęciu „niezrozumialstwa”*, „Przegląd Wieczorny” 1927, nr 148.
- Witkiewicz S.I., *O wstrętnym pojęciu „niezrozumialstwa”*, „Przegląd Wieczorny” 1927, nr 143.
- Witkiewicz S.I., *Wstęp do rozważań nad „niezrozumialstwem”*, „Przegląd Wieczorny” 1927, nr 137.
- Witr., *Irzykowski o „niezrozumialcach”*, „Głos Narodu” 1924, nr 223.

## LITERATURA PRZEDMIOTU

- Artykuły programowe grupy literackiej Żagary. Wybór, wybór tekstów przygotował S. Bereś, Wrocław 1980.*
- Baczyński S., *Pisma krytyczne*, Warszawa 1963.
- Baczyński S., *Sztuka walcząca*, Lwów 1923.
- Bartoszyński K., *Karol Irzykowski – teoretyk poezji. Na marginesie książki Henryka Markiewicza pt. Czytanie Irzykowskiego (2011)*, „Teksty Drugie” 2012, nr 1–2.
- Bąk W., *Przegląd prasy*, „Pion” 1935, nr 45.
- Bąk W., *Śpiewna samotność*, Warszawa 1936.
- Billip W., *Mickiewicz w oczach współczesnych*, Wrocław 1962.
- Bogalecki P., *Niedorozmowy. Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, Warszawa 2011.
- Bolecki W., *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni*, Kraków 1996.
- Bronner J., *Konfrontacja*, „Tygodnik Artystów” 1934, nr 4.
- Bronner J., *Konfrontuję dalej*, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 8.
- Boy-Żeleński T., *Trochę anegdoty*, „Kurier Poranny” 1927, nr 189.
- Breitner E., *Pseudopowieść*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 30.
- Bremond H., *La poésie pure*, Paris 1926.
- Brucz S., *Zarys nowej poetyki*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 2.
- Brzękowski J., *Dwa wymiary*, „Gazeta Artystów” 1934, nr 11.
- Brzękowski J., *Poezja integralna*, Warszawa 1933.
- Brzękowski J., *Talmudystom Peipera*, „Gazeta Artystów” 1935, nr 17.
- Brzękowski J., *Wyobrażenia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*, Kraków 1976.
- Brzozowski J., *Listy, t. 2: 1909–1911*, oprac. M. Soroka, Kraków 1970.
- Burek T., *Cztery dyskusje Karola Irzykowskiego*, w: *Problemy literatury polskiej lat 1890–1939*, red. H. Kirchner i Z. Żabicki, przy współudziale M.R. Pragłowskiej, Wrocław 1972.
- Bystroń J.S., *Wyobrażenia artystyczna Bolesława Prusa*, „Przegląd Warszawski” 1922, nr 11.

- Chwistek L., *Wielość rzeczywistości*, Kraków 1921.
- Croce B., *Bréviaire d'esthétique*, Paris 1923.
- Croce B., *Aesthetik als Wissenschaft des Ausdrucks und allgemeine Linguistik – Theorie und Geschichte*, Leibzing 1905.
- Dauksza A., *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*, Warszawa 2017.
- Dąbrowolska H.M., *O Karolu Irzykowskim. Wspomnienie biograficzne i komentarze do dzieł oraz Karola Irzykowskiego część niewydanych rękopisów*, Łódź – Wrocław 1947.
- Dębicki Z., *Iskry w popiołach*, Poznań 1931.
- Duk J., *Z korespondencji Juliana Przybosa*, „Poezja” 1981, nr 1.
- Feldman W., *Współczesna literatura polska 1864–1923*, przygotował do druku i uzupełnił okresem 1918–1923 S. Lam, Warszawa 1923.
- Flukowski S., *Kołysanka bokserska*, „Droga” 1934, nr 5.
- Gacki S.K., *Rozważania literackie i nieliterackie*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 2.
- Głowala W., *Sentymentalizm i pedanteria. O systemie estetycznym Karola Irzykowskiego*, Wrocław 1972.
- Głowiński M., *Ekspresja i empatia. Szkice o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997.
- Grzędzielska M., *Symbolika Zwolona*, „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 4.
- Hebbel F., *Dzienniki*, wybrał i przełożył K. Irzykowski, Lwów 1911.
- Irzykowski K., [rec.] *Dom kobiet. Sztuka w trzech aktach Zofii Nałkowskiej*, „Robotnik” 1930, nr 83.
- Irzykowski K., *Acheron duszy*, „Świat” 1913, nr 3.
- Irzykowski K., *Beniaminek*, Warszawa 1933.
- Irzykowski K., *Burmistrz marzeń niezamieszkałych*, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 1.
- Irzykowski K., *Burzliwa rzeka rzeczy*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 1.
- Irzykowski K., *Czyn i słowo oraz Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności. Lemiesz i szpada przed sądem publicznym. Prolegomena do charakterologii*, wstęp A. Lam, oprac. Z. Górzyna, „Pisma”, red. A. Lam, Kraków 1980.
- Irzykowski K., *Czyn i słowo. Glossy sceptyka*, Lwów 1913.

- Irzykowski K., *Demoniczność w twórczości Żeromskiego*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 51.
- Irzykowski K., *Doping, ramiarstwo i perspektywizm a merytoryzm*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 25.
- Irzykowski K., *Dziennik*, t. 1: 1891–1897, oprac. B. Górską, „Pisma”, red. A. Lam, Kraków 2001.
- Irzykowski K., *Dziennik*, t. 2: 1916–1944, oprac. B. Górską, „Pisma”, red. A. Lam, Kraków 2001.
- Irzykowski K., *Freudyzm i freudyści*, „Prawda” 1913, nr 2–6, 8–9.
- Irzykowski K., *Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności*, Stanisławów–Warszawa 1907.
- Irzykowski K., *Futuryzm a szachy*, „Ponowa” 1921, nr 1.
- Irzykowski K., *Kultura murzyńska w Polsce*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1922, nr 37.
- Irzykowski K., *Mgły na Parnasie*, „ABC Literacko-Artystyczne” 1934, nr 16.
- Irzykowski K., *Na Giewoncie formizmu*, „Przegląd Warszawski” 1922, nr 6.
- Irzykowski K., *O perfidii. Szkic monografii*, „Myśl Polska” 1914, z. 1.
- Irzykowski K., *O współczesnej dramaturgii w Polsce*, „Ate-neum” 1939, nr 3.
- Irzykowski K., *Patuba. Sny Marii Dunin*, oprac. A. Budrecka, Wrocław 1981.
- Irzykowski K., *Pisma rozproszone*, t. 1: 1897–1922, oprac. J. Bahr, „Pisma”, red. A. Lam, Kraków 1998.
- Irzykowski K., *Pisma rozproszone*, t. 2: 1923–1931, oprac. J. Bahr, „Pisma”, red. A. Lam, Kraków 1999.
- Irzykowski K., *Pisma rozproszone*, t. 3: 1932–1935, oprac. J. Bahr, „Pisma”, red. A. Lam, Kraków 1999.
- Irzykowski K., *Pisma rozproszone*, t. 4: 1936–1939, oprac. J. Bahr, „Pisma”, red. A. Lam, Kraków 1999.
- Irzykowski K., *Pisma rozproszone*, t. 5: *Artykuły w językach obcych. Uzupełnienia*, oprac. J. Bahr, „Pisma”, red. A. Lam, Kraków 2001.
- Irzykowski K., *Pisma teatralne*, t. 1: 1896–1926, oprac. J. Bahr, „Pisma”, red. A. Lam, Kraków 1995.

- Irzykowski K., *Pisma teatralne*, t. 2: 1927–1929, oprac. J. Bahr, „Pisma”, red. A. Lam, Kraków 1995.
- Irzykowski K., *Pisma teatralne*, t. 3: 1930–1933, oprac. J. Bahr, „Pisma”, red. A. Lam, Kraków 1995.
- Irzykowski K., *Pisma teatralne*, t. 4: 1934–1939. *Ze spuścizny rękopiśmienniczej*, oprac. J. Bahr, „Pisma”, red. A. Lam, Kraków 1997.
- Irzykowski K., *Plagiatowy charakter przełomów literackich w Polsce*, „Robotnik” 1922, nr 29, 31.
- Irzykowski K., *Powieści Zofii Nałkowskiej*, „Społeczeństwo” 1909, nr 49, 50/51.
- Irzykowski K., *Programofobia*, „Skamander” 1920, z. 2.
- Irzykowski K., *Proletariacki Casanova. Bogusław Kuczyński: Kobiety na drodze*, „Pion” 1935, nr 25.
- Irzykowski K., *Rehabilitacja buta*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1922, nr 60.
- Irzykowski K., *Słoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber*, oprac. Z. Górzyna, „Pisma”, red. A. Lam, Kraków 1976.
- Irzykowski K., *Słoń wśród porcelany. Studia nad nowszą myślą literacką w Polsce*, Warszawa 1934.
- Irzykowski K., *Stanisław Womela*, „Krokwie” 1920, nr 1.
- Irzykowski K., *Teatr Miejski im J. Słowackiego i Bagatela. Uwagi ogólne*, „Przegląd Warszawski” 1922, nr 12.
- Irzykowski K., *Teoria snów Freuda*, „Nowa Reforma” 1912, nr 590.
- Irzykowski K., *Trylogia Żeromskiego*, „Kurier Lwowski” 1920, nr 158.
- Irzykowski K., *Uwagi na temat tzw. upadku twórczości dramatycznej*, „Scena Polska” 1923, nr 4–6.
- Irzykowski K., *Vivant Professores!*, „Pion” 1934, nr 52.
- Irzykowski K., *W kształt linii spiralnej*, „Prawda” 1911, nr 3.
- Irzykowski K., *Walka o treść. Beniaminek*, oprac. A. Lam, „Pisma”, red. A. Lam, Kraków 1976.
- Irzykowski K., *Walka o treść. Studia z literackiej teorii poznania. I. Zdobnictwo w poezji. II. Treść i forma*, Warszawa 1929.
- Irzykowski K., *Wiersze i dramaty*, Warszawa 1907.
- Irzykowski K., *Wywiad na księżycu Karola Irzykowskiego z samym sobą*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 5.

- Irzykowski K., *Zasada komplikacji*, „Europa” 1930, nr 11.
- Irzykowski K., Zazdrość i medycyna. *Powieść*, „Robotnik” 1933, nr 229.
- Irzykowski K., *Zdobnictwo w poezji*, „Museion” 1913, z. 11, 12.
- Irzykowski K., *Żeromski jako pisarz społeczny*, „Sztuka i Życie” 1926, nr 2.
- Irzykowski K., [rec.] *Sprawozdanie teatralne. Teatr Narodowy: Agne, dramat w 3 aktach (5 odsłonach) Eryka Erbena*, „Robotnik” 1926, nr 111.
- Jarowiecki J., *Prasa ugrupowań politycznych we Lwowie w okresie autonomii galicyjskiej*, w: *Kraków – Lwów. Książki, czasopisma, biblioteki XIX i XX wieku*, t. 5, red. J. Jarowiecki, Kraków 2001.
- Jasieński B., *Kieszeń od kamizelki źródłem plagiatu. Rewelacyjne odkrycie p. Irzykowskiego*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1922, nr 37.
- Jasnorzewska (Pawlikowska) M., *Śpiąca załoga*, Warszawa 1933.
- Klaczko J., *List XXVI*, „Goniec Polski”, 12 XI 1851.
- Kleiner J., *Adam Mickiewicz*, Lwów 1933.
- Kluba A., *Niewyraźalność w świadomości artystycznej Władysława Sebyły*, w: A. Kluba, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźalność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1930)*, Wrocław 2004.
- Kłak T., *Tadeusz Peiper i jego odbiorcy*, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 4.
- [Komornicka M.] *Włast, Powieść – Pałuba, „Chimera”* 1905, t. IX.
- Kott J., *Drogi awangardy poetyckiej w Polsce*, „Przegląd Współczesny” 1935, t. 54.
- Kott J., *Paweł Valéry o poezji*, „Pion” 1934, nr 47.
- Kozicka D., *Poezja w klinczu (z)rozumienia*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2015, nr 26(46).
- Kozicka D., Trzeciak K., *Konstelacje krytyczne*, „Forum Poetyki” 2017, nr 10; publikacja internetowa: [http://fp.amu.edu.pl/wp-content/uploads/2017/12/DKozickaKTrzeciak\\_KonstelacjeKrytyczne\\_ForumPoetyki\\_jesien2017.pdf](http://fp.amu.edu.pl/wp-content/uploads/2017/12/DKozickaKTrzeciak_KonstelacjeKrytyczne_ForumPoetyki_jesien2017.pdf) [dostęp: 15 października 2018].

- Krajewska J., „Jazgot niewieści” i „męskie kasztele”. *Z dziejów sporu o literaturę kobiecą w Dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznań 2010.
- Krzywicka I., *Metafory i metatwory*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 46.
- Krzywicka I., *Jazgot niewieści czyli przerost stylu*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 42.
- Kuncewiczowa M., *Dygresja*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 46.
- Kuncewiczowa M., *Jeszcze raz*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 47.
- Kuncewiczowa M., *Metaforyzm i męskie kasztele*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 44.
- Kurek J., *Sprostowanie sprostowania*, „Pion” 1934, nr 35.
- Lack S., *Studia o St. Wyspiańskim*, zebrał i przedmową poprzedził S. Pazurkiewicz, Częstochowa 1924.
- Libel K., *Mazepa. Tragedia w 5 aktach Juliusza Słowackiego*, „Tygodnik Literacki Literaturze, Sztukom Pięknym i Krytyce Poświęcony” 1840, nr 13.
- Łaszowski A., *Awangardowy intelektualizm*, „Kurier Wileński” 1935, nr 302.
- Łaszowski A., *Drogi niewyznaczone (Z powodu artykułu J. Kotta w „Przeglądzie Współczesnym”)*, „Kurier Wileński” 1935, nr 295.
- Łaszowski A., *Odczuwanie wiersza (Reportaż krytyczny)*, „Okolica Poetów” 1935, nr 9.
- Łaszowski A., *Postawa subiektywna*, „Kurier Wileński” 1935, nr 309.
- Łaszowski A., *Potrzeba takiej krytyki*, „Okolica Poetów” 1935, nr 7.
- Markiewicz H., *Rozgatunkowanie niezrozumiałstwa*, w: H. Markiewicz, *Czytanie Irzykowskiego*, Kraków 2011.
- Maśliński J., *Panowie, spokojnie! Zagajenie dyskusji*, „Żagary” 1933, nr 2.
- Maśliński J., *Racjonalizacja*, „Linia” 1933, nr 5.
- Mickiewicz A., *Dziady*, Paryż 1844.
- Mickiewicz A., *Poezje*, t. 1, Wilno 1922.

- Miller J.N., *Co to jest uniwersalizm*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 32.
- Miller J.N., *Harmonia dźwiękowa w poezji najnowszej*, „Ponowa” 1921, nr 3.
- Miller J.N., *Jeszcze w obronie uniwersalizmu*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 34.
- Miller J.N., *Mickiewicz w świetle niepodległości*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 3.
- Miller J.N., *Na gruzach Grenady. Studium krytyczne*, Warszawa 1933.
- Miller J.N., *Od indywidualizmu do uniwersalizmu*, „Przegląd Warszawski” 1923, nr 26.
- Miller J.N., *U źródeł uniwersalizmu w poezji (Mickiewicz i Wyspiański)*, „Przegląd Warszawski” 1924, nr 38.
- Miller J.N., *W obronie uniwersalizmu (z powodu artykułu p. Manfreda Kridla: Indywidualizm, uniwersalizm i atak na Pana Tadeusza)*, „Przegląd Warszawski” 1925, nr 45.
- Miller J.N., *W obronie uniwersalizmu*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 12.
- Miller J.N., *W obronie uniwersalizmu. Dosyć maniactwa romantycznego! Odprawa wstępna, ustalająca fakty, które nie wymagają odpowiedzi*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 20.
- Miller J.N., *W walce o nową kulturę polską*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 18.
- Miller J.N., *Zaraza w Grenadzie*, Warszawa 1926.
- Miłosz C., *Przeciw poezji niezrozumiałej*, „Teksty Drugie” 1990, nr 5–6; pierwodruk: „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 21.
- Miłosz C., *Postscriptum autora*, „Teksty Drugie” 1990, nr 5–6.
- Mniszek H., *Trędowata*, t. 2, Kraków 1988.
- Nałkowska Z., *Dzienniki*, t. 2: 1909–1917, oprac. i wstęp H. Kirchner, Warszawa 1976.
- Nietzsche F., *Zmierzch bożyszcz, czyli jak filozofuje się młotem*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1906.
- Norwid C.K. *Pisma wybrane*, wybrał i oprac. J.W. Gomułcki, t. 2: *Poematy*, Warszawa 1968.

- Norwid C.K., *Poezje. Pierwsze wydanie zbiorowe*, Lipsk 1863.
- Nycz R., *Wynajdywanie porządku. Karola Irzykowskiego koncepcje krytyki i literatury*, w: R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.
- Panek S., *Pałuba w sieci porównań*, „Przestrzenie Teorii” 2017, nr 27.
- Panek S., *Krytyk w przestrzeniach literatury i filozofii. O młodopolskich wypowiedziach polemicznych Karola Irzykowskiego*, Poznań 2006.
- Panek S., *O stosunku Karola Irzykowskiego do Georga Simmla*, w: *Literatura, kultura i język polski w kontekstach i kontaktach światowych*, red. M. Czermińska, K. Meller, P. Flicieński, Poznań 2007.
- Peiper T., *Metafora terażniejszości*, „Zwrotnica” 1922, nr 3.
- Peiper T., *Nowa poezja hiszpańska*, „Nowa Sztuka” 1922, nr 2.
- Peiper T., *Nowe usta*, Lwów 1925.
- Peiper T., *O wszystkim i jeszcze o czymś. Artykuły, eseje, wywiady (1918–1939)*, Kraków 1974.
- Peiper T., *Skoro go nie ma. Utwór teatralny w trzech aktach*, Warszawa 1933.
- Peiper T., *Tędy*, Warszawa 1930.
- Peiper T., *Tędy. Nowe usta*, Kraków 1972.
- Peiper T., *Żywe linie*, Kraków 1924.
- Piasecki S., *Prosto z mostu*, Warszawa 1934.
- Pietrzak W., *Po premierze Niedobrej miłości. Rozmowa z Zofią Nałkowską*, „Pion” 1936, nr 7.
- Piwowar L., *A ja ją kończę*, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 6.
- Piwowar L., *Awangardiści przeciw awangardzie*, „Tygodnik Artystów” 1934, nr 3.
- Piwowar L., *Kieszonkowy podręcznik nowej poezji*, „Gazeta Artystów” 1934, nr 6.
- Piwowar L., *Raz, dwa, trzy*, „Gazeta Artystów” 1934, nr 9.
- Podhorski-Okółów L., *Dość banalności*, „Skamander” 1922, nr 22/24.
- Podhorski-Okółów L., *O rymowaniu*, „Skamander” 1925, nr 44/46.
- Podhorski-Okółów L., *W obronie „nowych rymów”*, „Skamander” 1926, nr 44/46.

- Przyboś J., *Chamuły poezji*, „Zwrotnica” 1926, nr 7.
- Przyboś J., *Demaskować!*, „Zwrotnica” 1927, nr 11.
- Przyboś J., *Dwa chwyty*, „Gazeta Artystów” 1934, nr 8.
- Przyboś J., *Forma nowej liryki*, „Linia” 1931, nr 3.
- Przyboś J., *Idea rygoru*, „Zwrotnica” 1927, nr 12.
- Przyboś J., *Jeszcze raz trzy*, „Gazeta Artystów” 1934, nr 11.
- Przyboś J., *Kataryniarze i strofkarze*, „Linia” 1931, nr 1.
- Przyboś J., *Linia i gwar*, t. 1, Kraków 1959.
- Przyboś J., *Na linii poetyckiej*, „Odrodzenie” 1945, nr 55.
- Przyboś J., *O poezji integralnej*, „Droga” 1934, nr 1.
- Przyboś J., *Uzupełnienie do konfrontacji*, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 8.
- Przyboś J., *W głąb las*, Cieszyn 1932.
- Przyboś J., *Z ponad*, Warszawa 1930.
- Rogatko B., *Walka o treść jako polemika z programem estetycznym S.I. Witkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 62/2.
- Sadkowska K., *„Wydobyć się ponad swoją chwilę”. Walka i ruch jako założenia krytyki Stanisława Womeli*, w: K. Sadkowska, *Lwowska krytyka literacka 1894–1914. Tendencje i problemy*, Warszawa 2015.
- Sadkowska K., *Groteskowość jako cecha wczesnej nowoczesności i środek artystyczny w prozie lwowskiego modernizmu (do 1914 r.)*, w: *Problemy literatury i kultury modernizmu w Europie Środkowo-Wschodniej (1867–1918)*, t. 2, red. E. Paczoska, I. Poniatowska, M. Chmurski, Warszawa 2017.
- Sebyła W., *Margines nienapisanej recenzji*, „Pion” 1935, nr 9.
- Sebyła W., *Sprawozdanie za rok 1935 w dziedzinie liryki*, „Rocznik Literacki” 1935.
- Siedlecki F.R., *Z dziejów naszego wiersza*, „Skamander” 1935, z. 62,
- Sławiński J., *Bez przydziału VIII*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2–3.
- Sławiński J., *Krytyka literacka jako przedmiot badań historycznoliterackich*, w: *Badania nad krytyką literacką*, red. J. Sławiński, Wrocław 1974.
- Sławiński J., *Próby teoretycznoliterackie*, Warszawa 1992.
- Słonimski A., *O mówieniu i paplaniu*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 45.

- Słonimski A., *Proszę o dzwonek – fragm. Kroniki tygodniowej*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 47.
- Stankowska A., *Głos Miłosza w sporze o „niezrozumiałstwo” jako ponowiony wybór tradycji. Wokół nie ujawnionych intertekstów szkiców Przeciw poezji niezrozumiałej i Postscriptum*, „Pamiętnik Literacki” 2011, z. 2.
- Stern A., *Emeryt merytoryzmu*, „Skamander” 1922, nr 29.
- Stern A., [*List do Redakcji „Skamandra”*], „Skamander” 1922, nr 18.
- Stern A., *Maszyna jako ideał sztuki dzisiejszej a przesady estetyczne*, „Głos Polski” 1924, nr 196.
- Szpakowska M., *„Wiadomości Literackie” prawie dla wszystkich*, Warszawa 2012.
- Tatarkiewicz W., *Droga przez estetykę*, Warszawa 1972.
- Tuwim J., *Atulli Mirohlady*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 31.
- Tuwim J., *Wierszy tom czwarty*, Warszawa 1923.
- Ujejski J., *Wielcy poeci polscy w 1848 r. Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, Norwid (skrypt)*, Warszawa 1925.
- Winklowska B., *Karol Irzykowski. Życie i twórczość*, t. 1–3, Kraków 1987–1994.
- Winklowska B. (red.), *Klerk heroiczny. Wspomnienia o Karolu Irzykowskim*, Kraków 1976.
- Witkiewicz S.I., *Et tu Zahorska Stefania contra me? (Dawny porachunek)*, „Zet” 1935, ISSUE 4.
- Witkiewicz S.I., *Krytyka artykułu Karola Irzykowskiego pt. Uwagi na temat tzw. upadku twórczości dramatycznej*, „Ekran i Scena” 1924, nr 3–6.
- Witkiewicz S.I., *O „Czystej Formie”*, „Zet” 1932, nr 7, 9, 10, 11, 12.
- Witkiewicz S.I., *O idealizmie i realizmie. Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie istnienia i inne prace filozoficzne*, zebrał, oprac. i przypisami opatrzył B. Michalski, Warszawa 1977.
- Witkiewicz S.I., *O polemice i wrogach*, „Przegląd Wieczorny” 1927, nr 116.
- Witkiewicz S.I., *O stosunku wykształcenia literackiego i filozoficznego artystycznego krytyka*, „Przegląd Wieczorny” 1927, nr 132.

- Witkiewicz S.I., *O znaczeniu filozofii dla estetyki i krytyki*, „Przegląd Wieczorny” 1927, nr 116.
- Witkiewicz S.I., *O znaczeniu filozofii dla krytyki i inne artykuły polemiczne*, oprac. i przypisami opatrzył J. Leszczyński, posłowie B. Dziemidok, Warszawa 1976.
- Witkiewicz S.I., *Wstęp do rozważań nad Wieżą Babel Słonimskiego*, „Przegląd Wieczorny” 1927, nr 60.
- Wittgenstein L., *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 2000.
- Womela S., *Polyfemek*, „Nasz Kraj” 1908, t. VI, z. 2.
- Wyka K., *Modernizm polski*, Kraków 1968.
- Żuławski J., *Prolegomena. Uwagi i szkice*, Warszawa 1902.



## Indeks osób

- Adorno Theodor 142  
Ajdukiewicz Kazimierz 330  
Augustyn, św. 381  
Arystoteles 199  
Avenarius Richard 327
- Baczyński Stanisław 28, 165, 383  
Bahr Janina 16, 28, 130, 160, 214, 286, 328  
Barącz Stanisław 125  
Bartoszyński Kazimierz 69  
Bąk Wojciech 314, 321, 345  
Bederski Adam 95  
Berent Waclaw 95, 115, 130  
Bereś Stanisław 246  
Bergson Henri 142, 166, 202  
Billip Wojciech 278  
Blumenfeld Izidor 366  
Bogalecki Piotr 80  
Boileau-Despréaux Nicolas 278  
Bolecki Włodzimierz 27, 34, 57, 73  
Boy-Żeleński Tadeusz zob. Żeleński Tadeusz  
Breiter Emil 65, 205, 206  
Brémond Henri 267, 317, 322  
Bretano Franz 330  
Bronner Juliusz 74, 297  
Brucz Stanisław 107, 108, 162, 171  
Brumer Wiktor Stanisław 287  
Brzęczkowski Jerzy 96, 118, 119  
Brzękowski Jan 17, 32, 33, 56, 58–60, 69–75, 219–222, 224–227, 230–232, 234–238, 240, 241, 243, 245–247, 252, 268–270, 272, 285, 287, 292, 297, 325  
Brzozowski Stanisław 33, 36, 98, 115, 126, 159, 213, 341, 344, 359, 361, 362, 369  
Brzozowski Wincenty zob. Korab-Brzozowski Wincenty  
Budrecka Aleksandra 31, 125  
Bühler Karl Ludwig 335, 337  
Bulwer Lytton Edward 374  
Burek Tomasz 66  
Bystron Jan Stanisław 329
- Cassirer Ernst 337  
Chmurski Mateusz 369  
Chopin Fryderyk 313, 315

- Choromański Michał 293  
 Chwistek Leon 68, 140, 322  
 Cieszkowski August 49, 143,  
 146, 147, 154  
 Cocteau Jean 322  
 Croce Benedetto 142, 166,  
 279, 285, 286, 336, 338  
 Cynceron (Marek Tulliusz  
 Cyncero) 147  
 Czermińska Małgorzata 102  
 Czernik Stanisław 331  
 Czosnowski Roman 378  
 Czosnowski Stanisław 378  
 Czuchnowski Marian 238,  
 248, 330, 331  
 Czyżowski Kazimierz 228
- Ćwierczakiewiczowa Lucyna  
 124, 136
- Dante Alighieri 146  
 Dauksza Agnieszka 59  
 Dąbrowska Halina Maria 126  
 Dąbrowska Maria 112, 249  
 Deri Max 311  
 Dewey John 142  
 Dębicki Zdzisław 126  
 Dobrodzicki Adam 228  
 Drohocki Zenon 56, 61, 62  
 Dubos Jean-Baptiste 338  
 Duk Jan 227  
 Dziemidok Bohdan 65, 191
- Einstein Albert 102, 178  
 Epiktet z Hierapolis 147
- Fechner Gustaw Theodor 142  
 Feldkeller Paul 213, 214  
 Feldman Wilhelm 207, 208  
 Fiszer Jan 344  
 Flaubert Gustaw 231, 322  
 Fliciński Piotr 102  
 Flukowski Stefan 73, 269  
 Fredro Aleksander 191, 205  
 Freud Zygmunt 241, 242
- Gacki Stefan Kordian 107  
 Gautier Teofil 329  
 Ginneken Jacobus Joannes  
 Antonius (Jac.) van 347  
 Głowala Wojciech 24, 30  
 Głowiński Michał 30, 31, 46  
 Goethe Johann Wolfgang von  
 103, 140, 157, 223, 255, 256,  
 283, 285, 381  
 Gomulicki Juliusz Wiktor 113  
 Gourmont Remy de 339  
 Górską Barbara 23, 101  
 Górzyna Zofia 16, 17, 99, 115  
 Grabbe Christian Friedrich  
 222, 255  
 Gross Emil 126  
 Grünewald Matthias 311  
 Grydzewski Mieczysław 18,  
 19  
 Grzędzińska Maria 154  
 Grzymała-Siedlecki Adam  
 205, 206
- Hauptmann Gerhart 354  
 Havránek Bohuslav 347

- Hebbel Christian Friedrich  
 38, 104, 160, 345, 353, 370,  
 371, 379  
 Hempel Jan 136  
 Herder Johann Gottfried 337  
 Heryng Jerzy 136  
 Hoene-Wroński Józef Maria  
 119, 120  
 Hoesick Ferdynand 185  
 Holz Arno 354, 355  
 Holzapfel Rudof Maria 365,  
 366  
 Homer 280, 286, 338  
 Horacy (Quintus Horatius  
 Flaccus) 106, 366  
 Horkheimer Maks 142  
 Horzyca Wilam (właśc. Wil-  
 helm Henryk Hořitz) 162  
 Hulewicz Jerzy 17, 25, 32, 43,  
 44, 47–52, 54, 95, 100, 118,  
 156–158, 161, 162, 164  
 Hulewicz Witold (pseud.  
 Olwid) 32, 95, 100, 118  
 Humboldt Wilhelm von 337  
  
 Ibsen Henryk 231  
 Ingarden Roman 330  
 Iwazskiewicz Jarosław 33, 96,  
 100, 118, 139  
  
 Jakobson Roman 347  
 Jaksa-Marcinkowski Kajetan  
 278  
 James William 142, 166  
 Jan Ewangelista, św. 147  
  
 Jarowiecki Jerzy 107  
 Jasiński Bruno 104, 165  
 Jauksz Marcin 77  
 Jehanne-Wielopolska Maria  
 25, 28, 43, 44, 47, 50  
 Johst Hans 125  
 Juliusz II, papież 316  
  
 Kaden-Bandrowski Juliusz  
 130, 382  
 Kanfer Mojżesz 72  
 Kant Immanuel 54, 101, 112,  
 159, 337  
 Kasprowicz Jan 95, 318, 354  
 Kirchner Hanna 66, 213  
 Klaczko Julian 153  
 Kleiner Juliusz 294, 330  
 Kleist Heinrich von 381  
 Kluba Agnieszka 71, 72  
 Kłak Tadeusz 62, 72  
 Kochanowski Jan 151  
 Komornicka Maria (Włast)  
 165  
 Konopnicka Maria 112  
 Kopernik Mikołaj 149, 164  
 Korab-Brzozowski Wincenty  
 158  
 Korab-Brzozowski Stanisław  
 126  
 Korbi Katarzyna 232  
 Kosidowski Zenon 95  
 Kotarbiński Tadeusz 330  
 Kotlicki Mieczysław 70, 75,  
 281, 283–285  
 Kott Jan 321–323, 325, 328, 340

- Kozicka Dorota 80
- Kozikowski Edward 96, 119,  
215
- Koźmian Kajetan 277, 278,  
280, 281
- Kraepelin Emil 288, 375
- Krajewska Joanna 383
- Krasiński Zygmunt 49, 140,  
143, 146, 147, 154, 205, 282
- Kraszewski Józef Ignacy 129
- Kridl Manfred 330
- Krzywicka Irena 383
- Ksenofont 139
- Kuncewiczowa Maria 91, 382,  
383
- Kurek Jalu 219, 238, 248, 249
- Kwiatkowski Jerzy 223
- Lack Stanisław (pierwotnie  
Izrael Lack) 33, 102, 353,  
360–362
- Lam Andrzej 17, 55, 115, 231
- Lam Stanisław 207, 208
- Lechoń Jan (właśc. Leszek  
Serafinowicz) 96, 119
- Léger Fernand 377
- Lessing Gotthold Ephraim  
157, 328
- Leszczyński Jerzy 65, 191
- Lewicka Anna 112
- Libelt Karol 116
- Lichtenberg Georg Christoph  
288, 375
- Lutosławski Wincenty 238,  
326
- Łaszowski Alfred 17, 70, 71,  
73, 75, 239, 272–274, 286,  
297, 315, 321, 329, 343
- Mach Ernst 327
- Maeterlinck Maurice 97, 356
- Majakowski Władimir 378
- Mallarmé Stéphane (właśc.  
Étienne Mallarmé) 170, 322
- Marcinkowski Kajetan zob.  
Jaksa-Marcinkowski  
Kajetan
- Marcuse Herbert 142
- Marinetti Filippo Tommaso  
170, 171, 222
- Marino Giambattista 312
- Markiewicz Henryk 23, 24
- Masłowski Ludwik 107
- Maśliński Józef 74, 234, 246,  
315, 321
- Mathesius Vilém 347
- Mauthner Fritz 374, 381
- Maykowski Stanisław (pseud.  
Mieczyk) 117
- Mączka Józef 325
- Meller Katarzyna 102
- Michalski Bohdan 201
- Michał Anioł 315
- Miciński Tadeusz 33, 98, 115,  
129, 133, 356
- Mickiewicz Adam 118, 140,  
147, 156, 157, 164, 204, 222,  
223, 244, 255, 256, 258, 277,  
278, 280–282, 284, 285,  
293, 303, 304, 370

- Miller Jan Nepomucen 17, 25, 28, 33, 43, 44, 49–5, 53, 68, 96, 100, 119, 139, 141, 158, 161, 162, 165, 166, 204, 215
- Miłosz Czesław 80
- Mniszkówna Helena (z domu Mniszek-Tchorznicka, *primo voto* Chyżyńska, *secundo voto* Rawicz-Radomys) 384
- Mombert Alfred 102, 353, 356
- Morawski Franciszek 278
- Mostowski Tadeusz 277
- Mueller Stanisław Antoni 71, 213, 214, 249, 330, 383
- Mukařovský Jan 347, 348
- Müller-Freienfels Richard 142
- Nałkowska Zofia (zameżna Rygierowa) 328, 331
- Napierski Srefan (właśc. Stefan Marek Eiger) 33, 96, 104
- Nietzsche Friedrich Wilhelm 191, 223, 256, 295, 368
- Newton Isaac 346
- Norwid Cyprian Kamil 33, 43, 45, 49, 50, 52, 98, 113, 115, 118, 129, 143, 145–154, 157, 163, 164, 233, 282
- Novalis (właśc. Friedrich Leopold von Hardenberg) 322
- Nowaczyński Adolf (przydomek Neuwert) 117
- Nycz Ryszard 30, 40
- Olwid zob. Hulewicz Witold
- Ołtaszewski Czesław 203
- Orkan Władysław 95
- Osiński Ludwik 282
- Paczoska Ewa 369
- Paget Richard A.S. 341
- Panek Sylwia 22, 77, 102
- Paweł, św. 147
- Pawlikowska-Jasnorzewska Maria 244, 245
- Pazurkiewicz Stanisław 102, 360
- Peiper Tadeusz 17, 56, 62–64, 68–73, 75, 77–79, 173, 212, 220, 221, 229, 230, 232–234, 236, 238–240, 242, 245, 252, 260–262, 267, 270, 274, 287–293, 295, 298, 301, 309–314, 316, 321, 322, 326, 339, 343, 345, 373–375, 377, 380–386
- Peirce Charles Sanders 142
- Piasecki Stanisław 224
- Pietrzak Włodzimierz 17, 70, 75, 76, 78, 330, 331, 337
- Piętak Stanisław 71
- Piwowar Lech 73, 74, 287, 297
- Platon 139, 143, 147, 239
- Podhorski-Okołow Leonard 379
- Podolski Edward 124
- Poniatowska Izabela 369
- Porębowicz Edward 95

- Potocki Adam Józef 148  
 Potocki Jan 146  
 Pragłowska Maria Renata 66  
 Prus Bolesław (właśc. Aleksander Głowacki) 136, 329  
 Przerwa-Tetmajer Kazimierz 95, 124, 233  
 Przesmycki Zenon (pseud. Miriam) 95, 123, 154  
 Przyboś Julian 17, 69–75, 212, 219, 226, 227, 229, 231–236, 240, 246–249, 253, 260–262, 271, 285, 286–288, 290–295, 297, 299, 301, 305, 310, 314, 315, 317, 318, 322–324, 328, 335, 343, 345, 377–380  
 Przybyszewski Stanisław 95, 130, 158, 356–358
- Rabaud Henri 341  
 Rauh Frederic 346  
 Read Herbert 339  
 Reymont Władysław 205  
 Rimbaud Artur (właśc. Jean Nicolas Arthur Rimbaud) 158, 171  
 Rogatko Bogdan 66  
 Rostworowski Karol Hubert 33, 101, 118  
 Rytard Jerzy Mieczysław (właśc. Mieczysław Kozłowski) 33, 100, 108, 156, 157
- Sadkowska Katarzyna 369  
 Samozwaniec Magdalena (właśc. Magdalena Niewidowska, *primo voto* Staszewska, z domu Kossak) 383, 384  
 Scharwenka Ksawery 124  
 Schelling Friedrich Wilhelm Joseph von 104  
 Schiller Christoph Friedrich von 283  
 Schiller Leon 162  
 Schlaf Johannes 354, 356  
 Schopenhauer Arthur 99, 267, 356  
 Schubart Christian Friedrich 283  
 Sebyła Władysław 71, 75  
 Sedlaczek Wiktor 107  
 Shakespeare William 146, 156, 164, 220, 222, 239, 255, 256, 301, 304, 310–314, 329, 374, 379, 385  
 Siedlecki Franciszek R. 335  
 Siemieński Lucjan 278  
 Sienkiewicz Henryk 112, 123, 136, 162  
 Simmel Georg 101, 102, 112  
 Skalički Vladimir 347  
 Skuza Wojciech 345  
 Sławiński Janusz 26, 46, 51, 79, 80  
 Słonimski Antoni 65, 99, 138, 205, 207, 249, 383

- Słowacki Juliusz 50, 54, 90,  
115–117, 129, 131, 140, 156,  
157, 159, 163, 204, 258, 282,  
378
- Sobolewski Tadeusz 126
- Sokrates 139, 143, 147
- Sombart Werner 213
- Sorel Jerzy 205
- Soroka Mieczysław 159
- Spengler Oswald 184
- Staff Leopold 126, 224, 358
- Stankowska Agata 80
- Stażewski Henryk 232
- Stern Anatol 104, 165, 281, 382
- Strzemiński Władysław 232
- Stur Jan 32, 95, 100, 118, 158
- Syrokomla Władysław (właśc.  
Ludwik Kondratowicz) 136
- Szekspir William zob. Shake-  
speare William
- Szpakowska Małgorzata 19
- Szykowski Marian 28
- Szymański Edward (pseud.  
Marian Patrycz) 248, 331
- Śniadecki Jan Chrzyciel  
Władysław 119
- Świętochowski Aleksander  
136, 385
- Taine Hipolit 333, 367
- Tarnowski Stanisław 50, 131
- Tatarkiewicz Władysław 268,  
335
- Tetmajer Kazimierz zob.  
Przerwa-Tetmajer Kazi-  
mierz
- Trnka Bohumil 347
- Trubieckoj Nikołaj 347
- Trzeciński Teofil 208
- Trzeciak Katarzyna 46
- Tuwim Julian 96, 105, 119, 139,  
235, 286, 294, 338
- Twardowski Kazimierz 330
- Tyberiusz 329
- Uexküll Jacob Johann von 142
- Ujejski Józef 17, 24, 43, 45, 49,  
52, 54, 153, 163
- Ujejski Kornel 244
- Valéry Paul 267, 273, 274, 322,  
340
- Vico Giambattisto 346
- Vincenz Stanisław 366
- Voltaire (właśc. François-  
-Marie Arouet) 106, 146,  
157
- Wasiutyński Wojciech 345
- Ważyk Adam 240, 252, 260,  
262, 270
- Wergiliusz (Publius Vergilius  
Maro) 222, 255
- Werner Richard Maria 104,  
283
- Wielopolska Maria zob. Je-  
hanne-Wielopolska Maria

- Wierzyński Kazimierz (pierwotne nazwisko Wirstlein) 95, 119, 233, 286
- Wilde Oscar 368
- Winklowska Barbara 20, 53, 104, 219
- Witkacy zob. Witkiewicz Stanisław Ignacy
- Witkiewicz Stanisław Ignacy (pseud. Witkacy) 17, 25, 28, 55, 56, 62, 64–67, 76, 77, 138, 158, 159, 183–186, 190, 191, 197–201, 205, 206, 208, 211, 212, 214, 294, 295, 315, 316, 384
- Witr. 42
- Wittgenstein Ludwik 29
- Wittlin Józef 95
- Witwicki Stefan 117
- Włast zob. Komornicka Maria
- Wolniewicz Bogusław 29
- Wolska Maryla 356
- Wolter zob. Voltaire
- Womela Stanisław 126, 369
- Woykowski Antoni 117
- Woźnik Władysław 72
- Wyka Kazimierz 158
- Wyrzykowski Stanisław 191
- Wypiański Stanisław 33, 46, 97, 102, 115, 124, 130, 205, 282, 353, 354, 356, 358, 360
- Zagórski Jerzy 322
- Zahorska Stefania 184, 185
- Zaleski Józef Bohdan 147
- Zegadłowicz Emil 33, 95, 96, 100, 118, 133, 215
- Zelwerowicz Aleksander 162
- Zola Émile 354
- Żabicki Zbigniew 66
- Żeleński Tadeusz (pseud. Boy) 105, 204, 237, 323, 328
- Żeromski Stefan 17, 130, 382
- Żukotyńska Beatrycze 66
- Żuławski Jerzy 357



**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 przełomu 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

Jan Nepomucen Miller: *O niezrozumiałej zarozumiałości arcyrozumiałości* © by Estate of Jan Nepomucen Miller; Jan Brzękowski: *Kilka uwag o niezrozumiałstwie tzw. Nowej Sztuki* © by Estate of Jan Brzękowski; Tadeusz Peiper: *Nowe tworzenie* © by Piotr Dziaczkowski; Alfred Łaszowski: *Nie wszystko rozumiem* © by Danuta Lemirska; Jan Brzękowski: *Poezja, orzechy i dziadek do orzechów. Odpowiedź Irzykowskiemu* © by Estate of Jan Brzękowski; Julian Przyboś: *Uwagi o nowej liryce* © by Danuta Kula-Przyboś; Tadeusz Peiper: *Milczenie tyfoidalne* © by Piotr Dziaczkowski.



