

**Rec.: Maria Delaperrière, Polskie
awangardy a poezja europejska. Studium
wyobraźni poetyckiej. Przeł. Adam
Dziadek. Katowice 2004.**

Stanisław Jaworski

Maria Delaperrière, POLSKIE AWANGARDY A POEZJA EUROPEJSKA. STUDIUM WYOBRAŹNI POETYCKIEJ. Przełożył Adam Dziadek. (Recenzent: Edward Balcerzan). Katowice 2004. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, ss. 342, 2 nlb. „Bibliotheca: Alia Universa”. Redaktor serii: Marek Pytasz. Tom VIII.

To druga już w polskim przekładzie książka Marii Delaperrière o współczesnej literaturze polskiej, poprzedzona przez wcześniejszy *Dialog z dystansu* (Kraków 1998). We Francji kolejność była odwrotna – ten właśnie tom ukazał się jako pierwszy (1991). W wersji polskiej nie jest to ta sama praca; czytelnik francuski otrzymywał więcej materiałów czysto informacyjnych o poszczególnych grupach i tendencjach, od „Zdroju” i „Formistów” aż po Drugą Awangardę.

W *Słowie od tłumacza* Adam Dziadek pisze o tej książce: „Jej treść obejmuje obszary dobrze znane polskiemu czytelnikowi i jednocześnie odsłania przed nim pola dotąd ukryte” (s. 7). Stanowi ona bowiem próbę spojrzenia na polską awangardę zarówno z dystansu, jak i w szerszym kontekście: poezji awangardowej europejskiej. Czy – ściślej mówiąc – zachodnioeuropejskiej.

Autorka jest zresztą bardzo świadoma trudności czy wręcz niemożliwości pisania syntezy na temat zjawiska awangardy; daje temu wyraz już w pierwszym zdaniu. Jedyna przecież taka synteza, która istnieje (tu nie przywoływana), to książka wydana pod redakcją Jeana Weisgerbera (1984), gdzie problemy te, omawiane w poświęconych poszczególnym kierunkom i krajom rozdziałach, stoją niejako obok siebie.

Czym bowiem jest (była) awangarda? Zespołem tekstów (dokonań artystycznych) czy pewną świadomością (programy, manifesty) albo też szeregiem działań (poranki i wieczory poetyckie, wystawy, skandale)? A może tym wszystkim razem – nierozdzielnie? Co więc poddawać analizie, co porównywać? Zbyt często pisano raczej o programach niż o samych działaniach (tekstach) artystycznych. Jakiś czas temu pojawiła się chęć przeformułowania wszystkiego na nowo, żeby dało się wprowadzić termin „modernizm”, w jego szerokim, „zachodnim” rozumieniu, w gruncie rzeczy zresztą bardzo płynnym i otwartym. Jak łączyć ze sobą dwa bieguny awangardy – surrealizm i konstruktywizm, traktować ją jako odpowiedź na wyzwanie cywilizacji i kultury masowej, a wszystko razem (jak chcą tego niektórzy) opatrzyć etykietką. Chodzi więc o inną wizję świata, bardziej wielowymiarową, gdzie równocześnie wszelkie hipotezy stają się uprawdopodobnione (uprawnione). Awangardyzm – tak jak jest pojmowany w schemacie modernizm/postmodernizm – oznaczałyby tylko zaufanie do „postępu”. Można myśleć, że zjawisko awangardy w jakiś sposób wiąże się z pragnieniem (nie tylko: z utopią) włączenia także dziedziny techniki czy rozszerzenia o nią granic sztuki (np. fotomontaż). Refleksja może zresztą iść nie tylko drogami wytyczonymi np. przez główne szlaki definicji; model „czytania” tradycji, przeszłości jest zmienny.

Autorka zajmuje tu stanowisko elastyczne; awangarda to dla niej zjawisko dynamiczne, gra sprzeczności. Punktem wyjścia jest założenie, że „zjawisko awangard” jako „świadoma wola zerwania” (tak właśnie o postawie „zerwania” mówił Adrian Marino w r. 1978), w rezultacie więc „naruszenie norm estetycznych z początku wieku” – „wpisuje się [...] w głębokie przemiany wyobraźni twórczej, która stanowi odbicie sytuacji człowieka w świecie” (s. 42). O przemianach tych świadczy – nowe „pojmowanie i utrwalanie świata, przestrzeni i czasu”, sposób „symbolizacji przestrzeni” (s. 42), wyzwolenie „z linearnego myślenia, a tym samym z linearności czasu” (s. 18). Autorka łączy to zjawisko z problematyką „desakralizacji świata”, a więc utraty znaczenia symbolicznego.

Wadą wielu dotychczasowych rozważań na temat awangardy (podobnie zresztą jak i na temat innych zjawisk artystycznych opatrywanych „mocną” nazwą) było to, że poruszały się one wśród tekstów programowych. Pisząc o futuryzmie zapomniano, że programy, manifesty, wspomnienia czy nawet artykuły o charakterze *quasi*-rozprawy – były bardziej aktem, działaniem aniżeli wywodem teoretycznym. O awangardzie mówi się obec-

nie „inaczej”, ustawiając ją w opozycji do postmodernizmu, uruchamiając wir nowych nazw i nowych kontekstów; sama awangarda w tych rotacjach się odmienia, niekiedy przestaje już być wiadomo, o co chodzi. Prawda, że wiara, iż właśnie w tekstach dyskursywnych najsilniej uwidoczni się świadomość artystyczna, ujawnia pewną niechęć (lęk) wobec samej sztuki, jednak teksty artystyczne też są programowane przez świadomość z zewnątrz. Zresztą – w analizach autorki potwierdza się, że wszystkie nazwy ogólne mają charakter prowizoryczny.

Już podtytuł tej książki: *Studium wyobraźni poetyckiej*, budzi ogromne nadzieje – że będzie tu mowa nie o programach, lecz o poezji. Delaperrière nie chce bowiem obserwować programów, ale „poetykę immanentną odwołującą się do głębokich przemian wyobraźni” (s. 29). Podstawowa teza autorki dotyczy tych właśnie przemian, a widzi to ona w odniesieniu do czasu i przestrzeni, do rzeczywistości, pojmując je równocześnie jako „odbicie sytuacji człowieka w świecie” (s. 42). „Wyobraźnię poetycką” rozumie „w sensie szerokim – jako przestrzeń działań mitotwórczych i językowych, świadomych i nieświadomych, zbiorowych i indywidualnych” (s. 25). Owe przemiany charakteryzuje następująco: „zanik referencji, przejście od symbolu do znaku oraz nowe związki metonimii i metafory” (s. 26); „hegemonia obrazu” jako nowy sposób osvajania rzeczywistości, pojawienie się pewnego typu konketu, który rozwija się jako system asocjacji, uruchamia łańcuch konotacji (s. 208). Miejscem wyobraźni – pisze Delaperrière – jest przestrzeń, a „przestrzeni poetyckiej nie da się oddzielić od pojęcia czasu, gdyż pamięć uruchamia akt wyobraźni. Co więcej, przestrzeń – jako miejsce wyobraźni – pozwala opierać się trawni”. Tą drogą następuje więc „obudzenie w człowieku poczucia odwieczności i przezwyciężenie człowieczego przeznaczenia, którym jest śmierć” (s. 73).

Główną cechą kierunków awangardowych łączy autorka z „wielkim kryzysem reprezentacji” (s. 19), z tym, że „niczym nie hamowana wyobraźnia” może „odkrywać nowe sensory, wynikające z immanencji aktu twórczego, ale może też rozbijać znaczenia, przeobrażając je w spektrum nonsensu” (s. 20).

Autorka, na szczęście, nie zmierza do ujednoczenia swoich koncepcji. Wprawdzie pisze: „Dzieje wyobraźni awangardowej są przede wszystkim dziejami tworzących się i rozpadających utopii modernistycznych” (s. 13), ale jednak już dwie strony dalej uwidacznia dwubiegunowość tych nurtów, sytuujących się pomiędzy optymizmem konstruktywizmu a „poczuciem klęski, regresu, [...] ruiny świata” (s. 15) – u dadaistów (zapewne więc także u surrealistów?), „pomiędzy obiektywnością i subiektywnością” (s. 147). Istota stanowiska Delaperrière ujawnia się wtedy, gdy mówi ona o ekspresjonizmie: różnica między ekspresjonizmem niemieckim a polskim polegałaby na tym, że polski jest jakby rozjątrzeniem podmiotu (i jego wyogromnieniem) a niemiecki – jakby mówił o zewnątrz, o świecie rozjątrzonem; Zdrojowcy to – „hiperboliczny język, który rozszerza rzeczywistość wewnętrzną” (s. 37), natomiast ekspresjonizm niemiecki to opanowanie rzeczywistości i przestrzeni (s. 37–40 – porównanie tekstów poetyckich). Zestawianie, interpretowanie wierszy stanowi więc oparcie dla wyводу. Raz za razem chcemy się z nią nie zgodzić, podejmujemy polemikę, a jednak coś zostaje do przemyślenia. Tak np. – jakkolwiek Delaperrière pisze o kubizmie jako o dążeniu do obiektywizacji, to chwilę potem cytuje słowa Picassa, który mówi o „ja”: „Ja wewnętrzne istnieje siłą rzeczy w moich obrazach, [...] moje »ja« jest w nich obecne” (s. 19). Tego odmiennie istniejącego „ja” jesteśmy więc skłonni dopatrywać się w poezji (sztuce) awangardowej, w innych sposobach prowadzenia dyskursu poetyckiego, bardziej zapośredniczonych, w koncepcji osobowości, która wyraża się nie wprost, lecz w formie poetyckiej. W odpowiedzi na wyzwanie nowoczesności dokonywał się jakby zwrot: od retoryki do egzystencji. To widać na przykładzie Marinettiego, którego wiersze odbierano jako gwałtownie programowe, retoryczne, a którego hasło „słowa na wolności” rozumiane było przede wszystkim jako ośmielające wyobraźnię, antyretoryczne, pozwalające odejść od rygorystycznie ujmowanego tematu (od-

notujemy tu przykrą pomyłkę – wiersz *À l'automobile de course* pisany jest w drugiej osobie, powinien się więc zaczynać: „Boże szalony...”, s. 57).

To „ja” jest odmienne, zapośredniczone, występuje inaczej, jako organizator chwytów, np. jako podmiot kolażu. Toteż hasło niszczenia „ja” w literaturze odnosiło się do sposobów jego istnienia (konstruowania) w poezji wcześniejszej.

Do bardzo ciekawych interpretacji tekstów Peipera i Przybosia warto przecież dodać, że uważna lektura wierszy może odkrywać niespodzianki. Tak np. wiersz Peipera *Rano*, czytany na ogół jako opowieść o Człowieku, tworzącym świat, mówi jednak o tworzeniu – nie w radosnej euforii, ale za cenę cierpienia. Za cenę ogromnego wysiłku, do którego Człowieka budzi wstający dzień. I nie jest to w poezji awangardowej ujęcie odosobnione. W zbiorach programowych Przybosia praca stworzenia to nie radość, lecz mozolny, pełen cierpienia trud. Akcent pada tu tyleż na daremność wysiłku, co na jego bezustannność, uporczywość. Ten przyszłościowy program-deklaracja – „podporządkowanie siebie”, „ujarzmienie tęsknoty” – okazuje się niewykonalny. A może jeszcze inaczej: okazuje się programem działania, które nigdy nie da się doprowadzić do końca, które za każdym razem trzeba podejmować na nowo. Peiper był przeciwko temu, co gotowe: poezji, pisarzowi, czytelnikowi. Przeciwno poezji, która miałaby tylko przekazywać słowami gotowe treści; poecie, który sięga po gotową nazwę uczucia; czytelnikowi, który oczekuje bezpośrednio wyводу. Czym jest więc jego „ja” – to indywidualność jako kształt zdobyty, jako wynik opracowywania samego siebie. Tak pojmowany antypsychologizm formalizmu i awangardy będzie miał przecież swój dalszy ciąg w „śmierci autora”.

Z kwestii bardziej szczegółowych odnotujemy m.in.: 1) skłonność autorki do pisania np. „poeci polscy”, „Polacy” zaciera indywidualności; równie dobrze można by pisać: Francuzi, Włosi czy Niemcy; 2) szkoda, że nie wszedł tu w grę cały szereg polskich opracowań, dotyczący tak kwestii ogólnych, jak konkretnych pisarzy; 3) s. 39 – w wierszu Benna można widzieć przede wszystkim protest przeciw materii; 4) zapewne dałoby się w innych kategoriach mówić o wierszu Tuwima *Krzyk* – o jego poczuciu obcości wobec pewnej zbiorowości, a równocześnie o poczuciu obcości czy dialogowości z tym „dalekim śmiesznym chłopcem” (s. 150); 5) s. 218 – czy „ukrzyżowane miasto” z wiersza Jasieńskiego nie symbolizuje jednak cierpienia ludzkiego?; 6) s. 222 – w wierszu Młodożeńca, w jego mówieniu nie wprost, możemy zapewne odnajdywać nie tylko chwyt typograficzne i dźwiękowe, ale dramat człowieka między dwoma miejscami w przestrzeni, dwoma sposobami istnienia i systemami wartości; 7) s. 300 – typografia Przybosia służy w tomie *Sponad* jego koncepcji osobowości (wieloplanowości).

Ponadto kilka jeszcze sprostowań: s. 86 – autorka artykułu to Alina Kowalczykowa (nie Kowalska); s. 219 – „szczekanie gwiazd” to nie obraz „zainspirowany bez wątpienia poezją Rimbauda”, to obraz Słowackiego (w II akcie *Samuela Zborowskiego* mówi Eolion: „Gwiazdy zaczęły w różnych stronach szczebrać”), oznacza to także przywoływanie tradycji polskiego romantyzmu; s. 171 – *Nogi Izoldy Morgan* to nie wiersz, tylko powieść; s. 295 – *Sponad* to trzeci (nie drugi) zbiór wierszy Przybosia.

Autorka stara się ukazać omawiane zjawisko w podwójnym kontekście – poezji innych krajów europejskich oraz tradycji rodzimej. Podkreśla więc równoległości, niekiedy podobieństwa tekstowe, przy wyraźnych jednak związkach poezji polskiej z jej korzeniami, odwołaniach do romantyzmu. Broniąc np. futuryzmu przed zarzutem plagiatowości (s. 88) stwierdza, że można zastanawiać się nad tym w odniesieniu do teorii, ale poezja wychodzi z własnej tradycji. W ten zatem sposób widać, że sięgnięcie do tekstów poetyckich pozwala patrzeć inaczej! Ten wątek podjęła następna książka Delaperrière. *Dialog z dystansu* – to tytuł o dwóch znaczeniach. Odsyła nas bowiem zarazem do sytuacji literatury polskiej i do samej autorki, chodzi więc zarówno o „miejsce literatury polskiej w Europie”, jak o spojrzenie na nią „oczami czytelnika zachodniego”.

W książce *Polskie awangardy a poezja europejska* Maria Delaperrière szkicuje nowe

możliwości interpretacyjne, jak choćby w przypadku poezji Ważyka (trafne określenie w odniesieniu do tej poezji – „zdarzenie psychiczne”) i wielu innych, m.in. Czyżewskiego, Peipera, Przybosia. Najważniejsze zaś jest wskazanie, że gdy zaczyna się tworzyć syntezę jakiegoś zjawiska literackiego w odwołaniu do tekstów artystycznych, staje się ona prawdziwsza niż wtedy, gdy pisze się tylko o programach i manifestach czy tekstach krytyczno-literackich.

Stanisław Jaworski
(Kraków)

Abstract

The review evaluates the book by Maria Delaperrière on Polish avant-gardes towards European poetry, and pays special attention to avant-garde literary imagination.

Irena Furnal, SPEKTAKLE PAMIĘCI. O POLSKIEJ PROZIE AUTOBIOGRAFICZNEJ PIERWSZEJ POŁOWY XX WIEKU. (Recenzenci: Stanisław Burkot, Jerzy Speina). Kielce 2005. Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej, ss. 336.

Proza autobiograficzna to szczególnie gatunek, który umożliwia czytelnikowi odkrywanie autorskich tropów bądź stawienie czoła wynurzającemu się z tekstu „ja”. W swej książce Irena Furnal niezwykle uważnie śledzi takie autorskie tropy i sposoby kreacji w prozie autobiograficznej lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku. Lekturze powieści m.in. Nowakowskiego, Choynowskiego, Nałkowskiej, Zegadłowicza, Kadena-Bandrowskiego nie towarzyszy jednak, powtórzone za Foucaultem, pytanie „Kim jest autor?”¹, ale raczej: Jaka jest jego pamięć? Jak działa? Jakie obrazy przywołuje i pozwala zamknąć w pisanej opowieści? Jak poprzez mechanizmy pamięciowe utrwała się w tekście tożsamość autora i bohatera? Wyodrębniona przez badaczkę kategoria pamięci wydaje się szczególnie ważna dla twórców tego okresu. Widoczne wówczas inspiracje psychoanalizą i filozofią Bergsona, Junga, Jamesa czy Freuda zaowocowały uwydatnieniem problemów pamięci, refleksjami nad jej znaczeniem w życiu podmiotu, a także nad mechanizmami działania.

Książka składa się z dwóch części, różniących się sposobem podejmowania tematyki autobiograficznej. Pierwszą część stanowi analiza *Ech leśnych* Stefana Żeromskiego. Idąc tropem autobiograficznych wskazówek pozostawionych w tekście przez autora, badaczka rozważa możliwości, jakie daje prowadzenie pierwszoosobowej narracji z dwóch perspektyw – świadka i bohatera zdarzeń. Całość noweli dzieli Furnal nie tylko na opowieść ramową i właściwą, dotyczącą powstańczego epizodu, ale także na tekst jawny i tekst ukryty, widoczny w dużej mierze dzięki zabiegom formalnym. To tekst, w którym poprzez nieścisłości, niedomówienia i napięcie między wypowiedziami bohaterów dane są *implycite* treści patriotyczne.

Druga i, jak czytamy we *Wprowadzeniu*, „zasadnicza część książki” (s. 10) poświęcona jest wspomnieniom z dzieciństwa oraz młodości w prozie autobiograficznej. Mechanizm ich przywoływania staje się osią rozważań badaczki i sposobem uporządkowania prozy, którą „bierze na warsztat”. Naczelnym pojęciem spajającym analizowany materiał staje się kategoria „wspomnieniowości”. „Wspomnieniowość” omawianych powieści ufundowana jest na ujawnianiu przez autorów pracy pamięci bądź wpisaniu sytuacji „odpamiętywania przeszłości” w konstrukcję fabularną utworu.

Proces wspomniania ma niejako dwa aspekty, zdające się stanowić dwa komplementarne mechanizmy funkcjonowania pamięci. Przede wszystkim to, co minione, pojawia się

¹ M. Foucault, „Kim jest autor?” W: *Szaleństwo i literatura. Powiedziane, napisane*. Wybór, oprac. T. Komendant. Pośl. M. P. Markowski. Warszawa 1999 (tłum. M. P. Markowski).