

Co chcielibyśmy wiedzieć o Peiperze, ale boimy się zapytać.

Joanna Orska

Co chcielibyśmy wiedzieć o Peiperze, ale boimy się zapytać

To w zasadzie nieuczciwe, żeby na początku recenzji odwracać uwagę czytelników od głównego jej przedmiotu – w tym wypadku świetnej książki Agnieszki Kluby *Autoteliczność – referencjalność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918-1939)*¹. A książka to wyjątkowa – z wielu powodów. Wychodząc od szerokiego pojęcia modernizmu, Kluba kieruje się ku zapomnianym bądź nie dość dokładnie zbadanym źródłom polskiej nowoczesnej liryki. Dwudziestolecie międzywojenne to z punktu widzenia ewolucji wiersza polskiego fascynujący okres, który w pewnym momencie jednak jak gdyby przestał badawczo inspirować. Zamykany jest on zazwyczaj w konwencjonalnych omówieniach historycznoliterackich, w sieci powtarzających się pojęć, interpretacyjnych szablonów, nazw nurtów, tendencji i grup programowych. Książka Kluby pokazuje, jak nieocenioną pracę wykonali rzecznicy „otwarcia” modernizmu na cały XX wiek. Reinterpretacja współczesnej literatury z perspektywy jej długiego trwania daje między innymi możliwość ponownego przeżycia przygody Dwudziestolecia: odkrycie poezji awangardowej w całej jej świeżości i oryginalności.

Taką właśnie przygodą jest *Autoteliczność...* Badaczce udało się na nowo przeczytać, a tym samym przypomnieć istotne dla ewolucji polskiej liryki teksty, o których obecnie mówi się i myśli niewiele. Przypomnijmy, że konferencja poznańska upamiętniająca stulecie urodzin Juliana Przybosa – jednego z bohaterów książki Kluby – przerwała blisko dwudziestoletni okres zaniedbywania twórczości fundamentalnej dla polskiego wiersza. O Adamie Ważyku jako o poecie (nie tłumaczu)

¹ A. Kluba *Autoteliczność – Referencjalność – Niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918-1939)*, Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, Wrocław 2004, s. 316.

także niewiele się dzisiaj pisze. Tymczasem Klubu nie tylko w nowatorski sposób omawia awangardowe początki jego drogi twórczej, ale i przywołuje wydane w latach 70., zapomniane chyba *Zdarzenia* i doskonały poemat *Labirynt*. Zwraca uwagę rozdział pracy poświęcony Władysławowi Sebyle – tak kiedyś cenionemu, obecnie wspominanemu tylko od przypadku. Przede wszystkim zaś z całą należąą powagą potraktowana została przez Klubę literacka i programotwórcza spuścizna Tadeusza Peipera, który dla polskiej krytyki literackiej pozostawał zwykle okresowo wskrzeszanym historycznoliterackim chłopcem do bicia (inaczej mówiąc – papieżem awangardy).

Lekturę książki Agnieszki Kluby można podjąć w dwóch perspektywach. Jedną byłby zgodna z intencjami autorki – praca traktowałaby wtedy o autoteliczności w polskiej liryce; o tym, do jakiego stopnia i w jaki sposób proces jej adaptacji na naszym gruncie i rozwój wiązał się z problemami referencji. Dominujące – przynajmniej jeśli chodzi o wybranych przez Klubę autorów – byłoby tu poczucie konieczności budowania na nowo związków znaku z tak zwaną rzeczywistością wobec modernistycznego zwątpienia co do jego przezroczystości czy autentyczności ekspresji, której jest nośnikiem. Z punktu widzenia modernizmu właśnie sama referencjalność domaga się przeformułowania zagadnień *mimesis* w bardziej filozoficznych kategoriach – wyrażalności i tego, co niewyrażalne. W ten sposób zagadnienia literackie zyskują w literaturoznawstwie wymiar antropologiczny, a sam autotelizm nabiera znaczeń odbiegających od typowego, strukturalistycznego o nim pojęcia. W pracy Kluby projekty poetyckie rozpatrywane są na zasadzie swego rodzaju performacji światopoglądów; stąd próby interpretowania ich przez pryzmat wypowiedzi programowych Dwudziestolecia pozostają jak najbardziej uzasadnione. Wszystko to w *Autoteliczności...* stanowi spójną i bardzo nowoczesną koncepcję liryki, która wiele zawdzięcza dwóm książkom Ryszarda Nycza – *Żęzy-kowi modernizmu* i *Literaturze jako tropowi rzeczywistości*.

Kusi jednak i inna perspektywa czytania książki Agnieszki Kluby, która pojawiła się tu może przypadkiem, w sposób niezamierzony. W trakcie lektury nabrałam przekonania, że można było – rozkładając nieco inaczej akcenty – skomponować ją jako rzecz o przyswajaniu myśli i poetyckiego eksperymentu Tadeusza Peipera przez wybitnych polskich liryków awangardowych albo nawet szerzej: jako książkę o „problemie peiperyzmu” w poezji polskiej. Sądzę, co więcej, że takie ukierunkowanie analiz umożliwiłoby sformułowanie uogólniających wniosków co do polskiego autotelizmu poetyckiego – domknięcie pewnych problemów, które, mam wrażenie, Klubu świadomie pozostawia otwarte jako tematy do dyskusji. To wobec programu „chłopca do bicia awangardy” ustawieni zostają bowiem prawie wszyscy bohaterowie jej książki (najmniej zależny od jego myśli wydaje się Czechowicz; niemożliwe jest oczywiście też mówienie w takich kategoriach o poezji Leśmiana czy Iwaszkiewicza). Peiperowi przypada zaszczytna rola tego, który doprowadził do poetyckiego przełomu – do rozbudzenia świadomości autotelicznej w polskiej poezji. Tego, który w naszej literaturze rozpoczął – jak to określa Klubu – „epokę pomallarmeńska”. Stworzone przez awangardzistów poetyki stanowią

jednak mniej albo bardziej świadomą ucieczkę przed konsekwencjami jego radykalnych projektów. Janusz Sławiński w *Próbie porządkowania doświadczeń* opisywał poetyki po 1956 roku jako kształtujące się wobec czy raczej na przekór Przybosiowi. Peiper w książce *Kluby* pełni podobną rolę w stosunku do poezji awangardowej Dwudziestolecia międzywojennego. Autor *Żywych linii* to niejako szara eminencja *Autoteliczności...*; nielubiany nauczyciel awangardowych poetów, którym jego dziedzictwo wydawało się jednocześnie zobowiązujące i niewygodne. Ciekawe, że podobną funkcję myśl i poezja Peipera odgrywa w samej pracy *Kluby*. Badaczka docenia wagę Peiperowskiego eksperymentu: autor „A” jest określany jako „rewelator funkcji poetyckiej”, który „wypełnił lukę w polskiej refleksji metapoetyckiej” i „dotarł do rozpoznań zbieżnych z ustaleniami formalistów i strukturalistów”. Jego twórczość traktowana jest przez autorkę jednak zgodnie z dotychczasowymi rozpoznaniem krytyki jako swego rodzaju kuriozum, wypadek przy pracy, i nie zyskuje tu pozytywnego dowartościowania. Także *Kluba* ucieka więc przed „peiperyzmem” ku wzniosłej „niewyraźności” wierszy Przybosa czy Czechowicza. Także jej wydaje się twórczość autora *Żywych linii* z jednej strony zbyt intelektualna, konstruktywistyczna, z drugiej – zbyt głęboko związana z mimetycznie rozumianą reprezentacją rzeczywistości przedstownej – więc nie dość kreatywna. Sądzę, że metafora kłacza („i... i...i...”) Deleuze’a i Guattariego – gwarantująca pracy *Kluby* retoryczną spójność, przedstawiająca jednocześnie pewien sposób rozumienia procesu literackiego, dzięki któremu można przedłużać narrację o współczesnej liryce w nieskończoność – przywoływana zostaje w *Autoteliczności...* nieco zbyt na marginesie i w efekcie dość kokieteryjnie. Pozostaje jednocześnie zbyt oczywista i za mało wyrazista. Interpretacje *Kluby* natomiast dyskretnie, ale z całą konsekwencją owijają się jak bluszcz wokół pnia Peiperowskiego projektu artystycznego – w charakterystycznej dla całości naszej recepcji jego twórczości *love and hate relationship*.

Pierwsza, zgodna z intencjami autorki, perspektywa lektury doprowadza nas do problemu autoteliczności w polskiej poezji w ogóle. Kształt polskiej nowoczesnej liryki *Kluba* wiąże przede wszystkim z recepcją francuskiego symbolizmu. Pomimo iż ciekawie pisze ona o przyczynach, dla których poeci młodopolscy byli w stanie przejąć myśl, ale już nie eksperyment artystyczny francuskich nowatorów drugiej połowy wieku XIX, zabrakło tu ostatecznie wniosków co do istoty poetyckiego przeformułowania problemów autonomii języka w związku ze specyfiką polskiej świadomości literatury. Być może właśnie wdzięczna, ale zbyt lekko przyjęta tu metafora procesu literackiego jako kłacza przeszkodziła autorce w ukształtowaniu całościowej koncepcji autoteliczności w Polsce. Symptomatyczne chociażby pozostaje, że książce w wyraźny sposób brakuje zakończenia. Tymczasem recepcja francuskiego symbolizmu, szczególnie dzieła Mallarmégo i myśli Valéry’ego, nadal prosi się o solidne komparatystyczne badanie. Polskich tłumaczeń ich poezji dotąd było niewiele – szczególnie jak na wielki wpływ na ewolucję naszej poezji, jaki zwykle twórczości tych dwóch autorów się przypisuje. Podobnie artystyczne pisma Valéry’ego, idące przecież w całe tomy, funkcjonują w Pol-

sce dzięki jednemu w zasadzie wyborowi Frybesowej *Estetyka słowa*. To, że Peiper, ojciec polskiego autotelizmu poetyckiego, w jakikolwiek sposób inspirował się myślą Mallarmégo, pozostaje oparte zwykle na poszlakowej opinii Adama Ważyka z *Dziwnej historii awangardy*, na którą powołuje się także Kluba². Największy niepokój budzi z tego punktu widzenia jednak chociażby fakt, że Tadeusz Peiper nigdzie nie wypowiadał się o Mallarmém, a opinia, jaką miał o Valérym, nie była dla tego ostatniego szczególnie pochlebna. Wzmianka o francuskim poecie pojawia się w pismach Peipera, wydanych przez Wydawnictwo Literackie tylko raz:

Paweł Valéry otoczony jest grubym kręgiem czytelników, adoratorów, przeciwników, obserwatorów. Nie czują na sobie żadnego kryzysu poezji – dlaczego? Bo Valéry stanął na jednym odcinku poezji, zwrócił się tylko do jednego odłamu czytelniczego [...]. Odłamek tym jest dla niego elita, a zwrot ku niej nosi u niego charakter konserwatywny, społecznie zacofańczy. Lecz istnieje jeszcze elita postępu, elita umysłów oddanych ideałom progresywnym...³

Z wypowiedzi tej wynika, że Peiper – ze względu na formę wiersza, do jakiej odwoływali się symboliści – mógł potraktować autotelizm francuski w najlepszym wypadku jako „klasycy-sen”. Istnieje możliwość, że Valéry, a pewnie tym bardziej Mallarmé wydawali mu się co najwyżej „oblizywaczami talerzy”, którzy „radośnie oblizują bezzębne usta” i „już mlaskają na myśl, że można będzie być nowym, nie przestając być starym; że będzie można kupić czas, a jednocześnie być kupowanym przez handlarzy konserw”⁴. Peiper zaś – jak wiadomo – hołdował „nowemu sposobowi budowania dzieła sztuki”.

Valéry miał szczęście zostać poetą uhonorowanym za życia i kiedy w 1924 roku wraz z Larbaudem i Fargue'em założył czasopismo „Commerce”, młodzież literacka naigrywała się, że sam jego tytuł (handel) świadczy, iż jego pisarstwo to dobrze płatny proceder handlowy. Surrealiści dość powierzchownie chyba wykorzystywali spuściznę myśli ucznia Mallarmégo. Chodziło przecież o surreálną aurę *Wieczoru z panem Teste* (a tego typu opowiadań w Paryżu pisało się ówczesnie mnóstwo) i o zdanie „Hrabina wyszła o piątej”, od którego Breton także by niczego nie zaczął, nie zaś o idee „czystej poezji”. Valéry nawet z perspektywy ówczesnej awangardy francuskiej mógł być twórcą raczej konserwatywnym, nawet jeśli uznanym i poważanym. W rozmowie z Hulewiczem, wydawcą polskiego tłumaczenia jego *Duszy i tańca*, wypowiada się o hermetyczności poezji w słowach stojących w skrajnej sprzeczności z autotelicznym programem poetyckim Peipera:

² A. Ważyk *Dziwna historia awangardy*, Warszawa 1976, s. 24-25. Ważyk wypowiada się tu jedynie o tym, co Peiper „mógł” czytać w Paryżu w 1914 roku, nie o tym, co rzeczywiście czytał, tak więc jego przypuszczenia co do wielkiego wpływu, jaki mogły na autora „A” wyrzucić modne ówczesnie *Dywagacje*, stanowią tylko i wyłącznie dywagacje właśnie, nie więcej.

³ T. Peiper *O wszystkim i jeszcze o czymś*, Kraków 1974, s. 237-238.

⁴ T. Peiper *Tędy. Nowe usta*, Kraków 1972, s. 333-334.

Orska Co chcielibyśmy wiedzieć o Peiperze...

Jeśli chce on [poeta] osiągnąć harmonię, ciągłość, efekt plastyczny, wypełnić samą myśl, nie zatracić wdzięku i giętkości składni – i jeśli chce, żeby to wszystko zawierało się w araturze klasycznej – wówczas musi niekiedy przefadować styl.⁵

Pojęcie „czystej poezji” Valéry utworzył w oparciu o klasyczne pojęcie „czystego języka”, pochodzące z wykładów o poetyce Boileau, w których była mowa o jego bezwzględnej poprawności i wykwinnym wiązaniu zdań. W dużej mierze stanowiła ona ideę doskonałości formalnej, która dla francuskiego spadkobiercy XIX-wiecznego symbolizmu oznaczała przede wszystkim wyrozumowany dobór elementów wizji. Ciekawe, że te aspekty poetyckiego programu Valéry’ego pojawiają się pomiędzy argumentami krytyków Peipera, także mówiących o przefadowaniu składni elementami z punktu widzenia semantyki redundantnymi i o klasycznych, normatywnych przesłankach, jeśli chodzi o tworzenie poezji w ogóle. Tymczasem Peiperowskie zdanie wydaje się o wiele głębiej związane z nowatorską, czysto już awangardową koncepcją metafory Vincente Huidobra. Z samych wypowiedzi autora „A” wynika, że to właśnie autoteliczność w tym bardziej awangardowym ujęciu miała wpływ na jego program poetycki. W tekście *Nowa poezja hiszpańska* opublikowanym w „Nowej Sztuce” w 1922 roku Peiper pisze między innymi o właściwym dla poezji Huidobra „kulcie zdania”, które „uzyskuje szeroką autonomię w stosunku do rzeczywistości”:

W takim wypadku nie może być mowy o opisie „przedmiotu” [...]. Nieraz zaś zdanie zrywa zupełnie kontakt ze światem rzeczywistym. Powstają tedy obrazy, którym nie rzeczywistego nie odpowiada, a które posiadają jakąś nieodporną siłę sugestywną [...]. W ten sposób powstaje nowa rzeczywistość – rzeczywistość literacka, samorodna i samorzadna, w której możliwe jest wszystko, czego wymaga życie słowa.⁶

Peiper chwali też rzadkie rymy, które pozostają jednak wiązaniem dla utworu i rytm pozbawiony „elementu periodyzacyjnego”; dostrzega natomiast zagrożenia w układaniu zdań na zasadzie jukstapozycji, która może prowadzić do „dowolności”. Czym było poetyckie zdanie Huidobra? Czym był jego organiczny kreacjonizm? Jaki był jego rzeczywisty wpływ na Peipera? Nie zdołamy się o tym przekonać, bo znowu brak nam tłumaczeń. Prezentacja *Altazora* w „Literaturze na Świecie” (2000 nr 7-8) nie wystarczy.

Nie chodzi nawet o to, czy Ważyk miał rację co do wpływu francuskiego symbolizmu na Peipera, czy też nie. Wpływ Mallarmégo na młodopolan czy Valéry’ego na poetów Dwudziestolecia jest niewątpliwy, a polski autotelizm – jak mówiłam – mógł ukształtować się pod wpływem francuskiego symbolizmu i bez pomocy Peipera, przy czym sam Peiper nadal może pozostawać największym reformatorem polskiego wiersza. Zaniedbanie kontekstu komparatystycznego powoduje jednak, że uwadze badaczy umyka fakt, iż autoteliczność nie jest pojęciem ani „czystym”, ani też oczywistym. Nie można jednocześnie inspirować się poetycko autotelicz-

⁵ P. Valéry *Dusza i taniec*, przekł. i wstęp W. Hulewicz, Wilno 1926, s. XXVIII.

⁶ T. Peiper *O wszystkim...*, s. 79.

nością Mallarmégo i Vincenta Huidobro, bo mamy tu do czynienia z zupełnie innymi, wykluczającymi się w zasadzie typami poetyk. W związku z tym kontekstem właśnie rodzą się trzy zasadnicze pytania, na które Kluba w końcu nie odpowiada. Po pierwsze, czy autotelizm francuskich symbolistów i autotelizm polskich piewców niewyraźnego to w ogóle to samo? Po drugie (zakładając, że to Peiper jest rewelatorem wiersza polskiego i że to francuscy symboliści przyczynili się do tej rewolucji), czym różni się jego autotelizm od autotelizmu francuskich symbolistów? Po trzecie (zakładając, że różnice pomiędzy autotelizmem Peipera i polskich liryków są tak znaczące), czym różni się autotelizm nieulubianego Peipera od autotelizmu wykształconego w polskiej liryce, nastawionego – jak chce Kluba – przede wszystkim na wyrażanie niewyraźnego?

Przyznaję, że trzecie z tych wyzwań autorka otwarcie podejmuje. Pisze, że Peiperowska „nadwyraźność”, uzależnienie samozwrotnych metafor od przedślownej rzeczywistości, więc ich zależność od tradycyjnie pojmowanej *mimesis*, powoduje swoiste ujednoznacznienie jego poezji, ze względu na które staje się ona filozoficznie spłycona w stosunku do bardziej epifanijnych projektów pozostałych liryków. Peiper miał się jakoby przestraszyć radykalnego autotelizmu swojego programu i na zasadzie reakcji obronnej wpisywał w swoje wiersze swego rodzaju poznawcze protezy, ułatwiające odbiorcom porządkowanie znaczeń. Autorka nawiązuje tu – być może nieświadomie – do tez Janusza Sławińskiego z *Koncepcji języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, wchodzi więc na rozpoznane już tory krytyki języka poetyckiego autora „A”. Odpowiedź ta jednak mogłaby brzmieć inaczej, gdyby uwzględnić różnice pomiędzy polskim i zachodnim pojęciem o autoteliczności, pomiędzy którymi – jak sądzę – projekt liryczny Peipera się plasuje. Nie chodzi tu bowiem o sam, rozpoznany przez autorkę fakt stopniowego i trudnego zakorzeniania się przekonań o autoteliczności literatury na polskim gruncie, ale także o sposób jej rozumienia w związku ze specyfiką naszej liryki i społecznej świadomości literackiej.

Autotelizm pozostaje pojęciem, które zazwyczaj rozumie się jako przezroczyście; jego znaczenie traktowane jest jako oczywiste, bo wskazuje ono samo na siebie. Historyczny moment procesu literackiego i społeczny kontekst myśli o literaturze tymczasem w znaczący sposób zmienia jego znaczenie. Kluba wychodząc z podobnych założeń, próbuje przedstawić przyczyny, dla których do rozbudzenia świadomości autotelicznej języka nie doszło już pod koniec XIX wieku, chociaż myśl Mallarmégo była znana doskonale takim poetom, jak Wacław Rolicz-Lieder czy Antoni Lange. Badaczka pisze, że młodopolska liryka symbolistyczna w dużej mierze kierowała się utopią „absolutnej wyraźności” i że dopiero dzieła Leśmiana, a potem Iwaszkiewicza umożliwiły od niej odejście:

Ich poezje powstają na przekór złudzeniu, że nieprzezroczyście języka daje się ominąć i unieważnić.⁷

⁷ A. Kluba *Autoteliczność...*, s. 84.

W jej pracy utopia ta przystaje dokładnie do wcześniejszego twierdzenia Jana Prokopa, który w swojej pracy o poezji Tadeusza Micińskiego pisał, że

Młodą Polskę zżera tęsknota do autentyczności, do szczerości, do nagiej duszy.⁸

Kłuba nie chce zgodzić się z autorem *Żywiołu wyzwolonego*, kiedy ten końcowi XIX wieku odmawia świadomości językowej porównywalnej z francuskim symbolizmem, dlatego powołuje się więc na „Język modernizmu” Ryszarda Nycza, który w rodzącej się wówczas świadomości językowej upatruje korzeni całego polskiego modernizmu. Ponieważ świadomość językowa także z jej punktu widzenia nie była w Młodej Polsce dość silna, próbuje z kolei uratować wnioski Prokopa przed generalizacją, którą grozi „całościowa” koncepcja Nycza. Badaczka łądzi więc ostre cięcia, do jakich zobowiązują obie radykalnie stawiające sprawę koncepcje, a jej własny projekt stwarza możliwość wyróżnienia niejako dwóch etapów zakorzeniania się autotelizmu w polskiej świadomości literackiej: wcześniejszy – w sferze świadomości i późniejszy – w sferze liryki.

Dobrze stało się, że przekonanie Prokopa o młodopolskiej „utopii komunikacji pozakodowej” zostało tu z taką mocą przypomniane, że taki nacisk Kłuba położyła właśnie na problemy referencji. Początki polskiego autotematyzmu z tej perspektywy nie byłyby ufundowane przez autoteliczny program Peipera, a raczej w ogóle przez poezję twórców borykających się z jednej strony właśnie z tym programem, a z drugiej – z romantyczną prerogatywą autentyzmu. W Młodej Polsce mogła ona mieć kształt utopii wyrażalności, nie sądzę jednak, by jako modernistyczny problem niewyrażalności utraciła cokolwiek ze swojego przeświadczenia o istocie i wadze referencji. Być może właśnie ten element nadawałby polskiemu autotelizmowi specyficzny odcień, który chętnie nazwałabym mistycznym czy mesjanicznym. Różniłby się on w takim sensie zarówno od projektów poetyckich Peipera, jak i od autotelizmu zachodniej wysokiej moderny o bardziej racjonalistycznych przesłankach. W związku z tymi przypuszczeniami pozwolę sobie na hipotezę, której oczywiście nie można dowieść na przestrzeni szkicu. Autotelizm polski byłby transgresyjny – nie-abstrakcyjny i kreacyjny zarazem w takim sensie, że formułowałby zdania o rzeczywistości, dzięki którym magicznie powinna zmienić się rzeczywistość. W ten właśnie sposób także w samozwrotny projekt literatury modernistycznej wpisane zostają romantyczne prerogatywy wyzwolenia narodowego. W Kluby interpretacjach poezji Juliana Przybosia, a szczególnie Józefa Czechowicza, najbardziej chyba dowartościowanych poetów *Autoteliczności...*, widoczne jest typowe – jak sądzę – i dla polskiej poezji, i dla recepcji liryki przywiązanie do głębokiej, romantycznej duchowości, do transgresyjnej religijności w poezji, której Peiperowi rzeczywiście brak. Wydaje się, że to głęboko romantyczne przywiązanie do idei przebudowywania świata przez poezję odpowiada w ogóle za specyfikę polskiej współczesnej liryki. Historia jego zaś rozpoczyna się już od braku rzeczywistej recepcji niemieckiego idealizmu klasycznego, który był w pierw-

⁸ Tamże, s. 31.

Roztrząsania i rozbiory

szym rządzie abstrakcyjny i racjonalistyczny. Pism Friedricha Schlegla dotąd nie przełożono w całości na język polski. Polscy romantycy – Brodziński, Mickiewicz – pomimo iż prawdopodobnie świetnie znali niemiecki, nie chcieli się nimi zajmować. Pośród znawców romantyzmu panuje przekonanie, że idealistyczny racjonalizm po prostu nie był dość referencjalny, żeby móc w jakikolwiek sposób przysłużyć się polskiej sprawie narodowej. Stąd romantyzm niemiecki zaistniał w Polsce przede wszystkim jako Herderowski entuzjazm i Schillerowska czułość⁹. Podobnie mogła się mieć sprawa, jeśli chodzi o recepcję „poezji czystej”, takiej jak Mallarmégo w Młodej Polsce czy Valéry’ego w Dwudziestoleciu; albo doszukiwano się w niej mistyki, albo odrzucano ze względu na jej zbytne wyrozumowanie. Autotelizm francuski, poczucie samozwrotności sztuki, wydaje się przede wszystkim właśnie racjonalistyczny i abstrakcyjny; odnosi się do rzeczywistości tak, jak abstrakcyjny obraz do zastanego modelu czy wiersz do nieuporządkowanego intelektualnie materiału. Nie jest kreacyjny; raczej na nowe sposoby stara się uprzytomnić rzeczy takimi, jakimi już są. Występuje nie jako romantyczna „rzeczywistość *in spe*”, a raczej jako „rzeczywistość literacka *ex post*”, dla której autotelizm języka nie jest skazą do wyeliminowania czy problemem, ale najbardziej naturalnym jego uwarunkowaniem. Stąd nacisk na warsztat, na samo słowo – podobnie zresztą, jak w programie poetyckim Peipera. Nie znaczy to, że autotelizm taki nie będzie podnosić problemów referencjalności. Pojawia się one niechybnie, ale inaczej – bez religijnej wzniosłości właściwej dla polskiej autotematyczności transgresyjnej – składając się na swego rodzaju abstrakcyjny reizm. Parę argumentów? Hulewicz pisze o Valérym tak:

Duchowy jego przewodnik, Mallarmé, powiedział: „Les choses existent: nous n’avons pas les créer”. I Valéry naprawdę tworząc czyni to w pełni przekonania, że tylko ubiera w szatę słów to, co jest, co stoi wszędzie i wyraźnie. Niewielkie ma zaufanie do natchnienia.¹⁰

W podobnym duchu, choć z właściwym sobie umiłowaniem paradoksu, wypowiedział się Picasso w rozmowie z Christianem Zervos:

Nie ma sztuki abstrakcyjnej. Zawsze trzeba od czegoś zacząć. Później można umniejszać pozory rzeczywistości [...]. Człowiek, chce czy nie chce, jest narzędziem natury. Ona mu narzuca swój charakter i wygląd.¹¹

⁹ Tadeusz Namowicz we wstępie do *Pism teoretycznych niemieckich romantyków* mówi: „W polskiej polonistyce przeważa pogląd, że po kresie oświecenia stanisławowskiego w życiu umysłowym kraju zapanowało przeświadczenie, iż najważniejszym środkiem ratowania samowiedzy i świadomości narodowej jest literatura. Oznaczało to, że w życiu literackim marginalizowano zagadnienia teoretyczne na korzyść wyraźnego preferowania utworów fikcyjnych, odwołujących się w większym stopniu do uczucia niż do intelektu” (Wrocław 2000).

¹⁰ Tamże, s. 12.

¹¹ P. Picasso *Rozmowa z Christianem Zervos*, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybór E. Grabska, H. Morawska, Kraków 1963, s. 553-554.

Agnieszka Kluba podejmuje śmiało analizy poetyckich programów, dokonując krytyki niektórych obiegowych sądów o autotelicznych programach awangardy i z tego punktu widzenia jej praca jest nieoceniona. Widoczne jest to chociażby na przykładzie analizy programu Peipera, którego poetyka tradycyjnie krytykowana była za „niewyobrażalność” – zbytne wyabstrahowanie metafor. Kluba pokazuje, jak Peiperowski program wynikać mógł mimo wszystko z ekspresjonistycznych, romantycznych tendencji polskiej liryki. W związku z tym celnie wskazuje na pewną niedostrzeżoną, wewnętrzną sprzeczność programu autora *Nowych ust*, w którym ośrodkiem zainteresowania niekiedy pozostaje przede wszystkim słowo, kiedy indziej zaś przede wszystkim dojmująca emocja, teraźniejszość, rytm nowoczesności. Należałoby zdecydować, czy jest to sprzeczność wynikająca bardziej z przesłanek polskiego programu romantycznego, czy raczej – z właściwego zachodniemu, awangardowemu autotelizmowi – pietyzmu dla rzeczy na nowo zobaczonych. Rozstrzygać tego problemu nie będę; warto jednak zwrócić przy okazji uwagę na to, że polskie usytuowanie problemu referencjalności, nie zaś pływająca Peiperowskich metafor, doprowadziły do dosłownych odczytań takich wierszy, jak *Noga*. Na ten wiersz – za Sławińskim – powołuje się Kluba, a ja muszę również zwrócić na niego uwagę, bowiem przesądzenie, że to wprawka techniczna – wiersz o „nodze”, jak się zwykło uważać – wydaje mi się niedelikatnością. *Noga* to erotyk, którego tematem pozostaje przeżywanie pewnych emocji – pomieszanie pożądania, pietyzmu, poniżenia i wstydu – dla którego dobrym kontekstem interpretacyjnym mogłyby być rysunki Schulza z *Xięgi bałwochwalczej*, nie zaś „protetyczność” pojmowana rzeczywistość (czym ona jest?). Dopiero z takiej perspektywy pointa wiersza: *i jaka jest jej przystań?* powoduje pewne poznawcze zaniepokojenie; przywodzi na myśl *voyeryzm*, erotyzm wzrokowy Peipera, o którym w *Dziwnej historii awangardy* pisał Ważyk.

Uzależnienie od swoiście pojętej referencyjności jest właściwe dla polskiej liryki w ogóle; dowodzą tego badania nad projektami lirycznymi pozostałych bohaterów książki Kluby. Jedynie może poezji Adama Ważyka, którą autorka określa jako nominalistyczną obca byłaby pewna „kreacyjność” i esencjalizm właściwy Przybosiowi, Czechowiczowi czy Sebyle. Kreacyjność pozostaje uzależniona od funkcji referencyjnej w taki sposób, że próbując ufundować referencję na nowych zasadach poeta w dalszym ciągu ukierunkowuje tekst „stwórczo” ku pozasłownej rzeczywistości, podczas gdy autotelizm sugerowałby, że powinien się on kierować autorefleksyjnie tylko już ku samemu językowi – ku temu, co w nim odkryte. Z romantycznych powinności języka wobec świata pochodzi – jak sądzę – także epifanijność polskiego wysokiego modernizmu, o której pisze w *Literaturze jako tropie rzeczywistości* Ryszard Nycz, a która – jak sądzę – w polskiej liryce zawsze wyposażona jest właśnie w kreacyjne ostrze. Skąd inaczej brałyby się „nieznane i niepoznawalne dotąd aspekty obserwowanej rzeczywistości”? W Polsce, nawet współcześnie, wielki poeta to nadal „wiedzący” czy „wiedźmin” – ten, co „rzeczywistość tworzy. Takiej pozycji w wysokim modernizmie angielskim nie miał nawet Eliot, tym bardziej Pound, nie mówiąc o Joysie czy Beckecie, pomimo iż problemy egzy-

Roztrząsania i rozbiory

stencji czy etyki głęboko stanowią o istocie ich twórczości. Prerogatywa „przekroczenia” słowa jako przeszkody, którą należy wyeliminować, więc transcendencji poetyckiej, wbrew wnioskom Kluby pozostaje czymś właściwym dla całej polskiej liryki współczesnej i powoduje, że projekty językowe typowe dla modernizmu na Zachodzie – dążące czy to do „uprzytomnienia” rzeczywistości na nowo, swoistego powtórzenia tego, co zastane, poprzez kreację drugiej rzeczywistości prywatnej, w samym słowie – są oceniane często niżej, jako nie dość funkcjonalne, nie-użyteczne. Zasada „kreacji prawdziwej” przyczyniła się właśnie do niepopularności poetyk takich, jak ta, Tadeusza Peipera.

Joanna ORSKA