

Teksty Drugie 1994, 5-6, s. 79-87



Dwaj nowocześni: Leśmian i Przyboś

Zdzisław Łapiński

Zdzisław Łapiński

Dwaj nowocześni: Leśmian i Przyboś

W artykule tym – nie po raz pierwszy – idę śladem analiz i sugestii Michała Głowińskiego. Korzystam z jego szczegółowych obserwacji dotyczących Leśmiana oraz komentuję dostrzeżoną przez niego ciągłość, jaka istnieje między poetyką tego autora i poetyką Przybosia.¹ Artykuł powstał z chęci spojrzenia na ostatnie stulecie naszej poezji jako na pewną całość, której periodyzacja odpowiadałaby lepiej wymaganiom dzisiejszej komparatystyki. Myślę, że w programach estetycznych Leśmiana i Przybosia, a jeszcze bardziej w *Łące* (1920) i w *Równaniu serca* (1938), doszły do głosu w sposób przykładowy dwie fazy literatury nowoczesnej, czyli – w szerszym sensie tego słowa – modernistycznej.

Debiutanci lat dwudziestych, zgłodniali nowych poezji i nowych idei, troszczyli się o swą odrębność. Skoro wobec ich poprzedników używano wyrazu „modernizm”, to oni sami w autodefinicji posłużyli się jego wariantem, „nowoczesnością”, lub śmielszym wyrazem, „awangardą”, mimo że dawna nazwa jeszcze przez pewien

¹ Por. M. Głowiński *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981, zwłaszcza zaś zawarta tam rzecz *Od poznania do epifanii* (1976).

czas nie wadzi architektom, plastykom i fotografikom, o czym świadczy podtytuł pisma „Pracsens”: „kwartalnik modernistów” (1926), słynny (dzisiaj) wileński Salon Modernistów (1928) czy I Wystawa Fotografii Modernistycznej (Kraków, 1931).

Starszych poetów nie można było zaakceptować. Sama ich powierzchowność budziła rozbawienie: „Ten wąs wyszorcowany i tak wyraźna łysina maskowana «napuszonymi» niewielu włoskami, udającymi bujną «poetycką» czuprynę... czemuż nie ostrzygł głowy i nie ogolił do skóry?” – opowiada po latach Przyboś o rozczarowaniu, jakie sprawiła mu fotografia Leśmiana, fotografia, której tak pragnął, że podjął się napisania artykułu o poccie, co było pretekstem do zdobycia podobizny. No cóż, w tej konkurencji Leśmian przegrywał z Majakowskim.

W swoim artykule Przyboś stawiał sprawę na płaszczyźnie bardziej zasadniczej:

Przyroda znika jako przeciwnik, jako obiekt objęcia rozumem i pracą, *wszystko* staje się *jednością*, różnorodność – monotonią. I tutaj czyha upadek: taka świadomość godna jest jedynie świadomości bóstwa, utrzymać ją – jest karzącym samo siebie zuchwalstwem. Zatrącenie siebie – domaga się odnalezienia. Rodzi się tęsknota za ograniczeniem własnej czuciowości, za zmniejszeniem natchnienia, które by było wzruszeniem ludzkim, zdolnym do wypowiedzenia mową ludzką. Poezje Leśmiana noszą w sobie ślady tego zmagania się z zatrącią. Wyraża się ono w swoistym, *rodzącym języku*. Leśmianowy świat żywiołu, zmierzchy i jasności, trawy i zwierzęta, pół-ludzie i pół-bóstwa tęsknią za swoim urodzeniem. W tym *jedynym* świecie nie ma rzeczy, są tylko *zapłodki rzeczy*. – *Łąka* jest swoją własną rodnią. [...]

Ale takie samoródtwo poezji nie zadowala. Pozostawia po sobie rządzą pełni, chęć miłostnego zapłodnienia tego, co jest naprawdę; co bytuje jako materiał podatny naszej woli [...] *Nowa Szuka*, budująca na niewyczerpanej wierze w człowieka, w zwycięską myśl jego celowego wysiłku, przejść musi *ponad* Leśmianem. Człowiek, który uwierzył we własną wielkość, człowiek – centrum żywiołu, gardzi słabowitą kontemplacją natury. Nowy, wspaniały *świat rzeczy*, wyrobiony jego dłonią, przysłonił nam tajemniczą zieloność puszczy. Natura zmienia oblicze, posłuszna skinieniu ręki pracownika.³

Jak widać, Przyboś nie może wybaczyć Leśmianowi, że zamiast aktywnej postawy wobec świata natury i naszej cywilizacyjnej na nim misji wybiera on twórczość nastawioną na samą siebie, co dodajmy, można uogólnić jako sprzeciw wobec najistotniejszych dążeń symbolizmu. Przybosia – „samoródtwo poezji nie zadowala”. Wymaga od poezji

² J. Przyboś *Mój Leśmian*, w: *Sens poetycki*, wyd. 2, Kraków 1967, t. 1, s. 147.

³ J. Przyboś *Poezji żywiołu, Sergiusz Jesienin i Bolesław Leśmian*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1926 nr 7 (dod. do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” z 15 II 1926).

czynnego udziału w „nowym, wspaniałym świecie”. Z dzisiejszej naszej perspektywy, mimowolną ironią tej szekspirowskiej formuły (książka Huxleya ukaże się dopiero w 1932 r.) pogłębia zwrot, który także, choć gdzie indziej, zrobi wkrótce zawrotną karierę: „natura zmienia oblicze”.

W niespełna dziesięć lat później, w okresie gdy wyłania się zarys dojrzałej poetyki Przybosia, pisarz nieco modyfikuje swoje „pojęcie nowoczesności”.⁴ W dalszym ciągu nie zgadza się jednak z „komunalem”, że „wszelka wiara w ostateczną Utopię — jest utopią” i zadaje retoryczne pytanie: „Czyżby idee: ligi narodów, pacyfizmu i Pancuro-py itp. wróżby najlepszego uporządkowania świata były tylko echem pradawnej wiary w «millenium»” (s. 21).

„Człowiek nowoczesny”, a z nim Przyboś, „wierzy, że może stworzyć kulturę równie *oryginalną i stylową*, jak najbardziej określone i samostanne kultury średniowiecza czy renesansu”. Wiek XX autor charakteryzuje przez kontrast ze stuleciem minionym, zwłaszcza zaś przez opór wobec ujemnych stron historyzmu. Wiódł on „na manowce relatywizmu kulturalnego”, osłabiał „wiarę w postęp”.

Badania porównawcze [...] wykazały podobieństwa i zbieżności epok uważanych za odrębne i budziły kwietystyczny sąd, że nic nowego pod słońcem. [...] czyż warto się wysilać, aby tworzyć oryginalny styl swojej epoki? Czyż nie stosowniej będzie smakować tę wiedzę i to odczucie wieków minionych, obcując ze szczytowymi przedstawicielami minionych kultur? [To] wiodło do *eklektyzmu i stylizacji* w sztuce, toteż niektórzy estetycy twierdzą, że nie masz wieku bardziej bezstylowego, niż wiek XIX, a zwłaszcza druga jego połowa” [s. 22].

Przyboś kładzie nacisk na „zespolecie kultury humanistycznej z cywilizacją techniczną”. Łączy się z tym „wola wyjścia ze sztuki — poza sztukę — w życie”. Jest to jednak tendencja nie pozbawiona niebezpieczeństw. Na przykład „(f)uturyzm zrównał wyścig kultury duchowej z cywilizacją materialną i to jego wielka zasługa”. Ale równocześnie „futuryzm włoski na długo przed faszyzmem głosił hasła bezczelnie imperialistyczne (...). A futuryzm rosyjski idąc po linii tych konstruktywistycznych założeń, poszedł w służbę państwowego komunizmu”. Przyboś wyraźnie opowiada się za „innym kierunkiem stylu nowoczesnego”. Nazywa go „puryfikacyjnym” i wiąże z przemysłową „kulturą specjalizacji i różnicowania”. „Tej formie społecznej organizacji pra-

⁴ J. Przyboś *O pojęciu nowoczesności*, „Z prac i zagadnień obwodu szkolnego cieszyńskiego” 1935 nr 2, s. 21–26.

cy odpowiada w nowoczesnej sztuce dążenie do eliminowania z niej pierwiastków wtórnych, np. «literackich» z malarstwa, a malarskich z literatury, i pragnienie teoretycznego określenia specyficznych cech każdego gatunku” (s. 24).

Czym jednak ta sztuka „puryfikacyjna” ma się różnić w swym stosunku do „życia” od przewyciężonej sztuki minionego wieku? Przyboś kontnuuje tu pomysły Peipera.

Sztuka czysta, sztuka oczyszczona z elementów życiowych, malarstwo abstrakcyjne, formizm w poezji – oto dalsze przejawy tego prądu puryfikacyjnego. Nie należy sądzić, żeby ten kierunek abstrakcyjno-formistyczny był nawrotem do dawnego jałowego hasła „sztuka dla sztuki”. [...] Przeciwnie: kierunek formistyczny opiera się na głęboko logicznym wglądzie w istotę współczesnego życia. Z form życia społecznego wyprowadza on formy artystyczne, kojarząc w ten sposób z istotą sztuki najbliższą istotę procesów życiowych.

W organizacji zaś pracy dostrzega Przyboś głównie „zasadę ekonomii i celowości”, a „styl najwyższej precyzji i zwartości możnaby nazwać stylem linii prostej”. Styl ten najłatwiej dostrzec w architekturze nowoczesnej. „Nowa sztuka zwyciężyła przede wszystkim w budownictwie” (s. 25).

Twórczość Leśmiana to nie tylko, według znanego określenia Sandauera, „pośmiertny triumf Młodej Polski”, to triumf jej wczesnej fazy, wyodrębnianej niekiedy jako modernizm w najwęższym sensie tego słowa, nurt, który wyrażał tzw. schyłkowe dążenia epoki, idealistyczne, indywidualistyczne, regresywne, artystowskie, kosmopolityczne. Idealistyczne, bo uważano wówczas, że „(r)calista prawdziwy powinien (...) stworzyć swoją realność, swoją rzeczywistość”;⁵ indywidualistyczne, bo wynoszono jednostkę ponad sumarycznie ujęte i potępiane w czambuł społeczeństwo współczesne; artystowskie, bo deifikowano artystę i sztukę; regresywne, bo samorzutna historiozofia ówczesna zwracała się ku początkom i prapoczątkom jako źródłu zaprzepaszczonej wartości; kosmopolityczne, bo za grupę odniesienia uznawano „rodzinę”, „którą tworzą wzajem wszyscy poeci bez względu na to, jakie społeczeństwo utrudniało im życie i stawiało przeszkody ich marzeniom twórczym”.⁶

Światopogląd tego rodzaju można wyczytać z publicystyki literackiej

⁵ B. Leśmian *Przemiany rzeczywistości*, w: *Utworki rozproszone*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1962, s. 186.

⁶ B. Leśmian *Edgar Allan Poe*, w: *Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 466.

Leśmiana. Samo to słowo, światopogląd, było jednak poccie obrzydłe. Odnosił je do literatury z tezą, do dzieł, których sens wyprzedzał ich akt powstawania. Głosił natomiast pochwałę „światopoglądu rytmicznego”: „Światopogląd rytmiczny przestaje być — dogmatem, przekonaniem, zasadą lub martwą literą uznanego w danym czasie kierunku”.⁷

Taka też była oryginalna myśl Leśmiana, wyrażona środkami formalnymi poezji. Przyboś nazwał ją kiedyś „światopoglądem ściśle poetyckim” i wczuł do jej zbadania. Pozostaje to ciągle trudnym zadaniem, mimo licznych prób, jakie odtąd podejmowano. Znacznie łatwiej, na podstawie publicystyki Przybosia, określić jego własny światopogląd. Od programu Leśmiana wiele go różni, ale też — z dzisiejszego punktu widzenia — wiele z nim łączy. Można powiedzieć, że Przyboś przeprowadził resocjalizację programu Leśmiana oraz odwrócił kierunek zainteresowań — od bezczasu do chwili bieżącej, od przeszłości ku przyszłości.

Leśmian, jak jego bohater z *Legandy o Żołnierzu Polskim*, „dawnym nałogiem zniewolony salutował przed oną wiecznością, która go co chwila nawiedzała...” Przyboś wrażliwy był na rozgrywające się na jego oczach zdarzenia polityczne, procesy społeczne, przemiany cywilizacyjne. We współczesności starał się wytropić to, co było zaczątkiem przyszłości. Do poezji chciał jednak dopuścić te motywy dopiero po ich daleko idącym przekształceniu, wykorzystując je jako tworzywo, które podlega samoistnym regułom Poezji Czystej. Same zaś te reguły — celowości, ekonomii etc. — miały pozostawać w analogii do najogólniejszych tendencji życia publicznego. Z kolei swój kult osobowości twórczej, nie mniej solenny niż u Leśmiana, usprawiedliwiał następstwami każdego naprawdę oryginalnego czynu — jako wzoru dla innowacji w praktyce społecznej. Według Leśmiana oryginalność sztuki jest pochodną wewnętrznej organizacji duchowej artysty. Przybosiovi to nie wystarcza, wymaga on sprawdzianu, by tak rzec, warsztatowego — co nowego autor wniósł do techniki artystycznej. Nowość ta rozumiana jest podobnie jak innowacja w produkcji przemysłowej. Jeśli np. ktoś wcześniej niż ja, i bez mojej wiedzy o tym, wynalazł jakiś zastosowany później przeze mnie chwyt literacki, to jestem zdyskwalifikowany jako nowator. Dlatego Przyboś, głosząc pochwałę Peipera, tak usilnie stara się nas przekonać, że „układ rozkwitający” to autentyczny

⁷ Leśmian *Rytm jako światopogląd*, w: *Szkice literackie*, s. 67.

wynalazek i że nikt inny nie wpadł na to przed Peiperem. Wreszcie to, co u Leśmiana można nazwać kosmopolityzmem, poczucie wspólnoty międzynarodowej elit, u Przybosia przybiera postać solidarności całych społeczeństw. Dla obu ponadto równie niemiłe były wszelkie przejawy kultury masowej, ale Przyboś ufał, że wrażliwość „ludu”, nie zepsuta przez skomercjalizowaną sztukę, przyjmie wkrótce ze zrozumieniem najbardziej radykalne artystycznie dzieła.

Co innego zresztą program, a co innego same wiersze. W 1938 r. Przyboś przyznał otwarcie: „Kąg wczorajszej poezji polskiej dawno już zwęził mi się i skupił treściwie w dzieło poetyckie Leśmiana”.⁸ Dla uważnego czytelnika jego artykułu z 1926 r. musiało to być już wtedy jasne. Sprzeciw płynął z poczucia zagrożenia, z identyfikacji, od której młody poeta chciał się uwolnić. Jakże bowiem były jego pierwsze przeżycia dobijające się wyrazu?

Miała to [...] być poezja krajobrazu odczuwanego tak jak wtedy czulem: wszystkimi zmysłami wycięzonymi do tej granicy, że zniknąć by miała przegroda oddzielająca postrzegającego od przeżywanego rzeczy. Odczucie zmysłowe przemieniało się w ekstazyjne upojenie i utożsamienie się z przedmiotem. Jakichże niesamowitych spraw doświadczamy we wczesnej młodości! Wierzba popękaną swoją korą szorowała mi skórę tak długo, że jak Grabiec przemieniałem się w wierzbę i czulem gorzki smak jej listków zamiast języka... Tak to jakoś odczuwałem wtedy: wściekle rzeczowa apercepcja rzeczywistości wiodła do – nie wiem, jak to nazwać – jakiejś materialistycznej fantastyki.

I wtedy właśnie młody człowiek trafia na tom wierszy pt. *Łąka*:

Zdawało mi się w pierwszej chwili, że to, czego poszukiwałem w wierszach, znalazł już Leśmian, że to właśnie to! Ze więc nie trzeba się samemu trudzić, tylko poetę chłonąć i rozumieć. Poszukiwania moje bowiem nie miały celu wyłącznie literackiego, ale przede wszystkim poznawczy. Celem ich było sprawdzać świat i siebie, żeby żyć, żyć według najistotniejszej natury swojego czucia i pragnienia. Mógłbym był więc wtedy przestać układać wiersze, porzucić życie kontemplacyjne na rzecz życia czynnego.⁹

Dla związku, jaki zachodzi między podmiotem a przedmiotem postrzegania i odczuwania, bardzo znamienity jest zarówno dla Leśmiana, jak dla Przybosia, pierwiastek erotyczny, „chuć, żeby się wdrzeć w drzewo”¹⁰. Ale może jeszcze ważniejsze jest coś, co za Przybosiem nazwę „beżbożną epifanią”¹¹. Słowa te odniósł pisarz do metafory,

⁸ Przyboś *Czytając Supervielle'a* (1938), w: *Sens poetycki*, t. 2, s. 143.

⁹ Przyboś *Leśmian po latach* (1955), w: *Linia i gwar. Szkice*, Kraków 1959, t. 2, s. 92–93.

¹⁰ Przyboś *Wiosna*, w: *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970, s. 271.

¹¹ Przyboś *O metaforze*, w: *Sens poetycki*, t. 1, s. 41.

metafory jako takiej, ale oddają one dobrze całość przeżycia, ku któremu grawituje twórczość obu poetów. Szerszym pojęciem byłby „naturalny supranaturalizm”, nazwa wzięta od Carlyle’a, którą Abrams umieścił w tytule swojej wielkiej książki o romantyzmie.¹² Jest to opowieść o dziejach wrażliwości religijnej, która odradza się u schyłku osiemnastego wieku i balansuje na granicy wiary i niewiary, zawsze w konflikcie z religiami objawionymi, czerpie zaś swe siły z indywidualnej wyobraźni, choć posługuje się przetworzonymi schematami pojęciowymi i obrazowymi tradycyjnego piśmiennictwa chrześcijańskiego. Otóż ten „naturalny supranaturalizm” nie wygasł wraz z początkiem romantyzmu i ogarnia mniej więcej półtora stulecia łącznie z naszą nowoczesnością. Jego wstępnym warunkiem jest uchwycenie w słowach tego, co z takim szyderstwem określają dekonstrukcyjniści jako „obecność”. Leśmian i Przybós są do szpiku nowocześni, bo pragną, w przeciwieństwie do ponowoczesnych odsłonić i ucieleśnić w twórczym językowym stany wewnętrzne, poprzez które ma do nas dotrzeć pewna prawda o świecie i o jego utajonych jakościach:

Myśl, rozkołysana rytmem, nabiera tych żywiołowych falowań i tej zmienności, która ją z samym życiem wiąże, odbijając w niej, jak w czujnym na wszelki ruch i błysk zwierciadle nie znaną nam nigdy i tajemniczą od własnej duszy naszej „zewnątrzność”.¹³

Co do języka, to obaj poeci w równym stopniu starają się uczynić go niepowtarzalnym, nawet kosztem odkształceń frazeologii i gramatyki. Tym samym umieszczają go w centrum uwagi czytelnika, który, po pierwsze, musi czytać mozolnie, wracając do niektórych wyrażen, po drugie zaś, przebrnąwszy już przez wszystkie trudności, powinien kontemplować owe słowa i mieć żywsze niż zwykle poczucie, że słowa te zrosły się ze swymi znaczeniami, we wszystkich ich rozgałęzieniach. Ale równocześnie chcą oni narzucić czytelnikowi zupełnie inną postawę. Chcą, aby przeniknęła do jego świadomości, poprzez medium języka, „obecność” odczuwana bezpośrednio, a więc niepomna swych językowych uwarunkowań. „Mowo, niesłowną jasność /ocal”, woła Przybós w swym epitałijnym *Napisie II*. Ma to być rodzaj iluzji, choć nie takiej, jaką wywołuje naśladownictwo rzeczywistości zgodne z nakazami zdrowego rozsądku.

¹² Por. M. H. Abrams *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York 1971.

¹³ Leśmian *Rym jako światopogląd*, s. 67.

Iluzję obaj poeci tworzą w podobny sposób — wyostrając zmysłowy odbiór świata. Na prawdzie szczegółu sensorycznego opierają się zarówno niepohamowane fantazje Leśmiana, jak i zdynamizowane krajobrazy wiejskie i miejskie Przybosia. Ta wyrazistość zmysłowa ma uwiarygodnić zaskakującą naturę doznawanej przez nich rzeczywistości.

Różni obu poetów pozycja, jaką przypisują poszczególnym zmysłom. U Przybosia zdecydowanie dominuje oko, które w chwilach kulminacyjnych usiłuje wyabstrahować z materii widzialnej czyste relacje, czyli trójwymiarową przestrzeń. Tymczasem przyroda Leśmiana, jak zauważył dawno temu Ostap Ortwin, „jest jakby bezprzestrzenna, wyzuta ze stereometrycznej głębi, a wybudane rozkwitła na dwuwymiarowej tylko płaszczyźnie, spodem, od dołu oglądanej”¹⁴. Tutaj wiele mają do powiedzenia zmysł węchu i zmysł dotyku.

Narastająca we współczesnej kulturze elitarniej nieufność wobec autorytetu, jakim od czasów starożytnych cieszył się wzrok, ma związek według Martina Jaya, historyka owej nieufności, z załamaniem się „projektu oświeceniowego”, natomiast kult oka towarzyszył zwykle kultowi rozumu.¹⁵ Dwie strony programu Przybosia, poetycka i publicystyczna, potwierdzają zbieżność wiary w oko i wiary w rozum. Podczas gdy Leśmian reprezentuje symbolistyczną reakcję na świat odczarowany — chciałby go na nowo zaczarować, to Przyboś czuje się w nim na tyle zadowolony, że głosi konieczność przyspieszenia cywilizacyjnych przemian, środkami zaś ściśle poetyckimi chce chyba zrównoważyć koszty własne postępu i leczyć jego wyjaławiające duchowo skutki, nie zaniechawszy jednak gloryfikacji najbardziej racjonalnego z naszych zmysłów, właśnie owego oka.

Bliscy sobie w najgłębszych impulsach poetyckich, bardziej odlegli w ideologii artystycznej, Leśmian i Przyboś różnią się też w pojmowaniu związku między teorią i praktyką sztuki. Symboliści chętnie uprawiali literacką filozofię, w okresie zaś zmierzchu tego kierunku, punkt ciężkości, pod piórem Paula Valéry’ego, przesunął się z wierszy na dywagacje o wierszach i o rzeczach pokrewnych. Ale dopiero ruchy awangardowe uznały teorię za nieodłączny współczynnik dzieła sztuki.

¹⁴ O. Ortwin „Łąka”, w: *Żywe fikcje. Studia o prozie, poezji i krytyce*, oprac. J. Czachowska, wstęp M. Głowiński, Warszawa 1970, s. 241.

¹⁵ Por. M. Jay *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley 1993.

Fakt ten pozwolił ostatnio pewnemu autorowi amerykańskiemu wywieść całkiem heglowską wizję rozwoju sztuki: od samodzielnych artefaktów, poprzez integrację dzieł i teorii, po czystą teorię, zastępującą w swych funkcjach sztukę. Nie trzeba dodawać, że autor ten, Arthur Danto, świetny skądinąd pisarz (jako filozof), daje do zrozumienia, że jego własne prace znajdują się właśnie w owym docelowym punkcie rozwoju historycznego.¹⁶

Na tle tych przemian w świadomości estetycznej — od sztuki do antyszuki, od dzieła do rozważań o dziele potencjalnym, a z nieco innej perspektywy: od modernizmu do postmodernizmu, lub od nowoczesności do ponowoczesności — Przybosia należy umieścić we wczesnej fazie procesu, Leśmiana zaś u samych jego początków. Jak pisał Leśmian o sobie: „Nie poświęciłem się, jako poeta, żadnej idei — piszę, brnąc w te lub w inne światy niemal po omacku, na oślep drogą zachwyceń, oszołomień i z rzadka zastanowień” (s. 318)¹⁷. Przybos na natomiast wiele uwagi poświęcił „zastanowieniom”. Jego estetyka o sztuce i literaturze była obfita i towarzyszyła poezji od początku. Świadomość teoretyczna tematyzowała się też niekiedy w wierszach, zawsze zaś nadawała im piętno celowości i czuwała nad ich bogatym sfunkcjonalizowaniem wewnętrznym. Jednak teoria, komentarz, metapoezja, to były dla niego rzeczy wtórne. Liczył się przede wszystkim utwór — ten oto tekst zapisany nierówną długością linijkami na kartce papieru, odrębny od wszystkiego, co nim nie jest, sam w sobie. Te zadrukowane kartki miały dla wielu wartość sakralną. Aby postawić krok naprzód, poezja nasza, w swej radykalnej estetycznie odmianie, musiała odprawić nad wierszami Przybosia obrzęd jeszcze bardziej bluźnierczy niż ten, jakiego dopuścił się on sam wobec wierszy Leśmiana:

Była Warszawa, okupacja, ale w tę okupację było wiele rzeczy do zrobienia, oni zajmowali się sztuką. I dokonano się takie symboliczne zdarzenie: Miron ze Swenem poszli na most Kierbedzia i tam uroczyście podarli tom poezji Przybosia i rzucili do Wisły, podobno tom rzadki.¹⁸

¹⁶ Por. D. Herwitz *Making Theory/Constructing Art: On the Authority of the Avant-Garde*, Chicago 1993.

¹⁷ Leśmian, List do Zeona Przesmyckiego z 1912 roku, w: *Utwory rozproszone*, s. 318.

¹⁸ J. Trznadel *Zawsze jest jutro. (O Mironie Białoszewskim)*, „Zeszyty Literackie” 1984 nr 8, s. 98.