

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

INWENCJE I REPETYCJE

FORMY DOŚWIADCZENIA POETYCKIEGO
W TWÓRCZOŚCI JULIANA PRZYBOSIA

Hanna Marciniak

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

universitas

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

MODERNIZM W POLSCE

INWENCJE I REPETYCJE

FORMY DOŚWIADCZENIA POETYCKIEGO
W TWÓRCZOŚCI JULIANA PRZYBOSIA



Studia nad nowoczesną polską literaturą, sztuką,
kulturą i myślą humanistyczną

pod redakcją
Włodzimierza Boleckiego i Ryszarda Nycza

W serii ukazują się rozprawy poświęcone literaturze oraz innym dziedzinom kultury polskiej. Ich wspólnym problemem jest analiza modernizmu, rozumianego jako składnik i konsekwencja procesów nowoczesności, rozwijających się w Polsce przed XX wiekiem i w jego trakcie.

Książki ukazujące się w tej serii analizują modernizm w Polsce z różnych perspektyw metodologicznych.

W przygotowaniu:

Tom 23 Przemysław Rojek, *„Historia zamącana autobiografią”. Problem narracyjnej tożsamości w odniesieniu do powojennej liryki Aleksandra Wata*

INWENCJE I REPETYCJE

FORMY DOŚWIADCZENIA POETYCKIEGO
W TWÓRCZOŚCI JULIANA PRZYBOSIA

Hanna Marciniak

Publikacja dofinansowana przez Wydział Polonistyki
Uniwersytetu Jagiellońskiego

© Copyright by Hanna Marciniak and Towarzystwo Autorów
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2009

ISBN 97883-242-1411-2
TAiWPN UNIVERSITAS

Redaktor naukowy
Ryszard Nycz

Projekt okładki i stron tytułowych
Ewa Gray

Koncepcja serii powstała w ramach realizacji projektów
badawczych wspartych subsydiami profesorskimi FNP 2002
Włodzimierza Boleckiego („Badania nad modernizmem
w literaturze polskiej XX wieku”) i Ryszarda Nycza
(„Polska nowoczesność: poetyka i kultura”).

Bartkowi

WPROWADZENIE

Czesław Miłosz, podsumowując w *Ziemi Ulro* dorobek nowoczesnych prądów literackich i filozoficznych oraz ustosunkowując się do twórczości współczesnych sobie autorów, między innymi Oskara Miłosza, Witolda Gombrowicza, Stanisława Ignacego Witkiewicza i Juliana Przybosia, pisał:

Pośród mnie współczesnych ludzi pióra o jednym tylko myślę z zazdrością. Był to poeta Julian Przyboś. Nie poezji jemu zazdroszczę, tylko miejsca na ziemi, jakie sobie wyznaczył, nigdy nie popadając w rozterki i wahania. Jako bardzo młody człowiek, student polonistyki w Krakowie, uwierzył w naukę i technikę, w postęp społeczny, w wiek dwudziesty, w „miasto, masę, maszynę”. Na tym swoim, że się tak wyrażę, materializmie polonistycznym oparł teorię poezji bez ustanku awangardowej, znakomicie w swoich wierszach konsekwentny. I wszystko mu się sprawdziło. (...) w poezji (...) zwyciężył nurt, którego Przyboś był głównym przedstawicielem, tzn. łamigłówni samego języka, gramatyki i syntaksy znalazły się w centrum uwagi (Miłosz 1982, 34-35).

Postawa twórcza autora *Miejsca na Ziemi* – opierająca się, zdaniem Miłosza, na wyjątkowej konsekwencji i niewzruszonej pewności co do obranej przez siebie drogi, a także na braku egzystencjalnych i artystycznych rozterek oraz poczuciu zadowolenia w modernizującej się rzeczywistości, pozbawionym refleksji nad jej nihilizującym wpływem – zostaje tu przez autora *Prywatnych obowiązków*

przeciwstawiona jego własnej kondycji, którą znamionuje lęk przed duchowym spustoszeniem nowoczesnego człowieka, bolesna świadomość alienacji i wykorzenia, niepewność i wieczne niespełnienie. Miłosz podkreśla również znaczenie, nieprzerwanie obecnego w poezji Przybosia, awangardowego impulsu nowatorstwa i językowego eksperymentatorstwa, który stać się miał inspiracją dla poezji lingwistycznej. Stwierdzając, iż Przybosiowska koncepcja sztuki poetyckiej ogranicza się do konstruowania „«fabryki metafor»” (tamże, 37), autor *Ziemi Ulro* dostrzega w nurcie lingwistycznym kontynuację tej poetyki, będącej autoteliczną grą, czysto formalnymi i pozbawionymi referencji „łamigłówkami samego języka”.

O awangardowym formalizmie i przecenianiu wartości samego słowa pisał Miłosz raz jeszcze w *Traktacie poetyckim*, wiążąc je ponownie z oskarżeniem Przybosia o moralny indyferentyzm i niewrażliwość wobec etycznej katastrofy XX wieku:

Awangardzystów było bardzo wielu.
Podziwu godny z nich jest tylko Przyboś.
W sól, w popiół padły narody i kraje
A Przyboś został, tak jak był, Przybosiem.
Żadne szaleństwo serca mu nie zżarło.
Ludzkie – więc łatwiej się takich rozumie.
W czym jego sekret? Już w Anglii Szekspira
Kierunek powstał, tak zwany euphuism:
Pisać doradzał tylko metaforą.
Pod spodem Przyboś był racjonalistą.
Uczucia miewał, jakie są wskazane
Dla rozsądnego członka społeczeństwa.
Równie mu obcy i smutek i humor.
On chciał w ruch puścić statyczne obrazy.

Awangardziści raczej się mylili.
Wskrzeszali stary krakowski obrządek,
Więcej powagi przypisując słowom
Niż słowa unieść mogą bez śmieszności.
Czuli, że z mocno zaciśniętej szczęki
Głos im wychodzi jakimś sztucznym basem,
I że wybiegiem załęknionej sztuki
Jest ich marzenie o ludowej sile.

(Miłosz 1985, 17)

Czytane w kontekście *Ziemi Ulro*, Miłoszowskie wyznania „zazdrości” i „podziwu” ujawniają swój ironiczny i mocno polemiczny wydźwięk.

Podobny, być może nawet bardziej krytyczny i jednostronny, charakter ma przeprowadzona przez Miłosza rozmowa z Aleksandrem Watem, w której rola głównego polemisty przypada drugiemu z autorów. W *Moim wieku. Pamiętniku mówionym* Wat stwierdza: „Otóż w czystej postaci ten trend cywilizacyjny, znalezienie nowego alfabetu, nowego języka, właśnie dla miasta, masy, maszyny, to rzeczywiście zostało przez Peipera w sposób prawie że mistrzowski teoretycznie przedstawione i również wyeksperymentowane w praktyce poetyckiej. (...) peiperyzm i Awangarda Krakowska to był jak najbardziej wyrafinowany estetyzm, najczystszej wody estetyzm.” Na wskazówkę Miłosza, iż jest to niewątpliwie efekt inspiracji francuskim symbolizmem, odpowiada on: „Tak, to jest jedna z pochodnych symbolizmu francuskiego, która chciała zmienić oddziaływania wrażliwości. Wyszła z nowej wrażliwości, z nowej skóry, ale egzaltowała poezję, estetykę; to nie była antyestetyka. (...) Awangarda Krakowska reprezentowała estetyzm w stopniu jak najbardziej silnym, dotychczas reprezentuje go Przyboś” (Wat 1990, 42-43). Awangardowe eksperymentatorstwo jest więc utożsamiane już nie tylko z formalizmem, ale również z estetyzmem o XIX-wiecznej jeszcze proveniencji. Awangarda zostaje w ten sposób usytuowana w obrębie paradygmatu autonomistycznego, a także pozbawiona krytycznego ostrza wobec tradycji i samej instytucji sztuki. Miłoszowskie i Watowskie interpretacje dorobku Awangardy Krakowskiej oraz wywodzącej się z niej twórczości poetyckiej Juliana Przybosia wydają się symptomatyczne, ta ostatnia bowiem często sprowadzana była przez krytyków do wyrafinowanego, lecz samocelowego i pozbawionego – innej niż autotematyczna, wyłącznie artystyczna – refleksji. I choć po części zgadzam się z Miłoszowskimi oskarżeniami w kwestii specyficznie rozumianego nihilizmu autora *Próby Całości* – oskarżeniami, które powtórzy później Tadeusz Różewicz (problem ten rozwijam w dalszej części pracy) – to jego diagnozy dotyczące rzekomego autotelicznego estetyzmu tej poezji wydają mi się z gruntu fałszywe. „Tylko ktoś bardzo zacofany może jeszcze mówić o czysto «formalnych» zdobyczach awan-

gardy” (SP II 118)¹, pisze tymczasem Julian Przyboś w jednym ze szkiców i jestem skłonna się z nim zgodzić.

Tęgo rodzaju odczytanie awangardowej literatury i sztuki, jak wskazuje Krzysztof Ziarek, ma charakter dominujący i wywodzi się, zwłaszcza na gruncie amerykańskim, ze szkoły Nowej Krytyki, ujmującej tekst literacki, a szczególnie poetycki, jako zamkniętą, samowystarczającą całość, odizolowaną od sfery doświadczenia, od nurtów potocznego języka i praktyk życia codziennego.

Binarna optyka – pisze Ziarek – przyjęta w większości dyskusji o awangardzie, rządzona jest przez logikę „albo-albo”, co uniemożliwia rozpoznanie niuansów zróżnicowanych relacji między sztuką a doświadczeniem, kwestionujących zarówno ostre podziały, jak i fałszywe zniesienia. Tym, co niezbędne do przeformułowania pytań stawianych zwykle awangardowym dziełom sztuki, jest ponowne przemyślenie samego pojęcia doświadczenia, w taki sposób, który pozwoliłby nam spojrzeć na sztukę jako na sferę, w której doświadczenie materializuje się w swych językowych strukturach (Ziarek 2001, 11).

Jego książka *The Historicity of Experience. Modernity, the Avant-Garde, and the Event* stanowi cenną próbę wyjścia poza tę binarną optykę i przekroczenia dualizmu sztuka / życie oraz alternatywną propozycję odczytania awangardowej eksplozji jako rodzaju odpowiedzi na nowoczesny kryzys tradycyjnej, humanistycznej koncepcji doświadczenia. Amerykański badacz, odwołując się między innymi do rozpoznań Waltera Benjamina, Martina Heideggera, Theodora W. Adorno i François Lyotarda w tej kwestii, oferuje „możliwość ujrzenia sztuki jako zawsze już «integralnej» wobec doświadcze-

¹ Cytując podstawowy korpus utworów Juliana Przybośa, zamieszczony w zbiorach poetyckich i eseistycznych, w całej pracy stosuję następujący system skrótów: **CM** – *Czytając Mickiewicza*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 1998; **LiG** – *Linia i gwar*, t. 1 i 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1959; **SP** – *Sens poetycki*, t. 1 i 2, wyd. II poszerzone, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967; **UP I** – *Utwory poetyckie*, t. 1, oprac. R. Skręt, wstęp J. Kwiatkowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984; **UP II** – *Utwory poetyckie*, t. 2, oprac. R. Skręt, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994; **ZBD** – *Zapiski bez daty*, PIW, Warszawa 1970. Cytaty lokalizuję bezpośrednio w tekście, podając liczbę rzymską jako numer tomu i arabską – jako numer strony. Wyróżnienia we wszystkich cytowanych w pracy tekstach, jeżeli nie zaznaczono inaczej, pochodzą od ich autorów i autorek.

nia i przepracowującej je” (tamże, 16). Awangardę ujmuje on jako kategorię transhistoryczną, dystansując się od podziałów na rozmaite „-izmy” i odkrywając awangardowe impulsy czy komponenty między innymi w poezji lingwistycznej. W charakterystycznych dla niej grach językowych dostrzega zaś raczej „poetycką eksplorację” i krytyczną „demaskację konwencji” automatyzującego się języka codziennego użytku, niż autoteliczność *sensu stricto* (tamże, 58-59). Za kluczowe elementy awangardowej krytyki i reinwencji doświadczenia uznaje on bowiem właśnie kwestię języka oraz problem czasowości, ujmowanej przede wszystkim jako charakterystyczna dla nowoczesnego doświadczenia temporalna struktura.

Zagadnieniem tym zajmuję się w pierwszym, metodologicznym, rozdziale części I pracy, gdzie staram się doprecyzować pojęcie doświadczenia oraz specyficzne wymiary i formy jego ujmowania w poezji nowoczesnej, a także w badaniach literackich. Odwołuję się tu przede wszystkim do koncepcji Waltera Benjamina oraz, nawiązującego doń, Philippe Lacoue-Labarthe’a. Wyłonione w ten sposób cztery podstawowe modele poetyckiego doświadczenia – „epifaniczny”, „traumatyczny”, „autobiograficzny” i „autotematyczny” – posłużą mi w kolejnych częściach w charakterze swego rodzaju siatki pojęciowej, za pomocą której ujmować będę, interpretowaną z tej perspektywy, twórczość – zarówno poetycką, jak i krytyczno-teoretyczną oraz eseistyczną – Juliana Przybosia. Rozdział drugi tej części poświęcony jest przeglądowi rozmaitych znaczeń i kontekstów pojęcia doświadczenia, jakie pojawiają się w dyskursywnych pismach poety. W tym miejscu chciałabym zaznaczyć, iż nie jest, moim zdaniem, możliwe – jak chciał niegdyś Jerzy Kwiatkowski – rozpatrywanie twórczości poetyckiej autora *sponad* bez uwzględnienia kontekstu poetyki sformułowanej w jego licznych artykułach o charakterze programowym, polemicznym, krytycznym czy teoretycznym oraz szkicach quasi-autobiograficznych. Autor *Świata poetyckiego* Juliana Przybosia, deklarując na wstępie swej książki, iż „rzecz dotyczy Przybosia-poety, nie dotyczy Przybosia-teoretyka” (Kwiatkowski 1972, 7), marginalizował Przybosiofską refleksję teoretyczną tylko dlatego, iż poeta kilkakrotnie – między innymi we wczesnych *Tezach* czy artykule *Z teorii i praktyki poetyckiej* – stwierdzał niekonsekwencję, brak precyzji i zdecydowania czy niekoherencję między własną teorią poezji a jej realizacją. W innych miejscach tymczasem, od-

rzucając przekonanie o „naiwnym” i „spontanicznym” charakterze twórczości, podkreślał on, jak bardzo metapoetycka refleksja i teoretyczna świadomość, umiejętność dyskursywnego formułowania własnych koncepcji poetologicznych ważna jest dla nowoczesnego poety. Zaznaczał również niebezpieczeństwo nadmiernych uogólnień i abstrahowania teorii od indywidualnych doświadczeń każdego autora:

Trudność polega nie tylko na tym, że praktykując poezję, pragnęłoby się każdy jej horoskop natychmiast sprawdzić, każdy zarys programu wypełnić treścią, że więc ufać mu można tylko na miarę własnej wydajności. Nie sposób pisać o poezji w ogóle, nie opisać jej na obwodzie własnej, szczególnej. Trochę krytycznego zastanowienia i skromności musi przywieść teoretyzującego poetę do refleksji: czy wnioski wysnute z własnych, jednostkowych doświadczeń mogą być pomocne tym, którzy nie mieli takich samych doświadczeń? (*Z teorii i praktyki poetyckiej*, LiG I 79-80).

Blizsze jest mi zatem przekonanie Edwarda Balcerzana i Stanisława Jaworskiego, iż, nawet jeśli mamy do czynienia z pewnymi niekonsekwencjami, zachodzącymi między Przybosiowską teorią a praktyką poetycką, to tym bardziej warto podjąć się przedsięwzięcia wzajemnego ich skonfrontowania (zob. Balcerzan 1989; Jaworski 2003a).

Obszerna część II pracy, zatytułowana „Poezja i pamięć”, obejmuje cztery rozdziały i dotyczy czterech podstawowych zagadnień związanych z relacją poetyckiego doświadczenia wobec pamięci, wspomnienia i zapomnienia: po pierwsze mianowicie, problematyki szeroko pojętego autobiografizmu, w kontekście którego analizuję status genologiczny oraz specyfikę Przybosiowskich *Zapisków bez daty* oraz zastanawiam się nad możliwością istnienia „poezji autobiograficznej”. Po drugie, zajmuję się związkiem między pamięcią a reprezentacją, wprowadzam także nowe, ważne pojęcia: epifanii, idiomu, śladu i powtórzenia. Po trzecie, interesuje mnie traumatyczny wymiar poetyckiej pamięci i, co się z tym wiąże, temporalny status liryki oraz kwestia wyrażalności doświadczenia. Po czwarte w końcu, rozważam istotność doświadczeń dzieciństwa w twórczości Przybosia, proponując kolejne kategorie pojęciowe: definicję i wzór. Wszystkie one stanowią propozycję stworzenia nowego me-

todologicznego języka, którego wynalezienie okazuje się konieczne po to, by w sposób w miarę precyzyjny mówić o problematyce doświadczenia w literaturze, nie odwołując się do utrwalonych schematów i kategoryzacji.

Część III, zatytułowaną „Poezja jako artystyczny eksperyment”, poświęcam drugiemu – obok zagadnienia czasu i czasowości – kluczowemu komponentowi problematyki doświadczenia, a mianowicie kwestii lingwistycznych uwarunkowań i form jego reprezentacji. W rozdziale pierwszym zajmuje mnie kategoria nowości, oryginalności i eksperymentu, którą staram się zredefiniować, ukazując jej nie tylko formalne, ale również „doświadczeniowe” i egzystencjalne wyznaczniki. Korzystając z ustaleń m.in. Rosalind Krauss, Theodora W. Adorno, François Lyotarda, Krzysztofa Ziarka, Astradura Eysteinssona, Dereka Attridge’a, Jacques’a Derridy i Wiktora Szklowskiego, usiłuję znaleźć najbardziej adekwatną w kontekście twórczości Przybosa koncepcję innowacji i eksperymentatorstwa. Rozdział drugi dotyczy problemu bezpośredniości, którego reinterpretacja – „poszukiwanie niedualistycznego sposobu opisu i odnoszenia się języka do rzeczywistości” (Nycz 2007, 40) – jest jednym najważniejszych i najtrudniejszych wyzwań stających przed badaczem interesującego mnie zagadnienia. Problem ten odnoszę do Przybosiowskich rozważań na temat specyfiki „lirycznego wyrażania uczuć”, a także jego koncepcji metafory, którą porównuję z ideami Tadeusza Peipera. Ostatnią kwestią tu poruszaną są pojęcia „poezji czystej” i „języka rzeczy” oraz ich implikacje. Problematykę tę kontynuuję w rozdziale trzecim i ostatnim, analizując – w konfrontacji z poglądami Jana Brzękowskiego – przejście Przybosa od koncepcji „poezji czystej” do idei „życia integralnie poetyckiego”, zwracając uwagę, z jednej strony, na jej autobiograficzne uwarunkowania, z drugiej zaś, na obecną w twórczości autora *Kwiatu nieznanego*, wywodzącą się z awangardowych projektów zniesienia instytucji sztuki, utopię pełnego zjednoczenia twórczości poetyckiej z doświadczeniem egzystencjalnym.

Chciałabym złożyć serdeczne podziękowania dla Pana prof. dra hab. Ryszarda Nycza za niezastąpioną pomoc merytoryczną, niezwykle inspirujące rozmowy i poświęcony mi czas, bez których nie byłoby możliwe napisanie tej książki. Dziękuję również moim Rodzicom – za wyrozumiałość i wsparcie.

Część pierwsza

O POEZJI JAKO DOŚWIADCZENIU

Rozdział I

KATEGORIA DOŚWIADCZENIA W BADANIACH LITERACKICH (Rekonesans)¹

1. Uwagi ogólne

Kategoria doświadczenia w badaniach literackich przeżywa w ostatnim czasie zauważalny renesans. Chociaż jej istotność dla literatury mogłaby się wydawać czymś oczywistym, ponieważ „literatura pozbawiona więzi z doświadczeniem stać by się musiała pustą, samozwrotną grą” (Nycz 2006a, 56), nie jest to bynajmniej – czy do pewnego czasu nie było – kwestią tak jednoznaczną. W przypadku literatury nowoczesnej zauważyć można – jak wskazuje Ryszard Nycz – istotne przesunięcie akcentu z reprezentowania rzeczywistości na reprezentowanie doświadczenia rzeczywistości, jednak to właśnie w obrębie formacji modernistycznej doświadczenie, jako pojęcie potencjalnie przynależne do literaturoznawczego instrumentarium, doznało znamienego wykluczenia. Mam tu na myśli zwłaszcza tezy o doświadczeniu – czy też ich znaczący brak – obowiązujące w pa-

¹ Rozdział ten jest nieco zmienioną wersją artykułu *O poezji jako doświadczeniu*, opublikowanego w „Ruchu Literackim” 2007, nr 6.

radygmacie formalistyczno-strukturalistycznym oraz wczesnym post-strukturalizmie. Wydaje się, że jednym z powodów tej nieobecności lub obecności niechcianej jest chroniczna niedookreśloność pojęcia, potęgowana jeszcze przez terminologiczny chaos, i związana z tym trudność wypracowania przekonującej, niepsychologizującej koncepcji związku literatury z doświadczeniem.

Narzuca się tu pewna analogia między uznawaną w danym momencie koncepcją podmiotu literackiego a przeświadczeniami na temat istotności doświadczenia dla literatury i literaturoznawstwa. Związek kategorii doświadczenia z kwestią podmiotowości – w tym podmiotowości literackiej – oraz ogólniejszym problemem referencyjności literatury jest zresztą oczywisty. Odchodzeniu od wczesno-modernistycznego paradygmatu „śmierci autora” i powstawaniu alternatywnych koncepcji podmiotowości sylleptycznej, czyli empiryczno-tekstowej, podmiotowości „śladowej” czy procesualnej, określanej Foucaultowskim pojęciem „sobąpisania”², towarzyszy bowiem rosnące zainteresowanie problematyką literatury – zwłaszcza zaś literatury nowoczesnej – wobec doświadczenia. Znamienne wydaje się choćby porównanie zasobu teoretycznych metafor, jakimi posługują się badacze obu zagadnień. Gdy Roland Barthes pisze w roku 1968 o „śmierci autora”, inni poststrukturaliści stwierdzają „zgon doświadczenia” (Jay 2005, 366), kiedy zaś obwieszcza się „powrót autora” z wygnania, w pismach późnego Derridy, Lacoue-Labarthe’a czy Nancy’ego pojawia się wątek „doświadczenia odzyskanego” (tamże, 368). Wspólna dla obu zagadnień wydaje się także tendencja do rezygnacji z układów binarnych opozycji i skłonność raczej do kategorii mediacyjnych czy granicznych – a za taką właśnie uznają doświadczenie – niż do ujęć akcentujących niemożliwą do zniesienia różnicę między literaturą a rzeczywistością, fikcjonalnością a autentycznością, autotelicznością a referencjalnością, czy autonomią a doświadczeniem.

W przypadku poezji problematyka doświadczenia domaga się, jak sądzę, szczególnej uwagi, jako że poezja – zwłaszcza zaś liryka – tradycyjnie, od czasów romantyzmu, wiązana była z subiektyw-

² Z aktualnego stanu badań nad statusem podmiotu literackiego przekonująco i zwięźle zdaje sprawę Andrzej Zawadzki w artykule *Autor. Podmiot literacki* (Zawadzki 2006).

nością i autentycznością oraz kategorią przeżycia. Hugo Friedrich, autor jednej z najbardziej wpływowych rozpraw o depersonifikacji nowoczesnej liryki, podkreślając historyczny charakter utożsamienia liryczności i subiektywizmu, pisze:

To, że liryka uchodzi pod wieloma względami za mowę uczucia, duszy indywidualnej, jest wynikiem jej określenia na podstawie poezji romantycznej, które zostało potem bardzo niesłusznie uogólnione. Pojęcie uczucia (Gemüt) sugeruje odprężenie przez zwrot ku duchowemu wnętrzu, które nawet człowiek najbardziej samotny dzieli ze wszystkimi, co zdolni są odczuwać. Tę właśnie komunikacyjnego zadomowienia unika nowoczesny wiersz. Rezygnuje on z potocznego humanizmu, z „przeżycia” i sentymentu, a nierzadko nawet i z osobistego „ja” poety (Friedrich 1978, 33).

Zdaniem Friedricha nowoczesność zrywa z naiwnie psychologizującym sposobem rozumienia liryki. Liryka nowoczesna jest liryką zdepersonalizowaną, „w tym sensie, że słowo liryczne nie wyrasta już z jedności poezji i osoby empirycznej”, zaś „podmiot poetycki zmierza ku ponadosobowej neutralności” (tamże, 59, 156), ku statusowi sztucznie instaurowanej w tekście persony. Zauważyć wypada na początek, że mamy tu do czynienia ze znamienym paradoksem, polegającym, ogólnie biorąc, na tym, że obowiązującej w paradygmacie nowoczesnym zasadzie depersonalizacji podmiotu lirycznego, zredukowanego do „piszącej inteligencji” i „operatora języka” (tamże, 33), towarzyszy wzrost znaczenia liryki osobistej, z jej prymatem pierwszoosobowego podmiotu, „który, choć zdepersonalizowany i nietożsamy z osobą autora empirycznego, staje się kategorią podstawową, centralną, spinającą niejako architekturę utworu poetyckiego” (Kunz 2004, 255). Podmiot liryczny, rozumiany jako persona – „maska” lub „nikt”, puste miejsce w dyskursie – pozostaje więc, paradoksalnie, podmiotem mocnym, mającym pełną władzę nad kreowanym przez siebie tekstem.

Nasuwa się tu kilka zasadniczych wątpliwości. Po pierwsze, diagnozy Friedricha wydają się adekwatne tylko wobec określonych tendencji w poezji nowoczesnej, znamienych zwłaszcza dla wczesnego modernizmu, jak choćby nurt *poésie pure*, imażystowska „estetyka bezosobowości” i różne strategie fikcjonalizacji, mistyfikacji lub całkowitego anulowania podmiotu (m.in. u Valéry’ego, Eliota, Pessoa czy Mallarmégo), tracą one jednak swą adekwatność w

odniesieniu do odmiennych koncepcji poezji, rozumianej nie jako forma odrzucenia rzeczywistości, lecz jako sposób partycypacji w rzeczywistości i poszerzania granic ludzkiego poznania. Po drugie, na co trafnie wskazywał Paul de Man, zastanawiać się można, na ile faktycznie da się uzasadnić ścisłą zależność między „utrata ja”, postępującą „utrata przedstawieniowej rzeczywistości” (określaną przez Friedricha jako „odrealnienie”) oraz autonomicznością i autotelicznością języka antymimetycznej liryki nowoczesnej, które miałyby być bezpośrednim rezultatem owego „odrealnienia”. Zdaniem de Mana, pretendująca do uniwersalności teza Friedricha o nasilającej się tendencji do „ucieczki od rzeczywistości” jest naiwna i niewystarczająca (de Man 1999, 152–153).

Wiąże się z tym trzeci istotny zarzut, Friedrich bowiem, konstruując swój model nowoczesnej liryki na zasadzie antynomii subiektywnej jaźni i obiektywnej rzeczywistości, odwołuje się do odziedziczonego po wieku XIX, inspirowanego niemieckim idealizmem, wyobrażenia o literaturze, zgodnie z którym rzeczywistość i sztuka znajdują się w nieprzezwyciężalnej wzajemnej opozycji, sztuka stanowi bowiem swego rodzaju konkurencyjną antyrzeczywistość, wykreowaną w twórczej wyobraźni geniusza. W rozprawie Friedricha wielokrotnie pojawia się pojęcie „wyobraźni dyktatorskiej”, będącej synonimem nieograniczonej swobody twórczej podmiotu, który „usuwa siebie ze świata, usuwa też świat po to, aby uczynić zadość swej wolności” (Friedrich 1978, 239). Jak zauważa Wolfgang Iser, autonomistyczna koncepcja literatury, choć w zamierzeniu miała być przekroczeniem czy zniesieniem rzeczywistości, stała się jej zaprzeczeniem i tym samym uzależniła się od tego, co negowane, oraz uwikłała w liczne paradoksy, czerpiąc swe wyznaczniki z tego, co starała się usunąć. W modelu tym literatura stawiała się wyimaginowanym „schronieniem przed ciężarem doświadczenia; pozwalała ludziom na oderwanie się od świata, w który byli beznadziejnie uwikłani” (Iser 2004, 353), co wydaje się nieodległe stwierdzeniom autora *Struktury nowoczesnej liryki*. Choć tendencja do traktowania literatury jako alternatywy rzeczywistości jest w poezji modernistycznej faktycznie obecna, to – bardziej niż z Friedrichowskimi tezami o zupełnym unieważnieniu rzeczywistości – wypada zgodzić się z Richardem Sheppardem, że niezależnie od tego, czy doświadczenie rzeczywistości jest w literaturze modernistycznej przedstawiane

bezpośrednio, czy też funkcjonuje jako jej „równie znaczący «wyparty Inny»”, wiele mówiący nieobecny, jest ono dla niej czymś niezmiennie istotnym i konstytutywnym (Sheppard 2004, 76).

Trzeba również zastanowić się nad tym, jak rozumie Friedrich używane przez siebie pojęcie przeżycia, z którym, jak twierdzi, liryka nowoczesna bierze trwały rozbrat. Rekonstrukcja Friedrichowskiego ujęcia „przeżycia poetyckiego” w oparciu o rozproszone w *Strukturze nowoczesnej liryki* uwagi, pozwala wiązać je z takimi kategoriami, jak wyznanie i ekspresja, autobiograficzność, diariuszowość, intymność, emocjonalizm i antyintelektualizm. Podczas gdy w liryce romantycznej, będącej „wyrazem przeżycia” czy „dziennikiem intymnym” poety (Friedrich 1978, 155), dominowało natchnienie i wzruszenie, liryką nowoczesną rządzi chłodna intelektualna spekulacja i destrukcyjno-kreacyjna wyobraźnia. Przeżycie jest tu więc pojmowane w sposób ekspresyjno-konfesyjny i związane z romantycznym paradygmatem lirycznym. Nieco szerzej rozwija kwestię „przeżycia poetyckiego” Jonathan Culler w znanym szkicu *Nowoczesna liryka: ciągłość gatunku i praktyka krytyczna*, nawiązującym z aprobatą do ustaleń Friedricha o depersonifikacji i bezosobowości, a także do koncepcji Roberta Langbauma i René Welleka. Langbaum, inaczej niż Friedrich, określa lirykę XX-wieczną jako „poezję przeżycia” i uznaje ją za kolejny po romantyzmie etap w dążeniu do poetyckiej obiektywizacji, nie traktując przy tym romantycznego modelu poezji jako przeżytku, lecz jako istotną tradycję nowoczesności (Langbaum 1957). Liryczność wiąże się w jego optyce z udratyzowanym w wierszu, wewnętrznym przeżyciem poety, przy czym nacisk położony zostaje nie na aspekty biograficzne czy psychologiczne, lecz na akt artystycznego przetworzenia. Tak rozumiana poezja przybiera kształt monologu dramatycznego, w którym podmiot, przyjmując pewną rolę czy maskę, podlega obiektywizacji i niemożliwe staje się jego utożsamianie z empirycznym „ja” autora.

Wellek z kolei uznaje pojęcie „przeżycia poetyckiego” za tak nieprecyzyjne i nieweryfikowalne, że postuluje jego całkowite wykluczenie z teorii literatury. Podobnie zresztą jak dla Friedricha, *Erlebnis* oznacza dla niego szczerłość, bezpośredniość, prawdziwość, uczuciowość i spontaniczność. Polemizuje on z koncepcjami niemieckich badaczy liryki posługujących się tą kategorią, co, jego zda-

niem, prowadzi do zatarcia odrębnego statusu literatury i zgubnego przemieszania rzeczywistości i literackiej fikcji. Krytykowana przez niego Käte Hamburger określa lirykę jako „wypowiedź rzeczywistości” – dostępną w tym samym trybie lektury, co prywatny list czy dziennik – i nadaje jej status osobistego, autentycznego wyznania, co implikuje wiarę w możliwość uniezależnienia się od konwencji literackich i relacji intertekstualnych oraz zawieszenia retorycznych mechanizmów języka, uzyskującego bezpośredni dostęp do rzeczywistości. Według badaczki, postulującej unikanie jakichkolwiek kwalifikacji estetycznych liryki, jedynym kryterium jej oceny stać się ma kategoria autentyczności, „*subiektive Erlebnisechtheit*”.

Zdaje się, że teoria liryki – podsumowuje Welles – w każdym razie wtedy, kiedy posługiwała się omówionymi tu terminami, *Erlebnis*, subiektywność, teraźniejszość, *Stimmung* – znalazła się w zupełnym impasie. Terminy te nie są w stanie objąć ogromnej różnorodności form lirycznych (...) i niezmiennie prowadzą do psychologicznego zaułka – do przypuszczalnej intensywności, wewnętrzności i bezpośredniości przeżycia, które nigdy nie może być ukazane w sposób pewny i których w związku z wartością sztuki nigdy nie będzie można udowodnić (Welles 1978, 136).

Jak słusznie wskazuje badacz, zastosowanie pojęcia *Erlebnis* w kontekście teoretycznoliterackim i w takim znaczeniu, w jakim on sam go używa, ustaliło się dzięki Wilhelmowi Diltheyowi, dla którego stanowiło ono zasadniczy – obok wyobraźni – element warunkujący powstanie dzieła literackiego i oznaczało każde przeżycie wystarczająco intensywne, aby mogło stać się bodźcem twórczym. Dilthey przyznawał twórczości poetyckiej status swego rodzaju działalności poznawczej, twierdząc, iż „podłoża poetyckich działań dozukiwać się należy w aktach poszerzających krąg naszych doświadczeń” (Sauerland 1986b, 51). Poeta, zdaniem Diltheya, odznacza się ponadprzeciętną wrażliwością czy pewną bezinteresownością w przyjmowaniu wrażeń i ich pełnym przeżywaniu, co daje mu „możliwość dostrzegania rzeczy w ich szczególnym blasku” (tamże, 55). Tak pojęte przeżycie, uczynione integralną częścią świadomości, staje się bodźcem do własnej aktywności. Poezja bowiem, to także sposób artystycznego transformowania przez twórcę własnych przeżyć, przy czym specjalną rolę odgrywają tu przeżycia wewnętrzne, które odznaczają się głębią, pełnią i trwałością.

Tak więc w podłożu twórczości poetyckiej – twierdzi Dilthey – zawarte jest przeżycie osobiste, rozumienie cudzych stanów, rozszerzenie i pogłębienie doświadczenia dzięki ideom. Punktem wyjścia twórczości poetyckiej jest zawsze doświadczenie życiowe, jako przeżycie osobiste lub jako rozumienie innych ludzi, współczesnych lub historycznych zdarzeń, w których ludzie ci uczestniczyli (Dilthey 1987, 276).

Choć więc przeżycie ma charakter zasadniczo subiektywny, nie jest czymś absolutnie idiomatycznym i niekomunikowalnym; możliwe jest międzyludzkie porozumienie i empatia na podstawie wspólnoty doświadczenia. Poezja, określana jako *Erlebnisdichtung*, odznaczająca się autentycznością (przeciwstawianą konwencjonalności) i emocjonalnością, zapewniać ma czytelnikowi iluzję współuczestnictwa w przeżyciach podmiotu lirycznego, a także uczyć go podobnej intensywności przeżywania i wrażliwości wobec świata. Karol Sauerland, charakteryzując Diltheyowski model *Erlebnis*, wskazuje na jego stopniową dezaktualizację, w czym rolę zasadniczą odegrało doświadczenie nowoczesności oraz związane z nim upłynnienie i rozluźnienie więzi międzyludzkich, rosnące tempo życia czy fragmentaryzacja tradycji.

Tradycyjnie pojęte *Erlebnis* – wyrwane z pierwotnego kontekstu postromantycznej estetyki i psychologizacyjno-biografistycznej orientacji w badaniach literackich, zastosowane przez badaczy identyfikujących się z paradygmatem nowoczesnym w literaturoznawstwie, zwłaszcza zaś z nurtem *New Criticism* – musiało się więc okazać rażąco anachroniczne i zupełnie nieprzystające do nowoczesnego wyobrażenia o literaturze. Jego odrzucenie nie wydaje się więc zaskakujące. Zaskakujący i, jak sądzę, najciekawszy w tym pojęciowym pomieszaniu jest natomiast fakt, iż Friedrich, radykalnie odzegnując się od jakichkolwiek referencjalnych aspektów nowoczesnej liryki, paradoksalnie czy niejako mimowolnie pozostaje jednym z diagnostów literatury modernistycznej jako świadectwa nowoczesnego doświadczenia, czy raczej przeżycia, ale w takim sensie, w jakim rozumiał je Walter Benjamin. Swymi Baudelaire'owskimi analizami Friedrich wpisuje się w nurt zapoczątkowany przez eseje *Paryż – stolica XIX wieku* czy *O kilku motywach u Baudelaire'a* (przy czym diagnozy Benjaminowskie są w swej niejednoznaczności o wiele bardziej wyrafinowane i inspirujące), wskazując na po-

dobne, specyficznie nowoczesne cechy doświadczenia – takie jak nagłość, momentalność i szok, poczucie alienacji i płynności własnej tożsamości, estetyzacja rzeczywistości i horyzontalna epifania, fragmentaryzacja, percepcyjny chaos wielkiego miasta – i akcentując jego zasadniczo negatywny charakter. Literacką odpowiedzią na szok nowoczesności staje się eksperymentowanie z tworzywem, wynajdywanie nowych technik reprezentacji (jak montaż, fragment, jukstapozycja) i dążenie do wywołania szoku lekturowego. Jak zresztą wskazuje Culler, w optyce większości badaczy nowoczesnej liryki, uznających prekursorstwo Baudelaire’a, „jego poezja postrzegana jest jako typowy przykład nowoczesnego przeżycia, możliwości przeżywania lub traktowania tego, co przywykliśmy nazywać nowoczesnym światem” (Culler 2004, 232), podczas gdy formalne aspekty tej poezji nie wzbudzają podobnego zainteresowania.

Aby nieco rozwikłać tę skomplikowaną sytuację, wynikającą z narastania błędnych utożsamień i ekwiwalentnych użyć pojęć *Er-fahrung* i *Erlebnis* w ich tradycyjnym i nowoczesnym rozumieniu – w wyniku czego kategoria doświadczenia, sama w sobie uporczywie wieloznaczna i często, jako pojęcie pozornie samo przez się zrozumiałe, używana intuicyjnie, ulega jeszcze większemu rozmyciu – należałoby sięgnąć do źródeł nowoczesnego ujęcia obu terminów.

2. Walter Benjamin

Teza o istotnej różnicy, jaka dzieli nowoczesne doświadczenie od przeżycia, sformułowana została po raz pierwszy bodaj przez Waltera Benjamina, który od końca lat 20. diagnozował „wzrastający zanik doświadczenia” (Benjamin 1970, 70) czy też zmianę jego struktury, wiążąc to zjawisko z industrializacją i urbanizacją, rozwojem środków masowego przekazu, utratą bezpośredniości kontaktów międzyludzkich czy zanikiem aury. W szkicu *Powrót flâneura* z roku 1929 zaznaczał, iż „przeżycie domaga się jednorazowości i sensacji, doświadczenie chce tego, co wciąż-takie-samo” (Benjamin 2001,

238). Na problemie tym skupił się zasadniczo w latach 30., poświęcając mu rozprawy *Erfahrung* (1932) i *Erfahrung und Armut* (1933) oraz, znane w Polsce, eseje *Narrator* (1936) i *O kilku motywach u Baudelaire'a* (1939). W koncepcji Benjamina doświadczenie zwykle łączone jest z trwaniem i ciągłością, znajduje również oparcie w tradycji, przede wszystkim tradycji ustnej: ludowych przysłówkach, podaniach, opowieściach. To także doświadczenie kumulatywne i przekazywalne, z naciskiem na dwojakie rozumienie przekazu: w sensie translacji z pokolenia na pokolenie i utożsamiania się z doświadczeniem przodków czy wspólnoty, oraz w sensie wyrażalności, możliwości dyskursywizacji. Jako takie, ma ono charakter wzbogacający ludzką psychikę i może zostać przez nią całkowicie zasymilowane bez groźby naruszenia jej koherencji. Doświadczenie nowoczesne ma zaś charakter przeżycia, które Benjamin rozumiał – wbrew filozoficznej tradycji – jako momentalne, niespodziewane doznanie o charakterze niepowtarzalnym i efemerycznym, zagrażające psychicznej integralności człowieka. Benjaminowskie przeżycie jest subiektywne, a nawet idiomatyczne, ponieważ nowoczesna jednostka – co stwierdza także Simmel – nie potrafi się już utożsamiać z minionymi, wspólnotowymi i zrytualizowanymi formami organizacji doświadczenia³.

³ Świadomość zmiany paradygmatu nowoczesnego doświadczenia, ze szczególnym wyczuleniem na rolę wydarzeń historycznych w tym procesie, nie była obca także polskiej awangardzie. Za świadectwo służyć może uwaga Adama Ważyka: „Przez doświadczenie rozumiem to, co zmienia nasze myśli i wyobrażenia o świecie, rozumiem także sumę tych zmian, jak również sumę nie zrealizowanych możliwości i straconych złudzeń. (...) Kiedyś z pojęciem doświadczenia osobistego łączono odpowiedni wiek i rozagę. Od czasu drugiej wojny ten odcień zniknął prawie zupełnie, doświadczenie nabrało innego, gorzkiego posmaku, zawiera w sobie cierpienie i próbę moralną. Siły rządzące ludzkimi losami okazały się ciemne i głęboko irracjonalne. Doświadczenie nowoczesne poszerza świadomość, ale nie daje mądrości. (...) Słowo doświadczenie w tym sensie, o jakim tu mówię, nasunęło mi się po raz pierwszy właśnie w latach drugiej wojny. Okazało się, że dla wielu poetów niezależnie od tego, z jakich horyzontów przyszli, doświadczenie stało się główną relacją ze światem, dynamiczną, nie dającą się przewidzieć w swoich konsekwencjach” (Ważyk 1982b, 254–255).

Wszystko to są kwestie doskonale znane i opisane, chciałabym jednak zwrócić uwagę na pewne niedoczytanie, znamionujące polską recepcję, związanych z problematyką doświadczenia, pism Benjamina. W pismach tych spotykamy się bowiem – czego chciałabym dowieść – z wieloznacznością pojęcia doświadczenia. Problem ten, wzmiankowany niegdyś przez Karola Sauerlanda, nie został, wedle mojej wiedzy, podjęty przez polskich badaczy, skupiających się raczej na analizowaniu kryzysu doświadczenia w jego podstawowym, tradycyjnym sensie (por. Tokarska-Bakir 2006) i konstruowaniu dualistycznego modelu opartego na antytezie *Erfahrung* i *Erlebnis* (por. Różanowski, 1997a, 138–171; Różanowski 1997b, Frydryczak 1993, Rejniak 2002)⁴.

W szkicu *O kilku motywach u Baudelaire’a* Benjamin, charakteryzując „doświadczenie w ścisłym sensie” jako sytuację, gdy „pewne momenty przeszłości indywidualnej łączą się w pamięci z treściami przeszłości kolektywnej” (Benjamin 1970, 72), konstatuje jego bezpowrotne odejście w przeszłość i zastąpienie go „przeżyciem”,

⁴ Zwłaszcza w przypadku Ryszarda Różanowskiego, który w swej bogatej tematycznie i dociekliwej monografii Benjamina stara się za wszelką cenę utrzymać ów binarny podział, widoczne są wynikające z tego niekonsekwencje. Choć trafnie podkreśla on znaczenie Benjaminowskich dystynkcji między temporalnymi strukturami doświadczenia i przeżycia, a także rolę pamięci, jednak często używa tych rozróżnień naprzemiennie, co prowadzi do sprzeczności. W jednym miejscu stwierdza, iż Benjamin „przeżycie rozumie jako zdarzenie punktowe, które dosięga człowieka właśnie w postaci szoku. Zdarzenie staje się przeżyciem, gdy dociera do świadomości tylko częściowo i traci związek z innymi zjawiskami, będąc w ten sposób pozbawionym swego naturalnego miejsca w czasie i przestrzeni. Człowiek współczesny (...) nie przyjmuje ich (wielkiej ilości wrażeń – przyp. H.M.) do systemu doświadczeń, rezerwując im w pamięci co najwyżej miejsca punktowe, luźno powiązane z innymi treściami pamięciowymi” (Różanowski 1997, 159–160). W innym miejscu pisze zaś: „Sens przyporządkowania doświadczenia pamięci mimowolnej, przeżycia zaś pamięci świadomej, zasadza się na różnicy sposobu działania czasu. W pełni świadome postrzeżenie staje się przeżyciem dzięki temu, że to, co stanowi jego treść, jest definitywnie zakończone i może być przekazane pod «administrację» pamięci. Doświadczenie rodzi się natomiast przede wszystkim tam, gdzie panowanie świadomości zostaje ograniczone pojawieniem się nieświadomych i nie w pełni świadomych treści. Ich rozszyfrowanie jest zadaniem pamięci i jest kwestią czasu” (tamże, 195).

czyli doznaniem o charakterze punktowym, nagłym. Co istotne, Benjamin wyraźnie dystansuje się w tym eseju od Diltheyowskiego rozumienia przeżycia⁵. Dilthey ujmował przeżycie jako w pełni koherentne, wzbogacające wewnętrznie i wiążące się z pełnym zaangażowaniem emocjonalnym, doznawanie świata, przypisując mu status powszechnej ważności, zrozumiałości i komunikowalności. Choć przeżycie zawierało według niego element subiektywnej interpretacji, to jego wartość ustalana była na podstawie konfrontacji z intersubiektywnie sprawdzoną i ogólnie podzielaną wiedzą na temat rzeczywistości, mającą wartość doświadczenia (Sauerland 1986b, 54).

W eseju o Baudelaire Benjamin operuje, obok doświadczenia i przeżycia, także pojęciem szoku, który – jako zdarzenie czy, mówiąc językiem psychoanalitycznym, bodziec o charakterze traumatycznym⁶ – odróżnić należy od przeżycia, będącego zjawiskiem wtórnym, które zakłada ingerencję „refleksji czyniącej zdarzenie przeżyciem” (Benjamin 1970, 74). Nawiązując do Freudowskiej

⁵ Benjaminowska polemika z nurtem *Lebensphilosophie* wiąże się tu z jego krytyką świadomości mitycznej i niechęcią do wszelkich form iluzorycznej restytucji „pierwotnego” doświadczenia, do nostalgicznego poszukiwania utraczonej archaicznej pełni za cenę zapomnienia o swym historycznym i politycznym uwarunkowaniu: „Do końca ubiegłego wieku – pisze – filozofia poczyniła szereg prób zmierzających do uchwycenia «prawdziwego» doświadczenia, w odróżnieniu od doświadczenia, które znajduje swój wyraz w znormalizowanym, wynaturzonym bycie cywilizowanych mas. Zwykło się te pionierskie próby określać mianem filozofii życia. Nie brano w nich, rzecz prosta, za punkt wyjścia bytu człowieka w społeczeństwie. Odwoływano się do poezji, chętniej jeszcze do natury i wreszcie, najchętniej do przeszłości mitycznej. Dzieło Diltheya *Das Erlebnis und die Dichtung* jest jednym z pierwszych w szeregu, gdzie ostatnie miejsca zajmują Klages i Jung, który zadeklarował się po stronie faszyzmu” (Benjamin 1970, 70). Zob. także (Ziarek 2001, 48–49).

⁶ „Takie pobudzenia, które są dostatecznie silne, by przełamać ochronę przed bodźcem, określamy mianem *traumatycznych* – pisze Freud w pracy *Poza zasadą rozkoszy*, dodając, iż, o ile nie do końca adekwatna teoria szokowa „rozumie naturę szoku jako bezpośrednie uszkodzenie molekularnej czy zgoła histologicznej struktury elementów nerwowych”, o tyle jego własna koncepcja opiera się na rozumieniu tego oddziaływania jako „przełamania ochrony narządu psychicznego przed bodźcami oraz wynikających z tego faktu zadań” (Freud 2007c, 184–185).