

POEZJA NARRACYJNA TADEUSZA PEIPERA

JOANNA ORSKA*

Skąd bierze się twierdzenie o „nieliryczności” poezji Peipera? W analizowanej już wypowiedzi Przybosia *O teorii „poznania lirycznego”*, gdzie podejmuje on polemikę z podstawowymi wytycznymi programu poetyckiego autora *A*, bardzo charakterystyczne jest „automatyczne” niejako przejście od stwierdzenia „peryfrastyczności metafor” Peiperowskich do krytycznej oceny, iż w ten sposób sugerowane mogą być „jedynie zewnętrzne cechy przedmiotów”. Stąd właśnie, jak sądził Przyboś, płynie pogłębiająca się skłonność papieża awangardy do „wierszy fabularnych”, rozpoznawana później przez wszystkich w zasadzie badaczy jego twórczości¹. W pochodzącej z 1934 roku recenzji *Poezji integralnej* Przyboś

* Joanna Orska, dr.

¹ S. Jaworski w monografii *U podstaw awangardy. Tadeusz Peiper pisarz i teoretyk* (Kraków 1980) również uznał, iż konstrukcje wykorzystywane przez Peipera miały swoje źródła w retoryce; równocześnie najcelniej zinterpretował sposób jej funkcjonowania w Peiperowskim liryku. Ekspozowanie konstrukcji w poezji Peipera wiązało się z absolutyzacją roli świadomego wysiłku w tworzeniu. Konstrukcję tę nazwał autor pierwszej monografii Tadeusza Peipera „fabułą liryczną”, która obiera za swój przedmiot nie tyle wspomnienie o uczuciu, co jego przebieg „niejako równoczesny z powstawaniem utworu” (s. 50). W swej typologii form wykorzystywanych przez Peipera Jaworski ucieka się do takich gatunków, jak przemówienie, oznajmienie, fabuła logiczna (np. „wielopiętrowy sylogizm”). Obrazów kreowanych przez Peipera, powtarza Jaworski za Przybosiem, nie można sobie wyobrazić – są „wiedziane”, intelektualistyczne; mają charakter retoryczny, czy jak dzisiaj może powiedzielibyśmy „tekstowy”. „Ciąg intelektualny obrazów odpowiada [...] dialektycznemu rozwijaniu się myśli w przemówieniu” (s. 145). Jaworski przytacza też podobną opinię Janusza Sławińskiego, który rozpoznał w wierszu *Noga* „wiązania niby-fabularne”, spełniające w wierszu funkcję ramy kompozycyjnej. Fabularność ta ma uzasadnienie zewnętrzne, odsyła do znanej każdemu sytuacji, jednak opowieść odcina się od jednorazowości, uwydatnia pewną powtarzalność, możliwość podjęcia na nowo. Uwypukla więc swoją tekstowość. W podobnych kategoriach opisuje dzieło Peipera Andrzej K. Waśkiewicz: „Wiersze Peipera, nawet te rezygnujące z bezpośredniego ekspozowania fabuły (pojętej jako przebieg «życiowej» akcji) oparte są na fabule swoiście pojętej – stwarza ją przebieg procesu pseudonimowania i ekwiwalentyzacji, mający swoje kolejne «etapy», zmierzający do punktu kulminacyjnego” (A.K. Waśkiewicz, *Rygor i marzenie*, Łódź 1973, s. 37). We wstępie do *Poematów. Utworów teatralnych* Tadeusza Peipera Waśkiewicz proponuje uznać również *Kronikę dnia* jako nowego rodzaju próbę poematu rozkwitającego. Dzieleny dotąd na dwie połowy dorobek ojca awangardy, mógłby być w tym wypadku potraktowany jako zbiór podsystemów większej całości, spajanych przez zasadę „myślenia strukturą”. Waśkiewicz wpisuje się tu w pewien spór dotyczący ewolucji poetyki Peipera, w której niektórzy dostrzegali konsekwentny rozwój pewnych tendencji, podczas gdy inni uważali, iż raczej wiązał się on z przełomem. Jaworski

w pełen emfazy sposób ogłasza odkrycie wyjaśniające istotę „układu rozkwitania”. „Dziwię się, że do tej pory nikt z krytyków nie przypomniał wynalazcy tego układu” – pisze, wskazując na prekursorstwo mowy Gorgiasza, „protoplasty wszelkiego azjanizmu”, wygłoszonej w Atenach w 427 roku p.n.e.² Porównanie wiersza Peiperowskiego do przemówienia greckiego retora zapewne pozostaje rzeczywiście wynalazkiem Przybosia. Nie jest natomiast jego zasługą określenie tej poetyki jako „retorycznej”, wytoczenie oskarżenia o formalne, „barokowe” przeładowanie Peiperowskich przerośni i w końcu odnalezienie w tekstach elementów opisu. Już wcześniej Karol Irzykowski, autor *Walki o treść*, uzależniając znaczenie Peiperowskich metafor od „sytuacji pozasłownych”, dokonał podjętego później przez Przybosia, uogólnienia:

W utworach Peipera spotkałem nadmiar poematów opisowych: latarnia, flaszka, futbol, noga, słońce [...] – autor wynajduje tylko coraz to nowe warianty metaforyczne dla tych samych fenomenów. On to nazywa „pseudonimowaniem”, a gdy tego dużo: „układem rozkwitającym”. Ja to nazywam tautologią metaforyczną albo po prostu – retoryką. Przez którą prześwieca: zaniedbanie, skostnienie głębszych warstw; nie doznają one metaforyzacji³.

Właśnie Irzykowski stworzył tradycję retoryczno-opisowego odczytywania liryków Peipera, jaka wcześniej była podejmowana przez właściwie wszystkich badaczy i krytyków jego twórczości (wyjątek stanowi tu do pewnego stopnia Stanisław Jaworski, później Andrzej K. Waśkiewicz). Na czym zasadza się sedno zarzutów Irzykowskiego? Janusz Sławiński zastanawiając się w *Koncepcji języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej* nad istotą metaforyki awangardowej jako ośrodka poetyckości, twierdził, iż w „czystej rzeczywistości poetyckiej”, konstruowanej w ciągu metaforycznych zdań, następuje „emancypacja poznania”, niezależnego już od zwyczajowego znaczenia słów, od normatywnych ograniczeń liczby ich połączeń, najkrócej mówiąc od uzusu⁴. Taka „czysta rzeczywistość poetyc-
powie na przykład, iż tendencja do retoryzacji materiału tkwiła w autorze *A* od samego początku, ze względu na „myślowo-dedukcyjny” charakter jego metafor.

² J. Przyboś, *Sens poetycki*, Kraków 1967, t. 1.

³ K. Irzykowski, *Metaphoritis* [w:] *Wybór pism krytycznoliterackich*, wyb. i wstęp W. Głowola, Wrocław 1975.

⁴ Koncepcja metafory w awangardzie, jak pisze J. Sławiński, nie wiązała się z tradycyjnym jej rozumieniem jako tropu retorycznego. Raczej była ona „uniwersalną zasadą poezji odcinającą ją od innych typów mowy”. Jako swoista relacja międzysłowna na osi syntagmatycznej przekazu reinterpretowała „zwykłe” powiązania składniowe, tak by stanowiły metaforyczne relacje między słowami i zespołami słów. W ten sposób, jak pisał Peiper, „mowa poetycka” była „wyzwalana od przedmiotu”, tworzyła „związki pojęciowe, którym w świecie realnym nic nie odpowiada” (za Sławińskim, s. 7; *Metafora teraźniejszości* [w:] *Tędy. Nowe usta*, Kraków 1972, przedm., kom. i nota biograf. S. Jaworski, opr. T. Podoska, s. 47). Sławiński wykrystalizował zasadę, na jakiej funkcjonuje w wierszu awangardowym napięcie pomiędzy składniowym uzusem a metaforą. Metafora w rzeczywistości nie burzy tradycyjnie pojętych układów zdaniowych; raczej wykorzystuje je i równocześnie się im przeciwstawia: „Jeśli bowiem układ zdaniowy dąży do jednoznaczności precyzowania swych elementów, to metafora przeciwdziała temu wywołując wieloznaczność. Nie tylko więc powoduje uwielokrotnienie stosunków w obrębie wypowiedzi, ale także ustala pomiędzy nimi – napięcie. «Zdanie metaforyczne» [...] to układ, w którym toczy się nieustanna polemika między relacjami na osi następstwa i relacjami w porządku równoczesności (chodzi o równoczesność pola semantycznego słowa, określającego także jego synonimiczne i homonimiczne sąsiedztwo w syste-

ka” funkcjonować winna na zasadzie „samowolnego spokrewniania pojęć”, o którym mówił Peiper w *Metaforze terażniejszości*. Wiadomo, iż właśnie owa „samowolność” stała się kością niezgody pomiędzy papieżem awangardy a nestorem krytyki Dwudziestolecia. Autor *Walki o treść* słusznie zresztą wykazywał, iż większą siłą oddziaływania posiadają metafory jakoś już wcześniej zakorzenione w powszechnym, semantycznym zwyczaju:

Skala schodzi w dół od wyjaśnień (gwarancji) od razu przekonywających, aż do przysłowio-
wych, do chwilowych, potem do trudnych, że tak powiem prywatnych, aż do nonsensownych, jeżeli
kto rozmyślnie kojarzy byle jakie słowa ze sobą jak futuryści (np. milczenie tyfoidalne)⁵.

Sławiński wywodzi stąd nawet pewną zasadę: „Im bardziej ujęcie metaforyczne wymaga sobie tylko właściwych, jednorazowych gwarancji sytuacyjnych, im większa w nim doza «prywatności», tym niższy szczebel hierarchii należy mu przydzielić” (s. 103). Peiper, ustosunkowując się do opinii Irzykowskiego, we wspomnianym już tekście *Komizm, dowcip, metafora*, sam zresztą powołuje się właśnie na sytuację zewnętrzną, jako na gwarancję znaczenia poetyckiego – przedstawiając historię lekarza i jego ciężko chorej przyjaciółki – w obrębie jakiej może znaleźć swoje uspoźnienie „milczenie tyfoidalne”. Formuluje w końcu nawet na tę okoliczność pewną definicję: „Nie ma takich dwóch słów, które by nie miały jakiejś sytuacji, mogącej uzasadnić ich metaforyczne połączenie”⁶; te najmniej trwałe nazywając jednocześnie metaforami o „znaczeniu chwilowym”. W oczach Peipera ich „chwilowość” nie tylko nie zasługuje na potępienie; jest wręcz pozytywnym aspektem metaforyczności oddającym najlepiej „aktualność”; pospieszną, „jednorazową” naturę współczesnej cywilizacji.

Wydaje się, iż Irzykowski w *Metaphoritis* niezwykle celnie wskazał na przyczyny, dla których Peiperowskie zdanie metaforyczne okazywało się w odbiorze bardziej nieprzyswajalne niż niekiedy równie zawiłe poetyckie formuły Przybosa. Peiper dowodząc Irzykowskiemu „nieozdobniczej” funkcji swoich metafor, nie zaprzętał sobie głowy tym, iż za podstawę dla „głębokiego” semantycznego ich nacechowania nestor krytyki uznawał nie możliwość „sytuacyjnego” wyjaśnienia, ale zwyczaj językowy, czyli tradycję wyznaczającą wspólną platformę porozumienia. Zawarty w pismach programowych papieża awangardy nakaz autonomiczności nie odbiegał, co prawda, daleko od Irzykowskiego poglądów na sztukę. Paradoks programu poetyckiego Peipera polegał na przekonaniu, że najbardziej autonomiczna poetycka ekspresja, powinna posiadać powszechnie odczuwalną, przyrodzoną jej „wczesność”; terażniejszość, która wobec tego najlepiej będzie także odpowiadać naturze cywilizacyjnych przemian, czyli pozalite-

mie językowym. Zdanie prozy, którym rządzą stosunki logicznego następstwa zawiesza możliwość ich wyboru i ogranicza znaczenie słowa – przyp. J.O.). J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, Kraków 1998 (s. 96); lokalizacja kolejnych cytatów z tej pracy w tekście.

⁵ K. Irzykowski, *Metaphoritis*, op. cit., s. 258.

⁶ T. Peiper, *Tędy. Nowe usta*, op. cit., s. 294. Dalsze oznaczenie stron z tego artykułu w tekście.

rackiej rzeczywistości. Wiersz Peiperowski pozostaje niejako rozpięty pomiędzy skrajnie pojętą, modernistyczną zasadą autonomii języka poetyckiego a awangardową prerogatywą przekroczenia granic pomiędzy sztuką a życiem. Oddaje w efekcie jego osobiste, „autobiograficzne” przeżycie aktualności w konstytuującym jedynie „momentalne” znaczenia, „prywatnym” i niestety skrajnie niezrozumiałym języku. Peiperowski model wiersza, jak sądzę, powstaje rzeczywiście na pograniczu gatunków, odpowiadając najbardziej formom poezji narracyjnej. (Do tego pojęcia będę się jeszcze odnosić). Mamy tu do czynienia z liryką „wytraconą z równowagi”. Wyznanie nie jest już głównym środkiem ekspresji, osią spójności przedstawienia; jako środek zostaje tu bowiem przystosowany sam narracyjnie rozciągnięty w czasie proces tworzenia-przeżycia. Treści liryczne są tu natomiast metaforycznie sugerowane poprzez napięcia tego procesu. W efekcie otrzymujemy znaczącą lirycznie formę narracyjną. Reorganizuje ona wszystkie sensory wypowiedzi na płaszczyźnie metatekstowej, ale jej znaczenia układają się nie tyle na zasadzie metaforycznej nadorganizacji, a raczej metonimicznej przyległości. W lirycznym monologu sytuacyjnym figurę „ja” wyznającego traktuje się jeszcze jako przezroczyste przedstawienie; jest ona instancją odpowiedzialną za „prawdę” tekstu, jej fikcyjność zostaje niejako celowo przemilczana. W poezji narracyjnej figura podmiotu znaczy nie tylko lirycznie, ale i autotematycznie, metatekstowo; obnaża swoją fikcyjność, swój tekstowy byt bohatera w wierszu. Podmiot jednak pozostaje przy tym metaforą wypowiadającego i tworzącego przedstawienie – wskazuje na proces przeżywania i na akt konstrukcji utworu. Podobnie i sama, domyślna opowieść, w jaką układa się większość Peiperowskich tekstów (podporządkowana tu specyfice układu rozkwitania), może być potraktowana jako metatekst; jako metaforyczna reprezentacja tego, co przeżywane – na tej zasadzie „opis” nogi powinien formułować emocje, jakie związane są z jej obserwowaniem. Później na podobnej zasadzie funkcjonować będą także włożone w cudze usta relacje (*Na przykład*), odmiana noweli (*Zemsta*), kolaż cytatów (*Kronika dnia*). Znacząc metatekstowo, stanowiąc rodzaj wielkich metafor, nie przestają one być jednocześnie sygnałami aktualności, autobiograficznego zakorzenienia „konstruktora” we współczesnej mu rzeczywistości językowej i w świadomości społecznej. Niewątpliwie liryka występująca w takiej „narracyjnej” postaci jest liryką „słabą”, jedynie sugerowaną; stąd istnieje możliwość odbierania jej tylko na planie narracyjności.

Zarówno w rozważaniach Przybosia, jak i w analizie Irzykowskiego, można zaobserwować wnioskowanie, które podporządkowuje dwa wymiary literackości jednemu punktowi odniesienia. W obu przypadkach najpierw mowa o „obcości”, „dziwaczności”, „słowiarskości”, o „barokowości”, czy „tautologiczności” Peiperowskich metafor, „retoryczności” układu rozkwitania, więc o ich aspektach „autonomicznych”, autotelicznych. Następujące zaś potem zwykle przyporządkowanie wierszy Peipera „znajomym” gatunkom narracyjnym czy określenie ich jako „opisów” bądź „fabuł” odbywa się zaś niejako „samo przez się”; można powiedzieć – w imię realistycznej zasady tożsamości znaku języka i zjawiska rze-

czywistości: sytuacja pozasłowna = opis, fabuła, narracja. Ani w szkicu Irzykowskiego, ani w recenzji *Poezji integralnej* nie próbuje się wyjaśnić, dlaczego w wypadku Peipera „słowiarskość”, więc ekstremalne potraktowanie prerogatywy autonomii, prowadzi do „fabularności”⁷. Choć niewątpliwie mamy do czynienia z twórczym paradoksem, tutaj raczej po prostu stwierdza się fakty. Szczególnie widoczne jest to w wypadku wspomnianego szkicu Przybosia *Z teorii „języka poetyckiego”*, gdzie sformułowanie „opis” raz dotyczy ekwiwalentów uczuć i procesu introspekcji, innym razem odnosi się do opisywania przedmiotów, co dotyczy raczej warstwy tematycznej wypowiedzi, sfery wyglądown. Umożliwia to Przybosiu ujednoznaczenie kontrapunktowych, jak sądzę, w poetyce Peipera biegunów – liryczności i narracyjności – pomiędzy którymi dopiero tworzą się napięcia konstytuujące pełnię metaforycznych sensów specyficznego uporządkowania. Krytyczny wywód Przybosia nie tylko nie obejmuje wszystkich wymiarów Peiperowskiego wiersza, ale wydaje się w ogóle nieuprawniony. Teksty takie jak *Football* czy *Noga* nie są poematami opisowymi ani w dosłownym sensie „fabularnymi”. Co więcej, poprzez definiowanie tekstów autora *A* jako narracyjnych, epickich czy prozatorskich zapoznaniu ulega zawarty w nich ładunek liryzmu.

* * *

⁷ Niejednokrotnie zastanawiano się później, jakim cudem Peiper, który pisał: „Sztuka przestała być uprzywilejowanym rozpylaczem hasel [...] Sztuka służy społeczeństwu także inaczej. Sztuka służy społeczeństwu także tzw. formą swych dzieł” (TN, s. 115) stał się autorem takich poematów „publicystycznych” jak *Na przykład*. Początkowo przemiana strategii literackiej autora *A* była interpretowana nie w kategoriach ewolucji, ale przełomu. W tym wypadku cezura przebiegałaby przez tom *Raz*, a utworami sfery przejściowej byłyby *Zwyczaja dolara*, *Dancing*, *Wyjazd niedzielny*, *Zemsta*. Do takiego stanowiska przychyliło się dwóch pionierskich badaczy poezji Peipera – Stanisław Jaworski i Janusz Sławiński. Sławiński uważał, iż „poematy publicystyczne” powstały jako „odpowiedź na zarzut oderwania od życia i problematyki społecznej, zarzut często stawiany «Zwrotnicy» w dyskusjach literackich i ideologicznych [...] Utwory publicystyczne przywracały honorowe miejsce t e m a t o w i poezji, anegdocie, ideowym treściom, temu, co uprzednio zostało potępione i wyklęte” (*Poezja i poetyka...*, *op. cit.*, s. 72). Jaworski przyczynę tego przełomu upatrywał w społecznej postawie autora, która w końcu musiała przeważać nad „rzemieślniczą”: „druga połowa słowiarza to – nie rzemieślnik poetycki, lecz poeta społecznik” (*U podstaw awangardy...*, *op. cit.*, s. 203). Gdzie indziej Jaworski sugerował: „Postulat pośredniości, a więc obiektywizacji, w pewien sposób tę ewolucję zapowiadał” (Ibidem, s. 111). Przełom w twórczości Peipera wyrażałby się w rezygnacji z konstruowania na rzecz przedstawiania rzeczywistości i idei w związku z okolicznościami zewnętrznymi. Autor *A* pragnący słowem poetyckim kształtować rzeczywistość, w końcu skapitulował, bo musiał przyznać przecieź, że ciężko dopiąć swego, nie będąc rozumianym. „Zmiana frontu” byłaby w tym ujęciu wynikiem zdrady własnej teorii twórczej. Sam jednak Peiper do takiej zdrady się nie poczuwał: „*Na przykład* odbiega od dotychczasowej mojej poezji, to jest widoczne dla każdego. Sprawiała to wyjątkowa aktualność przedmiotu (podkr. moje – J.O.) [...] a taka aktualność ma własne imperatywy. Poza tym uświadamiam sobie, że *Na przykład* ujawnia już wpływy moich nowych zainteresowań: odkąd piszę powieść, patrzę inaczej”. (*O wszystkim i jeszcze o czymś*, Kraków 1974, wywiad Mariana Piechala: *Skonfiskowany poemat*, s. 246). Poeta widzi jednak ową odmienność w wyjątkowości przedmiotu, nie w zmianie strategii twórczej.

Układ rozkwitania, pozostając naśladowaniem procesu poznania uzyskującego swoją dynamikę dzięki przekształceniom językowym, dąży do autotematycznego uobecnienia autorskiego „tu i teraz” bezpośrednio w tekście, bez konieczności odwoływania się do tradycyjnych norm wyrażania lirycznego. Właśnie dlatego, iż „rozkwitanie” jest jednocześnie, według Peipera, zasadą „psychologicznego aktu poznawania”, ale także regułą konstrukcji autonomicznego tekstu poetyckiego, „tu i teraz” autora może zostać udostępnione odbiorcy, który próbując zrozumieć tekst musi odnieść niesione przezeń znaczenia do swojego „tu i teraz”. W ten sposób Peiper usiłuje przekazać „nowemu” człowiekowi swoje przeżycie aktualności. Dla poety przywołanie sytuacji pozasłownej jako gwaranta sensów pozostaje wyrazem dowolności, „momentalności” i prywatności znaczenia metaforycznego, najlepiej oddającego płynną i zmienną naturę terażniejszości. W Peiperowskiej liryce wszakże rzeczywistość pozasłowna jest jedynie sugerowana. Sfera wyglądown we wczesnych wierszach jest skrajnie odpodobniona i sfragmentaryzowana. Ponieważ nie jest poddana podmiotowej organizacji („ja” pełni tu raczej funkcje bohatera narracji) – wydaje się niejako „wyzwolona” z praw lirycznego wyrażania. Funkcjonuje pozornie na sposób niemetaforyczny, jak obiektywnie istniejący, awangardowy „przedmiot” artystyczny, rzecz, rzeczywistość... Tutaj stanowi ona specyficzną rzeczywistość językową, nie istniejącą jednak inaczej czy gdzie indziej, więc nie-mimetyczną, odpowiadającą tylko samej sobie. „Noga” więc jest w wierszu „hymnem z jedwabiu ponad okrucieństwem z cukru” i „wstęgą, która wykwita z miękkich liści trzewika”; „hymn z jedwabiu” zaś nie oznacza s a m e j „nogi”. „Latarnia” to to, że: „Z błękitnego serca czchnął żółty gołąb w ulicę!/ Chrząknął białą kulą w powietrze ukołysane”, piłka zaś to: „Ptak który [...] który by był ciekłą latarnią”. Nie ma w samym tekście bowiem nadrzędnego podmiotu, który by wyznaczał dualistyczny dystans pomiędzy „ja” i światem wewnątrz przedstawienia; który by wyjaśnił, że taki właśnie wymiar przybiera rzeczywistość w efekcie emocjonalnego jej doświadczenia. Uzyskujemy więc raczej jednolitą perspektywę narracji, a jej sztuczność jest konstатовana dopiero poprzez obecną *ex post*, wyższą instancję narracyjną podmiotu utworu (w znaczeniu Okopień-Sławińskiej). Określenie takich zabiegów jako peryfraz w dużej mierze zatracą właściwą im dynamikę; doprowadza do ustytucznienia przedstawienia. W *Komizmie* Peiper określa swoje metafory jako „fakty wyobraźni”, jako „widzenia”:

Pod wpływem widzeń poprzednie widzenia doznają natychmiastowych pomniejszeń, kawałków, przesunięć lub usunięć, a to wszystko staje się jeszcze terenem najazdu dla widzeń przybywających, które poruszają się z galopem najeźdźcy. Zauważyć trzeba, że nie jest to ruch pochodzący z opisywania ruchu. Noga, o której była mowa, nieruchomo założona na nodze spoczywa. Mamy tu ruch nie w świecie zewnętrznym, lecz ruch międzysłowny. Nieustannemu ruchowi podlegają same widzenia, błyskawiczne zmiany dzieją się w samej wyobraźni, szybkość ogarnęła psychikę (s. 301).

Nie chodziło więc Peiperowi tyle o samo peryfrastyczne nazwanie przestrzeni – jak to się najczęściej sądzi przy interpretacji słynnego zdania „proza nazywa, poezja pseudonimuje”. Chodzi o pseudonimowanie odpowiadające procesom wi-

dzenia przestrzeni na nowo, oczami nowoczesnego, „psychicznego” człowieka. Dlatego Peiper w *Komizmie* może w końcu stwierdzić, że „mowa metaforyczna jest w pewnym sensie prawdziwsza od mowy niemetaforycznej [...] Metaforyzacja nie notuje wprawdzie spraw takimi jakimi one są, ale sposób łączenia pojęć ma w sobie coś z tych scalań, które dokonują się w procesach świadomości” (s. 298). Przestrzeń nie jest tu ujmowana w statyczny obraz, Przybosiowską sytuację liryczną podporządkowaną zasadzie erupcji uczuć. Przestrzeń przedstawiona została w swojej nowoczesnej dynamice, w trwaniu czasowym, w płynnej, fantastycznej zmienności; ona się „staje” coraz pełniejsza, coraz bardziej dotykalna, pod wpływem uważnej obserwacji bohatera umieszczonego w jej wnętrzu; bohatera, którego postrzegania nie sposób od niej samej oddzielić; bohatera, który się w niej niejako poprzez proces postrzegania-tworzenia rozpuszcza i ostatecznie ubierając ją w formę, w „czasową” formę wiersza-procesu tworzenia-postrzegania, zdobywa nad nią dominację. Peiperowskie peryfrazy nie są rzeczywistymi peryfrazami, a dynamicznymi metaforami „bycia” rzeczywistości przeżywanej przez bohatera. To wydaje się sugerować autor, przeciwstawiając się Przybosiowskiej idei metaforycznego, „emocjonalnego”, statycznego obrazu. Dynamice istnienia rzeczywistości odpowiada dynamika jej odpodobnienia, porządkowana w sposób formalny, realizująca poprzez płynność i zmienność poetyckiego języka próbę przeżywania „na nowo”.

Jedyna możliwość uniwersalizacji tak projektowanych znaczeń polega na odтворzeniu aktu kreacji. To właśnie układ rozkwitania porządkujący metaforyczne sensory na zasadzie linearnej nasuwa uprawnione skojarzenia z narracją, którą jednak w tradycyjnym znaczeniu nie jest. W liryce Peipera nie mamy do czynienia z narracyjnym przedstawieniem jakiejś gotowej sytuacji; jesteśmy raczej świadkami jej powolnego, mozolnego, fragmentarycznego wyłaniania się z magmowatej rzeczywistości przeżywanej przez bohatera umieszczonego, tak jak w przedstawieniu realistycznym, w jej wnętrzu. Kształt sfery wyglądów i sposób jej objawiania się jest ujednoznaczony z procesem podmiotowego jej konstruowania, niejako dobijania się do jej sensu. Sam proces ciągłej, powolnej kreacji twórczej w liryku Przybosa pozostaje ukryty – tutaj bowiem rzeczywistość pozostaje statyczna, gotowa do poznania, którego akt jest także przedstawiany jako pełny, zakończony; można ewentualnie rozpoznać przeżywający, „tytaniczny” podmiot. W poezji Peipera proces ten jest stematyzowany – jako powolna, rwana opowieść o lirycznym przeżyciu, która jest zarazem samym twórczym aktem. Peiperowski model awangardowości przypomina pod względem kompozycyjnym wypowiedź w żywej mowie. Zaciera przyczynowo-skutkową logikę zwykłej, mimetycznej narracji literackiej. Wiąże w jedno wiele tematów, dla których osią spójności staje się sam odautorski akt metaforyzacji. Podobne działanie przyczynia się do fragmentaryzacji czasu i przestrzeni, do zachwiania w chronologii potencjalnych, fabularnych wydarzeń. Prowadzi w końcu do ich symultaniczności, ponieważ często we wzajemne związki wchodzić ze sobą już tylko jako słowa, tworząc abstrakcyjne pola semantyczne, posiadając swój punkt odniesienia jedynie w „językowej”

wyobraźni poety. Nadto układ rozkwitania, stanowiąc *de facto* ciąg coraz bardziej szczegółowych powtórzeń i nawiązań, zakłada także pewną, właściwą „żywej mowie” refreniczność. Zauważył to Przyboś. Odnosząc się po latach do poetyki Peipera, pisał krytycznie, że dążeniem liryka jest „[...] by to, co go zmusza do otwarcia ust, powiedzieć raz, raz na zawsze, a nie rozwlekać wieloma omówieniami i powtarzać w słowach. Liryk nowoczesny jest wrogiem refrenu, a «układ rozkwitania» ma coś z refrenowości, z powtarzania, choć niedosłownego”⁸.

By zdefiniować, pozostając w niezgodzie z twierdzeniami Przybosia, istotę Peiperowskiej „refreniczności”, zatrzymajmy się na moment nad *Chwilą ze złota*, utworem dość specyficznym, lokującym się gdzieś na granicy pomiędzy krótkimi lirykami *A i Żywych linii* a coraz dłuższymi poematami *Raz i Na przykład. Chwila ze złota* jeszcze dość konsekwentnie podtrzymuje ideę rozkwitania w jej rygorystycznie realizowanym kształcie właściwym *Kwiatowi ulicy* (w późniejszych tekstach zasada ta, jakkolwiek możliwa do prześledzenia, ulega stopniowemu zatarciu). Utrzymuje się także w typowym dla wczesnych liryków „peryfrastycznym” stylu, który w utworach (podejmujących tematy aktualne, przytaczających reprezentacje „cudzego języka”, stały się już wartością naddaną; tam autorskie przeżycie rzeczywistości znajduje w całości swoje odzwierciedlenie nie w językowym jej przetworzeniu, a na płaszczyźnie kompozycji utworu. Mimo tego sama „narracyjność” układu rozkwitania w *Chwili ze złota* zostaje na tyle mocno wyeksponowana, by stać się podstawową osią znaczeniowego uporządkowania poematu, nadrzędną w stosunku do jego metaforyki. Wiersz jest w całości opisem momentu intensywnego wzrokowego przeżycia, które swój najbardziej emocjo-

⁸ Northop Frye w pracy *The Well Tempered Critic* pisze *associative rhythm*, które to pojęcie zostało wykorzystane przez M. Perloff w *The Dance of the Intellect*, New York 1985, do analizy prozy Becketa *I'll seen. I'll said*. Również ono daje się zastosować do interpretacji Peiperowskich układów rozkwitających. *Associative rhythm* to, jak pisze autorka: „Rytm w równym stopniu odległy od czystej prozy i czystej poezji. Jego jednostką jest urywana, nieciągła, mająca skłonność do powtarzania się, mocno wyakcentowana fraza mowy potocznej, która spełnia jedną z najważniejszych funkcji metapoetyckich: skupia uwagę na sobie, jako na tekście [...]” (s. 189). Dla większej jasności przytoczmy jeszcze za Perloff fragment rozważań samego Frye’a: „W mowie potocznej można dostrzec charakterystyczny dla niej rytm – krótką frazę zawierającą główny sens, ale niekoniecznie poprawnie skonstruowaną syntaktycznie. Rytm wyczuwalny, powtarzający się bardziej natrętnie niż zwykle w prozie, odzwierciedlający jakby sposób formowania się ostatecznej konkluzji, idei. Powtórzenia, jakie się przy okazji pojawiają, w dużym stopniu stanowią dopełnienie rytmiczne dyskursu, podobnie jak na przykład nie posiadające sensu, powtarzające się słowa w piosenkach ludowej. Podążając za głównym tematem, próbując uchwycić jego znaczenie, rytm ten podąża ścieżką prywatnych skojarzeń, ciągle niejako poprawiając, doszlifowując pojawiające się myśli. Ponieważ tok prywatnych skojarzeń jest jego najbardziej wydatnym elementem, będę ten rytm mowy potocznej nazywać *associative rhythm* (rytmem asocjacyjnym)” (s. 142). Rytm asocjacyjny według amerykańskiej badaczki tworzy nową jakość literacką, która od tradycyjnie pojmowanej prozy i poezji różni się tym, że jest reprezentacją powstawania idei, podczas gdy poezja i proza przedstawiają idee gotowe i skończone artefakty. Oczywiście jako twór literacki jest ona sformalizowana, jak zaznacza Frye – często wykorzystywana była na przykład w wierszu wolnym. Można powiedzieć iż ten twór, nawiązujący do modelu komunikacji potocznej, stanowi szczególnie przypadek mimetyzmu formalnego czy językowego (w znaczeniu zaproponowanym przez Głowińskiego).

nalny i równocześnie najbardziej bezpośredni wyraz zyskuje, jak zawsze w Peiperowskim liryku, w poincie poematu: „Ja umiem brać patrząc. Patrząc, w dreszczu wyrywam oczy/ i po nagą pierś wysyłam je na karkach noży./ A gdy mi ją przyniosły srebrną z za świetlnego płota,/ złożyłem to srebro między moje chwile ze złota”⁹. Nie będę się skupiać na skomplikowanej metaforze przedstawienia, jak w analizie *Kwiatu ulicy*; istotnym problemem jest tu sposób rozwijania się poszczególnych sekwencji przez powtórzenie.

Wiersz składa się, jak większość układów rozkwitających, z wprowadzenia: „Noc. Jedno tylko okno. Gorzelnia w fortepianie./ Księżyc nagiej piersi. Jego zachód w mej kieszeni” – i z trzech coraz bardziej uszczegółowiających ów wstęp sekwencji. Każda z nich stanowi wariację na temat czterech wyróżnionych powyżej komponentów przedstawienia. Budują one emocjonalne napięcie „złotej chwili”, zawsze na zasadzie kontrastu: ciemnej, bezwietrznej, cichej nocy, pełnej cieni (nawet latarnie opisane są tu jako „szuflady nocy”; wydłużają tylko „moje dwa cienie, niewstrzymane rzuty wyżła”) i jasnego, „jednego tylko okna”, patrzącego „w miasto jak rumieniec”. Dobiegająca z niego feeria dźwięków w jednym momencie przekształca się w obraz: „Nagle, nożyce nad wiatrem, zawisły nad pieśnią ręce/ i w oknie zabłysnął żyrandol z białego ałtasu,/ nagością swych mlecznych piersi świecąc miastu”. Światło, muzyka, okno doznają przetransponowania na „żyrandol o kształtach” kobiety, na świecące bielą ciało, jakie dla ciemnej ulicy staje się „księżycem nocy” – piersią, srebrnym pieniądzem, który patrzący pragnie skraść, osiąść, przemocą wyrznąć z okiennego aktu. Chwilowość i pragnienie zatrzymania chwili – może nawet jeszcze tej sprzed objawienia, kiedy nieobecne ciało było jeszcze światłem i muzyką – za każdym razem, trzykrotnie, wprowadzane jest za pomocą okolicznika sposobu „nagle”: „Nagle nożyce nad wiatrem, zawisły nad pieśnią ręce [...], Nagle z okna wychylił się żyrandol o kształtach kobiecych [...], Nagle/ pieśń przerwał kto? on? ona? kto? wiatru palce?”. Przerwanie pieśni i korespondujący z nim powiew wiatru stanowi każdorazowo kulminacyjny moment emocjonalnego napięcia sekwencji, podobnie każda z nich zaczyna się od przedstawienia kontrastu ciemności i światła, nocy i okna, i każda kończy się rodzajem pointy zaczynającej się od słowa „Ja”; „Ja znam skarby odbić i lampy świecące bez knota/ więc naga pierś zatrzepotała w mojej kieszeni, jak banknot [...], Ja za skarbami po złodziejskich drabinach nie gonię;/ w dreszczu wysłałem w górę nic, nic, dwa płatki treflu [...], Ja umiem brać, patrząc [...]” Można powiedzieć, iż mamy tu do czynienia z trzema małymi fabułami, które ze względu na swoje odniesienie do rzeczywistości posiadają to samo pole desygnatów; z trzema mininowelami, które za każdym razem w tym samym momencie osiągają punkt kulminacyjny i w ten sam sposób dążą do rozwiązania. W ten sam sposób, z pomocą tych samych rekwizytów, wszędzie wyeksplikowane zostaje wrażenie chwilowości, podkreślane przez refreniczne „nagle” – w ten sam sposób usiłuje mu się zaradzić, ocalić poprzez umieszczenie owej chwili „w kieszeni” (w sercu?), jak pieniądze w portfelu. A jednak każda se-

⁹ *Poematy i utwory teatralne*, przedm. i kom. A. Waśkiewicz, opr. S. Góra, Kraków 1979, s. 87.

kwencja jest inna językowo. Sfera metatekstu pozostaje w sprzeczności ze sferą wyglądu; z punktu widzenia świata przedstawionego nie ma żadnej potrzeby powtarzania „chwili” aż trzy razy. Na tym przykładzie najlepiej widać, jak okoliczności przedmiotowe Peiperowskiego przekazu nie przekładają się na organizację tekstu; „tu i teraz” bohatera, każdorazowo cofanego na początek tej samej sekwencji niby na taśmie filmowej, nie jest równoznaczne z „tu i teraz” komunikatu, mimo iż przyczynia się znacznie do jego ukształtowania. „Chwilowość” jest motywacją symultaniczności znaczeń wyrażanych w zmetaforyzowanym języku; jest trzykrotna, tożsama, ale za każdym razem bogatsza, właśnie dzięki językowi dociekającemu głębi emocji patrzącego, przeżywającego i powtarzającego bez końca „chwilę”. Ponad figurą bohatera musimy więc zrekonstruować, podobnie jak w *Kwiecie ulicy*, jeszcze jedną, naddaną instancję – opowiadającego; będzie on posiadał pewne cechy protagonisty, powtarzając trzykrotnie, w coraz bardziej bogaty sposób jego przeżycie. Jednocześnie, choć przyczynia się do utrwalenia „chwili”, którego pragnie bohater, powtarzając ją, zaprzecza chwilowości; jest więc i nie-jest przeżywającym, bohaterem tekstu. Istnieje w stosunku do przedstawienia również niejako „symultanicznie”, dwuwymiarowo; dosłownie, jako chwilowy bohater i pozornie jako powtarzający – ale i pozornie jako fikcyjny bohater i dosłownie jako wypowiadający „chwilowość”. Próbuje się tu utożsamiać akt kreacji, „kradzieży pieniądza z kasy życia”, jak określał to sam Peiper w *Rozbijaniu tworzydeł*, z chwilowym przeżyciem. Z jednej strony, w związku z podwójnym, symultanicznym bytem bohatera, bez którego nie zostałyby wyrażona natura chwilowości, rzeczywiście mu się to udaje; z drugiej – ten powolny, wyrozumowany akt kreacji stanowi zaprzeczenie przeżycia. „Chwila” trzykrotnie powtórzona staje się chwilą sztuczną. „Odbywa” się już w mowie, na płaszczyźnie poetyckiej reprezentacji „chwili ze złota”; tkwi przede wszystkim w reorganizacji przeżycia w układ rozkwitania, konstytuowanego przez samo trzykrotne, magiczne jej powtórzenie. Pozostając sztuczną, o wiele lepiej jednak aktualizuje emocje przeżywającego, niż gdyby istniała w tekście jedynie raz. Trzykrotne powtórzenie nasuwa skojarzenie ze strukturą baśni, gdzie najczęściej dopiero w trzeciej próbie „zaklania”, gdy prawie cała baśń zostaje już trzy razy w bliźniaczy niemal sposób powtórzona, dochodzi do zdobycia skarbu, odczarowania księżniczki czy pokonania złego czarownika.

Samo trzykrotne powtórzenie przeżycia, trzykrotnie podjęta próba jego opisanie, świadczy także niejako zaocznie o autentyczności sytuacji (niejako również „zaklina ją”) – jak w strategii autobiograficznej wykorzystywanej często przez literaturę autotematyczną, gdzie wielokrotne powracanie do tego samego tematu prowadzi do poświadczenia prawdziwości zdarzenia. W efekcie powtórzeń sama „chwila” staje się z sekwencji na sekwencję coraz bardziej „chwilowa”. Coraz głębiej w szeregu metaforycznych zajęć podkreślana jest jej ulotna natura, coraz bardziej widoczna jest daremność próby jej zatrzymania. Z sekwencji na sekwencję coraz więcej jest słów przygotowujących jej „momentalny” przełom i coraz głębsza jest pointa podlegająca zasadzie trzykrotnego, intelektualnego rozprze-

nia emocji. A także z coraz większą siłą odczuwamy emocjonalne napięcie bohatera-narratora, który powraca do początku sekwencji z lubością, niejako obsesyjnie, by w końcu wyrazić efekt muzyczno-cielesnego objawienia w pełnym napięcia jękaniu: „pieśń przerwał kto? on? ona? kto?” Także stopniowo narastające pożądanie początkowo skróconej do czterech elementów „chwili”, gdzie nie ma jeszcze jego śladu, rośnie wraz z obsesyjnym powtarzaniem obrazu-zdarzenia. W ostatniej sekwencji postać z okna, której początkowo nie nazwano nawet „kobietą” – jest „żyrandolem z białego atlasu”, który „nagością swych mlecznych piersi świeci miastu” – staje się „[...] jak elektryczny żyrandol/ o ciele zerwanym z krzaków pałacowej grzędy,/ o świetle które łaskocze skórę białym pożarem/ a oczy strzępi i wśród wycia rzęs cicho pożera”. Autentyzm przekazu nie zasada się tu na prawdzie przedstawienia „chwili”; jest całkowicie skupiony w autentyzmie językowym; w obsesyjnej refreniczności rekwizytów, metaforycznych zdarzeń i słów, w rozwijanej powoli poetyckiej narracji, jaka równolegle objawia w ten sposób swoją sztuczność, wskazuje w pierwszym rzędzie na swoją tekstowość, na swój autotematyzm, na swoją autonomiczność. Żywioł wyznania emocjonalnego, prawda liryczna zależy w takim przekazie organicznie od tego właśnie napięcia pomiędzy przetwarzaną sferą wygładów a autoteliczną płaszczyzną poetyckiego przetwarzania. Zależy, ale także chwieje się na granicy pomiędzy jego prawdą a sztucznością. Powracające tu anaforyczne zwroty, przywołujące chwilowość, narracyjne potknięcia, kiedy opowiadający-bohater poddaje w wątpliwość swoją wiedzę na temat przedstawienia, eksponują defekty lirycznej wypowiedzi, ale i wskazują na jej „niegotowość”, która jest jak najbardziej właściwa odczuciu chwilowości.

Chwila ze złota nie posiada właściwie zamknięcia; poszczególne miniwelki tak wiernie odbijają swoją zawartość, że w zasadzie narracja, dotycząca tego samego momentu, mogłaby się toczyć i toczyć na podobieństwo konwersacji, która posiada swoją rację, dopóki obie strony są zainteresowane obranym tematem, albo na podobieństwo ulubionej, wielokrotnie powtarzanej, a nigdy nie nudzącej się baśni. W ten formalny sposób podmiot, przeżywające „ja”, idealnie utożsamia się ze światem, wierząc, iż język, jakim dysponuje, emocja, która stoi za poznawczym aktem, i ów świat to jedno. Akt kreacji, układ rozkwitania „jest” aktem poznawczym reprezentowanym w jego całej dynamice; sygnalizowane jest to nie tylko przez powtórzenia. Także przez rozbicie składni, przez, jak to określa w *Rozbijaniu tworzydeł* sam Peiper, „zahamowania” („A że jesteś jak/ Byłem w twej ojczyźnie”), „niedokończenia” („Na woniach, które z ciebie sphywają, pływak rozgrza”), „bezpośrednie następstwo różnogatunkowych wyobrażeń dla poddania wzruszenia” („Pięć ciała wroga, ciemność drze blask okien”), czy „dla zwiększenia ostrości” („Żyła wkłuwa się w brzuszki mięśni, gwóźdź w siestrzony”)¹⁰.

Przez naśladowanie w wierszu „«aktów psychologicznych» poznawania przedmiotu «całościami»; primo. Całościami coraz szczegółowszymi; secundo”

¹⁰ T. Peiper, *Rozbijanie tworzydeł, Tędy. Nowe usta, op. cit.*, s. 93.

buduje Peiper nową kategorię lirycznie nacechowanej wypowiedzi. Emocje, ekspresję pewnych powszechnych w odczuciu autora stanów poddane są tu próbie krańcowego zawoalowania, które mogłyby być ostateczną konsekwencją symbolicznego nakazu, by nie nazywać nastrojów, lecz by je sugerować. Tutaj nie sugeruje się ich jednak za pomocą symbolicznego obrazu, a raczej za pomocą „symbolicznej” gry słów, których wzajemna aktywność, nie obraz, jaki mógłby zostać z nich skonstruowany, wskazuje na „inną rzeczywistość”. Właśnie dla tak pojmowanego Peiperowskiego wiersza przystosowałam pojęcie poezji narracyjnej, które Marjorie Perloff w pracy *The Dance of the Intellect* uznaje za szczególną formę gatunkową awangardowej poezji, i jako *poet's prose* przystosowuje także dla niektórych prozatorskich form. W tej perspektywie rozpatruje ona m.in. *Cantos* Ezra Pounda, a także zarówno narracyjną twórczość Gertrudy Stein, jak i takie poetyckie eksperymenty, jak *Tender buttons*, w końcu także powieści i krótkie narracje Becketta. Powołuje się przy tym na studium Stephena Fredmana *Poet's Prose. The Crisis in American Verse*. Fredman pisze: „Błędem byłoby opisywać te dzieła (dzieła poetów oscylujących w kierunku prozy – przyp. J.O.) w kategoriach czystej fikcji, lub dyskursywnej narracji, wobec oczywistej fascynacji językiem (widocznej dzięki grom słów, rymom, powtórzeniom, elizjom, dysjunkcjom, tropom poetyckim i subtelnemu naciskowi na sprawy stylu). Zabiegi językowe nieustannie zagrażają spójności i linearności rozwijanej historii. Równocześnie nie da się zaprzeczyć, że proza jest przywoływana; sprawdzane i wykorzystywane są możliwości królestwa faktu i anegdota, a poezji przywracana jest kategoria prawdy”¹¹. Jak dalej relacjonuje Perloff, według Fredmana wolnością, której poszukują poeci odwracający się ku prozie, jest swoboda włączania w domenę poezji tego, co zostało z niej wyłączone. Chodzi o żywioł epiki, dydaktyzmu, żartu, odrzucany przez lirykę romantyczną, wypowiadającą się w stylu wysokim, skupioną na wyznaniu, epifanii, odkrywaniu metafizycznych prawd. Peiper, odrzucając zasady funkcjonowania liryku, znamienne dla sztuki romantycznej, również poszerza pole tematów, jakie mogą zostać poruszone w ramach autonomicznej wypowiedzi poetyckiej. Chociażby *Na przykład* nie jest w przeciwieństwie do tradycyjny sposób napisanym poematem publicystycznym, satyrą społeczną, czy paszkwilem. Autor *A* stworzył dla „sprawy brzeskiej” zupełnie nową formę – polifoniczną, budowaną z wielu, jak to gdzie indziej ujął, „podśluchanych” głosów. Znając prawdę historyczną, dopiero w sferze recepcji podkładamy pod ten amorficzny utwór określony, ujednolicający go kontekst. Sam podmiot bierze udział w wydarzeniach na sposób językowy, „utekstowiony” i w niczym to w zasadzie nie przeczy głoszonym przez niego awangardowym teoriom czystej poezji, „służącej społeczeństwu także inaczej”¹².

¹¹ Cyt za. M. Perloff, *The Dance of the Intellect*, *op. cit.*, s. 188.

¹² Nie sposób pominąć przy tym dość oczywistych skojarzeń z poetyką powieści wzorowanej na dzienniku czy brulionie w interpretacji Ryszarda Nycza, w jego *Sylwach współczesnych* (Kraków 1996). Chodzi tu szczególnie o efekt „pisanania na gorąco”, który ujawnia w dziele sferę autorskich operacji – przepisywania, poprawiania, powtarzania, podążania za ciągiem skojarzeń, frag-

* * *

W swojej znakomitej pracy o Krakowskiej Awangardzie Janusz Sławiński pisze, iż metaforyczną dowolność wiersza Peipera dzieli zdecydowanie od rzeczywiście wyemancypowanych, zdających się na przypadek eksperymentów dadaistycznych czy surrealistycznych przyjmowanie z a s a d y w e w n ę t r z n e g o r y g o r u. To ona pozostaje swoistą zdobyczą polskiego awangardowego języka poetyckiego, przeciwstawioną idei nieskrępowanej twórczości, jako skompromitowanej u nas wcześniej przez młodopolską lirykę¹³. Sławiński poddaje analizie między innymi usprawiedliwienie dla „samowolności metafory”, jakie daje Peiper w polemice z Irzykowskim w odniesieniu do „milczenia tyfoidalnego”:

Peiper rozumie ją (metaforę – przyp. J.O.) jako funkcję dwóch nastawień: arbitralności wobec zastanej struktury znaczeniowej wyrazu [...], oraz troski o kontekstualne umotywowanie tej arbitralności, o uprawdopodobnienie jej – z punktu widzenia odbiorcy. Pełna arbitralność może oznaczać całkowite zerwanie więzi pomiędzy oczekiwanymi wariantami semantycznymi słowa a jego poetyckim „użyciem” (s. 104).

Tak więc „emancypacja poznania” następująca w ciągu metaforycznych zdań nie pozostaje niezależna od uzusu, od którego pragnie się odciąć. Awangardowy „rygor” to nie tylko wykładnik autonomizacji (więc i arbitralności) poezji jako specyficznego języka posługującego się zasobem odmiennych niż normatywne instrumentów, stosowanych według zasad swoistej, poetyckiej gramatyki. „Ry-

mentaryzacji – kreującej wrażenie niespójności tekstu, a co za tym idzie, ukazania tekstu w jego niegotowości. W stylizacji na dziennik bowiem nacisk położony jest raczej na proces tworzenia, nie na gotowe dzieło, które mogłoby przedstawić określoną propozycję interpretacji oczywistości. Ujawnienie sfery autotematycznych operacji wydaje się sugerować autentyczność wywodu, ale i obnaża jego konwencjonalność (sugeruje więc pojęcie utworu po awangardowemu świadomego bycia wytworem, przedmiotem estetycznym).

¹³ A. Ważyk sądził, że idea nieskrępowanej twórczości, charakterystyczna na przykład dla francuskiego surrealizmu, nie została w Polsce Dwudziestolecia zaakceptowana właśnie w związku z dominującymi wcześniej romantycznymi przeświadczeniami o istocie liryki. W tej perspektywie przyczyny, dla których surrealizm nie zakorzenił się w Polsce (prócz może poezji samego Ważyka i jeszcze Brzękowskiego), mogą także, jak sądzę, tkwić w pierwszorzędnej dla każdej awangardy konieczności zerwania z tradycją. W *Dziwnej historii awangardy* Ważyk pisze: „Mieliśmy Mickiewicza, a nie Victora Hugo, mieliśmy Słowackiego, a nie Alfreda de Vigny. Surrealistyczna rekompensata nam nie była potrzebna. Zagony surrealizmu nie mogły przeniknąć do krajów, które wydały we właściwym czasie intensywną, bujną poezję romantyczną, ominęły więc Anglię, Niemcy i Polskę. Niezależnie od tej racji historycznej, atmosfera Dwudziestolecia, atmosfera empiryzmu i trzeźwości, udaremniła wszelki kontakt myślowy z utopią surrealistyczną” (Warszawa 1976, s. 98). Podobne stwierdzenie pada także we wstępie do *Surrealizmu – antologii*: „Romantycy francuscy prawie nie znali fantastyki. Surrealiści uprawiali grę wyobraźni nie oglądając się na żadne normy [...] przestali się liczyć ekonomią form organicznych i ludzkiego ciała [...] Dopiero surrealizm miał wprowadzić romantyczną koncepcję obłądki, który jest odpowiedzią jednostki na ohydę świata” (*op. cit.*, s. 7). Ciężko oczywiście zgodzić się tu z tezą, że „dopiero surrealizm...”; trzeba by pominąć doświadczenia Baudelaire’a, Rimbauda, Lautréamonta, Apollinaire’a, o których zresztą wyżej Ważyk wspomina, jako o prekursorskich dla surrealizmu. Sam format prekursorów, przerażający jednak w większości przypadków dokonania twórcze surrealistów, wydaje się wprowadzać w Ważykową tezę pewien dysonans.

gor” oznacza także ograniczenie tej arbitralności, tak by konstytuowane wewnątrz tekstu znaczenia zachowały i uruchomiły swój semantyczny potencjał; by artystyczne metafory pozostały komunikatywne. Można powiedzieć więc, że pojęcie to ustanawia w obrębie dzieła literackiego pewne warunki – konieczne do zrealizowania, jeśli ma zostać zachowana równowaga pomiędzy modernistycznymi antynomiami: prerogatywą autonomii i postulatem zaangażowania. Sławiński rozważając istotę różnic, jakie oddzielałyby modele poetyckości Przybosia i Peipera, stwierdza, iż zarówno w przypadku jednego, jak i drugiego, pomimo wyznawania pewnego etosu dowolności poetyckiej, nie dochodzi do całkowicie arbitralnego potraktowania zastanej struktury znaczeniowej wyrazu, ponieważ w obu wypadkach w grę wchodzi pewien czynnik pośredniczący, którym jest „sytuacja skryształizowana w utworze” – wskazująca na „powiązania pozasłowne”. One to „przeciwdziałają ryzyku” niezrozumienia, jakie „stwarza arbitralna postawa”. Przyboś pozostaje jednak przy „sytuacji lirycznej”, wpisującej się w tradycyjny dla poetyckiego wyznania gatunek „monologu sytuacyjnego”. Peiper jako ów czynnik pośredniczący ma wybrać „sytuację fabularną”, bezpośrednio wskazującą na owe powiązania, które w wypadku lepiej osadzonej w zwyczaju językowym „sytuacji lirycznej”, jak się później okazuje, mogą zostać pominięte. Stąd samo wprowadzenie pozasłownych okoliczności w komunikat literacki zostaje potraktowane przez Sławińskiego jako „protetyczne” w stosunku do podstawowego celu autonomicznej liryki awangardowej – wewnętrznego ruchu znaczeń odbywającego się pomiędzy samymi metaforami. W ten sposób sytuacja liryczna i fabularna pozostają do siebie w *Koncepcji...* w stosunku przeciwnym, przy czym znak plus zostaje niewątpliwie umieszczony po stronie Przybosia (por. s. 104–105).

Pytanie brzmi, czy rzeczywiście Peiper tworząc w swojej poezji przedstawienia bliskie fabularnym, d o k o n u j e przy tym w y b o r u „sytuacji fabularnej”, jako czynnika usprawiedliwiającego arbitralne wobec systemu językowego artystyczne działania, biorącego więc pozytywny udział w wypełnianiu zasady rygoru i wyjaśniającego jednocześnie całość znaczeń wypowiedzi.

„Sytuacja liryczna” i „sytuacja fabularna” zostają opisane w *Koncepcji...* jako literackie projekty tego samego rzędu, którymi, jak sądzę, nie są. U Sławińskiego obie pozostają „sytuacjami skryształizowanymi w utworze” i pełnią funkcje odpowiadające gdzie indziej gatunkowi artystycznej wypowiedzi, podczas gdy motywacje przedmiotowe w wypadku liryki Peipera nie wyjaśniają przecież na czym polega logika układu rozkwitania. Nawet podążając śladem rozumowania Sławińskiego, dowiadujemy się w końcu, że podstawowym zamierzeniem poetyckim „sytuacji fabularnej” byłoby „odwrócenie funkcji opisu”; tak więc, że pierwszorzędne znaczenie miałyby wewnątrztekstowe, językowe „zdarzenia”, a peryfrastycznie przywołana sytuacja pozasłowna byłaby uobecniona tu zaledwie w formie protetycznego kontekstu. Sytuacja liryczna w Przybosiofskiej poezji, zgodnie z tym, co mówi Sławiński, rzeczywiście jakoś nadorganizuje sensy sygnalizowanej i wykorzystywanej sytuacji pozasłownej – powiedzmy biogra-

ficznego przeżycia; jako taka stanowi swoiste centrum krystalizacji sensów i umożliwia „wyjaśnienie wypowiedzi jako całości”. Stąd pozostaje zarówno podporządkowana autotelicznemu dyskursowi lirycznemu, jak i staje się rzeczywiście elementem pozytywnie ograniczającym arbitralność artystycznych wyborów. Jeżeli chodzi o twórczość Peipera system odniesień pozasłownych i sytuacja komunikacyjna w wierszu pozostają do siebie raczej w stosunku przeciwnym. Stąd twierdzenie, iż „tło fabularne” stanowiło komentarz do „zajść metaforycznych”, w sensie, iż „wyjaśniało wypowiedź jako całość”, w tym wypadku wydaje się po prostu nietrafne. Tak zwane „tło fabularne”, czy lepiej powiedzieć przedstawiana w „narracji” sfera wyglądown, nie jest tutaj takim wykładnikiem rygoru, o jakim mówi Sławiński – po prostu nie stanowi „kontekstualnego umotywowania arbitralności” metaforyki, nie usprawiedliwia jej z punktu widzenia odbiorcy (stąd biorą się przecież oskarżenia o estetyczną redundancję Peiperowskiej parafrazy, o gadulstwo jego liryki, o niepotrzebne rozwlekanie przekazu artystycznego). „Tło fabularne” może w istocie stanowić pewien klucz do „rozszyfrowania zestawień wyrazów”, nie wyjaśni jednak, dlaczego zostały tak a nie inaczej zestawione, ani tym bardziej nie określi wypowiedzi „jako całości”.

Porównywane tu szablony spójności – „sytuacja liryczna” i „sytuacja fabularna” – nie posiadają więc w omawianych modelach poetyckości podobnej, gatunkowej natury. Po pierwsze, o ile w teorii poetyckości Przybosia występuje sformułowanie „sytuacja liryczna” (które zresztą Sławiński przejmuje bezpośrednio z tego źródła), to w szkicach Peipera wręcz nie ma prawa pojawić się określenie „sytuacja fabularna” w pozytywnym kontekście – ze względu na radykalne dążenie autora *A* do autonomizacji języka, postulujące całkowite oddzielenie poezji od prozy. Chociażby już dlatego „sytuacja fabularna” nie powinna występować w poetyce Peipera w funkcji „gatunkowej” – choć to jeszcze niedostateczny argument. Po drugie, „sytuacja liryczna” dla autora *Równania serca* była najdoskońszą formą współczesnej liryki. Przypomnę tu jeszcze jej definicję autorstwa Edwarda Balcerzana:

[...] kategoria ta [...] odnosi się zarówno do procesu pisarskiego, jak i do dzieła (podkr. J.O.). „Sytuacje liryczne” zdarzają się każdemu z nas, są momentem naszej biografii; poeta je utrwała, oddaje we władanie sztuce słowa, czyni z nich dominantę kompozycyjną wiersza [...] Sytuacja autora powtarza się jako sytuacja podmiotu, bohatera tekstu. Powtarza się w świecie szczególnym, bytującym w języku i manifestującym się wyłącznie poprzez język – a więc powtarza się i nie powtarza, „nie-i-jest” rekonstrukcją rzeczywistości przedślowej¹⁴.

¹⁴ Balcerzan zauważył, że jakkolwiek definicja sytuacji lirycznej pojawiła się późno, to rozwijała się przez cały okres Dwudziestolecia (E. B a l c e r z a n, *Liryka Juliana Przybosia*, Warszawa 1989, s. 23). Po raz pierwszy chyba Przyboś pisze o „sytuacji lirycznej” w *Probiez liryki* (por. *Linia i gwar*, Kraków 1989, t. II): „W rozpięciu szerokich skrzydeł miłości-nienawiści niesie liryka nieskończoną odmianę treści psychicznych, ustalając [na krótko] typy zachowań się uczuciowych człowieka odpowiadających zmienionym sytuacjom obyczajowym [...] Dobry wiersz jest odkryciem nieznanego jeszcze powszechnie zachowania się uczuciowego, czyli nowej sytuacji lirycznej, odpowiadającej zmienionej sytuacji obyczajowej” (s. 204–205). Wydaje się, jak już wspominałam, że jej bezpośrednim poprzednikiem jest koncepcja obrazu poetyckiego. Przyboś uważał, że jedność zdań metaforycznych powinna się opierać na pewnym „widzeniu” czy „zroście widzeń”. W jednym

Ważne jest tutaj zwłaszcza to, iż „sytuacja liryczna” odnosi się zarówno do procesu tworzenia, jak i do dzieła. Stąd może zarówno wskazywać domyślnie na pozasłowny kontekst, na sam sposób uporządkowania znaczeń wiersza, a także stanowić swego rodzaju nazwę gatunkową, pozostającą, jak chciał Sławiński, platformą ułatwiającą uspołnienie metaforycznych znaczeń. Platformę taką można by nazwać „platformą porozumienia”, ponieważ wyznacza ona pewną nadawczo-odbiorczą płaszczyznę, dzięki której dochodzi do semantycznej koherencji w obrębie autonomicznego języka poezji i normatywnych wzorców ekspresji. Sytuacja fabularna podobnych warunków nie spełnia; jest zaledwie jednym z elementów współkonstituujących dopiero całość znaczeń lirycznego komunikatu. Po trzecie, wydaje się, że właśnie wybór gatunku „sytuacji lirycznej” jako „platformy porozumienia” decyduje o „wyobraźności lingwistycznej” Przybosiowskich metafor, za którą ceni je Sławiński¹⁵.

Przyboś opracowując nowoczesny kształt monologu sytuacyjnego, zachowując, w odróżnieniu od Peipera, podstawowy dla siebie wyróżnik „liryzmu” jako pewnego autonomicznego, „odsubiektywizowanego” obrazu osobistej emocji, wkracza w pole znaczeń określone przez romantyczny paradygmat, z jego przeświadczeniem o uniwersalności indywidualnego doświadczenia estetycznego. Niejako „w parze” z rozpoznawalną instancją podmiotową i odnowionym gatunkiem monologu sytuacyjnego, nadorganizującego sensy metafor, idzie pragnienie sensownego ich zakorzenienia w emocjonalnie nacechowanych, społecznie ugruntowanych wzorcach językowych, nabierających w wierszu wymiaru nowości. Przyboś w ogóle chętniej niż Peiper odnosi się do tego, co w kulturze wspólne i tradycyjne – konsekwentnie dążąc do „udostępnienia prywatności” (pojęcie Lalewicza), za czym wydaje się stać swoista idea komunikatu literackiego, wyznawana także najwidoczniej przez Sławińskiego. W swojej podstawowej podręcznikowej pracy na temat komunikacji językowej Lalewicz pisze:

z ważniejszych swoich szkiców – *Sensie poetyckim* – Przyboś łączył także obrazowość z pierwszorzędną dla jego liryki kategorią emocjonalności; „Zdanie poetyckie to rzućnik obrazów, projektor wielu błyskawicznie się zmieniających i splatających «wizji», czyli nie rozwijanych w szczegółach obrazów, jak raca, czy – żeby sięgnąć po porównanie dzisiaj tak groźnie wymowne: jak wielostopniowa rakietka nośna poezji, owego pocisku, co ma osiągnąć poprzez wyobraźnię najgłębszej, najwewnętrzniejszej istoty człowieka, tego mikrokosmosu” (*Sens poetycki, op. cit.*, s. 49).

¹⁵ Sławiński podejmuje w *Koncepcji...* temat „niewyobraźności” metafor autora *Żywych linii*, którą wyrzuca mu Przyboś. Słusznie zauważa przy tym, iż istotą tego zarzutu jest ich „niewyobraźność lingwistyczna”; „wynikająca z niedoceniań pozytywnej roli, jaką przy odbiorze metafory odgrywają skojarzenia określone przez hierarchiczną strukturę znaczeniową wyrazów”, czyli stopień zakorzenienia ich w normie komunikacji, jak to przedstawiał wcześniej Irzykowski. W końcu podsumowuje: „Za krytyką Przybosią krył się postulat wymagający od metafory, by tłumaczyła się jako gra znaczeń – na tle wyobrażeń językowych wspólnych nadawcy i adresatowi poetyckiego przekazu. W metaforze Peiperowskiej pomiędzy spodziewane znaczenie słowa a jego niespodziewane użycie miała wchodzić sytuacja pozasłowna, motywująca ich współistnienie” (*op. cit.*, s. 106). W wypadku Przybosią liryczne rozwiązania pozostają więc według Sławińskiego bardziej „poetyckie”, tłumacząc się na tle wyobrażeń językowych, podczas gdy Peiper ucieka się do nie-poetyckiej „protezy” sytuacji poza-literackiej, ponieważ odrzucając „lingwistyczną wyobraźność” metafor zmuszony jest zachować kontekst wyjaśniający ich znaczenia.

Pod ciśnieniem filozoficznych, a w szczególności logicznych poglądów na język i porozumiewanie się słowami, jesteśmy skłonni uważać okazjonalność potocznego sposobu porozumiewania się za jego wadę i upatrywać podstawę efektywnej komunikacji w uniwersalnej jednoznaczności wyrażenia, a ściślej – użycia wyrażenia¹⁶.

Ta „uniwersalna jednoznaczność” jest określana przez pewną kulturową „siatkę deiktyczną”, wspólną dla nadawcy i odbiorcy. Ponieważ „TU I TERAZ” komunikatu literackiego nigdy nie odpowiada „TU I TERAZ” odbiorcy, komunikat ów, jeśli ma być zrozumiały, nie powinien odsyłać do swoich okazjonalnych okoliczności. Piszący postrzega lekturę (przekaz) jako zdarzenie z przyszłości, dla czytającego pisanie (przekaz) jest faktem z przeszłości, a ponieważ „TU I TERAZ” każdego z nich wyznacza uniwersum obce drugiemu, podstawą porozumienia może być tylko to, co jest dla nich identyczne, czyli „sfera obiektywna” ich wspólnego świata. To, o czym mowa, musi być przez piszącego pokazane w związku z tym jako odległe, czyli poprzez odniesienie do jakiegoś „uprzedniego porozumienia” – dobra ogólnej, filozoficznej, naukowej, a także potocznej wiedzy społeczeństwa. Uwolnienie od okazjonalności w komunikacie literackim polega na wyeliminowaniu układu odniesienia wyodrębnionego przez okoliczności aktu komunikacyjnego (przez „TU I TERAZ” piszącego); tego więc, co we współczesnej skali historycznej uzgodnionej „między NAMI”, jest nieistotne.

Bardziej ogólne uwarunkowania komunikatu literackiego przedstawione przez Lalewicza, wydają się znajdować swoje potwierdzenie w modernistycznym dążeniu do „obiektywizacji” przekazu, za którym idzie pragnienie odsubiektywizowania podmiotowej instancji lirycznego wyznania. W wypadku Przybosia „udostępnienie prywatności”, więc próba upowszechnienia „TU I TERAZ” piszącego, odbywa się na zasadach właściwych fikcyjnym komunikatom literackim. Autor *Równania serca* nakłada niejako na swoje prywatne doświadczenie rzeczywistości uniwersalizujący je pryzmat wspólnej tradycji literackiej i językowej; dokonuje więc niejako reinterpretacji okazjonalności przeżycia, tak by znaczyło ono w sposób powszechny. Peiper dążąc do autonomizacji i autentyzacji liryku, w większej mierze zbliża się do uwarunkowań komunikatu prywatnego, gdzie dopuszczalna jest pewna niejednoznaczność sformułowań wobec faktu, że nadawca i odbiorca odnoszą się do wspólnego komunikacyjnego kontekstu, bądź przynajmniej do wspólnych życiowych doświadczeń. W wierszu Peiperowskim, zgodnie z założeniami opcji awangardowej z wyznawaną przez nią zasadą przekroczenia granic pomiędzy sztuką a życiem, przedstawienie dotyczy przede wszystkim „tu i teraz” przeżywającego i wskazuje docelowo na „tu i teraz” odbiorcy – jak w wypowiedzi potocznej. Jest to możliwe, ponieważ nie zachodzi zreinterpretowanie pozasłownych okoliczności w ramach znaczeń określanych przez tradycyjną, nadawczo-odbiorczą siatkę deiktyczną. W związku z postulatem radykalnego zerwania z tradycją, zostaje ona z Peiperowskiego liryku niejako wyeliminowana poza przekaz i funkcjonuje w sferze odbiorczej jako poten-

¹⁶ J. Lalewicz, *Komunikacja językowa i literatura*, Wrocław 1973, s. 80–85.

cialna możliwość „lirycznej” konkretyzacji przekazu, jaki w dalszym ciągu autor uznaje za „wiersz”.

Jednak, jak przypomnę, w komunikacie literackim „tu i teraz” nadawcy nigdy nie odpowiada „tu i teraz” odbiorcy; komunikat prywatny przedstawiony w literaturze pozbawiony będzie więc lwiej części kontekstu ułatwiającego porozumiewanie się „twarzą w twarz” – sytuacji, w której odbywa się komunikat, wspólnej wiedzy empirycznej nadawcy i odbiorcy, związanej między innymi z bezpośrednio dostępnymi przedmiotami, o których się mówi, a także z gestem i mimiką mówiącego. W „prywatnym” komunikacie literackim warunków umożliwiających przekład autorskiego doświadczenia na znaczenia uniwersalne z perspektywy odbiorcy po prostu brak. W efekcie – ze względu na skrajną defamiliaryzację sfery wyglądown szczególnie w *A i Żywych liniach* – w Peiperowskim liryku mamy raczej do czynienia z prywatnością zaktualizowaną, ale „nie-udostępnioną”, z kodem w pierwszym rzędzie nieprzezroczystym. Udostępnienie prywatności, umożliwienie odbiorcy identyfikacji z doświadczeniami podmiotu, następuje dopiero w momencie zrozumienia motywacji ukształtowania wiersza, zasady funkcjonowania poetyckiego kodu. Nie przyporządkowuje sobie ona sfery wyglądown jako pewnej, przedstawionej w niej, uspojnijającej świat fabuły. Znowu raczej należałoby tu mówić o „antyfabularności”, ponieważ sama narracja, sposób jej prowadzenia, jest ważniejsza niż pewien oczekiwany, spójny szablon rzeczywistości, w jaki mogłaby się ułożyć sfera wyglądown. Poetycka narracja prowadzi do uszczątkowania układu zdarzeń właściwego dla komunikatu prywatnego. Może więc przyporządkowywać sobie wiele tematów, niekoniecznie znajdujących wspólny punkt odniesienia, jak w zwykłym fabularnym przedstawieniu czasu i przestrzeni. W polemice z Przybosiem dotyczącej poetyckiego „obrazu” i metaforyzacji, Peiper twierdzi:

Przyboś wysuwa postulat jedności wizji, mówi o obrazach, a równocześnie przyjmuje mój postulat metaforyzacji. Otóż metaforyzacja przeczy wewnętrznej jedności wizji (jedność wizji jest własnością tekstu naśladowującego szablonowe sposoby opisu świata, bardziej pokrewne „nazywaniu” niż „pseudonimowaniu” – przyp. mój, J.O.) Ja – zarzucam jedność wizji. Idę jeszcze dalej: zarzucam jedność tematu. Niektóre moje utwory są wyraźnie wielotematowe, np. *Dancing, Wyjazd niedzielny*¹⁷.

Wspólność tematów konstytuowana jest tu na zasadzie metaforycznej; jest „wspólna” jedynie na płaszczyźnie językowego przedstawienia i podlega ciągłowi autorskich skojarzeń, wypowiedzianych w swego rodzaju narracji.

Peiper nie zgodziłby się na Sławińskiego koncepcję „czystej poetyckości” jako „oddalania się” od „sytuacji pozasłownej” – co stanowi w zasadzie podstawę, dzięki której „sytuacja liryczna” i „sytuacja fabularna” są w ogóle porównywalne jako szczególne sytuacyjne krystalizacje „języka w języku”. Peiper był przecież twórcą artykułu zatytułowanego *Metafora terażniejszości*. Piewcą aktualności do tego stopnia, że bardziej niż językowe rozważania *Zdobnictwa w poezji* podobały

¹⁷ T. Peiper, *O wszystkim i jeszcze o czymś*, Kraków 1974, przedm., kom. i bibl. S. Jaworski, opr. T. Podoska, s. 395.

mu się w „Komizmie” słowa Irzykowskiego dotyczące uroku chwilowości (z rozdziału *Hierarchia i aktualność*), które z aprobatą przytaczał:

To, co w danej chwili człowieka zajmuje, jest dla niego najważniejszym. Choćby ten papieros, który właśnie zapalił... To, co dzieje się teraz, a jeszcze nie podciąga się pod rubryki. To jest świat opanowany przez lirykę, która z tego powodu w pewnym znaczeniu jest najwyższą aktualnością... (za Peiperem, s. 294–295).

Peiper nie pragnął oddalić się od aktualności. W kontekście rozważań Sławińskiego nawet wypadałoby powiedzieć, że dążył raczej do oddalenia się od nieadekwatnych, tradycyjnych sposobów jej wyrażania, w tym od zastanej normy lirycznej i od naiwności emocjonalnej ekspresji. W języku Peipera czysta poetyckość oznacza czystą aktualność. Nigdy nie określał swojej poezji jako autonomicznej i dlatego wyalienowanej, wyłączającej się ze sfery społecznej *praxis*. Już we wstępnym artykule „Zwrotnicy”, w *Punkcie wyjścia*, przedstawia się on przede wszystkim jako piewca terażniejszości:

Rozpoczyna się nowa epoka: epoka uścisku z terażniejszością [...] Zwrotem ku teraz pragnie być „ZWROTNICA” [...] Pragnie wszyć w naszego człowieka nerw terażniejszości [...] Pragnie obudzić w nim wiarę w cudotwórczą epokę, w której żyje, i niechęć do martwych epok, które żyją w nim¹⁸.

Poetyckość Dwudziestolecia pozostaje uwięziona przez paradoks prerogatyw projektowanych w ramach dyskursu nowoczesności. Awangardowa poezja autonomiczna nie może pozwolić sobie na zbyt otwarte korzystanie z „pośredniczącego czynnika” zastanej socjo-semiotycznej normy komunikacji. Im bardziej jednak ją uduziwnia, tym bardziej naraża się na oskarżenie o niekomunikatywność, więc i niedziałalność i aspołeczność kreowanego przez nią języka. Na przykładzie casusu Peipera możemy się przekonać, iż zbyt dalece zlekceważona norma lirycznej komunikacji potrafi się mścić. W interpretacjach Peiperowskiej poetyki zawsze najpierw eksponowana jest jej dziwaczność, a później paramimezytyczność. Dzieje się tak dlatego, że utwór liryczny, jeśli zostaje utworzony na modłę narracji, stanowi z punktu widzenia uwarunkowań liryki wypowiedź „defektywną”. Nie reinterpreterując przy tym okoliczności komunikatu, autor lekceważy przepaść dzielącą nadawcę i odbiorcę, dla których ich wzajemne „tu i teraz” stanowi obce światy w związku z nieobecnością kontekstu zewnętrznej sytuacji, zapewniającego porozumienie w bezpośrednim kontakcie. Ponieważ okoliczności pisania uprzytomnione w tekście nie posiadają znaczenia obiektywnego, a odnoszą się do prywatności nadawcy, odbiorcę takie przedstawienie odsyła w zasadzie „donikąd”. Nawet jeśli prześledzi on dogłębnie rozwój „układu rozkwitania”, może zlekceważyć jego głębiej umotywowane liryczne i metaforyczne sensy i odczytać poetycką wypowiedź na sposób dosłowny – jako narracyjną, więc w pierwszym rzędzie opisową czy „opowiadaniową”, zaś całość redundantnego estetycznego jej naddatku uznać za niepotrzebne obciążenie, znajdujące swoją weryfikację jedynie w retorycznej strukturze przedstawienia. Tymczasem pod-

¹⁸ T. Peiper, *Punkt wyjścia, Tędy. Nowe usta*, op. cit., s. 27 i 28.

bieństwo układu rozkwitania do układu fabularnego, związane z zaangażowaniem sytuacji pozasłownej pozostaje jedynie pozorne. Po prostu także tutaj mamy do czynienia z quasi-linearnym, sekwencjonalnym uporządkowaniem sfery wyglądów i sfery tekstowej organizacji. W rzeczywistości jednak nie nakładają się one na siebie, jak w narracyjnej fikcji, gdzie ich wzajemny stosunek ma pozostawać przezroczysty. Brak jednak pomiędzy nimi mediacji, zapewniającej według Irzykowskiego „głęboką metaforyzację” znaczeń w obrębie wiersza – mediacji podmiotu, którego obecność bezpośrednio konflikt pomiędzy „ja” i rzeczywistością tłumaczy wzajemne stosunki pomiędzy językiem a przedstawionym światem. Sytuacja pozasłowna zyskuje w tym wypadku swoje miejsce w tekście w sposób konieczny, jako materiał introspekcji, nie jako wyznacznik podstawowego porządku fabuły organizującej tekst. Interpretowanie takiego przedstawienia jako opisu może zostać uprawomocnione jedynie pod warunkiem, że pominięciem się zasadę odautorskiego uporządkowania wiersza, nie uwzględnia się motywacji i sposobu, w jaki została zorganizowana przestrzeń odpowiadająca aktowi-czasowi tworzenia. A zorganizowanie to jest w takich wierszach, jak *Kwiat ulicy*, *Noga*, *Footbal*, *Niedziela*, *Latarnia*, czy *Pod dachem ze smutku* jak najbardziej liryczne. Rozpoznanie lirycznego ładunku „peryfraz” pozostaje w wierszu Peipera wyłącznie w gestii odbiorcy, który uporządkuje przedstawione mu fragmenty układanki, prześledzi proces introspekcji i dopiero tak odgadnie przeżycie, które stało się jego inspiracją. Poetyka Peipera realizuje swego rodzaju fenomen „liryki bez liryki”. Niezrozumienie taktyki „burmistrza marzeń niezamieszkanym” jest wyrazem artystycznego fiaska papieża awangardy, który, próbując zrealizować prerogatywę autonomii, aż nadto radykalnie wykroczył poza granice tego, co dotąd stanowiło o istocie liryczności.