

**Rec.: Barbara Sienkiewicz, Między
rewelacją a repetycją. Od Przybosa do
Herberta. Poznań 1999.**

Bożena Tokarz

Barbara Sienkiewicz, MIĘDZY REWELACJĄ A REPETYCJĄ. OD PRZYBOSIA DO HERBERTA. (Indeks nazwisk opracował Michał Srebro). Poznań 1999. „Poznańskie Studia Polonistyczne”. Seria Literacka, ss. 252. „Biblioteka Literacka »Poznańskich Studiów Polonistycznych«”. Tom 15. Komitet redakcyjny: Barbara Judkowiak, Anna Legeżyńska, Barbara Sienkiewicz. Prace Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.

Książka Barbary Sienkiewicz *Między rewelacją a repetycją* jest propozycją ze wszelkich miar interesującą i oryginalną. Jej autorka koncentruje uwagę na postawach artystycznych w XX-wiecznej poezji polskiej, które określają różne realizacje poetyckie, czyniąc je komplementarnymi względem siebie w perspektywie procesu historycznego w literaturze i sztuce. Podejmując trudne zagadnienie XX-wiecznej korespondencji sztuk (plastyki i poezji), odwołuje się do pojęć z zakresu filozoficznej estetyki ogólnej (autonomia) i epistemologii artystycznej, co pozwala uwydatnić ciągłość kultury i literatury. Kategorie rewelacji i repetycji stanowią dla niej miernik przemian w poezji (sztuce) i określają stan świadomości artystycznej przekładalnej na konkretną poetykę. Opozycja istniejąca między nimi wskazuje, jak owe kontrastujące postawy i ich wzajemne relacje wpływają na obraz sztuki, a w tym interesującej autorkę przede wszystkim – poezji. Dlatego głównymi bohaterami swojej książki Barbara Sienkiewicz czyni Przybosia i Herberta, których poezję widzi w kontekście artystycznym, kulturowym oraz w kontekście reprezentowanych przez nich doktryn estetycznych. Rozpoczyna więc od opozycji, by określić postawę artystyczną pomiędzy rewelacją a repetycją: od budowania i porządkowania świata po rozumiejący dialog z kulturą i jej wyobrażeniami.

Książka składa się z dwóch części. Część I podkreśla rolę rewelacji w propozycjach poetyckich Dwudziestolecia międzywojennego (Przyboś, Peiper, Ważyk, Brzękowski, Zagórski) w perspektywie estetycznej i poznawczej. Zarysowana w ten sposób opozycja między odkrywczością a powtórzeniem stanowi o kryterium wartościowania w sztuce Dwudziestolecia, ceniącej odkrywczość, pogardzającej powtórzeniem. Rewelacja łączy się z odkrywczością i jest rozumiana przez autorkę dwojako – na poziomie artystyczno-estetycznym i na poziomie psychologicznym, co motywuje rozważania nad poezją Jerzego Zagórskiego. Rewelacja powstaje przez wyeksponowanie różnicy, powtórzenie – przez wyeksponowanie podobieństwa. Punktem wyjścia w funkcjonowaniu zasady podobieństwa i różnicy są dla Sienkiewicz relacje między poezją a malarstwem, zaświadczone w poetyce sformułowanej i immanentnej wybranych twórców. Kategorie rewelacji i repetycji nie są więc kategoriami estetycznymi, jak mogłyby sugerować używane pojęcia z zakresu filozoficznej estetyki ogólnej (autonomia) i epistemologii artystycznej, lecz wynikają ze stosunku twórcy do szeroko rozumianego przedmiotu przedstawianego, jak i – do istniejących tekstów kultury. Obejmują zarówno nowatorstwo artystyczne i powielanie wzoru, jak też odkrywczość poznawczą i renowację wraz z komunikacją. Postawę postawangardową cechuje przekreślenie awangardowej opozycji między rewelacją a repetycją. W ten sposób postawę awangardową wyznacza różnica, a postawangardową – podobieństwo, ponieważ tzw. powszechniki kultury ulegają odnowieniu, znacząc w konsekwencji coś innego. Rewelacja może oznaczać więc nowość artystyczną i estetyczną w przypadku twórczości Przybosia i Peipera – poetów najbliższych konstruktywizmowi, jak też orientację nadrealistyczną, która wprowadza nowość w zakresie psychiki ludzkiej.

Jednakże do poezji z „freudowskiego pnia” zalicza badaczka – nie bez racji – tak Zagórskiego, jak Ważyka i Brzękowskiego, wspominając Wata. Ich poetyki różnią się dość zasadniczo. O ile oba typy rewelacji łączą się w poezji Ważyka i Brzękowskiego, o tyle trudno dostrzec ich równoczesność u Zagórskiego. Dalekie asocjacje nie były obce Peiperowi, o czym pisze autorka (*Teksty i metateksty, czyli „tradycja domowa” według Ważyka*), zdając sobie sprawę, że z wypowiedzi Peipera można wyprowadzić wnioski nawet sprzeczne

z intencjami twórcy, co wskazuje na jego przynależność do umysłowej i wyobraźniowej wspólnoty epoki, ukształtowanej także przez Freudowską teorię asocjacji. Sądzę, że określając Drugą Awangardę w kategoriach rewelacji i repetycji mamy w poezji do czynienia z początkiem znoszenia opozycji między nimi. Poeci owej formacji chętnie przecież nawiązywali np. do polskiego romantyzmu, choć w ich świadomości pozostawał niedościgniony wzór estetyczny Awangardy Krakowskiej (zob. bodaj wypowiedzi Miłosza w esejach i wspomnieniach), który krytykowali z powodu jego nieprzystawalności do rzeczywistości, zatem do przedmiotu. Ponad rewelacją i repetycją sytuują się, według mnie, również poeci Nowej Fali – ze względu na zmianę substancji poetyckiej (dominacja „*ready mades*”) oraz stosunek do tradycji poetyckiej, przede wszystkim awangardowej.

Do nurtu myślowego porządkującego XX-wieczne rozważania o poezji należy w omawianej książce wybór perspektywy oglądu nie tylko teoretycznej, również artystycznej, co stanowi ogromny walor tej pracy. Barbara Sienkiewicz ogląda poezję w kontekście sztuk plastycznych przez pryzmat poznania artystycznego kształtującego te sztuki, a więc – poprzez przyswajanie różnych inspiracji artystycznych. XX-wieczna korespondencja sztuk jest zjawiskiem nieobojętym dla poszczególnych jej dziedzin; przemierza drogę od podkreślania różnic substancjalnych wobec wspólnoty idei artystycznej do celowego zacierania granic literackości, w czym sztuki plastyczne odegrały istotną rolę. Kluczowymi pojęciami określającymi świadomość artystyczną twórców są więc dla autorki kategorie autonomii i swoistości, których zastosowanie wymagało dużej erudycji z zakresu filozoficznej estetyki ogólnej, literatury i literaturoznawstwa, jak również – z historii sztuki. Posługując się tymi pojęciami, autorka zaprezentowała mobilną w XX w. postawę twórczą między zachowaniem autonomii a przekraczaniem jej granic, co wiążąc się z rewelacją i repetycją wprowadza trzecią opcję pragmatyczno-socjologiczną. Dotychczasowe miejsce i funkcję sztuki zakwestionował Marcel Duchamp, później powtórzył jego gest Robert Rauschenberg w akcie wytarcia rysunku de Kooninga. Gesty te wskazują na „wycieranie” znaków osobowości i dominację fetysza reprodukcji (a więc czystej repetycji) oraz na krzyżowanie się różnych głosów i różnych gestów w dziele sztuki.

Przyczyną wprowadzenia do książki studiów porównawczych nad teorią plastyczną i literacką jest epistemologiczna motywacja sztuki i jej stosunek do przedmiotu, czyli rzeczywistości doświadczanej. Inaczej następuje konceptualizacja tego doświadczenia w plastyce, inaczej w poezji – ze względu na określające te sztuki różnice ontologiczne. Mamy więc do czynienia z konceptualizacją obrazową i z konceptualizacją pojęciową. Badaczka przedstawia to znakomicie na przykładzie *Teorii widzenia* Strzeмиńskiego, podkreślając wskazywany przez niego wpływ widzenia na myśli i myśli na widzenie, w wyniku czego powstaje świadomość widzenia związana z przemiennością kultury. Na konceptualizacji pojęciowej opiera się natomiast teoria i praktyka poetycka Peipera, dla którego praca koncepcyjna umysłu była równoczesna z postrzeganiem. Inaczej niż Strzeмиński zwracał uwagę na związek sztuki (poezji) z czasem i przestrzenią, pisząc, że „życie jest kasą, a sztuka jej złodziejem”, co niewątpliwie koresponduje ze Strzeмиńskiego świadomością widzenia.

Postawa i praktyka poetycka Przybosia wyrasta z *Teorii widzenia* Strzeмиńskiego, pozostając w ścisłym związku z nurtem konstruktywistycznym myślenia Peipera. Dlatego u Peipera zdanie opierało się na grze pojęć, a u Przybosia stanowiło zrost widzeń obrazowych. W ten sposób Przyboś akcentował pierwszeństwo przeżycia i doznania przed słowem, a funkcję metafory dostrzegał w zapisie i przeniesieniu widzenia poetyckiego w słowo. Widzenie poetyckie jest u niego ruchome w stosunku do przedmiotu i sprowadza się do ruchu oka oglądającego przedmiot. Jest więc widzeniem konstruującym. Przyboś doszedł do podobnego wniosku co Peiper, dla którego narastanie widzeń miało charakter pojęciowy. Obaj postrzegając konstruowali i sytuowali podmiot poznający na zewnątrz utworu.

Taką postawę konfrontuje autorka z postawą postawangardową, widząc jednak związek tej pierwszej z awangardową dyskusją na temat perspektywy oglądu, wpisaną w utwór.

Wraz ze zmianą perspektywy oglądu zmienia się stosunek do konwencji i wszelkiego stereotypu. Doświadczenie może być konceptualizowane w poezji z zastosowaniem różnych punktów widzenia, co zmienia stosunek do ujęć już wykorzystanych. Taką praktykę poetycką umożliwiła w pewnym stopniu właśnie awangarda i jej nurt rewelatorski – konstruktywizm, związany w znacznej mierze z koncepcją plastyczną tych czasów. Strategie konstruktywizmu, esencjonalizm, historyzm i utopijne marzenia, zostały poddane przewarżeniu. W ten sposób pierwsza część książki, stanowiąc całość autonomiczną, motywuje następną, będącą znakomitym studium o poezji Herberta.

W części II badaczka konsekwentnie interpretuje twórczość Herberta w kontekście pytań stawianych przez sztukę i stawianych sztuce, co jest oczywiste wobec tematyzowania problematyki sztuki w jego poezji i dramacie. Pojawia się znowu pytanie o możliwości poznania przedmiotu przez sztukę, które u Herberta pociąga za sobą problematykę etyczną (Prawdy) i estetyczną (Piękna) jako dwa aspekty tej samej wartości (Dobra). Autorka przekonująco pokazuje zakres możliwości poznawczych sztuki konstatawany w poezji Herberta: od demaskacji (ze względu na dokonujący się w niej proces unieruchamiania i redukcji wielości świata do przyjętej perspektywy oglądu) aż do akceptacji wykorzystania przez sztukę gotowych wyobrażeń i interpretacji. Poeta wychodzi z założenia, że nie jest w stanie poznać istoty przedmiotu ani naśladować zasady organizacji świata, albowiem nie jest to ludzka, lecz Boska kompetencja. Doświadczenia Strzemińskiego i Przybosa wskazują, że próby rozwiązania szybko prowadzą do kresu możliwości artystycznych. Z tego m.in. powodu Herbert zwielokrotnia widzenie, operując różnymi planami oglądu, w czym wykorzystuje doświadczenie perspektywy malarskiej i konwencji przedstawieniowych. W poznaniu artysta jest zawsze skazany na „skórę” świata. Jej obrazy kumulują się w kulturze. Za pomocą różnych kodów kulturowych można dążyć do odkrycia prawdy pod powłoką pozoru. A istnienie poety w kulturze skazuje go na użytkowanie form gotowych, z których może budować nową jakość, patrząc cudzymi oczami. Sienkiewicz dostrzegła w poezji Herberta nie tylko problematykę etyczną, nasycenie przeszłością i światem sztuki, co krytyka już wcześniej zauważyła, lecz zobaczyła ją w perspektywie rozumiejącej funkcji sztuki. Nie jest to rewelacja sztuki awangardowej, choć jest to odkrywczosc inaczej pojmowana, ukształtowana nie przez logikę dwuwartościową ani też przez logikę sprzeczności. Odkrywczosc tej poezji tworzy hermeneutyczna postawa rozumiejąca artysty, pozwalająca wykorzystać wyobrażenia gotowe z zastosowaniem hermeneutycznego „nawiasu światopoglądowego”, czemu w poezji Herberta odpowiada ironia. Dzięki niej stereotyp jest demaskowany przez pokazywanie jego natury, na którą m.in. składa się powtarzalność. W sztuce też wszystko się powtarza, dlatego Herbert widzi w niej wyrażanie samowiedzy człowieka w kulturze, ucieczkę od przypadkowości i formę osvajania świata. Nikt dotąd tak kompleksowo nie spojrział na twórczość Herberta i nie wyjaśnił jego flirtu ze sztuką.

Studium *O wielorybie. Szkic filozoficzny* zamyka tę część II, będąc uszczegółowieniem problemu wielości wyobrażeń składających się na przedstawienie przedmiotu. *Pogrzeb młodego wieloryba* stanowi pretekst, by na poziomie intertekstualnym pokazać w utworze nawiązania do konwencji sztuki wizualnej, sztuki werbalnej i do poezji awangardowej. Herbert ujął w ten sposób w cudzysłów postawę XX-wiecznego artysty epatującego przez sztukę. Wypróbując rozmaite ujęcia, potwierdził swe przekonania, że twórca zawsze staje wobec różnych formuł świata, jest bowiem skazany na poznanie tylko jego „skóry”. Nie ma więc słowa, które traci pamięć swojego wcześniejszego użycia.

Zaproponowany w książce sposób widzenia XX-wiecznej poezji polskiej przez oscylację między rewelacją a repetycją jest interesujący w perspektywie procesu historycznego w literaturze i sztuce oraz w perspektywie indywidualnych realizacji artystycznych. Gwarantuje ciągłość kultury i literatury oraz podkreśla, że poza przemiennością (też binarną) czynników automatyzacji i dezautomatyzacji istnieje jeszcze inny czynnik – dialog, który toczy się nieprzerwanie w przestrzeni sztuki i myśli ludzkiej. Tylko dominująca świadomo-

mość w poszczególnych epokach w różnym stopniu pozwala na „unaocznienie” lub prowokuje do uaktywnienia tego trzeciego czynnika. M.in. dlatego Herberta nie można nazwać poetą postawangardowym. Jeżeli postawa awangardowa jest równoznaczna z odkrywczością i zadziwieniem, poezja Herberta zaś tworzy przestrzeń artystyczną między repetycją a rewelacją, to poezja ta stanowi konsekwencję inspiracji o tyle awangardowych, o ile osadzona jest w twórczości dawnych mistrzów. Jeżeli natomiast awangardę rozumieć historycznie, to Herbert jest niewątpliwie poetą postawangardowym. Szkoda więc, że autorka nie pokusiła się o określenie regulujące rozumienie pojęcia awangardowości w kontekście rewelacji i postaw estetycznych, bo w takim kontekście go używa.

Książka *Między rewelacją a repetycją* jest nierozzerwalnie związana z wcześniejszymi publikacjami Barbary Sienkiewicz, a szczególnie z książką *Literackie „teorie widzenia” w prozie Dwudziestolecia międzywojennego*. Kontynuując literackie „teorie widzenia”, ma bezsporne zasługi w rozszerzeniu zarysowanej wcześniej problematyki o obszar poezji z wyeksponowaniem specyfiki ekspresji, w której przejawiają się dominujące sposoby widzenia świata. Niewątpliwie będzie inspirowała do wielu dyskusji na temat kształtu XX-wiecznej poezji w kontekście sztuk plastycznych, a także innych tekstów kultury.

Bożena Tokarz

Barbara Sienkiewicz, MIĘDZY REWELACJĄ A REPETYCJĄ. OD PRZYBOSIA DO HERBERTA. [Zapis bibliograficzny jak na s. 236].

Książka Barbary Sienkiewicz jest zbiorem szkiców publikowanych już wcześniej w czasopiśmie i tomach zbiorowych, oczywiście w obecnym wydaniu dość znacznie zmienionych, poprawionych i uzupełnionych.

Swego rodzaju wstępem, a właściwie jego „zastępstwem” (tytuł brzmi: *Zamiast wstępu. Irzykowski – krytyk Lessinga*), wprowadzone zostały rozważania nad zmieniającymi się na przełomie stuleci i w początku w. XX koncepcjami, teoriami estetycznymi związanymi z podziałem sztuk plastycznych i poetyckich, z ich strukturalną odmiernością. Inicjatorem analizowanych przeformułowań i zmian w rozważaniach nad korespondencją sztuk był w Polsce Karol Irzykowski, który podważając i modyfikując dotychczasowe ustalenia Lessingowskie – otworzył tym samym i przygotował teren dla rodzących się polskich nurtów awangardowych. Wątek ten przedstawiła Barbara Sienkiewicz na szerokim wielojęzycznym tle, referując bowiem konkluzje i tezy Irzykowskiego, wskazała także na ich powiązania, pokrewieństwa z refleksjami Wiktora Szklowskiego oraz zbieżnymi wątkami u Thomasa E. Hulme’a.

Najobszerniej i najgruntowniej omówione zostały w tym wstępnym szkicu sposoby widzenia fizykalnych rzeczy, sprawy związków między widzeniem a poznaniem, idee łączące się z problematyką procesów percepcji, z lękiem przed jej automatyzacją, skostnieniem. One to bowiem stanowią według badaczki oś i swoisty motor rozwoju nowych tendencji w literaturze i sztuce, gdyż skłaniają do wykraczania poza obręb dotychczasowych ustaleń i skonwencjonalizowanych sposobów poznawania, a więc i widzenia świata.

Po mistrzowsku autorka wprowadza czytelnika w ten dość skomplikowany i abstrakcyjny świat rozważań teoretyków i historyków literatury i sztuki. W swej mini-syntezie, ukryta jak gdyby za parawanem, za kurtyną – w sposób ciekawy i artystycznie wyrafinowany „manipuluje” różnymi głosami odtwarzanego wieloaspektowego dyskursu nad specyfiką sztuk werbalnych i wizualnych. Fragmentami cytowanych rozważań nad korespondencją sztuk, poszczególnymi wypowiedziami posługuje się jednocześnie jako komentarem do „poczyną i enuncjacji programowych Awangardy” (s. 12). Przedstawiane koncepcje nawiązują często do rozstrzygnięć dokonanych przez współczesnych uznanych badaczy, takich jak Ryszard Nycz, Edward Możejko, Seweryna Wysłouch.