

ANNA LISOWSKA

ROLA KONKRETU W POEZJI JULIANA TUWIMA
I MARII PAWLIKOWSKIEJ-JASNORZEWSKIEJ

1. WSTĘP

Niewiele do tej pory powiedziano o poetyce dwudziestolecia międzywojennego. Zagorzałe spory, liczne wypowiedzi na ten temat miały miejsce właśnie w latach 1918—1939; dzisiejszych, z perspektywy czasu robionych spostrzeżeń brakuje prawie zupełnie. Istniejące — to omówienia analityczne w stosunku do całości okresu, omówienia dążące do syntezy tylko w ramach twórczości jednego pisarza. Stąd też konieczność zbadania poetyki okresu, jej głównych cech i tendencji. Zbadania — w pierwszym etapie — ściśle analitycznego, które by w przyszłości pozwoliło wysnuć wnioski natury ogólniejszej, ująć zagadnienie możliwie syntetycznie, mimo tak często sygnalizowanych różnic poetyki stosowanej przez poszczególnych poetów. Przy takim podejściu do zagadnienia rozpatrywanie roli konkretu w liryce reprezentatywnych pod tym względem poetów wydaje się uzasadnione i jak najbardziej celowe. Sprawa konkretu bowiem, jak wykazują wypowiedzi teoretyczne poetów i krytyków dwudziestolecia oraz sama twórczość liryczna, nie jest sprawą błahą w poetyce tego okresu. Omawianie poetyki z aspektu zagadnienia konkretności, celów i skutków, jakie ta konkretność wnosi w lirykę okresu, jest poza tym wyłamaniem się z dotychczasowych badań, które zagadnienia nie ujmowały od tej bardziej szczegółowej strony, a zadowalały się stwierdzeniami ogólnymi dotyczącymi interesującego nas sensualizmu, głównie jednak — np. witalizmu skamandryckiego, kierunków — futuryzmu, ekspresjonizmu u poszczególnych autorów, pozostałości romantycznych itp. Być może jednak, że właśnie badania szczegółowe pozwolą na lepszą obserwację poezji omawianego okresu, na uchwycenie przemian ewolucyjnych liryki.

Wypada jeszcze wytłumaczyć wybór nazwisk, jak Julian Tuwim i Maria Pawlikowska-Jasnorzewska. Z góry powiedzieć należy, że brak tu jeszcze poety z kręgu reprezentantów Awangardy. Brak, by dać najbardziej typowe, a różnorodne przykłady wykorzystywania konkretu w liryce okresu dwudziestolecia międzywojennego. Tuwim to repre-

zentant Skamandra, u którego konkret znalazł najszersze zastosowanie wśród poetów tej grupy. Pawlikowska — realizująca poetykę konkretnu w sposób prawie diametralnie różny, stojąca na pograniczu Skamandra i Awangardy, wykorzystująca teorię konkretnu postulowaną przez tę ostatnią grupę tylko częściowo. Stworzy ona typ pośredni — zatrzyma się (jak chcą Awangardyści) na konkretnie, ukryje podmiot, ale (w myśl poetyki Skamandra) utworzy całość epicką, w której przedmiot jest jakby na pierwszym miejscu. Awangarda wreszcie reprezentować by mogła typ świątobłego, specyficznego wyzyskiwania konkretnu do gry lirycznej.

Wąski zakres analizowanej poezji jest utrzymany świadomie. Praca bowiem nie stara się rozwiązywać zagadnienia całkowicie i definitywnie przez podanie całokształtu poetyki konkretnu w okresie dwudziestolecia. Pragnie raczej wskazać niektóre zagadnienia i możliwości ich rozwiązania — stąd też pewne ograniczenie materiału.

Wspomniano wyżej o braku bardziej szczegółowych, a w sposób syntetyczny potraktowanych, badań nad poetyką dwudziestolecia. Należy tu jednak odnotować pewne pozycje, które, choć bardzo ogólnikowo, wszakże zjawisko konkretyzacji sygnalizują. Konkretyzacji — pojętej jako pewna zasada twórcza, nie jako występowanie konkretnów-motywów. Zainteresowanie poetyką konkretnu wśród współczesnych krytyków jakby wzrasta. Pierwszy — Paweł Hertz w 1948 r., w *Obrachunkach skamandryckich*¹ sygnalizował „odgradzanie się” Skamandrytów w pierwszym okresie ich twórczości od symbolizmu poprzedników przez zbliżanie się do „codziennego realizmu”, do konkretnu. K. Wyka omawiając w r. 1959 w *Bukiecie z całej epoki*² poezję Tuwima, czyniąc ogólną dygresję na temat liryki powojennej, stara się wskazać rolę nowych zasad twórczych. Wnika w nie nieco głębiej niż Hertz, odnajdując w nich funkcję historycznoideologiczną.

Przeciwstawienie się poezji młodopolskiej, symbolicznej (także u wszystkich późniejszych krytyków mówiących o poetyce dwudziestolecia, a więc J. Kwiatkowskiego³, Sandauera⁴, R. Matuszewskiego i S. Pollaka⁵, K. Wyki⁶) pozwoliło uznać użycie konkretnów skaman-

¹ P. Hertz, *Obrachunki skamandryckie*, [W:] *Notatnik obserwatora*, Łódź 1948, s. 30 i n.

² K. Wyka, *Bukiet z całej epoki*, [W:] *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1959, s. 157.

³ J. Kwiatkowski, *Janusowe oblicze natury — o poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, [W:] *Szkice do portretów*, Warszawa 1960, s. 112, 113.

⁴ A. Sandauer, *Julian Tuwim*, [W:] *Poeci trzech pokoleń*, Warszawa 1962, s. 38 i n.

⁵ R. Matuszewski, S. Pollak, *Główne nurty rozwojowe liryki dwudziestolecia*, „Przegląd Humanistyczny” 1961, nr 6, s. 39—59.

⁶ K. Wyka, op. cit.

dryckich za pewien nurt, pewną świadomą poetykę. O niej, jako o wspólnej własności Skamandrytów pisze dopiero Kwiatkowski⁷, nazywając „poezję konkrētu⁸, nobilitację nowego środowiska realiów”, najbardziej istotną pozycją inwentarza” tej grupy literackiej. Poza tym ogólnym stwierdzeniem stara się Kwiatkowski wskazać pewne postulaty bardziej szczegółowe, nazywając skamandrycki liryzm „wzruszeniem wywołanym przez rzecz”, wymieniając prawo zamiany ogólników zjawiskami konkretnymi, jednostkowymi itp. Warte zastanowienia natomiast i poddania rewizji byłoby twierdzenie dotyczące kwestii „nowych skamandryckich tematów”, które — według autora — same „nie wystarczały do tworzenia nowej poezji”, a które musiały „korespondować ze światami tradycyjnie uznanymi za poetyckie”⁹. Wydaje się, że warto by było przejrzeć pod tym kątem widzenia poezję Tuwima, sprecyzować lub zmienić termin „świata tradycyjnego”; czasem bowiem tylko metody kształtowania świata poetyckiego są stare. Jednakże interesować nas tu może postawienie „pierwszych kroków” zmierzających poza ramy ogólników i lakonicznych sformułowań.

Ciekawe spostrzeżenia przynosi szkic R. Matuszewskiego i S. Pollaka¹⁰. Autorzy m. in. stwierdzają, że właśnie sensualizm, konkret obrazowy, pewna niespodzianka zmysłów, swoisty empiryzm¹¹ jest zasadą twórczą poezji pierwszej fazy interesującego nas okresu¹². Faza ta — to lata 1918—1925. Rok 1925 przynosi zasadniczo kryzys nowej poetyki, jednakże „Zwrotnica” znajdująca się ze swoim programem na pograniczu w pewnym sensie zasadę tę może przedłużać. Interesującym faktem jest jednak uogólnienie zagadnienia poetyki konkrētu¹³, przyznanie jej prymatu i nazwanie całego okresu twórczego jej imieniem. Ciekawe jest też spostrzeżenie, w którym zauważono rozciągnięcie nowej metody twórczej na „wszystkie kierunki artystyczne — od futuryzmu do nadrealizmu”, na prozę, wreszcie — na literaturę europejską XX wieku. Brak tu wszakże, konsekwentnie zresztą do założeń metodycznych artykułu, szczegółowego

⁷ J. Kwiatkowski, op. cit., s. 112.

⁸ Podkreślenia autorki pracy.

⁹ J. Kwiatkowski, op. cit., s. 112—113.

¹⁰ R. Matuszewski, S. Pollak, op. cit., s. 41 i n.

¹¹ Empiryzm sygnalizowany także przez Sandauera: „Zastygłym tradycyjnym abstrakcjom sztuka powojenna przeciwstawia kult faktu, nowe, empiryczne [...] spojrzenie na fakt”. A. Sandauer, op. cit., s. 40. Podkreślenie autorki pracy.

¹² Podkreślenia autorki pracy.

¹³ Robi to także I. Fik, *Dwadzieścia lat literatury polskiej, 1918—1938*, Kraków 1949, cz. II: *Zagadnienia i tematy*, s. 146 — „Hasło zwrócenia się do codziennej rzeczywistości [...] jest cechą charakterystyczną literatury powojennej”.

rozpatrzenia problemu, który jednak niewątpliwie został jasno postawiony.

Jak widać z dotychczas przeprowadzonego przeglądu prac wzmiankujących o interesującym nas zagadnieniu — niezbyt wyczerpująco i niewiele na ten temat mówiono.

Luźne spostrzeżenia, które da się zauważyć w rozważaniach o liryce poszczególnych poetów — np. rozważania Jastruna¹⁴, Kwiatkowskiego¹⁵, Głowińskiego¹⁶ i innych, nic nowego do badań nie wnoszą. Tak więc nieopracowanie zagadnienia, a coraz częstsze wysuwanie go na światło dzienne skłania do podjęcia tematu.

W badaniach nad rolą konkretności jako konkret uznano — wszystko to, co jest zasugerowane jako poznawalne zmysłowo, podpadające pod zmysły w świecie utworu. Sposoby sugerowania konkretności to — przede wszystkim — użycie nazwy z pewnym określeniem, które ukonkretnia przedmiot ogólny, „ujednostkawia”, pozwala na przyjęcie za konkret tego, co poza utworem być by nim nie mogło — np. przedmiot skonstruowany, czyli przedmiot realnie nie istniejący i niemożliwy — np. „czarny śnieg”, przedmiot odcodzienniony — tj. przedmiot realistycznie możliwy, ale nie spotykany w codzienności — np. „psia buda z kryształu i złota” itp. Sugerowanie konkretności nazwą i określeniem jest sposobem najbardziej oczywistym i najczęściej w poezji spotykanym. Istnieją jednakże inne metody — sugerowanie metaforą, konkretności dźwiękowego — rytmem itp., konkretności sytuacji — odpowiednio skonstruowanym tokiem wypowiedzi.

Z podanej wyżej definicji konkretności wynika jasno, że rozróżniono dwa zagadnienia: konkretność zmysłową, rzecz i myśl, przeżycie konkretne, które w potocznym słowa znaczeniu też można w pewnych wypadkach nazwać konkretnością. To ostatnie rozumienie konkretności nie wchodzi w zakres rozważań. Być może, że dla odróżnienia tych dwu rodzajów konkretności wygodne i potrzebne byłoby wprowadzenie dla interesującego nas zagadnienia terminu konkretność „obrazowa”. Zdając sobie jednakże sprawę z możliwości pomyłek w interpretacji nazwy „obrazowa” (nazwy sugerującej badania metaforyczno-obrazowe) zdecydowano się na usunięcie tego terminu, pozostawiono samą nazwę „konkretność” zakłada-

¹⁴ M. Jastrun, *Przemiany J. Tuwima*, [W:] *Wizerunki. Szkice literackie*, Warszawa 1956, s. 214 — „Abstrakcjom metafizycznym modernistów przeciwstawił poeta [Tuwim] — rzeczy i sprawy konkretne”.

¹⁵ J. Kwiatkowski, op. cit., rozważania o konkretności w liryce Pawlikowskiej.

¹⁶ M. Głowiński, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Kraków 1962.

jąc, że różnica ontologiczna konkretności świata pozaliterackiego i „konkretności” poetyckiego jest zbyt oczywista, by ją brać pod uwagę.

Takie traktowanie konkretności poetyckiej jest zgodne także z odczuciem pisarzy, którzy teorię konkretności tworzyli.

Metoda badań jest ściśle analityczna. Zbyt bowiem nieopracowany i nieznany jest materiał, który stał się polem obserwacji. Oczywiście starano się o pewne grupowanie syntetyczne wyłaniających się zagadnień, być może jednak, że po bardziej szczegółowym wglądzie w epokę niejedno stwierdzenie trzeba by zmienić i podać w wątpliwość.

Uwarunkowania i przemiany historyczne starano się ukazywać w trakcie opracowywania poszczególnych zagadnień. Szkic niniejszy jednakże nie rości sobie pretensji do ukazywania przebiegu pełnych nurtów poetyckich — stąd traktowano porównania i układ pewnych ciągów jako próby możliwości historycznych odniesień, nie jako kateryczne punkty dojścia. Dotyczy to może zwłaszcza poezji najnowszej. Przy porównaniach historycznych posługiwano się przykładami jak najbardziej charakterystycznymi, typowymi dla danego okresu i zagadnienia.

Przy tak potraktowanym temacie krąg zagadnień skupił się przy następujących problemach:

1. ukazanie sposobów uzyskiwania liryczności przez konkret,
2. wykazanie (w poezji konkretności) braku jedności „lirycznej”, zastoso-
wania elementów trzech rodzajów w funkcji lirycznej,
3. ukazanie nurtu konkretyzacji w liryce dwudziestolecia,
4. w związku z tym — wykazanie ewolucji typu wypowiedzi lirycznej.

Jak zresztą przy obserwacji każdego zjawiska historycznoliterackiego — również ciekawie układa się, choćby bardzo pobieżny, rzut oka na genezę nurtu konkretyzacji w dwudziestolecie. Z czynników warunkujących nowy typ poezji — poezji konkretyzującej, wymieńmy pobieżnie tylko najważniejsze.

Jest rzeczą charakterystyczną, że w filozofii ówczesnej mówi się to, czego odbicie znajdujemy w poezji. Nurt konkretyzacji w literaturze jest wiernym echem nurtów filozoficznych, nie stanowi jakiegoś „wyłomu” z myśli ówczesnej. Warto tu może wskazać uwagi historyków filozofii XX wieku, którzy stwierdzają, że u podstaw filozofii ówczesnej leży „uparte dążenie do konkretności”¹⁷, że „typowy dla epoki był radykalny empiryzm”¹⁸. Wymieńmy tylko najbardziej interesujące szkoły realistyczne — a więc: brytyjską szkołę analityczno-realistyczną,

¹⁷ E. Bréhier, *Problemy filozoficzne XX wieku*, Warszawa 1958, s. 92.

¹⁸ W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, Warszawa 1958, t. III, s. 264.

neotomizm, marksizm. Na wyróżnienie zasługuje tu polska koncepcja filozoficzna konkretyzmu stworzona przez Tadeusza Kotarbińskiego, który w poglądach swych stwierdził między innymi, „że naprawdę istnieją tylko rzeczy”¹⁹.

W dziedzinie sztuki zarysowuje się tylko jedna cecha wspólna z literaturą — poszukiwanie nowości. Realizm w sztuce (w malarstwie, w rzeźbie) będzie już niemodny. Miejsce jego zajmą dadaizm, kubizm, ekspresjonizm²⁰. Do zbieżności w dziedzinie tworzywa dojdzie dopiero nieco później, w etapie następnym — w polskiej poezji powojennej i w zagranicznej sztuce lat przedwojennych²¹ (zjawisko reizmu).

Przy poszukiwaniu genezy konkretyzmu w dwudziestoleciu warto by jeszcze odnotować możliwość wpływu poezji obcej. Szkic niniejszy nie może, bo przekraczałoby to znacznie jego ramy, i nie stara się zbadać tych związków. Ciekawe byłoby jednak prześledzenie wpływu np. postulatów Marinettiego, jego stanowiska materializmu poetyckiego, wyeliminowania z liryki przeżyć osobistych na rzecz materii. Zastanowienia warte byłyby także hasła idące z Rosji. Manifesty w rodzaju np. „Na miejscu wiary w duszę — elektryczność i para”²² — mogły wywierać znaczny wpływ na kształtowanie się myśli poetyckiej w Polsce, tym bardziej, że i o „duszy” młodopolskiej, i o „elektryczności” codziennej wiele u nas było mowy. Jednakże chyba nie tylko drogą przez futurystów „szło nowe” z zagranicy. Niejednokrotnie mówiono już w dwudziestoleciu²³ o wpływie poezji Zachodu — Baudelaire’a, Apollinaire’a, Rimbauda i innych — między innymi na lirykę Tuwima, wskazując nawet tytuły utworów, w których znać ślad prądów zagranicznych. Wskazać tu można analizę poezji Whitmana przeprowadzoną przez Tuwima²⁴, analizę, która w dużej mierze mogłaby być przykładem wglądu we własną lirykę.

Wymienione czynniki, to może najważniejsze możliwe źródła wpływu na istotny element genetyczny — na nową świadomość literacką okresu. Ona to bowiem przetworzona, przystosowana do nowego ducha czasu warunkowała taką, a nie inną twórczość.

¹⁹ Tenże, op. cit., s. 508.

²⁰ M. Porębski, *Młodość sztuki naszego czasu*, „Przegląd Artystyczny” 1955, nr 1—2. Przedruk w: *Sztuka naszego czasu*, Warszawa 1956, s. 201—224.

²¹ Por. artykuł A. Osęki, *Rzeczy i znaki*, „Współczesność” 1961, nr 20, s. 9.

²² Cytat za Żeromskim, *Snobizm i postęp*, Warszawa—Kraków 1926, s. 35.

²³ Np. W. Feldman, *Współczesna literatura polska 1864—1923*, wyd. 7, Księga szósta, Warszawa 1918, s. 509; J. Stur, *Z rozmyślań człowieka na przelomie*; J. Tuwim, *Sokrates tańczący*, „Zdrój” 1920, z. 3—4, s. 70; St. Czernik, *Dwa dziesięcia lat poezji polskiej 1918—1938*, „Okolica Poetów” 1939, nr 1—2, s. 68.

²⁴ J. Tuwim, *Manifest powszechnej miłości (Walt Whitman)*, „Pro Arte et Studio” 1917, z. 8, s. 4.

Fermenty literackie przeciwstawiające się mijającemu okresowi poetyckiemu pojawiać się zaczęły oczywiście nieco wcześniej, były odpowiednio przygotowane przez wytworzony już w latach pierwszej wojny grunt. Rolę przygotowawczą spełniała zarówno krytyka, jak i sama poezja ówczesna — a więc pojawiający się ekspresjonizm jako przeciwstawienie się impresjonizmowi, sensualizm Leśmiana, nieśmiało zrazu sięganie po codzienność np. u Staffa, jego optymizm itp. Z krytyki, rzucającej gromy na „udekorowaną głowę mocno siwej Młodej Polski”²⁵, wymieńmy najważniejsze głosy: Baczyńskiego²⁶, J. Lorentowicza²⁷, Żeromskiego²⁸, St. Lama²⁹, T. Piniego³⁰.

Na tak przygotowany grunt, na okres precyzowania się postawy przeciwstawiającej się literaturze młodopolskiej, natrafił fakt odzyskania niepodległości ojczyzny. Zachłyśnięcie się wolnością, myślą o budowie realnego państwa, sprawami ekonomicznymi, dnia codziennego, zatrzymanie się nad przedmiotem tyloletnich pragnień — nad rzeczywistością wolnego państwa, przyniosło ze sobą zmianę w psychice polskiej, a konsekwentnie — zmianę w ogólnym prądzie literackim. Dobrze te procesy charakteryzuje Czachowski mówiąc, iż „cały cielesny krąg rzeczy i kształtów, świat napierającej na psychikę obecności polskiej, zaczął być odczuwany jako zagadnienie, obowiązek, zadanie”, że „stała się jasna konieczność budowy nowego życia” na tej z nakazu wyrzeczenia wyjarzmionej konkretności³¹. Niedwuznacznie formułuje też swój sąd A. Grzymała-Siedlecki:

Wojna i wszystkie jej konsekwencje uderzyły w uczciwość i refleksje ludzkie taką wymową *rzeczywistości*, że ów czarowny świat fikcji z którego rodzi się sztuka i piśmiennictwo, stał się na razie, tymczasowo czymś drugorzędnym. I to nie tylko dla publiczności, lecz właśnie dla pisarzy i artystów³².

²⁵ St. Baczyński, *Uwodzicielstwo z musu i obłudę*, „Prawda”, kwiecień 1914. Przedruk w: *Sztuka walcząca*, Lwów 1923, s. 3—17.

²⁶ Ibidem.

²⁷ J. Lorentowicz, *Literatura a życie polskie*, „Gazeta Narodowa” 1916, nr 23.

²⁸ S. Żeromski, *Literatura a życie polskie*, [W:] *Sen o szpadzie i sen o chlebie*, Zakopane 1916.

²⁹ St. Lam, *O ideologię przyszłej literatury polskiej*, Lwów 1917.

³⁰ T. Pini, *O przyszłe drogi literatury polskiej*, Lwów 1916.

³¹ K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884—1934*, T. III, *Ekspresjonizm i neorealizm*, Warszawa—Lwów 1936, s. 102, 101. Cytaty z rozprawy ówczesnej *Między dawnymi a przyszłymi laty*.

³² A. Grzymała-Siedlecki, *Życie obecne literatury i sztuki*, „Tygodnik Ilustrowany” 1919, nr 31, s. 482.

W duchu powyższych sądów sformułowali swój manifest także Skamandryci. Ich pierwsze wystąpienie ściśle „przystawało” do ducha czasu i ówczesnej krytyki literackiej, tworzyło, a właściwie ugruntowało kierunek nowej poezji. Manifest bezprogramowości okazał się dość konsekwentnym, przynajmniej w ogólnym zarysie i w pierwszej fazie twórczości, na serio potraktowanym programem. Programem dotyczącym interesującego nas zagadnienia — a więc pozostawiania poezji w sferze codzienności i realności. Warto tu wspomnieć, że z programu Skamandra łatwo wyczytać podwójne pojmowanie konkretności — konkretności przeżyć i konkretności rzeczy. Ten drugi zajmuje jednakże główne miejsce w rozważaniach, o nim się przede wszystkim mówi, jego się wylicza szczegółowo:

Chcemy raz jeszcze, ale raz jedyny i niebywały, ukazać wiośniany oddech poranków i płynny smutek wieczorów, dziki marsz żelaznych pociągów i rezedowy zapach księżycowych świateł, rozwichrzony zgiełk wielkomięskiej ulicy i miękki spokój białych dworców przystłoniętych sadami. [...] Chcemy być poetami dnia dzisiejszego [...] co na migotliwej powierzchni życia znajdują największe głębie, a w barwnej grze świateł, dźwięków i kształtów widzą objawienie najbardziej niedostępnych i niewyraźalnych prawd³³.

Oczywiście Skamandryci w swym programie zatrzymywali się nie tylko nad konkretem. Manifestowali „ukazywanie” wyżej wymienionych realiów „raz jeszcze, ale raz jedyny i niebywały”. To było zapewne ich pierwszorzędnym poetyckim celem, niemniej realizowanym na materiale konkretności poetyckiego. Dlatego ich twórczość może być pod względem poetyki konkretności ciekawa i zasługująca na wybór dla celów badawczych skierowanych w tym kierunku.

2. KONKRET A SENS UTWORU

Analiza zagadnienia konkretności w liryce skierowana będzie ku jednemu zasadniczemu problemowi — ku odczytaniu sposobów osiągania liryczności przez konkretność. Ponieważ analiza przeprowadzona jest na terenie liryki — gatunku wyrażającego przeżycia — dlatego nieuniknione jest śledzenie oscylowania uczucia między podmiotem a przedmiotem. Podmiot mówiący jest podstawowym składnikiem liryki, stanowi jej istotny czynnik i dlatego konkretność interesująca jest o tyle, o ile z tym podstawowym czynnikiem układa się w jednolity, maksymalnie wyzwalający liryczność stosunek.

Przystępując do omawiania poszczególnych funkcji konkretności w li-

³³ Manifest Skamandrytów, „Skamander” 1920, nr 1, s. 4 i 5.

ryce należy przede wszystkim zwrócić uwagę na funkcje podstawowe, powtarzające się prawie regularnie przy każdym użyciu przedmiotu-konkretu. Tymi generalnymi funkcjami są (mówiąc w ogólności):

1. uprawdopodobnienie przedstawionej sytuacji; sugestia prawdy,
2. indywidualizacja omawianego zjawiska, interesująca nas przede wszystkim w funkcji uzyskiwania liryczności w momencie przecinania się indywidualizmu z uniwersalizmem¹,
3. możliwość zastosowania przemilczenia, dzięki któremu autor otwiera perspektywę liryczną stosunkowo mało ograniczoną,
4. dość często także — pewne zaskoczenie (wprowadzeniem niespotykanego w poezji przedmiotu).

Wymieniono powyżej najistotniejsze funkcje konkretów w tym celu, by nie powracać do nich przy poszczególnych analizach utworów. Świadomość takiej możliwości wykorzystania konkretów powinna jednak towarzyszyć odczytywaniu innych, drugorzędnych ich funkcji.

Mówiono już poprzednio o niechęci poezji dwudziestolecia do bezpośredniego wyrażania uczuć. Nie zawsze jednak ucieczka od tej metody jest konsekwentna, nawet tam, gdzie jest coś z pośredniości. Ten brak konsekwencji łączy się najczęściej z kręgiem pozostałości młodopolskich. Pozostałości, które w nieznanym tylko stopniu pozwalały przetworzyć metodę traktującą świat, jego opis jako punkt wyjścia dla refleksji podmiotu lirycznego, szukającego w tym świecie początku swoich myśli, dla którego świat stanowi ośrodek zainteresowania o tyle, o ile można go skomentować lirycznie, wysnuć z niego refleksję natury ogólniejszej, zatrzymać się nie tylko na jednostkowym zjawisku konkretnym. Dość wskazać tu choćby L. Staffa, np. *Ścieżki polne*, w których autor sięga do „codziennej”, realistycznej rzeczywistości, a jednak wyraźnie pozostaje w kręgu jawnego formułowania przeżyć podmiotu.

Pawlikowska ten typ konstrukcyjny zmieni — w sposób zdecydowany uczyni konkret ośrodkiem kompozycyjnym. W większej mierze niż autorzy młodopolscy; w większej, ale pozornie. Poetka np. w *Magnolii*² zatrzyma się głównie na konkrezie, zachowa wszelkie akcenty obiektywności — przedmiot dla przedmiotu (np. rola tytułu), uprzywilejowuje jednakże cząstki rozszyfrowujące drugie znaczenie, wprowadzające nas w przeżycia podmiotu.

¹ Zob. O. Ortwin, *O liryce i wartościach lirycznych*, „Przegląd Warszawski” IV (1924), t. I, nr 28.

² M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Magnolia*, [W:] *Niebieskie migdały, Poezje*, Warszawa 1958, t. I, s. 24.

Na liściu leży kwiat
 drzemiący,
 żółtawobiały, jak słońcowa kość.
 Słodki, że aż nudzi.
 Przedmiot pachnący —
 złośliwie tajemniczy świat —
 dziwny gość,
 wśród nas, ludzi.

Tak potraktowany „temat” utworu spełnia swoiste funkcje uliryczniające:

1. zyskuje przedmiot, który stanowi sam w sobie pewien element liryczny (estetyczna percepcja świata),
2. pozwala na częściowe przemilczenie (a tym samym rozszerza możliwość interpretacji),
3. przy zetknięciu z przedmiotem indywidualnym, z którego wyprowadzona jest refleksja natury ogólnej, pozwala na upozorowanie „odkrywczości”, indywidualizmu podmiotu, który „pierwszy” prawdę odkrywa,
4. „istniejący” świat nasycza nowymi walorami, uogólnia jednostkę.

Pawlikowska pozostała jednakże w kręgu młodopolskich tendencji. Jako jedną z nich należy potraktować schemat refleksji rodzącej się z zatrzymania nad konkretem, a także możliwość traktowania kwiatu jako symbolu; przecież to nie o współistnienie jednego kwiatu i ludzi chodzi, ale o współistnienie piękna, spokoju, „słodczy” wśród ludzi, którym widocznie cech tych brakuje. Jest jednakże w przytoczonym przykładzie Pawlikowskiej oczywiste *novum* — wyjście od małego szczegółu, jego dość dokładna obserwacja, krycie się za przedmiotem. Przytoczony powyżej przykład ukazał możliwość znacznego wykorzystywania konkretnego jako punktu wyjścia dla refleksji. Zachowano jednakże autonomię przedmiotu, pozory obiektywnego przedstawienia. Obiektywność zwiększy się jeszcze bardziej w poezji nowej, w której przedmiot nie podmiot „wypowiada” noszone w sobie prawdy ogólne, w której przedmiot „staje się” w większym stopniu „przedmiotem”, a w mniejszym — okazją, pretekstem do wypowiedzenia przeżyć podmiotu. Weźmy dla przykładu wypowiedzi Z. Herberta. Zaskakuje u niego „niechęć” do przedmiotów. Niechęć wypływająca z niemożności poznania istoty rzeczy, „triumfu” konkretnego nad człowiekiem:

Drewnianą kostkę można opisać tylko z zewnątrz. Jesteśmy zatem skazani na wieczną niewiedzę o jej istocie. Nawet jeśli ją szybko przepołowić, natychmiast jej wewnątrz staje się ścianą i następuje błyskawiczna przemiana

tajemnicy w skórę. Dlatego niepodobna stworzyć psychologii kamiennej kuli, sztaby żelaznej, drewnianego sześcianu³.

Niechęć płynąca z obawy utraty przedmiotu, która nakazuje uznać za „najpiękniejszy przedmiot” ten, „którego nie ma”, którego „nic nie wydrze”. Wreszcie niechęć przed ograniczonymi możliwościami widzenia, które staje się „przedświatem białym rajem wszystkich możliwości”, gdy odrzuci przedmioty. Istnieje jednakże możliwość wykorzystania konkretnego codziennego dla stworzenia przeżycia. Przeżycia natury ogólnej, które jest wzruszeniem prawdziwym, a które powinno płynąć z lepszego poznania rzeczywistości codziennej. Stąd reizm i pewien odcień intelektualny przeżyć:

wyjmij
z cienia przedmiotu
którego nie ma
z polarnej przestrzeni
z surowych marzeń wewnętrznego oka
krzesło

piękne i bezużyteczne
jak katedra w puszczy

połóż na krześle⁴
zmiętą serwetę
dodaj do idei porządku
ideę przygody

niech będzie wyznaniem wiary
w obliczu pionu zmagającego się z horyzontem
[...]
niech ma oblicze rzeczy ostatecznych

prosimy wypowiedz o krzesło
dno wewnętrznego oka
tęczówkę konieczności
źrenicę śmierci⁵.

Konkret ma więc o tyle „prawo bytu”, o ile jest zdolny wypowiedzieć inne prawdy, o ile jest ich nosicielem. Przedstawiony w utworze obiektywnie i realistycznie, poetycko jest wykorzystany w pełni wtedy, gdy ma oblicze „rzeczy ostatecznych”⁶.

³ Z. Herbert, *Drewniana kostka*, [W:] *Studium przedmiotu*, Warszawa 1961, s. 71.

⁴ Podkreślenia autorki pracy.

⁵ Z. Herbert, *Studium przedmiotu*, op. cit., s. 57—58.

⁶ Por. także M. Białoszewski, *Stołowa piosenka prawie o wszechbycie*, [W:] *Obroty rzeczy*, Warszawa 1957, s. 69.

W stosunku do Pawlikowskiej obserwujemy więc wzrost przedmiotowości. Rzeczy są w poezji nowe i dlatego silniej swą konkretnością działają. Wzrasta też obiektywizacja, równocześnie jest większe nasycenie prawdami ogólnymi, ufilozoficznionymi.

Wyjście od konkretności do przeżycia może być jednakże inaczej ukształtowane. Punkt ciężkości przesunięty bardzo wyraźnie ku podmiotowi, przedmiot jakby zagubiony.

Porównanie omawianego typu utworów Pawlikowskiej i Tuwima wykaże od razu odrębność obojga poetów. Kiedy Jasnorzewska w myśl nowych postulatów poetyckich dąży do wyeliminowania jawnych przeżyć podmiotu lirycznego, Tuwim ukaże się jako wybitny indywidualista, który na przedmioty patrzy nie jako na pewien odrębny i obiektywnie istniejący świat, ale jako na jedność współtworzoną z własną myślą. Przykładów tu można wskazać dużo⁷. Jakie funkcje spełnia w nich konkret? Nie jest przedstawiony, by go estetycznie percypować. Estetyka została wyparta przez wypowiedzianie odpodmiotowe, znalezienie głębszych skojarzeń z prawdami życiowymi. Konkretność nie stwarza także niedomówień tak jawnych i oczywistych jak u Pawlikowskiej. Niedomówienia kryjące się za nim zostają w większej mierze podjęte przez podmiot i jawnie wypowiedziane — liryczność uzyskana przez przedmiot tkwi gdzie indziej. Właśnie w zatarciu granicy między konkretem a sprawami ludzkimi, w możliwości nazywania elementów dwóch światów tymi samymi terminami, w znalezieniu podobieństw i jedności.

A więc w obu wypadkach (u Jasnorzewskiej i Tuwima) wyjście od konkretności. Poetyckie przetworzenie go — to już sprawa bardziej nowatorskiego lub tradycyjnego stosunku do przedmiotu i podmiotu. U Jasnorzewskiej zakrycie „ja” lirycznego, pozostawianie konkretności w autonomii wobec spraw człowieka, u Tuwima — indywidualizm, pozostawianie konkretności w zarysie szczątkowym, przetworzonym wyobraźnią. U autorki *Niebieskich migdałów* — wykorzystywanie konkretności dla refleksji ogólnej, w którą wkracza nie przedmiot, a prawda na podstawie jego wysunięta, u Tuwima — wykorzystanie dla przeżycia indywidualnego, w którym nie ma uwolnienia od przedmiotu.

W liryce opisowej⁸ może następować jeszcze silniejsze niż np. w *Magnolii*, wycofywanie refleksji natury ogólnej. Wycofywanie — na rzecz samego konkretności. Zagadnienie układa się ciekawie i nowatorsko w ob-

⁷ J. Tuwim, *Akwarium*, [W:] *Biblia cygańska, Dzieła*, t. I, cz. I, Warszawa 1955, s. 95, *Suma jesieni*, op. cit., s. 94, *Burza*, op. cit., s. 107, *Kwiat*, [W:] *Treść gorejąca*, op. cit., s. 184 i inne.

⁸ Jako lirykę opisową uznano utwory wprowadzające jako formę wypowiedzi strukturę opisu.

rębie 1° — konkretów konwencjonalnie poetyckich, z „natury swej” lirycznych, 2° — w obrębie konkretów nieestetycznych. Jak wyglądał opis w Młodej Polsce?

Ach! jak posepnie las ten dziki!
 Ponura jego głąb i ciemna,
 Pełna milczenia i tajemna.
 Ach! jak posepnie las ten dziki!

Drzewa w półmartwe, chorowite
 Noszą zwiędnięte liście suche;
 I nieruchomo stoją głuche
 Drzewa w półmartwe, chorowite⁹.

I jeszcze parę zwrotek wynurzeń podmiotu. Już na pierwszy rzut oka zauważyć można podporządkowanie przedmiotu podmiotowi. Podmiot doznaje pewnych przeżyć pod wpływem spojrzenia na las, wypowiada je bezpośrednio. Tam, gdzie mówi o przedmiocie widzenia, jest ciągle obecny — stąd wiele epitetów, które raczej las oceniają niż przedstawiają obiektywnie, wizualnie (posepny, ponury, tajemny). A więc — nastrój, skierowanie ku podmiotowi, wykorzystanie przedmiotu tylko dla odkrycia stanu „obłąkanej” duszy, brak szczegółów lasu. Podobnie będzie w poezji np. Staffa¹⁰, w której znajdziemy jeszcze jeden charakterystyczny rys w układzie stosunków zachodzących między podmiotem a przedmiotami — unifikację świata ludzkiego i świata rzeczy¹¹, monistyczną koncepcję filozoficzną podmiotu — człowieka nie „z codzienności”.

Inaczej rzecz się przedstawia u Tuwima i Jasnorzewskiej. Zasadnicza różnica tkwi w przesunięciu punktu ciężkości z podmiotu na przedmiot. Nie znaczy to, że podmiot został wyeliminowany, bo przecież to on „widzi” konkret, ale nie manifestuje bezpośrednio swych przeżyć i nie nazywa ich, widzi ponadto o wiele więcej w przedmiocie (epicko traktowanym) niż Brzozowski czy Staff.

U Tuwima konkret lasu będzie ukształtowany jakby jako przeciwstawienie lasowi młodopolskiemu — wyeliminowane zostaną jawne przeżycia podmiotu, konkret nie będzie nosicielem nastroju, zadumy, drugich, szerszych znaczeń, sam wystarczy dla stworzenia utworu lirycznego. Charakterystyczne jest ujęcie konkretów w ich dynamizmie, żywiołowości:

⁹ S. Korab-Brzozowski, *Posepny las*, [W:] *Nim serce ucichło*, Warszawa 1910, s. 33—34.

¹⁰ L. Staff, *Las opętany*, [W:] *Sny o potędze* (1901), *Wiersze zebrane*, Warszawa 1955, t. I, s. 102—103, *Zbrodnia*, [W:] *Dzień duszy* (1903), op. cit., s. 173—175 i inne.

¹¹ Tenże, *Wejmuta*, op. cit., s. 160.

W strzepakach sztandarów sztorcem
 Leśna stolica.
 Furkocą liściaste proporce,
 Szumi żywica!

Wiatr, górny trębacz i piewca,
 Chmury przetrząsa,
 Burza się wspina po drzewcach,
 Słońca węsząca.

Rzuca się dębom w ramiona
 Gromorodzica,
 W rdzeniu pod korą więziona
 Szumi żywica!

Rodacy moi zieleni,
 Ludu soczysty!
 Bij sławą w szczyt od korzeni,
 Pędźcie wieczysty!

Zieloną nad lasem łuną
 Płonie stolica.
 Perkunas pękł i runął,
 Szumi żywica!¹²

Silne zrytmizowanie harmonizuje i podkreśla temat utworu. Rzuca się także w oczy jednokierunkowość skojarzeń metaforycznych. Nie tworzą one jednak odrębnego świata, samodzielnie, „realnie” istniejącego. W tym sensie można więc mówić, że mimo nastawienia na sam konkret, czujemy obecność podmiotu lirycznego w utworze — widzimy proces jego skojarzeń, przedstawionych w formie charakterystycznej językowej wypowiedzi monologu. Tuwim „widzi” poetycko, u Pawlikowskiej natomiast skojarzenia metaforyczne nabierają samodzielności, tworząc „niezależny” od podmiotu świat.

Bór zastygł w kościół z żelaza i rdzy...
 w kopule niebo błękitne jak chabry
 niebieści blado słupów mrok popielny...

Po borze chodzi wiatr, stary kościelny,
 dmucha na srebrne buków kandelabry
 i gasi liście: płomienie i skry¹³.

Autorka w *Wierszu ukradzionym* wzoruje się, jak sam tytuł wskazuje, na innym liryku. Warto w całości zacytować prototyp Staffa¹⁴:

¹² J. Tuwim, *Hymn narodowy lasu*, op. cit., s. 153.

¹³ M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wiersz ukradziony*, [W:] *Wachlarz*, op. cit., s. 219.

¹⁴ L. Staff, *Las jesienny*, [W:] *Cień miecza*, op. cit., t. II, s. 344.

Jak pijany sen świetnej szaleńca planety
 Pali się las jesienny rdzawymi drzew czuby,
 Gdzie barw orgia namiętna święci złote śluby
 Z błękitem nieb, co pada pod liść tłem podniety.

Jak chorej dumy śnione w gorączce zalety,
 Jak majestaty chwały, aureole chluby
 Rojone przez pobitych królów w nocach zguby.
 Gorą korony pycha — ostatnią, niestety.

Złote klony, miedziane buki, rude dęby,
 Jak dymów bursztynowe i siarczane kłęby,
 Lśnią w sprzeczce pojednanej i w zgodnej rozterce:

Zda się, że w pogłębione szafirem niebiosy
 Wznoszą się w rozżagwione złotym ogniem stosy,
 A w każdym piękno spala swoje boskie serce.

Staff mówił o rzeczach pięknych, musiał jednakże skomentować je odpowiednio („A w każdym piękno spala swoje boskie serce”), musiał nadać skojarzenia i wartości szersze, pozaprzedmiotowe (przemijalność chwały, zachwytu). Uniknęła tego Pawlikowska wyzwolona już zupełnie spod wpływu młodopolszczyzny. Zainteresowała się wyłącznie samym konkretem, skierowała się ku ujednostkowieniu przez „nadanie” kształtu budynku (kościół, po którym „jak zwykle” chodzi kościelny), przez sugestię opisu z autopasji (czas terażniejszy elementów dynamicznie przedstawionych), przez zauważanie „realistycznych” praw odbicia kolorów (barwa błękitu niebieści blado mrok popielny drzew). Ujednostkowienie to zwiększa konkretność. W *Lesie jesiennym* kolor drzew był przyrównany do płonącego ognia i stosu, u Jasnorzewskiej będą to kandelabry i świece, które łączą się w pewną całość — kościoła. Skąd ten konkret? Znając tendencje Pawlikowskiej do teatralizowania łatwo wytłumaczyć dążność do znalezienia pewnej zamkniętej, ograniczonej przestrzeni, wśród której mogłyby się poruszać sceniczne postaci. Mając zaś na uwadze skłonność do tworzenia świata fantastycznego, nietrudno zrozumieć animizację i wybór nierealistycznego spojrzenia na kształt i barwę lasu. Fakt jednak, że konkret mógłby odpowiadać skłonnościom kształtowania poetyckiego, kwestii całkowicie nie rozwiązuje. W konkretno-skojarzeniu Pawlikowska, jeżeli przyjąć opinię Magdaleny Samozwaniec, że poetka była pod wpływem poezji Staffa, którą bardzo lubiła¹⁵, być może powtarza się znowuż za autorem *Lasu jesiennego*. Występuje tam motyw „kościół wiecznej tęsknoty”. Jasnorzewska idzie dalej — kościół zawęża, ukonkretnia, nie tworzy nastrojów, tęsknot. Z „budyńku” tworzy realną, ograniczoną „prze-

¹⁵ M. Samozwaniec, *Maria i Magdalena*, Kraków 1960, s. 126.

strzeń sceniczną” z dekoracjami (kolor, słupy) i akcesoriami (kandelabry, srebrne i płonące). Wprowadza na nią „aktora”, nadaje mu gest i ruch (analityczność — dmucha, chodzi, gasi). Na „scenie” coś się dzieje. O podmiocie lirycznym nie wspomina ani jednym słowem — konkret lasu, specyficznie ukształtowany, przy pomocy spojrzenia fantastycznego i malarskiego, jest samodzielny. Dlatego też *Wiersz Pawlikowskiej* można, mimo powinowactwa motywów, uznać za utwór o nowym spojrzeniu, utwór odbanalnijący ograny motyw — konkret lasu jesiennego — nowością. Nowość ta polega przede wszystkim na odmiennej poetyce samodzielnego konkrety, której są podporządkowane wszystkie „chwyt” ulirycznijające, w *Wierszu ukradzionym* skupiające prawie wszystkie charakterystyczne cechy poezji opisu konkrety Pawlikowskiej (plastykę, malarskość obrazu, pewną teatralizację, fantastykę widzenia, nowość widzenia, odbanalnienie motywów).

Porównajmy jeszcze, o ile Jasnorzewska w organizacji swojego utworu znajdowała się pod wpływem Awangardy:

Zanim przejrę się w rozstajnym krajobrazie, kędy
linie wywrózonych dłoni przechyliły pagórek...

Droga, powtarzana kopytami, okracza wzniesienie,
widać ją, jak jedzie w uprzęży z kasztanów, przez
które przewleka dwa łyby końskie, wzdłużone od pędu.

Wieczór, woźnica cienia, wzgórzami jak końmi
powozi, zatrzymując widok przed miastem zamkniętym,
poczym słońce, zawieszona nisko, u strumienia poi.

Z odjazdu wypływa na niewidzialnej łodzi
Muza tych miejsc, uwożąca ostatnie spojrzenie
z pagórka, który ukwiecony dwiema dłońmi,
nie przepłynął widnokregu wpływ.

Gdzie tai się staw, głęboko uwikłany w trzcinię
śniącej, jak swoje odbicie do jawy natężyć,
i las, wyszumiały z zadumy, drzewami podchodzi
do wody, powianej światłem. Staw
wynurza błękitowi księżyc.

Dalej nad wzgórzem nieruchomym, stoi
powietrze: lustro zdmuchnięte¹⁶.

Układ konkrety u Przybośa jest odmienny. W utworach tego autora istnieje najczęściej całkowity (pozornie) zwrot ku rzeczom, przy równoczesnym wyeliminowaniu bezpośrednich wynurzeń podmiotu. Niemniej podmiot będzie w utworze łatwiej wyczuwalny niż u Pawlikow-

¹⁶ J. Przyboś, *Krajobraz*, [W:] *Rzut pionowy*, Kraków 1952, s. 28.

skiej (inaczej jak u Tuwima). Ta wyczuwalność u autorki *Wiersza ukradzionego* była zmniejszona jednolitością układu rozwiniętej i epicko podjętej metafory. U Przybosia obrazy metaforyczne są z różnych dziedzin, nie tworzą natomiast, mimo skierowania na wynik epicki, całości epickiej. Np. „droga powtarzana kopytami” — konstrukcja liryczna, wynik epicki, między innymi — długość drogi. „Widać ją, jak jedzie w uprzęży z kasztanów, przez które przewleka dwa łby końskie” itd. — konstrukcja liryczna, wynik epicki — droga wysadzana kasztanami, którą jedzie pojazd zaprzężony w dwa konie (kasztany?) itp. Mimo pozorów obiektywizacji, w której tworzeniu nie małą rolę odgrywa konstrukcja językowa (zdania orzekające, brak epitetów oceniających) i wymienione wyżej skierowanie w metaforze na epicki wynik, czujemy dobrze przy odbiorze tę grę skojarzeń. Hamują one bowiem przez swą częstotliwość, różnorodność, a nawet trudność, odbiór przedstawionego obrazu. I wtedy właśnie liryczność jest wzbudzana przede wszystkim przez podmiot, którego kojarzenie ciągle odczuwamy, nie jak u Pawlikowskiej — przez sam przedmiot oryginalnie przedstawiony. To właśnie jednak konsekwencja teorii, która „z góry zakładając, że opis jest narzędziem przynależnym prozie, zaciekała się w wyszukanej kombinatoryce słowa”.¹⁷

W zakresie wprowadzania do poezji konkretów zarysowuje się charakterystyczne zjawisko. Poezję za wszelką cenę stara się sprowadzić z młodopolskich wyżyn ku sprawom codziennym. W związku z tą tendencją zaczynają się pojawiać nowe programy poetyckie. Pawlikowska w marcu 1935 r. tak formułowała swoje nowe credo:

Przyjm błoto za Wenecję,
 śmietnik za Kordobę,
 zardzewiałą miednicę zrównaj z Fudzijamą:
 Wszystko jest piękne, smutne,
 wszystko jest to samo!¹⁸

Podobnie Tuwim, dużo wcześniej, w roku 1918:

Nie stracił czaru romantyczny smęt
 Róż i słowików, rusalek i goplan,
 Lecz coraz szybciej warczy życia pęd:
 Tam, gdzie jest księżyc, jest i aeroplan!
 Chcę swoje tańce, żale i zachwyty,

¹⁷ Z. Kucharski, *Rzut oka na lirykę w niepodległej Polsce*, „Pion” 1933, nr 6, s. 4.

¹⁸ M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Ogród beznadziejny*, [W:] *Wiersze rozproszone*, op. cit., t. II, s. 415.

[...]

Rozpusty, słońca, zwycięstwa i róże,
Przepaści, zbrodnie, niziny, przestrzenie —
Wszystko na *moje* wyprowadzić szczyty,
Wszystkiemu chcę dać *równouprawienie!*¹⁹

Jak wywiązali się wspomniani autorzy z zadania wprowadzenia rzeczy codziennych, nieestetycznych do poezji?

Utworów o samym konkrecie codziennym znajdziemy bardzo mało — prawie wcale. Jeżeli zaś spotkamy je, łatwo się przekonać, że dążność poetów idzie w kierunku przekreślania realistyczności²⁰. Przekreślania przez odkrywanie walorów estetycznych, niespodzianek tkwiących w konkretach, np. życia psychicznego, najczęściej jednak — przez łączenie przedmiotów „realistycznych” z emocją podmiotu lirycznego podaną wprost, bezpośrednio.

Jasnorzewska w poezji brzydoty jest mniej nowatorska niż Tuwim. Zdradza się często ze swą umiejętnością tworzenia dwuznaczności²¹ lub okazuje się czułą na sprawy estetyczne malarką, której celem poetyckim jest uszlachetnianie tego, co brzydkie²².

Inaczej zagadnienie opisu rzeczy nieestetycznych układa się u Tuwima. Droga ku poetyckiej nowości będzie jednakże przechodziła pewne etapy. Autor bowiem nie zawsze potrafi wycofać przedmiotową melancholię, nastrój, który tak łatwo znaleźć we wcześniejszej twórczości:

Jakby tu miasto przystroić w rym?
Miasto jesienią posępne, nudne...
Szary i siny, i bury dym,
I siecie ulic skupione, brudne.
Z okien swych widzę mdły nieba łach,
Podwórze pełne wapna i gliny,
Mury fabryczne, spękany dach
I rozrzucone wszędzie kominy...
Więc jak tu miasto przystroić w rym?
...Mgła, szarość, smutek, kominy, dym...²³

Novum Tuwima polega na zawężeniu „treści” konkratu codziennego w przeciwieństwie np. do utworów Niemojewskiego, wciągającego do

¹⁹ J. Tuwim, *Poezja*, [W:] *Czyhanie na Boga*, op. cit., s. 114 i 115. Podkreślenia autorki pracy.

²⁰ Realistyczności pojmowanej tutaj jako zgodność (kopię, naśladownictwo) rzeczywistości obiektywnej z rzeczywistością fikcji literackiej (zgodność, która nigdy nie jest możliwa), a nawet jako pewną stylizację na codzienność.

²¹ Por. np. M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Śmietnik*, op. cit., s. 413.

²² Por. np. M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Bрудna wiosna*, op. cit., s. 414.

²³ J. Tuwim, *Urywek*, [W:] *Z wierszy rozproszonych*, op. cit., cz. 2, s. 241—242.

liryki konkrety, które nie miały dotychczas tam prawa bytu (np. hale fabryczne, maszyny itp.). Niemojewski jednakże wyciągał wnioski ogólne (np. o doli człowieczej), nie zakrywał pierwszorzędno znaczenia dla utworu przeżyć bohatera, posługiwał się retorycznymi zwrotami, metaforami niekonkretnymi (np. cisza świetlana). Wszystkie te elementy, mimo silnie narzucającego się konkretności, osią utworu czyniły nie przedmiot.

Tuwim pójdzie dalej. Wycofa odpodmiotowe epitetowe oceny przedmiotu na rzecz jakby poznawczego wprowadzania konkretności do utworu:

W szkło stopione z aluminium
Blask wbarwiłeś neonowy,
W szkle elektron karminowy
Ostro lata bystrą linią.

Światłu w szkle jak w domu własnym,
Prąd w metalu jak w ojczyźnie,
I spławione, jedne, bliźnie,
Wiją się w łożysku jasnym²⁴.

Do obiektywnej, wyeliminowanej z kręgu uczuć relacji o przedmiocie dodajemy stwierdzenie, że zastosowane porównania nie naruszają „obiektywnie” istniejącego konkretności, nie „upoetyczniają” go specjalnie, są raczej nastawione na podkreślenie cech przedmiotu — a będziemy mogli otrzymać twierdzenie, że spotykamy się z „realistycznym” konkretnościem w „realistyczny” sposób przedstawionym. Nie obędzie się jednak bez osobnego komentarza lirycznego. Autor *Sokratesa tańczącego* potrafi jednak wycofać go zupełnie. Tak np. zafascynowanie się konkretnościem codziennym, niepoetyckim i stworzenie tylko z jego oglądu czy z wsluchania się w niego prawdziwie poetyckiej rzeczy spotykamy w utworze *Śląsk śpiewa*²⁵. W doborze konkretności autor idzie dalej niż w *Świetle* — przedmioty obserwowane coraz bardziej odbiegają od konwencji poetyckiej. Organizacja utworu zmierza głównie nie do zasugerowania przeżycia podmiotu, maksymalnie tutaj wyeliminowanego, ale do wywołania sugestii zetknięcia się z konkretnościem. Nie sposób tutaj przeprowadzić analizy wersyfikacyjno-rytmicznej utworu, ale właśnie w kuźni rytmiki tuwimowskiej konkretności nieestetyczne nabierają walorów prawdziwie poetyckich, dokumentują i czynią prawomocną tezę autora o równouprawnieniu różnych przedmiotów.

Zakres konkretności nieestetycznych i codziennych jest u Tuwima znacznie szerszy niż u Pawlikowskiej. Ciekawą rzeczą jest jednakże

²⁴ Tenże, *Światło*, [W:] *Biblija cygańska*, op. cit., s. 94.

²⁵ Tenże, *Śląsk śpiewa*, [W:] *Z wierszy rozproszonych*, op. cit., s. 256—257.

fakt, że przedmioty nieestetyczne nie występują nigdy w utworze same, dochodzi do nich zawsze jakiś „dodatek” liryczny koncentrujący się na przeżyciu podmiotu. Stąd mimo wstępnych zastrzeżeń, że omawiać się będzie utwory o samym przedmiocie, pojawiły się liryki z bezpośrednią wypowiedzią podmiotu. Podobne „zatrzymywanie” przeżycia podmiotowego, choć przekazanego w inny, nie bezpośredni sposób, znajdziemy w poezji przedstawicieli Awangardy. Grupy poetyckiej, która przecież głosiła hasło „miasta i maszyny”²⁶. Podobnie jak u Tuwima spotykamy się np. w utworze *Na kołach*²⁷ z konkretnymi w poezji nowymi. Będą one jednakże dla ulirycznienia utworu zupełnie inaczej wykorzystane niż u Tuwima. Podmiot liryczny zatrzymuje się przede wszystkim na nich, mimo że nie tworzą one zwartego obrazu epickiego. Są zaczerpnięte z jednej dziedziny — miasta, nie chodzi jednak o ich opis, o przedstawienie cech zewnętrznych. Chodzi natomiast o przekazanie pewnych uczuć, doznań wyrosłych z kontaktu z przedmiotem — rozpedu, „nadmiaru” miasta, budowy. Kiedy jednakże Tuwim zatrzymywał się na samym konkretnym, na jego cesze (rytmu, ruchu), oddawał ją jakby obiektywnie istniejącą. Przyboś z różnych cech zewnętrznych wysnuwa wniosek pozaepicki. Wniosek, który jest odczuciem podmiotu, choć nie bezpośrednio nazwanym. Miał więc rację Z. Kucharski twierdząc, że „Awangardysty wychodzą z założenia, że właściwym materiałem lirycznym jest wzruszenie, dążyli do organizowania poezji na zasadach, które by wyrażeniu tej uczuciowości służyły bezpośrednio.”²⁸

Jak swój dzień wywieść z obiegu?

Miasto kołami woła,
turkot zajeżdża do uszu robotników, którzy
zarobiony dzień niosą na plecach.
Stacje ruszyły z miejsca
wyrzedzając spóźnionych podróżnych,
trotuar staje z jezdnią do biegu.
Kable wiją ramionami u wyłomu
dnia, którego za mało!
Z placów porośniętych kołami, lecą
gościńce, które inżynier przedłużył
o rozped nóg zadyszanych przechodniów.
Ulicę — od rogu do rogu zalewają domy,
domów — po dachy przybrało,
nadmiar dzieło pod dach wyprowadza co dnia.

Jak zatoczyć poemat na kołach?

²⁶ T. Peiper, *Miasto. Masa. Maszyna*, [W:] *Tędy*, Warszawa 1930, s. 11—38.

²⁷ J. Przyboś, *Na kołach*, [W:] *Poezje zebrane*, Warszawa 1959, s. 313—314.

²⁸ Z. Kucharski, op. cit.

Pozycja poezji Tuwima (część poezji o konkretnie nieestetycznym) jest w rzucie historycznym stosunkowo ważna. Poecie temu bowiem przypisuje się²⁹ pierwszeństwo zdemokratyzowania „rzeczywospolitej”³⁰ konkretów. Zapewne ten przełom dokonany w konwencji lirycznej był ogniwem pośrednim w dojściu do powojennego nurtu estetyki brzydoty występującej dość silnie u A. Bursy, T. Różewicza, T. Kubiaka, Z. Herberta, z młodszych u Grześczaka i innych. Z góry powiedzmy, że estetyka ta idzie po innej linii niż dotychczas to pokazano (zwłaszcza u Jasnorzewskiej) — nie szuka poetyczności w rzeczach z natury brzydkich, które stara się za wszelką cenę upiększyć, lecz przeciwnie — dąży do odkrywania brzydoty nawet w przedmiotach obojętnych estetycznie czy estetycznych, lubuje się w konkretach ponurych (funkcjonalnie wykorzystanych dla oddania tragicznej i ponurej filozofii podmiotu³¹). Pewne motywy — konkrety stały się tu modą³². O tym nowym typie w pewnym sensie „brutalnego, tragicznego liryzmu” (przekreślanie wartości) może wiele powiedzieć *Miasto nagie* Herberta³³:

To miasto na równinie płaskie jak arkusz blachy
z okaleczoną ręką katedry szponem wskazującym
z brukami o kolorze wnętrzości domami odartymi ze skóry
miasto pod przyborem żółtej fali słońca
wapiennej fali księżycy

o miasto cóż to za miasto powiedzcie jakie to miasto
pod jaką gwiazdą przy której drodze

o ludziach: pracują w rzeźni w ogromnym gmachu
z surowej cegły betonowej podłodze owiani odorem krwi [...]

Pora zamknąć i podsumować rozważania dotyczące konstruowania utworów w oparciu o sam konkret. Najcharakterystyczniejszą sprawą są historyczne przemiany zmierzające do wyeliminowania uczuć podmiotu na rzecz przedmiotu. Od bezpośredniego rozgadania młodopolskiego,

²⁹ A. Sandauer, *Julian Tuwim*, [W:] *Poeci trzech pokoleń*, s. 38, K. Wyka, *Bukiet z całej epoki*, [W:] *Rzecz wyobraźni*, op. cit., K. W. Zawodziński, *Poezja* (o J. Tuwimie), „Przegląd Współczesny” 1928, s. 152—162 i inne.

³⁰ J. Przyboś, *Człowiek w rzeczach*, [W:] *Linia i gwar*, Kraków 1959, I, s. 16.

³¹ U Tuwima spotykamy dążność do odnajdywania pozytywnych stron konkretów, bo cała jego postawa jest postawą afirmującą, niejako „pochwałą” życia. U nowszych poetów filozofia się zmienia — zauważa się zaprzepaszczenie wartości — „gnój” — (Różewicz, *Hiob 1957*, [W:] *Formy*, Warszawa 1958, s. 20), zło i niepewność — (Herbert, *Miasto nagie*, [W:] *Studium przedmiotu*, s. 54—58) — stąd i stosunek do rzeczywistości się zmienia.

³² Por. wypowiedź B. Biernackiej — *Czy krystalizacja młodej poezji?* [W:] *Rzecz poetycka*, *Tygiel*, Łódź 1961, s. 67—68.

³³ Z. Herbert, *Miasto nagie*, op. cit.

przez pozostawienie widoczności podmiotu u Tuwima, dochodzimy do Pawlikowskiej, która stara się rzeczywiście sam konkret uczynić ośrodkiem utworu. W poezji powojennej (nie uogólniając zagadnienia!) przedmioty estetyczne są oryginalnie przedstawione (M. Białoszewski — *Za język pociągnąć*³⁴), odpoetycznione (M. Białoszewski — *Noce nieoddzielenia*, np. „gałąź, daj mi łapę”³⁵), albo wyeliminowane z utworu i zastąpione nieestetycznymi. Widać lepsze, głębsze poznawanie świata w konkretności zamkniętego. Konkretyzacja zwiększa się raczej ze względu na swą jakość — to rzeczy powszednie, codzienne (wytwory ludzkie, a nie natura), nieznanne w konwencji poetyckiej i dlatego silnie nas uderzające.

Jak wypada porównanie (pod względem poezji samodzielnego konkrety) Tuwima i Pawlikowskiej? — Jak to już sygnalizowano, prym dżierzy tu autorka *Niebieskich migdałów*. Ilościowo i jakościowo (co do samodzielności konkrety). Trudno wskazać na jakiś okres wybitnego nasilenia tego typu poezji, bowiem w całej przedwojennej twórczości Pawlikowskiej znajdujemy sporo utworów-opisów (po r. 1939 zwyciężył typ opisu z refleksją, czy wspomnieniem — przeżyciem). Tendencja ku wycofywaniu podmiotu z opisu wzmacnia się nieco w okresie *Surowego jedwabiu* (1932 r.) i *Spiącej załogi* (1933 r.), towarzyszy jednakże prawie każdemu tomikowi aż do końca twórczości.

Poezja Tuwima jest znacznie uboższa w samodzielne opisy. Znajdziemy ich zaledwie po kilka w każdym zbiorze. Nie znaczy to jednakże, by Tuwim w swej twórczości opisem się nie interesował. Opisy konkrety łączą się jednakże z przeżyciem podmiotu. Od „samodzielnego” konkrety Pawlikowskiej konkret Tuwima w opisie różni się wyciśniętym na nim piętnem podmiotu.

Specyficzną funkcję odgrywa konkret jako symbol. W wypadkach, kiedy jest punktem wyjścia dla refleksji (zwłaszcza refleksji natury ogólnej), zachodzi zjawisko jakby stworzenia propozycji przyjęcia danej rzeczy za symbol. W wypadku takim konkret jest znakiem „czegoś” — nie jest wszakże przyjęty za symbol. To dopiero odkrycie użytecznego dla symboliki konkrety, nie spełniającego jednakże wszystkich postulatów przedmiotu — symbolu. Niedaleka jednakże stąd droga do „prawdziwego” symbolu.

Najciekawszymi i najistotniejszymi zagadnieniami przy rozpatrywaniu konkrety-symbolu są niewątpliwie: sprawa historycznego dziedzictwa symbolu w poezji, historycznie uwarunkowanych przetworzeń

³⁴ M. Białoszewski, *Za język pociągnąć*, op. cit., s. 83.

³⁵ Tenże, *Noce nieoddzielenia*, op. cit., s. 90—91.

oraz kwestia poetyckiego modyfikowania przedmiotów, które rolę symbolu mogą spełniać.

„Jako symbol uznano „samoistny przedmiot konkretny”, „który jest zrozumiałym dla wszystkich członków danej zbiorowości znakiem wspólnych im treści ważnych, których wyraźne konkretne uprzytomnienie jest czy to niemożliwe, czy utrudnione”³⁶.

Poezja Jasnorzewskiej, mimo wielu cech nowatorskich, tkwi niejednokrotnie jeszcze w technice młodopolskiej. Stąd też może płynie od czasu do czasu spotykane zatrzymywanie się na symbolu. Jest ono o tyle ciekawe, że Pawlikowską charakteryzuje tendencja do nadawania przedmiotom nowych znaczeń, ukazywania ich z nowego, niewytartego aspektu, z drugiej strony — tendencje skrótu, lapidarności, maski.

Jak jest ukształtowany konkret-symbol?

Aniołowie miłości pióra pogubili,
niosąc w oddal rozkosze, rozkosze, rozkosze,
różowe pocałunki, nieskończoność chwili
i pełne łez amfory, i róż pełne kosze.³⁷

Symbole nie stanowią centrum wypowiedzi, podmiot liryczny nie zatrzymuje się nad nimi dłużej. Konkrety nie są obserwowane ani poznawane od strony wyglądu, nie wnoszą nic specjalnego w utwór swym kształtem plastycznym czy kolorystycznym — to nie jedna, określona amfora czy kosz, ale w ogóle jakiś nieokreślony bliżej przedmiot. I to, co za symbolem się kryje — to także wartość ogólna, jakby typowa, nie jednostki. Konkrét-symbol może okazać się bardzo korzystny — może skrócić rozgadanie uczuciowe. Czy jednak przez ten skrót rozszerzył znaczenie? Wydaje się, że przez wytartą treść, która przyłgnęła do róż, amfor, łez, rozszerzenie idzie w jednym, utartym kierunku — dlatego graniczy tylko po prostu z „nazwą wymienną”.

Pawlikowską stać jednak na inny typ symbolu. Jeszcze zanim jawnie przystąpi do walki z młodopolskimi utartymi znaczeniami konkretnych w *Balecie powojów* (w większości poświęconemu kwiatom, przedmiotom młodopolskim) — symbolikę odświeży. Łatwo to zauważyć w *Laurze i Filonie*³⁸:

A jawor był szumiący, ponury i siny,
miał dużo, dużo liści, jak drzewo na sztychu.

³⁶ J. Kleiner, *Reprezentatywność, symboliczność, alegoryczność*, [W:] *Studia z zakresu teorii literatury*, Lublin 1956, s. 84.

³⁷ M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Zachód słońca*, [W:] *Niebieskie migdały*, op. cit., t. I, s. 40.

³⁸ T a ż, *Laura i Filon*, [W:] *Wachlarz*, op. cit., s. 211.

— Koszyk miły pleciony. był z cienkiej wikliny,
maliny w nim różowe śmiały się po cichu...

Filon w zielonym fraczku był jak pasikonik,
Laura miała lzy w oczach i przepaskę modrą,
wśród książkowej, poźółkłej i francuskiej woni
leżała, chudą rękę oparłszy o biodro.

Przyszli w proch się rozsypać (płascy jak kwiat w książce)
pod umówionym, sinym, szumiącym jaworem:
smutny, zielony Filon, Laura w modrej wstążce,
w bladej sukni i w wielkiej kamei z amorem.

Laura i Filon to symbol dawnego typu kochanków lirycznych, dawnej poezji — „książkowej, poźółkłej”, obcej. Zmieniła się także struktura wypowiedzi. Postać konkretna bohaterów (symboli) stała się nie tylko wymienną nazwą pewnych, ogólnej natury treści, ale została wykorzystana do stworzenia epickiej całości, która nawet bez swego przenośnego, drugiego znaczenia mogłaby stanowić utwór o pełnych wartościach lirycznych. Tkwi w tym pewne niebezpieczeństwo — zagubienia treści symbolu, zwłaszcza przy efektownym, nie szablonowym epickim podjęciu tematu pojętego nie przenośnie. Tak jak moda dwudziestolecia nakazywała, autorka skłoniła się ku „realnemu” przedstawieniu świata. Widzimy tu pewną teatralizację: tło dekoratywne — jawor, kostium, gest, mimikę, wygląd twarzy (smutny Filon, Laura ze łzą w oku). Tak skonstruowany symbol nabiera barw, przyciąga do siebie, potęguje liryczną wymowę utworu, bowiem „przeżywamy” „rozsypywanie w proch” sympatyczno-śmiesznych kochanków, nie musimy wierzyć bezpośrednim, czasem bardzo wątpliwym słowom. Została tu pozornie przełamana ogólność symbolu. Konkretyzacja jednakże sprzyja pogłębieniu treści. Ginący, a pokazany z uśmiechem Filon czy Laura, postaci papierowe, jak „na obrazku”, nie wzbudzają uczucia grozy czy tragizmu. A więc — funkcje symbolu odmienne, już nie minimalnie dekoratywne, ale sprzyjające liryczności w nowy, inny sposób.

Funkcja estetyczna symbolu może być uzyskana odmiennymi niż u Pawlikowskiej środkami. Zawsze jednakże estetyzm będzie podporządkowany roli rozszerzenia znaczeń symbolu. Przekonać się o tym łatwo na przykładzie *Konia* J. Tuwima³⁹. Przedstawienie Pegaza w superlatywach gwałtowności, różnorodna intonacja, przerwany werset, regularny rytm przeplatanych wersetów, cztero- i trójakcentowych, 10- i 8-zgłoskowców ma podkreślić obraz epicki oraz „bez słów” pokazać siłę zmagania się poety z natchnieniem. Im gwałtowniejszy epicki obraz —

³⁹ J. Tuwim, *Koń*, [W:] *Rzecz czarnolesska*, op. cit., s. 17.

tym większa męka twórcza poety. Jaka jest funkcja takiego symbolu? — Wzmaga się rola aluzyjności, która pozwala na przemilczenie, na zastąpienie trudno wyrażalnego przeżycia obrazem-konkretem, który sam, podobnie jak w *Laurze i Filonie*, mógłby świetnie, chociaż na innej podstawie, zadowolić estetycznie. „Gra” też przetworzeniem i zespoleniem z przeżyciem indywidualnym, traci przez to swoją ewentualną czczość i ogólnikowość. Ze skrótu niewiele zostaje. Ze jednak autor potrafi go wykorzystać, świadczą wspomniane w zwrotce ostatniej symbole dawnej poezji, czy też nowej, przetworzonej. Dla uważnego czytelnika poezji symbol tak skonstruowany pełni rolę odświeżającą, zadowala nowością. Dla porównania, by ukazać nowatorską skłonność Tuwima do „konkretyzowania”, można wskazać utwory młodopolskie, np. Wincentego Brzozowskiego *Symbole. XXIII*⁴⁰. Uderza tu wykorzystanie symbolu w jego szerokim, przenośnym znaczeniu. Pegaz ujrzany w zachwyceniu zostaje, mimo całej swej wizualno-wizyjnej strony, podporządkowany całkowicie podmiotowi, którego zakusy „uderzenia w niebo” przewyciężają epicką stroną obrazu.

Wskazano powyżej etapy przemiany struktury wypowiedzi symbolicznej. Charakteryzowały się one: 1° — przemianą pierwiastka konkretnego symbolu z cząstki epizodycznej marginesowej w element konstrukcyjny utworu (*Laura i Filon*), 2° — wprowadzeniem struktury epickiej, zorganizowanej jednak przy pomocy przedmiotu z fantazji (Pegaz, sentymentalni, książkowi kochankowie).

W poezji nowej możemy zaobserwować podjęcie pewnych cech nowatorskich i ich dalszy rozwój, równocześnie charakterystyczny odwrót od niektórych elementów struktury wytworzonej w dwudziestolecie (powrót z pozycji obiektywnego narratora do wypowiedzi emocjonalnie zaangażowanej). Elementy nowatorskie — ściślej mówiąc — epickie wykorzystywanie dla symbolu już nie konkretów fantazyjnych, ale konkretów codziennych, z rzeczywistości pozaliterackiej, pojawiło się przygotowane przez strukturę pośrednią. Wydaje się, że była nią grupa utworów (np. u Jasnorzewskiej), których tematem jest głównie przedstawienie jakiegoś wycinka rzeczywistości. Dodaje jednak autorka do tego przedstawienia pewien sygnał podobieństwa — do stanów wewnętrznych przeżyć. A więc konkret nabiera nowych wartości. Przeżycie jest jednostkowe, a więc „symbol” dla jednostki? Np.:

Meduzy rozrzucone niedbale,
muszle, które piasek grzebie,

⁴⁰ W. Korab-Brzozowski, *Symbole. XXIII*, [W:] *Dusza mówiąca*, Warszawa 1910, s. 98—99.

i ryba opuszczona przez fale,
jak serce moje przez ciebie⁴¹.

Wybrzeże przedstawione z aspektu, który coś dla podmiotu znaczy, jest w pewnym sensie maską, za którą kryją się znaczenia inne (np. żalotna sytuacja, litość). Przypomnijmy sobie to, co Ostap Ortwin mówi o liryce⁴², że winna zawierać w sobie wartości ogólne pozajednostkowe, a przedmiot opisany może rzeczywiście stać się symbolem. A więc — nadawanie cech symbolicznych otaczającej rzeczywistości. To samo spotykamy przy kształtowaniu konkretnych alegorii (np. *Czas krawiec kulawy*⁴³) — scena zaczerpnięta z rzeczywistości przez mały zabieg uogólniający nabiera nowych, głębszych walorów. Trzeba jeszcze tylko powtórzeń, poznania znaku danej głębszej treści przez szerszy ogół, a mielibyśmy do czynienia z „prawdziwym symbolem”. Traktowanie konkretnego otaczającego rzeczywistości jako maski mogło stać się ogniwem pośrednim w przejściu do poezji symbolicznej nowej dzięki temu, że szczegóły otaczającej rzeczywistości stały się symboliczne, że poezja ta odświeżyła zasób istniejących znaków — treści. W strukturze nowość polega na tym, że konkretny-symbol istnieje jakby sam dla siebie, staje się elementem konstrukcyjnym. Dawna poezja symboliczna miała strukturę liryczną, w której gdzieś pojawia się konkretny-symbol użyty często jako dekoracja. Był funkcjonalnie wykorzystany tylko lirycznie. Obecnie — epicko (w tworzeniu warstwy wyglądu „realistycznych”) i lirycznie (w znaczeniu przenośnym).

Epickie i symboliczne równocześnie wykorzystanie konkretnego codziennego, zaczerpniętego z realnego życia, możemy znaleźć np. u T. Kubiaka. W *Słońcu i róży*⁴⁴ sytuację epicką możemy sprowadzić do: miłości dwojga osób, śmierci jednej z nich, „łzie” na pogrzebie. Weźmy pod uwagę symbol łzy — ktoś rzeczywisty rzeczywiście płacze. Skojarzenie dalsze jest jakby dwutorowe — skojarzenie kształtu łzy (kształt ziemi) i cierpienia wiążącego się z płaczem. Rozszerza ono sytuację epicką i symboliczną — „kulista ła” — ziemia, zasypywanie mogiły — „usuwanie się ziemi spod nóg” (potoczność wyrażania, codzienność) — bezdenność nieszczęścia⁴⁵:

⁴¹ M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybrzeże*, [W:] *Pocałunki*, op. cit., s. 90.

⁴² O. Ortwin, op. cit., s. 5 — 16.

⁴³ M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Czas krawiec kulawy*, [W:] *Niebieskie migdały*, op. cit., s. 20.

⁴⁴ T. Kubiak, *Słońce i róża*, [W:] *Trędotawy u wrót raju*, Warszawa 1959 s. 16 (tytuł nota bene symboliczny w ujęciu dawnym). Podkreślenia autorki pracy.

⁴⁵ Ciekawym problemem, który nie mógł wejść do rozważań w niniejszym szkicu, jest zagadnienie ciągów skojarzeniowych pojawiających się w poezji współczes-

[...]

W czterech ścianach zamknięto cztery strony świata
 świata, który się kurczy już chyba przesadnie
 do czterech czarnych desek z metalowym wiankiem
 nie dość na tym — popatrzcie —
 do rozmiarów łyż
 Szczęście trwa jedną dobę — nie żądajmy więcej
 Coś tam ktoś tam poknocił — hola nie tak szybko
 Miłość trwa jedną dobę — aż do pierwszej łyż
 W kulistej łyżce swój kształt odzyskuje ziemia
 korzysta z tego — toczy toczy się umyka
 spod stóp — nim usta ustom zdążą krzyknąć —
 Do widzenia

A więc łyżka, wykorzystana epicko — w sytuacji „prawdziwej”, z codziennego życia, otrzymała szersze liryczno-symboliczne znaczenie (szersze niż do tej pory w konwencji symboliki poetyckiej).

Sumując to, co zostało do tej pory o symbolu powiedziane, trzeba stwierdzić, że jest on jednym ze sposobów pośredniej ekspresji. Symbol-konkret zasłania i wyraża inne treści natury ogólniejszej. Tu, jak już przy okazji analiz powiedziano, tkwi funkcja liryczna dobrego symbolu — rozszerzenia możliwości interpretacji, stwarzania wieloznaczności, intelektualnego zadowolenia z oglądu silnego skrótu czy przedmiotu o nadanych mu nowych wartościach. Ciekawie układają się w związku z tym historyczne przemiany, rozgrywające się w kręgu dwóch biegunów symbolu — ogólnego, abstrakcyjno-znaczeniowego i realnego, konkretnego. Z jednej strony symbol winien sprzyjać realizmowi, z drugiej jednak sprzeciwia się mu, zaskakuje nowością zestawień, jest pewną niespodzianką (w wymiarze uczucie—konkret). Ten punkt przecięcia jest niewątpliwie „liryczny”; dodajmy, dopóki jest nowy historycznie i nie razi swym szablonem. O zmaganiu się tych dwu biegunów mówi choćby pobieżny rys historyczny symbolu, zwiastujący ciążenie ku realizmowi, konkretowi, przy równoczesnym pozostawianiu wartości ogólnych.

3. W KRĘGU KONKRETÓW NIEREALISTYCZNYCH

W wymiarze konkret — liryczność może zachodzić zjawisko bardziej złożone niż omówione dotychczas. Konkret może odbiegać od rzeczywistości obiektywnej. Będzie on wtedy oczywiście „inny”, posiadać będzie walory nowe, nieznanne dotychczas w świecie pozaliterackim.

nej (od czasów Awangardy). Ciągów opartych w dużej mierze o epickie konkrety, zwroty (najczęściej potocznego) języka, czy o walory emocjonalne.

I tu właśnie powstaje zasadniczy problem — osiągnięcia liryczności w sposób pozapodmiotowy, głównie przez tworzenie nowego wymiaru, kategorii w dużej mierze samej w sobie lirycznej. Jednakże dosłowne traktowanie tego stwierdzenia nie jest możliwe — oczywiście to podmiot będzie widział czy tworzył w swym widzeniu nowy świat. Będzie świadomy przekraczania granicy między światami i tu właśnie, w konfrontacji tego, co nowe i niezwykle z rzeczywistością zwyczajną, „normalną” tkwi w dużej mierze ładunek emocjonalny. Nowy świat jednakże będzie już sam w sobie przez swą niezwykłość i niecodziennosc nosić pewien ładunek ekspresji, będzie „liryczny”. „Przedmioty nie-realne [bowiem] mają często dla człowieka olbrzymi walor uczuciowy”¹.

Jak łatwo zauważyć na podstawie przeprowadzonych analiz i tego, co stwierdzili teoretycy literatury², świat fantazji³ można podzielić na dwie grupy:

1. świat fantazji podmiotowej,
2. świat fantazji istniejącej obiektywnie.

Podział ten łączy się głównie z interesującym nas zagadnieniem konkretyzacji. Należy stwierdzić, że na terenie poezji fantastycznej odnaleźć można liryczność bardziej skomplikowaną — pochodzącą z oscylowania między podmiotem a przedmiotem, a równocześnie między realizmem a „nieprawdą” poetycką. Do najważniejszych typów liryki fantastycznej, w których konkrety odgrywają specyficzną funkcję można zaliczyć:

1. typ wyzyskujący funkcjonalnie fantastykę dla podkreślenia treści,
2. typ pośredni między metaforą a fantastyką,
3. typ bogacący walor emocjonalny świadomą stylizacją,
4. fantazja przedmiotowa (typ o epicko podjętych desygnatach innych treści, fantastyka „dwupiętrowej epoki”),
5. typ fantastyki istniejącej obiektywnie, wprowadzający do utworu konkrety nowych światów — snu, świata pijackiego, wspomnień dziecięcych, duchów czy baśni.

¹ J. Kleiner, *Rola czasu w rodzajach literackich*, op. cit., s. 51.

² S. Grabiński. *O twórczości fantastycznej*, A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego*, Toruń 1959, P. Chmielowski, *Fantastyczność*, *Wielka Encyklopedia Powszechna Ilustrowana*, Warszawa 1898, t. XXI-XXII, s. 51, R. Caillois, *Definicja fantastyki*, „*Twórczość*” 1958, z. 10, s. 91—93, przełożył Jerzy Lisowski.

³ Mimo „wygodnego” terminu fikcji z nazwy tej zrezygnowano idąc tu za wypowiedzią Kleinera, który terminu tego używa dla określenia odrębności rzeczywistości poetyckiej od rzeczywistości świata pozaliterackiego (J. Kleiner, *Fikcja intelektualna w literaturze*, op. cit., s. 127—132).

Utwory fantastyczne są o tyle ciekawe, o ile mogą poświadczyć, jako jedna jeszcze odmiana lirycznej wypowiedzi, ogólne tendencje kształtowania struktury utworów. Będą to tendencje, które znacznie odróżniają poezję Tuwima i Pawlikowskiej, wskażą na jej odrębną pozycję historycznoliteracką.

Autor *Rzeczy czarnoleskiej* jeszcze raz ukaże się jako „passeista”, który nie sięga do nowatorskiego sugerowania przeżyć przez stwarzanie ich odpowiednich ekwiwalentów. Pozostanie w sferze dość jawnie nazywanych przeżyć podmiotu. Dlatego też fantazję wykorzysta prawie zawsze dla podkreślenia sensu utworu. W tym celu oprze się głównie na udziwnianiu konkretów pozaliterackich. Nie ułoży ich w wizualną, organiczną całość zwartego obrazu jednostkowego, nie stworzy całości epickiego fantastycznego zdarzenia. Rozróżni co prawda szczegóły, ale nie zatrzyma się na ich stronie konkretnej. „Wygra” natomiast tylko ich znaczenie, „treść”, którą tym łatwiej jest zasugerować, im więcej konkretów można „ufantastyczyć” w jednym, potrzebnym kierunku:

Piętra na drożdżach pęczniały, okna pękały na zewnątrz,
 [...]
 Nie krawaty — trytony, kameleony i żmije,
 Grają pstrokate tenaria i kolonialne zwierzyńce;
 Jak arsenał wybuchła gromami ducha księgiarnia:
 Tłum bohaterów dziwacznych wyskoczył z powieści i wyje.

Nie wytrzymały konserwy — eksplozja za eksplozją,
 Mieszczanie z okien trąbią, święci śpiewają w kościele⁴,

Czasem okaże się bardziej nowatorski, posunie się dalej, stworzy warstwę pseudoepicką, opartą na jednokierunkowej metaforyce:

Zgroza, zgroza na wysokościach,
 Strop rozdziera, karmin wypruwa!
 Hefajstos w chmurach huczy,
 Z gromów słowa wykuwa!

Nasze to łby na kowadłach
 Błyskającym młotem gruchoce!
 Pękających piorunów bomby
 Biją w struchlałe noce!

Świst, świst, iskier prysk i wrzawa,
 Iluminacji pędy i kręgi!
 Pierzcha w popłochu gwiazd kurzawa,
 Dzwonią miedziane słowiegi!

⁴ J. Tuwim, *Venus*, [W:] *Biblia cygańska*, op. cit., s. 113—116.

Ręce wbite w kościół niebios!
 Metal roztopiony w kościach!
 Hej, oczy, jak pięści — podsycajcie
 Zgrozę bożą na wysokościach!⁵

Zastanawiająca jest tu sprawa zastosowania takiej, a nie innej formy językowej. Jest to język zarówno epicki, jak i wybitnie liryczny. Epicki, bo złożony ze zdań oznajmujących, informujących o rozgrywających się wydarzeniach; liryczny, bo nasycony wartościami emocjonalnymi — wykrzyknikami, powtórzeniami, nowotworami. Zastosowanie języka epickiego zarówno dla fantastycznych treści epickich (kuźnia wulkana, niebo rozdarte błyskawicami, grzmoty), jak i dla treści przenośnych (np. wykuwanie słów) stwarza na pierwszy rzut oka pozór obiektywnie istniejącej sytuacji epickiej w całym utworze. W tym sensie utwór mógłby być potraktowany jako wiersz fantastyczny. Czy jednak tak jest naprawdę? Po baczniejszym wglądzie w tekst utworu łatwo spostrzec, że przenośne znaczenie gra w nim rolę pierwszorzędą, że kuźnia Hefajstosa to tylko metaforyczna nazwa konkretnego, który jest podmiotem twórczym (niebo „w ogniu” zjawisk atmosferycznych). Metaforyczna nazwa procesu tworzenia poetyckiego. Tak więc metoda epickiej składni, metoda konstruowania przez jej zastosowanie pseudokonkretów (np. wykuwane słowa, dzwoniące miedziane słowiegi) pozornie traktowane epicko, może upozorować pewną całość fantastyczną⁶. Funkcja tak opisywanego konkretnego jest złożona: po pierwsze — rozszerza bogactwo istniejącego świata; nie ma zwykłego nieba, jest coś żywego, coś, co przekracza wymiary zwykłych ludzkich doznań, a co istnieje „rzeczywiście”. Po drugie — wskazuje na bogactwo doznań podmiotu, który potrafi znajdować nowe światy („Hej, oczy [...] podsycajcie zgrozę bożą na wysokościach”). Wreszcie — uprawdopodobnia, daje przekonujące dowody (bo „realne”) twórczej, ciężkiej pracy.

Inaczej będzie u Jasnorzewskiej. Charakterystyczną cechą jej fantastyki okaże się kreacjonizm, pozostawanie w sferze konkretnego, z których autorką układa całości epickie:

Z nasepionych kruzganków,
 Z galeryj obronnych,
 Skąd zieleń ogniem prażąc,
 Wrogów upomina,

⁵ Tenże, *Dziwy na niebie*, [W:] *Czwarty tom wierszy*, op. cit., cz. 1, s. 262—263.

⁶ Silniejszą samodzielność, większy pozór jednoznacznego traktowania tak powstałego konkretnego (pseudokonkretnego) potrafi stworzyć Jasnorzewska. Patrz *Zamek na lodzie*, [W:] *Wachlarz*, op. cit., s. 201.

Wychylają się kwietne, półcałowe donny,
 W mantylach fioletowych,
 W różowych dominach —
 I namiętnością gorsząc
 Surową fortecę
 Otwierają ramiona,
 Tęskne i kobiece...⁷

Punktem wyjścia dla spojrzenia fantastycznego jest, podobnie jak u Tuwima, skojarzenie. Skojarzenie pewnych właściwości oglądanego przedmiotu — „ogień” pokrzywy — z nazwą zaczerpniętą z innej dziedziny rzeczywistości. Fantastyczne jest tu „realistyczne” podjęcie tej nazwy-metafory, potraktowanie na serio powstałego w ten sposób nowego konkretnego świata. Całość jego — to wytworzone w wyobraźni podmiotu konkrety-złudy, konsekwentnie poprzemienianego otoczenia pokrzywy. Układ fantazji jest diametralnie różny od układu w *Dziwach na niebie*, chociaż tytuł utworu sugeruje dość dokładny („z bliska”) ogląd przeprowadzany przez podmiot liryczny. Odmienność ta tkwi w różnym stopniu obiektywizacji obrazu, rozwiniętej metafory konstrukcyjnej. Kruźganki, galerie obronne „nie oznaczają siebie”. Ich właściwym desygnatem jest inny przedmiot, który jest częścią głównego tematu utworu — zapewne liść pokrzywy. Przedmiot ten jest w utworze elementem epickim (podobnie jak niebo u Tuwima), epicko jednakże jest także potraktowana cała warstwa przenośna, fantastyczna. Brak w tej warstwie uczuć podmiotu, które tak łatwo było zauważyć w wykrzyknikach, zachwytach zawartych w *Dziwach na niebie*. Podmiot przeradza się w informatora-narratora, u którego nie ma mowy o „podsycaniu dziwów”, a więc o bezpośredniej wypowiedzi lirycznej. Nie ma on zupełnie wpływu na nie. Tworzą one samodzielny konkretny świat, sam w sobie w niczym nie fantastyczny. I tu właśnie — w tej pozornej obiektywizacji, w potraktowaniu fantastycznej konstrukcji pokrzywy według praw w pełni realistycznych (konkrety realistyczne, już nie pseudokonkrety), tkwi różnica między Pawlikowską a Tuwimem. Istnieje jednakże w utworze pewna widoczność podmiotu. To oczywiście sposób patrzenia fantastycznego zasugerowany tytułem, także ocena wewnętrznych stanów tęskniących kobiet-pokrzyw. W tym więc sensie podkreślone zostaje widzenie podmiotowe, jednakże w jakież inny sposób niż u Tuwima, gdzie fantazja rozgrywała się raczej w wyobraźni podmiotu, była pewną metaforyką, a nie tworzyła samoistnego, konkretnego świata. Tu

⁷ M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Pokrzywa widziana z bliska*, [W:] *Balet powojów*, op. cit., s. 433.

fantazja rozgrywa się jakby wyłącznie w dziedzinie konkretnego, za jego pomocą jest w dużej mierze osiągnięta liryczność utworu.

Spojrzenie na ten typ fantastyki w rozwoju historycznym pozwala stwierdzić, że w okresie Młodej Polski był on spotykany rzadko. Tam opis służył raczej dla tworzenia pewnych wartości ogólnych, brak było zatrzymywania się nad samym konkretem. Może ta tendencja uniemożliwiła rozwój przedstawionego typu fantazji, w której poeta zatrzymuje się na liryczności wytworzonej tylko w obrębie konkretnego, liryczności płynącej z uduchowionych przedmiotów, tworzących nowy, w ten sposób nasycony pierwiastkami emocjonalnymi świat. Metafora w okresie Młodej Polski mogła być skonstruowana metodą realistyczną. Jednakże tak powstała epicka część nie była podjęta i rozwinięta w całość fantastyczną, służyła tylko dla podkreślenia głównego wątku utworu, ewentualnie — dla wytworzenia przenośnych znaczeń, np.:

[...] Każdy przyklekły przydrożny krzak
Ma srebrne skrzydła jak wielki ptak.
Hej, lećmyż razem w kryształne światy!
Duch jest skrzydlaty, świat jest skrzydlaty!⁸

Zastanawiający być może fakt, że metafora otwierająca w zasadzie pewne szersze znaczenia, z istoty swej niedookreślone, zaczyna być w dwudziestolecu jakby zawężana, konkretyzowana. To jeszcze jeden przykład przeciwstawnych tendencji nastającego nowego okresu. Z drugiej strony urealnienie i rozwijanie wtórnego członu przenośni jest pewnym dalszym ogniwem przemian poetyckich, zmierzających do zatrzymywania się na samym konkretnym. Jeżeli w Młodej Polsce spotykamy typ uduchowionego przedmiotu, fantazja w jego widzeniu będzie bardzo uboga. Będzie to raczej fantazja podmiotowa, nie próbująca nawet przemieniać w inny, bogatszy konkretny przedmiot oglądany. Podmiot zachwyci się kontemplowanym obiektem i co najwyżej ożywi go:

Czy znacie Ledę Michała Anioła
w skrzydłach łabędzia z rozkoszy mdlejącą,
[...]
A każdy członek, zda się, w oczach mięknie
od palącego rozkoszy nadmiaru
i w cichym ruchu rzeźbi się przepięknie.
[...]

⁸ B. Ostrowska, *Sanie*, [W:] *Aniołom dźwięku, Wiersze wybrane*, Warszawa 1955, s. 107, także ten sam motyw — *Tartak słoneczny III*, [W:] *Tartak słoneczny*, op. cit., s. 144.

myśli się mroczą od zmysłów pożaru
i od rozkoszy, jaką czuje Leda.⁹

Typ fantazji przedmiotowej jest charakterystyczny dla Pawlikowskiej. Będzie on miał często piętrową strukturę epicką, epicko ukształtowaną w pierwszej i w drugiej warstwie. Jak to pokazano, zbliżał się też do niego Tuwim.

W poezji nowej, powojennej, typ ten raczej się nie utrzymuje. Przy omawianiu liryki samodzielnego konkretnego wskazywano na fakt, że współczesnych poetów charakteryzuje tendencja doszukiwania się w przedmiotach prawd życiowych, praw natury ogólnej. Równocześnie — tendencja silnego rozdziału między przedmiotami a podmiotem. Fantastyka idzie tu mniej więcej po tej samej linii. Krocząc śladami nowej egzystencjalistycznej filozofii, za hasłami ucieczki od świata konkretnego, zewnętrznego, który jest wartością względną, tworzy konkrety udziwnione, jednakże nie w kierunku realistycznym. Warstwa druga, warstwa fantazji, idzie w kierunku akonkretnym. Udziwnienie tworzy nowy świat, co prawda konkretny, realistycznie potraktowany, ale w którym grają rolę czynniki wewnętrzne — psychika, uczucia ufantastycznionego konkretnego. Można to łatwo zauważyć na przykładzie *Pokrzywy* Harasymowicza¹⁰:

Ogniem lata
oświetlony
mały
pokrzyw filozof
w śnieżnej peruce
jak Voltaire
uśmiecha się
jadowicie
na łonie swym
pamflet
jak zabkę zieloną
piecze
szanuje się
rękę podaje
tylko w rękawicze
zaprzecza istnieniu
nieba
nigdy nie przystraja
ołtarzy

kwitnie
jego myśl
filozoficzna
chorzy
czynią doń
pielgrzymki
i gdy
na rękach go
niosę
tłum
boi się
spojrzeć
w jego oczy
zielone

⁹ K. Przerwa-Tetmajer, *Leda*, [W:] *Poezje*, Warszawa 1906, t. II, s. 76—77.

¹⁰ J. Harasymowicz, *Pokrzywa*, [W:] *Mit o świętym Jerzym*, Kraków 1960, s. 11.

Oprócz fantastycznej a konkretnej sylwetki zewnętrzno-psychicznej „pokrzywa-filozofa”, ciekawy i nowatorski jest w tym utworze sposób utworzenia fantazji. Podobnie jak u Tuwima i Pawlikowskiej punktem wyjścia jest skojarzenie. Kiedy jednakże w analizowanych poprzednio utworach był on jeden, na którego tle resztę fantazji dopowiadał podmiot liryczny idąc w kierunku dowolnie przez siebie obranym (np. madonny w twierdzy ziejącej ogniem), u Harasymowicza punktów skojarzenia jest o wiele więcej. Każda cecha osobowości i cecha zewnętrzna filozofa pokrzywanego ma swe uzasadnienie w skojarzeniu, oparcie w fakcie zewnętrznym. Dlatego wytworzony obraz jest „przekonywający”, logicznie uzasadniony, więc „prawdziwy”. Prawdziwość ta jest zaś konieczna do tego, by nowy konkret silniej przemawiał. Podobny typ konkretno-fantazji reprezentuje np. *Piec*¹¹, *Leda z łabędziem*¹² i inne. Warto jednakże zaznaczyć, że podobnie jak w opisie, tak w fantazji zaznacza się nowatorstwo w zakresie rodzaju udziwnionych konkretów. Będziemy tu mieli do czynienia z sygnalizowanym już poprzednio reizmem. Także on będzie charakterystycznym novum dla fantazji współczesnej¹³.

Obok historycznej przemiany w traktowaniu metafory warto zwrócić uwagę na punkt wyjścia w fantazji dwudziestolecia. Jest nim prawie zawsze rzeczywistość codzienna, realna. Tak jest zarówno u Tuwima, jak u Pawlikowskiej. Ta rzeczywistość codzienna może być przetworzona w fantastyczny świat stylizacją, np. makabryczno-sensacyjną, czy humorystyczną¹⁴ (por. Tuwima *W*¹⁵, *Pieśń o głowie*¹⁶, Jasnorzewskiej *Daleka podróż*¹⁷ i inne) lub wprowadzaniem elementów baśniowych. U Pawlikowskiej ciekawym faktem okaże się w baśni dążność do zakrywania głębszych problemów. Jest to pewne novum historyczne, łączące się ściśle z agresywnością konkretyzacji w latach dwudziestolecia. Jako przeciwstawienie warto spojrzeć na baśń młodopolską:

¹¹ Tenże, *Piec*, op. cit., s. 18.

¹² Tenże, *Leda z łabędziem*, op. cit., s. 19.

¹³ Może dobrze by było dla zilustrowania tego twierdzenia, znając sposoby tworzenia fantastyki w dwudziestoleciu, przeanalizować różnice sposobów udziwniania, ich strukturę w *Ledzie* Tetmajera i w *Ledzie z łabędziem* Harasymowicza.

¹⁴ Termin „humorystyczny” nie jest użyty tu precyzyjnie, w stopniu ustalającym granice między humorem, żartem, dowcipem itp. Chodzi o nazwanie ogólne zjawiska leżącego na płaszczyźnie kategorii komizmu.

¹⁵ J. Tuwim, *W*, [W:] *Rzecz czarnońska*, op. cit., cz. 2, s. 40—41.

¹⁶ Tenże, *Pieśń o głowie*, op. cit., s. 39—40.

¹⁷ M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Daleka podróż*, [W:] *Wachlarz*, op. cit., s. 224.

Śpią wierzchołki gór
 w fioletowej mgle —
 tajemniczy bór
 ukołysał mnie —
 i przytulił mnie —
 usynowił mnie —
 i do siedmiu cór
 powiódł w białej mgle.
 Błyszczą zamek szklanny
 na czarnym ostrowie —
 a kwitną dziewanny
 i maków pąsowie...

Na bawolim zagrał rogu siwy groźny Bór —
 wypłynęło na jezioro siedm królewskich cór.
 Ta Bez serca, jako hiacynt, jak hiacynt różowy,
 a Z węzami — jak lilija — lilija anielska;
 nad Umarłą szybowwały krogulce i sowy;
 a Zakłątą owionęły mórż głębokich zielska.
 Dumna rozpacz — na harfie lazurowej grała,
 Kwiat niewoli — łańcuchy do gwiazd przykuwała,
 a Nieznaną — tęczowe kryją mi welony
 i jak pierścień Saturna, grają złote dzwony.

Do łodzi mię proszą na bezchwiejne tonie —
 i kwiatem paproci operlają skronie —
 i płyną pośród skał pod mostem kamiennym —
 idzie pacholę z krzyżem promiennym.¹⁸

O tym, że podmiot liryczny przenosi się w krainę baśni (pozornej), powątpiewać nie można. Powiedzmy ściślej — w dziedzinę wypowiedzenia pewnych prawd metodą konwencji baśniowej. Córy królewskie są w obrębie boru czymś nienaturalnym (np. hiacynt, Kwiat niewoli przykuwająca do gwiazd łańcuchy itp.), sztucznie wytworzonym. Oczywiście oznaczają nie siebie, a są tworamii alegorycznymi¹⁹, skonstruowanymi w sposób najdogodniej oddający inną, ważną treść. Rola aluzji politycznej jest w tej baśni oczywista. Możemy też w Młodej Polsce spotkać marzenia baśniowe, których rola kończy się na wyzwoleniu pewnej, rzewnej, „romantycznej” nuty. Weźmy dla przykładu utwór, który zbliżyć się będzie częściowo do „baśni” Jasnogrzewskiej. Zbliżać przez konkret z codzienności i metodę tworzenia baśni

¹⁸ T. Miciński, *Baśń*, [W:] *W mroku gwiazd*, Kraków 1902, s. 43.

¹⁹ Alegoryczne — według określenia Kleinera — „Twór alegoryczny, to [w planie przedstawionym] przedmiot konkretny, niesamoistny, pozbawiony logiki własnej, [w planie nie przedstawionym] — przedmiot abstrakcyjny, ściśle określony, ważny”, *Reprezentatywność, symboliczność, alegoryczność*, op. cit., s. 86.

z realnego wycinka rzeczywistości, przemienionego fantastycznym spojrzeniem podmiotu:

Mieszczkańskiego pokoju szablonowe firanki
 Dziwne baśnie mi prawią w księżycowe wieczory,
 Kiedy jasność miesięczna poprześwietla ich tkanki
 I niezgrabne postacie, wirydarze i wianki
 Stroi w snów zapomnianych bezpowrotne kolory.

Romantyczna królewna kwietne plecie równianki.
 Smukły giermek sokoła rozkapturza w lot skóry —
 I tak patrzą ku sobie dwa tęskniące upiory
 Mieszczkańskiego pokoju.²⁰

Jak stylizacja baśniowa wygląda u Pawlikowskiej? Jej „baśń”, podobnie jak Micińskiego i Ostrowskiej, zacznie się od oglądu konkretnego realistycznego (boru, firanki i gry cieni na niej, morza). Autorka zatrzyma się jednakże na nim. Nie ma mowy o konstruowaniu baśniowych postaci, jest natomiast przetworzenie istniejącego świata, w którym ryby zapinają suknie, w którym przedmioty osiągają niebywałą wielkość. Kiedy w baśni młodopolskiej konkrety były nosicielami rzewnych nastrojów, innych poważnych treści, u Pawlikowskiej będziemy mieli do czynienia z dwuznacznością epicką, konkretną. „Baśń” Jasnorożewskiej to ufantastycznione w kierunku baśniowym, epickie podejmowanie desygnatów innych treści, innych przedmiotów, o czym była już mowa. Np.:

Morze jest całe w koła oczu ćmy lub sowy,
 całe w drzeniach jedwabi, białym szytych ściegiem,
 — i jest podobne sukni pstrej grodenapłowej,
 o falbankach śnieżystych, musujących brzegiem,

Faldy toczą się żywe, w skały haftem stukną,
 tren jak sieć zarzucają daleko i płasko
 i znów ściągają mokrą biel koronek z piasku,
 i znów pełzają naprzód, żywą, zwinną suknią.

Wejść w nią i rozleje się wkoło mnie cudnie,
 zepną mi ją dwie ryby srebrne na ramionach,
 potoczy się na zachód, na wschód i południe
 fioletowozielona! Łokciem niezmiernona!

Rozrzucę moją suknię aż po świata końce,
 aż się splączą falbanki w własnym, białym skręcie,

²⁰ B. Ostrowska, *** „Mieszczkańskiego pokoju szablonowe firanki”, [W:] *Chusty ofiarne*, op. cit., s. 54.

i wzniosę w dziękczynieniu operlone ręce
po złocisty kapelusz, który mi da słońce.²¹

Odmienność konkretów baśni młodopolskiej i „baśni” Pawlikowskiej narzuca odmienność treści głębszej. Przedmioty wytworzone w utworze Micińskiego były tak skonstruowane, by mogły nosić potrzebną treść. Przedmioty u Jasnorzewskiej są bliskie rzeczywistości, w której znajduje się podmiot. Przez odpowiednie wyolbrzymienie baśniowe²² głoszą tylko pewną apoteozę kobiecych fatalaszków. To pewne umniejszanie „wagi problemów, wielkości i doniosłości uczuć”²³ jest charakterystyczną, konsekwentną w stosunku do tendencji całej ówczesnej poezji, nowością.

Z uwag uczynionych poprzednio wynika, że poeci dwudziestolecia szukali nowej drogi zakrywania bezpośrednich wynurzeń odpodmiotowych. Jest nią przede wszystkim ucieczka w sferę konkretu. Jeżeli zakładamy, że przedmioty nierealne noszą w sobie duży ładunek liryczny, musimy stwierdzić fakt następujący — fantastyka w tej nowej poetyckiej tendencji odegrała niebagatelną rolę. Rolę tym ciekawszą i bogatszą, o ile więcej znaleźć można rodzajów fantastycznych konkretów. Typ konkretu przemienionego fantazją wyzwala bowiem charakterystyczne kategorie przeżyć — np. liryzm „z dreszczykiem”, grozy, liryzm „dziwności” nowych praw, liryzm rzewny kraju dzieciństwa itp. Weźmy dla przykładu np. dziedzinę snu. Sen może być zasygnalizowany od razu tytułem. Podkreślenie to ma zwiększać liryczny wydźwięk — czytelnik winien pamiętać, że oprócz fantastycznych konkretów istnieje świat realny, od którego nastąpiła tylko chwilowa ucieczka. W rzeczywistości snu znajdujemy niespotykane w codzienności konkrety:

Idzie węglarz zgarbiony, pod koszem się kłoni,
przez czarny, czarny śnieg —
i znaczy węglem białym, jak kwiaty jabłoni,
biały na śniegu ścieg. —

Na zziębłą szybę w zamróz trzaskającą, dziki,
wypełzły barwne mchy,
rude, złote, czerwone werweny, gwoźdźniki
i fioletowe bzy. —

²¹ M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Morze*, [W:] *Różowa magia*, op. cit., s. 84.

²² Por. podobną hipertrofię w *Pantofelkach szklanych* (M. Pawlikowska-Jasnorzewska, op. cit., s. 43), charakterystyczną dla baśni.

²³ A. Hutnikiewicz, op. cit., s. 123.

Zaś w łagodnej cieplarni wybujał skwapliwie
 lodowy koral, chwast,
 wzrosły szklane łopuchy na srebrnej pokrzywie
 i szczawie pełne gwiazd. —

— Dziś obalone cudem jako kulą kręgiel,
 spoczęło w śnie niepamięci —
 a słodkie wielkie Niegdyś od nowa się święci

— W czerni śniegu padł biały węgiel. —²⁴

Konkrety w świecie snu odgrywają niemałą rolę. Oczywiście konkrety przemienione. W przytoczonym wypadku — przedmioty skonstruowane, tj. takie, jakie w rzeczywistości pozaliterackiej nie istnieją i jakie z natury swej są niemożliwe. W jaki sposób powstają? Podstawę mają realną — na szybę pada światło, które odbijając się o srebrzysty zamróz rozszczepia się na kolorowe barwy. Reszty dopełnia fantazja (niezbyt zresztą skomplikowana) — „w łagodnej cieplarni” (wyjaśnijmy — na szybę okna cieplarnianego), „wybujał”, „wzrosły” (oczywiście konsekwentnie przeniesione nazwy czynności z nazwy roślin, ich kształtu, urealnienie metafory). Stąd żywe kwiaty, ale „kwiaty” realne, namalowane na szybie, okolorowane promieniem. Są to więc konkrety na w pół fantastyczne, nierealne. Pojawiają się jednakże przedmioty w pełni skonstruowane. Ciekawa jest ich pewna „przewrotność”, która jednak ma podstawę w rzeczywistości realnej. Przecież to węglarz zgarbiony (w utworze sytuacja realna) może przechodzić koło jabłoni, po ośnieżonej ziemi. Stąd skojarzenia wymienne barw biały węgiel, czarny śnieg, kwitnąca jabłoń. Skojarzenia, które mają realny punkt oparcia. Charakterystyczne dla omawianych konkretów jest także łączenie w sobie przypadłości dwóch różnych przedmiotów. Przypadłości i przedmiotów biegunowo różnych, przeciwstawnych (np. węgiel i delikatny kwiat jabłoni, łagodna cieplarnia i chwast, czerni i biel itp.). Im dalsze jednakże dziedziny, tym większe udziwnienie. Im większy realizm potraktowania nowego konkretu, tym bardziej odrębny, samoistny nowo powstały świat, tym bardziej „prawdziwy”. Summa summarum — tym większe zdziwienie, bogactwo warte zachwytu i wymagające do jego zgłębienia zatrzymania, lirycznej emocjonalnej kontemplacji.

Prym w tworzeniu światów o nowych wymiarach dzierży zdecydowanie Pawlikowska. Będzie to także świat spirytystyczny, wirującego stolika, świat, którego genezy szukać możemy w dwóch czynnikach —

²⁴ M. Pawlikowska - Jasnorzewska, *Sen opaczny*, [W:] *Niebieskie migdały*, op. cit., s. 23.

w uleganiu modzie rozszerzających się w latach dwudziestolecia prądów spirytystyczno-okultystycznych²⁵ oraz w tendencji Pawlikowskiej do szukania czynników ekspresji w rzeczach z natury swej bogactych, w rozszerzaniu bogactwa istniejącego świata.

Tuwim w światach nowych wymiarów nie potrafi zatrzymać się na samym konkrezie. I tym razem nie wyjdzie z kręgu doznań i przeżyć podmiotu, nie szuka liryczności pozornie pozapodmiotowej²⁶. Może on zużytkować tego rodzaju fantazję lub stylizację na nią²⁷ jako pewną „zabawkę”. Może, sięgając tylko do stylizacji, potęgować grozę przeżycia, zdarzenia rzeczywistego²⁸ — zawsze jednakże nowy, groźny świat będzie wykorzystany dla pełniejszego oddania tego, co intensywnie przeżywa podmiot, zawsze będzie miał oparcie w prawdzie codziennej — np. w podpisaniu umowy o twórczość, w „opadnięciu czarnym kłębkim do stulonych rąk” osoby kochanej. Widma i duchy Tuwimowskie, nawet wtedy, gdy czynią pozór istot samodzielnie istniejących i bogacących świat rzeczywisty, mogą okazać się metaforą²⁹. Tworzenie widm będzie miało cel podwójny — będzie można je dowolnie skonstruować tak, by ich nowe cechy jak najlepiej oddawały to, co ma paść ofiarą satyry³⁰, nada wytworzonemu obrazowi posmaku niesamowitości i grozy. A o to przecież chodzi, o podkreślenie treści. Np. *Nagle spojrzenie*³¹.

Metoda udziwniania jest we wszystkich typach fantastyki u Tuwima podobna. Jest to wychodzenie od prawdy codziennej rzeczywistości, zbliżanie do metaforyki, a więc prawie jawne pozostawanie w kręgu podmiotu. Różne jednakże są funkcje w zależności od rodzaju utworzonego dziwnego konkrety (np. wspomniana poprzednio funkcja satyryczna).

4. KONSEKWENCJE STRUKTURALNE WPROWADZENIA KONKRETÓW DO LIRYKI

W poprzednich rozważaniach dokonano przeglądu poszczególnych konkretów-szczegółów i ich funkcji. Przegląd ten nie zobrazował jed-

²⁵ Por. uwagi M. Samozwaniec, *Maria i Magdalena*, op. cit., s. 275, 279 i n.

²⁶ J. Tuwim, *Poeta opętany uprzedza, na wszelki wypadek, Bogu ducha winną żonę*, [W:] *Czwarty tom wierszy*, op. cit., s. 258.

²⁷ Tenże, *Kusy*, [W:] *Sokrates tańczący*, op. cit., s. 169.

²⁸ Tenże, *Wizyta*, [W:] *Biblia cygańska*, op. cit., cz. 2, s. 100—102.

²⁹ Tenże, *Nagle spojrzenie*, [W:] *Słowa we krwi*, op. cit., cz. 1, s. 286.

³⁰ W tej funkcji tkwi różnica między zwykłą fantazją-metaforą (por. *Dziwy na niebie*) a fantazją duchów.

³¹ J. Tuwim, *Nagle spojrzenie*, op. cit.

nakże w pełni, sygnalizowanego uprzednio, nurtu konkretyzacji w poezji dwudziestolecia międzywojennego.

Wprowadzanie konkretów do liryki przyniosło ze sobą pewne konsekwencje strukturalne. Liryka z natury swej nastawiona na „ja” podmiotowe wkroczyła w etap, w którym następowało ścieranie się podmiotu z przedmiotem. W wyniku tej pozornej sprzeczności wyłonił się nowy typ wypowiedzi lirycznej. On to właśnie może świadczyć o konkretyzacji pojawiającej się wówczas w poezji.

Uprzednio starano się pokazać przemiany liryki opisowej, w której pojawiła się tendencja zakrywania obecności podmiotu. Ciekawiej jeszcze układają się, w związku z nurtem konkretyzacji, przemiany monologu lirycznego, jeżeli przyjmiemy, że jest on podstawową formą wypowiedzi lirycznej, najprostszym przekątnikiem bezpośrednio wyrażanych przeżyć. Także w nim pojawiają się konkrety. Są jednakże czymś specyficznym, wydzielonym. W strukturze lirycznej bowiem nie spotykamy jednolitego obrazu konkretnego¹. Np.:

Bez miecza i bez tarczy, nagimi ramiony
Do stóp sobie rzuciłem świat pokorną bryłą!
Zwycięstwo majestatem róż mą skroń owiło
I oto mił szaleństwem mocy mej wcielony.

Triumfem grzmi me serce, jak świąteczne dzwony!
Wszeczmoc woli mej żyje! Dla rąk wrących siłą
żaden czyn już nie został! Wszystko się spełniło!
I z dumą na swojego dzieła patrzę plony...

¹ W rozróżnieniu struktur punktem wyjścia stały się Ingardenowskie warstwy utworu. Przy rozważaniach usunięto warstwę I (brzmień słownych) i warstwę II (znaczeniową), które oczywiście zawsze odgrywają swoją rolę, jednakże dla interesującego nas zagadnienia nie są istotne. Tak też w strukturze liryczno-epickiej wzięto pod uwagę dwie kolejne warstwy Ingardena; nazwano je warstwą I i II. Warstwa II — która mimo swego „wyglądu” jest czymś innym, innym obrazem niż jej właściwy desygnat; warstwę I — czyli warstwę o właściwym desygnacie, który dopiero funkcjonuje w utworze jako jego „właściwa” część. Dopiero ten desygnat wkracza w zasadniczą budowę utworu. On epicko znaczy. Jest to więc warstwa przedmiotów przedstawionych. O warstwach tych tak powie Ingarden: „W poetyckiej mowie [w] »obrazach«, »metaforach«, »prównaniach« itd. [...] są intencjonalnie wyznaczone zupełnie inne przedmioty, niż te, o których przedstawienie właściwie chodzi, i to tylko w tym celu, by przedmioty, które mają być ostatecznie przedstawione, pojawiły się w odpowiednich trzymanych w pogotowiu wyglądach” (R. Ingarden, *O dziele literackim*, Warszawa 1960, s. 339 i inne). Ze strukturą epicką spotykamy się wtedy, gdy nazwom odpowiadają właściwe im desygnaty, tworzące jednolitą, samodzielną całość (nazwy o właściwych desygnatach funkcjonują epicko). Całość tę możemy odebrać jednoznacznie. Np. Pawlikowskiej *Rozbite gniazda* (Spiąca załoga, op. cit., s. 419).

Zabijam swe tęsknoty. Spełniły podniebne
 Zadanie przewodników... Już mi nie potrzebne...
 Zmogliem wszystko, na wszystkim postawiłem nogę.

Jam jeden niezwalczony został: więc sposobie
 Teraz potęgę swoją całą przeciw sobie,
 By nie było nic, czego zwyciężyć nie mogę...²

Pojawiające się w *Zwycięzcy* nieliczne konkrety — np. „miecz, tarcza”, nie rozbijają struktury czysto lirycznej. Są to nazwy ogólne, którym nie odpowiadają desygnaty (przedmioty konkretne, jednostkowe). W porównaniu spotykamy konkrety, których desygnaty są w zasadzie prawdziwe, nie tworzą jednakże części samodzielnej, stanowiącej całości tylko dla siebie samej. Spotykamy także symbole — „róże” wieńczące skroń zwycięzcy. Te rodzaje konkretów są charakterystyczne dla struktury lirycznej, nie spełniają żadnej funkcji epizującej.

Wskazany wyżej typ monologu lirycznego ulega jednakże historycznej przemianie. W miejsce konkretów ogólnych może pojawić się konkret jednostkowy. Przeżycie podmiotu zostaje „ujednostkowane”, sprowadzone do jednej sytuacji³ — podmiot nie przeżywa jakichś marzeń ogólnikowych (choć dotyczących jednej sprawy), lecz jego uczucie jest konkretne, wywołane kontaktem z konkretną, jedną osobą, czy jednym zjawiskiem. Przykładem mogą tu być np. *Cnoty*⁴:

Wszystkie cnoty miłe Panu Bogu
 maleją mi w oczach i bledną.
 Posiadam już tylko jedną.
 Kocham Cię, mój Wrogu...

Pojawiający się w *Cnotach* konkret „mój Wrogu” nie rozbija struktury lirycznej. Jego desygnat jest właściwy, nie tworzy jednakże samodzielnej części epickiej. Struktura *Cnót*, to pierwszy etap przemian monologu lirycznego.

W utworze Staffa obecne były nazwy ogólne (nie desygnaty), symbole, konkrety „pełne” w porównaniu. Przeanalizujmy jednakże podobny utwór Jasnorzewskiej.

A więc mnie nikt nie przeprosi za wszystko to, co się stało?
 Nikt się nie będzie tłumaczył, że nie mógł wymyślić lepiej?

² L. Staff, *Zwycięzca*, [W:] *Dzień duszy*, op. cit., s. 129.

³ Por. to, co o nowatorskiej strukturze monologu sytuacyjnego u Tuwima mówi Głowiński (op. cit.).

⁴ M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Cnoty*, [W:] *Pocątki*, op. cit., s. 109.

Nikt mi nie powie: Maleństwo, jakżeś się dzielnie trzymało!
 Nikt mi medalu nie przyzna ni po ramieniu poklepie?
 Nikt mi nie powie, dlaczego? Nikt mi nie powie, dla kogo?
 Nie wyjmie mi z serca strzały? Nie zdziwi się, że z nią żyłam?
 Nie pocałuje mnie za to? I przejdę samotną drogą,
 zgubię się i zarzucę, tak jakbym nigdy nie była?

Achilles płakał z rozpaczyny zabiwszy Pentesyleję —
 lecz ten, co mnie życie odbierze, nie krzyknie z żalu i strachu.

Polecą za motylami, do kwiatów się roześmieje
 i zaśnie w złotym powietrzu, w sieci najnowszych zapachów...⁵

Podobne staffowskim konkrety — „medal”, „ramię”, „Maleństwo”, mimo że nie są konkretami określonymi, są tak wplecione w kontekst, że sugerują pewną epicką (a więc konkretną) całość, sprowadzając podmiot liryczny do konkretnej osoby. Oczywiście, że zarówno wyrażenie „medal” i „maleństwo” noszą w sobie inne, przenośne znaczenie charakteryzujące podmiot. Ważna tu jednakże jest pewna konkretna sytuacja, konkretna osoba, podobnie jak w *Cnotach*. Nowość struktury idzie jednakże dalej. Charakterystyczną funkcję spełnia porównanie. Jest ono skonstruowane w zupełnie inny sposób niż u Staffa. Tam nie spełniało specjalnej funkcji. Tu jest ściśle funkcjonalnie wykorzystane. W jaki sposób? Jest to porównanie zbudowane epicko. Konkrety funkcjonują w nim epicko i dlatego zwracają uwagę na swoje nieprzenośne znaczenie — na Achillesa i zabitą Pentesyleję. Właśnie te konkrety epickie najbardziej demaskują podwójny charakter utworu — nie o Stwórcę tu przede wszystkim chodzi (może ta pewna prentensja do Boga jest w utworze), ale o zwykłego człowieka, podobnego Achillesowi w zarysowanej sytuacji.

Inaczej niż u Staffa jest też ukształtowana ta część struktury lirycznej, która posługuje się epicką metodą wypowiedzi (metodą opowiadania czy opisu). Metoda ta u autora *Zwycięzcy* pojawiała się tylko w małych częściach utworu (np. *Do stóp sobie rzuciłem świat pokorną bryłą*), nie mogą być w żadnym wypadku rozumiana dosłownie. U Pawlikowskiej jest inaczej. Świadczyć o tym może zwrotka trzecia utworu. Metoda epizacji nie wprowadza jednakże konkretów ściśle określonych. Zawiera konkrety ogólne, symboliczne (latające „motyle”, „kwiaty”) i przedmioty skonstruowane („złote powietrze”, „sieć zapachów”). Ich funkcja, to tworzenie pewnej aury epickiej, aury konkretności, która pomaga w rozszyfrowaniu utworu — że może chodzić o krzywdziciela człowieka, a nie, jak to już zaznaczono, o Bo-

⁵ T a ż, *Stwórca*, [W:] *Wachlarz*, op. cit., s. 221.

ga. Całość charakteru utworu o strukturze lirycznej zwraca jednak uwagę na ich drugie znaczenie — i wtedy odczytać można, że jednolicie dobrane konkrety tworzą specjalne tło-przenośnię — lekkiego, beztroskiego życia wśród innych kobiet. Dodajmy dla lepszego zrozumienia wymowy całego utworu — po skrzywdzeniu kogoś „małego”.

Powyzsza analiza wskazuje wyraźnie, że typ wypowiedzi lirycznej uległ przemianie. Z czystej struktury lirycznej przeszedł w typ oscylujący między dawną wypowiedzią liryczną a strukturą epicką, przedstawiającą rzeczy konkretne. Ta struktura epicka nie jest jednakże pełna. Jest jakby ukryta, przeprowadzona „podskórnie”.

Pawlikowska jednakże posłuży się i jawną epicką strukturą opisu w utworze wybitnie lirycznym, mówiącym przede wszystkim o przeżyciach podmiotu lirycznego:

Usta twoje: ocean różowy.
Spojrzenie: fala wzburzona.
A twoje szerokie ramiona:
Pas ratunkowy...⁹

W przytoczonym utworze desygnaty nazw są inne niż ich nazwy. „Ocean” — to usta o pewnej „głębi, nieskończoności” itp. Dopiero te „poetyckie” desygnaty mają związek z przedstawianym portretem, one go właśnie tworzą.

Czy portret jest epicki? Łatwo odpowiedzieć, że tak. Jest to przecież portret zewnętrzny, choć niepełny. Trzeba jednakże równocześnie odpowiedzieć, że nie. Jest to przecież portret psychiczny. Na tej przenośnej warstwie (I) utworu zatrzyma się też głównie podmiot liryczny. Spotęguje ekspresję tej warstwy. Widoczne to jest w fakcie, że obraz jest przedstawiony subiektywnie z aspektu tej cechy, którą podmiot współtworzy. Aby przedstawić fakt, że osoba portretowana jest „pasek ratunkowy” trzeba kogoś, kto jest w jakiejś niepewności bezpieczeństwa, kogo by ten pas ratował. Osobą tą jest właśnie podmiot liryczny. Warstwa I, znaczeń przenośnych, niedosłownych, jest więc w utworze, mimo pozorów, uprzywilejowana.

Jednakże warstwa II stanowi dla siebie całość. Całość epickiego obrazu morskiego, który jakby w drugim planie odbieramy także jako samodzielny, artystyczny obraz. Ulirycznia on utwór swą wymową estetyczną.

A więc — w utworze wyróżnić możemy dwie warstwy. Znaczeniową, ściśle liryczną i warstwę epicką (oczywiście liryzowaną) dwudzielną, o dwóch „całościach” — obrazach konkretnych. Ciekawy to zaiste

⁹ T a ż, *Portret*, [W:] *Pocałunki*, op. cit., s. 93.

utwór. Utwór — monolog liryczny, zorganizowany przez wyłączenie konkretnych, językowej metody epickiej, pewnych całości epickich. Wybrano go jednakże dla ilustracji tezy o przemianach monologu jako utworu, w którym bardzo wyraźnie widać tendencje wycofywania bezpośrednich wyznań podmiotu na rzecz struktury epickiej, konkretnej. Różnica ze *Stwórcą* narzuca się łatwo — tam konkretyzacja „podskórna”, wypowiedź liryczna jawna i pierwszoplanowa, tu maksymalne zakrycie bezpośredniej wypowiedzi lirycznej, zasłonięcie jej całościami epickimi.

Istnieje jeszcze inny typ monologu lirycznego. Jest to monolog sytuacyjny, oparty o pewne tło epickie. Tło to jest wykorzystywane dla wzmożenia liryczności utworu jako tło estetyczne lub tło podkreślające treść przez wytwarzanie odpowiedniego nastroju. Weźmy dla przykładu utwór Staffa:

Te kilka, jak łyzy, smutnych dni,
Które nam pozostały jeszcze,
Nim mi na zawsze znikniesz w dali:
Jakżeśmy dziwnie zmarnowali
Te kilka, jak łyzy, smutnych dni,
Smutniejszych, niż jesienne deszcze.

A jeszcze słońca kwiat się pali,
Złoty jesienią liść szeleszcze
Nad kolumnadą ciemnych pni...
Lecz w duszy naszej lęku dreszcze,
Serce się ścisza, skarży, żali.⁷

To, co konkretne, zarysowane jest w utworze dosyć ogólnikowo — słońce, liście, ciemne pnie. Brak tu zupełnie ujednostkowania konkretności. Inaczej niż u Tuwima (data powstania utworu r. 1915!):

Wiem... Siadłaś teraz przy oknie
I patrzysz...
Kasztan poźółkły przed twym oknem stoi
I liście roni... jesienne liście...
Deszcz kropi... kasztan moknie,
Wiem: siadłaś teraz przy oknie,
Jesienią ci się w dobrych oczach smutki,
Te twoje smutki: dziwne... przypominane...
Lecą, lecą z kasztanu liście,
Powiedle, obłąkane,
Szelestnie naziem się kładą,
Żalobnie... złościście...

— A może świeci słońce?⁸

⁷ L. Staff, *Radość zatruta*, [W:] *Gałąz kwitnąca*, op. cit., t. 2, s. 74.

⁸ J. Tuwim, *Przy oknie*, [W:] *Siódma jesień*, op. cit., cz. 1, s. 196, 198.

Przed wszystkim sytuacja zewnętrzna jest ujednostkowiona. W związku z tym zwiększa się zatrzymanie na konkretności. Epicki wycinek rzeczywistości przedstawiony jest analitycznie — poźółkły kasztan przed oknem, opadające liście, liście zwiędnięte, opadające na ziemię, kropiący deszcz, postać przy oknie, o specjalnym wyglądzie oczu. Oczywiście to czysto dekoratywne tło spełnia swoją funkcję — tworzy, obok głównego przeżycia podmiotu, całość samodzielnie liryczną. Jest ona jednakże potrzebna także do oddania nastroju i melancholii rozłączenia, do ukonkretnienia i ujednostkowania (podobnie jak u Pawlikowskiej) przeżycia. Konkret ten o dwoistej funkcji, płynącej z odpowiedniego przedstawienia przedmiotu, jest odmienny od konkretności przyrody w *Radości zatrutej*. Ale właśnie Tuwim, mimo że został w omawianym utworze w kręgu młodopolskiego liryzowania przez tworzenie nastroju, jest poetą wciągającym do liryki strukturę epicką. Tło konkretne służy do podkreślania przedstawionych przeżyć przez konkretną sytuację. Dlatego warto ten typ monologu „przedstawiającego” (przeplatanego jednakże bezpośrednio wyznaniem podmiotu) zażygnalizować, odnotować w łańcuchu przemian strukturalnych.

W poezji współczesnej konkrety stanowią jeden, prawie zawsze powtarzający się, element wypowiedzi lirycznej. Nie układają się jednakże w samodzielną epicką całość, którą możemy odbierać mniej lub bardziej lirycznie. Nie o nie tu chodzi. Nie ma także w układzie strukturalnym współczesnej poezji bohaterów, których widzimy w zdarzeniu. Powraca historycznie znany podmiot liryczny, który wypowiada swoje przeżycia. Są to przeżycia „ufilozoficznione”, w których często rolę odgrywają konkrety jako punkt wyjścia. Weźmy dla przykładu:

Przekazywali sobie ściany
jak plazmę życia.

Hodowali w rodzinie
pra-szafy
pra-klamki.

Gdy rozkręciły się zwoje schodów,
gdy poszedł dom
na dno
czuli: szafa została w ich małej wątrobie,
myśleli prawie: kredens istnieje
poprzez powiedzenie
wystarczy zaskrzeczeć ustami —
śmieją się drzwi...

Krajobrazem rozłupanym na syntezę
szli do podłogi obiecanej,
którą obiecywał każdy sam sobie.

Nie zaśpiewali eklezjasty.
 Marność jest dla wybranych.
 Wybranych jest mało.
 Albowiem — wybiera
 każdy —
 sam siebie.⁹

Konkrety nie są w tych monologach symbolami, nie są pustymi nazwami, którym nie odpowiadają konkretne desygnaty. Nie w tych konkretach tkwi liryczność (jak w przedmiotach dwudziestolecia), ale one, choć nie ułożone w całość epicką, przyczyniają się do wytworzenia liryzmu przeżyć podmiotu. Całości epickie pojawiają się przeważnie w opisie, z którego także jest wyciągana ufilozoficzona refleksja. Dekompozycja warstwy epickiej podobna jest dekompozycji w utworach młodopolskich. Kiedy jednak tam konkrety spełniały tylko rolę dekoratywną, tu są, mimo pewnego rozbicia, w dużej mierze czynnikiem konstruktywnym, bo narzucającym przeżycia podmiotowi.

Nazwijmy zjawisko w skrócie — to zasadniczo monolog podmiotu, w którym pojawiają się zobiektywizowane, wydzielone konkrety. Konkrety, które współtworzą przeżycia i na których tle powstaje refleksja podmiotu, istotna w utworze.

Podsumujmy to, co do tej pory powiedziano o przemianach monologu lirycznego. Była to powolna ewolucja, w której znać stopniowe wkraczanie w strukturę liryczną elementów epickich, zastępowania tego, co ogólne, abstrakcyjne, tym, co jednostkowe i konkretne. Jawną obecność uczucia nazwanego wprost przerodziła się w uczucie sugerowane, „podskórnie” tkwiące w utworze. Nastąpiła inwazja konkretów do gatunku, który z natury swej charakteryzował się tylko pewnymi ich odmianami (symbole, konkrety ogólne, pseudokonkrety). Zmieniło się w związku z tym ukształtowanie składniowe i słownikowe.

Jaki stąd wniosek? Odpowiedź chyba brzmieć powinna jak niżej:

Na tym tle opiera się wszakże dynamika ewolucji literackiej. Tak właśnie, na tle odtrącanej rzeczywistości poetyckiej minionego okresu i w rezultacie przeciwstawienia się jego wynalazkom twórczym, które przeszły już w szablony, powstają nowe odmiany gatunków literackich, nowe ukształtowania fabuły i wątku, nowe typy wypowiedzi poetyckich.¹⁰

Dodajmy jeszcze:

⁹ M. Białoszewski, *Swoboda tajemna*, [W:] *Szare eminencje*, op. cit., — s. 63—64. Także T. Różewicz, *Drzwi, Formy*, s. 26—27.

¹⁰ Cz. Zgorzelski, *O pierwszych balladach Mickiewicza*, [W:] *O lirykach Mickiewicza i Słowackiego*, Lublin 1961, s. 31.

Nie ma gatunku literackiego — w sensie czegoś stałego, niezmiennego, co by się dało raz na zawsze określić. Jest to pojęcie dynamiczne, ulegające nieustannym zmianom, w uzależnieniu nie tylko od immanentnych nakazów własnego wewnętrznego rozwoju, ale także od zmian, poprzez które przechodzi równocześnie cały system literatury.¹¹

Być może, że ukazane przemiany „gatunku czystej liryki” (!) mogą być dowodem na słuszność historycznego traktowania gatunków, które w zasadzie tworzą właśnie pewne typy historycznie żywe. Typy, które w danym etapie historycznym jedne elementy strukturalne przyjmują, inne odrzucają.

Osiąganie konkretyzacji w przekazywaniu uczuć podmiotu nazywanych „po imieniu” może odbywać się sposobem odmiennym od stwarzania sytuacji (struktury) epickiej. — Wspomniano wyżej o metodzie epickiej jako o jednym ze sposobów osiągania złądy samodzielnej struktury epickiej. Nawet w zakresie jej używania widoczna jest w rzucie historycznym pewna przemiana zmierzająca ku ukonkretnianiu. Oto przenośne, metaforyczne „wykładanie” treści ogólnoludzkiej, w którym autor posługuje się metodą epicką tworzącą nawet pewien „obraz konkretny”. Jakże jednak nieuchwytny i szeroki! :

Przeznaczenie stoczyło bój straszny, ostatni
Z człowiekiem. Padł syn ziemi powalony klęską —
Buntownik wieczny, zmożon bejsią niemęską,
Próżno w przemocy twardej szamoce się matni.

Moc tajna triumfuje. Za buntów przekleństwa
Zduśiła w nim, co dumne, może i najlepsze —
Teraz mu zbite członki w przestworzu rozetrze
I do gwiazd je przybije na wieczne męczeństwa.

Zawisł olbrzym w przestworzu na gwiazdach rozpięty,
Zimny milczeniem dumny, klęską nieugięty,
I czuł, że czas już zniszczyć byt męki człowieczej.

Szarpnął się i spadają gwiazdy doń przykute...
Płaczą się, miażdżą... W bezdnie mrokami zasnutę
Od wieków wytyczony ład runął wszechrzeczy...¹²

Inaczej będzie u Pawlikowskiej:

1

Gdy już zmierzch wonne olejki w tężowe niebo wetrze,
nietoperz wylatuje ze strychu

¹¹ Tenże, *Duma poprzedniczka ballady*, Toruń 1949, Słowo wstępne, s. 4.

¹² L. Staff, *Tryumf*, [W:] *Sny o potędze*, op. cit., t. I, s. 52.

i zaczyna mierzyć po cichu
wielkie koła tęsknoty rozlanej po wietrze...

2

Traci ślad i zaczyna na nowo.
Cicho trzępie skrzydłem błoniastem
i mierzy, i mierzy do świtu
koła wieczornych tęsknot wiszących nad miastem¹⁸.

Interesujące nas partie utworu zorganizowane przy pomocy metody epickiej (dwa ostatnie wersety dwu zwrotek) znajdują się obok części czysto epickich („nietoperz wylatuje ze strychu”, „cicho trzępie skrzydłem błoniastem”). Częstki te spełniają funkcję nadawania prawdziwości — narrator mówi w czasie teraźniejszym, podchwytuje sytuację („traci ślad i zaczyna na nowo”) — obraz się t e r a z rozgrywa. Ton prawdziwości przenosi się także na dalsze części utworu, które zorganizowane są tą samą metodą epicką i w których występują charakterystyczne pseudokonkrety (np. wielkie koła tęsknoty). Ten pseudokonkret przekazywany metodą pseudorealistyczną, epicką, w otoczeniu czystej struktury epickiej i mający w niej swój punkt wyjścia (koło kreślone przez nietoperza) „urealnia”, „uprawdziwia” przeżycia. Dobór konkretności okazuje się celowy także z innych względów — „wielkie (trudno uchwytnie) koło” odpowiada nieuchwytności przeżycia tęsknoty. Podobną funkcję spełniają konkrety ogólne — „miasto”, „wiatr”. Wyciągnijmy wniosek — metoda epicka, to bardzo przydatny czynnik harmonijnie łączący przedstawiany obraz z wyrażanymi przeżyciami. Obraz epicki i metoda epizacyjna (specyficzne konkrety) uzasadniają, konkretyzują przeżycie jednostkowe. Dzieje się to inaczej niż u Staffa. Przeżycie jest opisywane tą samą metodą co przedstawiany świat, by nie rozbijać go na świat obiektywnie istniejący i świat przeżyć, świat czegoś niewymiernego. Świat jest jeden. Epizacja ma pomóc do zatarcia granic między światami.

Różnica ze Staffem jest uderzająca. Tuwim będzie tu bliższy autorowi *Snów o potędze*. Dość przypomnieć analizowane np. *Dziwy na niebie*, utwór, w którym ostateczny akcent był położony na przenośne znaczenie pseudokonkretów pojawiających się w warstwie skonstruowanej metodą epicką i jakby samodzielnej. Utwór, w którym metoda epizacyjna służyła lepszemu zobrazowaniu treści, nie jak u Pawlikowskiej, gdzie metoda epicka służy zakrywaniu przeżyć podmiotu, uprzywilejowywaniu tego, co konkretne.

¹⁸ M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Nietoperz*, [W:] *Pocałunki*, op. cit., s. 115.

Obok wskazanych poprzednio przemian w zakresie wypowiedzi lirycznej wymienić jeszcze należy fakt pojawiania się w miejscu bezpośrednich wyznań nowych epickich sytuacji. Dążność do wycofywania z utworów lirycznych bezpośrednich wynurzeń podmiotu weszła bowiem w etap, w którym podmiot liryczny przekształcił się w specyficznie ukształtowanego narratora. Wypowiedź takiego „podmiotu” nie dotyczy już własnych przeżyć. W lirykach tak przekształconych pojawiają się bohaterowie. U Jasnorzewskiej będą to bohaterowie-maski, przeżywający i formułujący swoje uczucia jawnie. To liryka tzw. nieosobista¹⁴. Tuwim jednakże stworzy bohaterów, którzy nie wypowiadają monologów. Będą to natomiast postacie znajdujące się w pewnej sytuacji zewnętrznej, epickiej. Sytuacja ta będzie tak ukształtowana, że wymowa jej jest silnie emocjonalna, liryczna. Układ tego typu liryków może być różnorodny.

Ciekawe jest zorganizowanie pewnej treści ogólnej, przeżycia niejednostkowego w całość epicką, a więc konkretną. Jest to częściowo sytuacja skonstruowana metodą realistyczną, oparta na możliwej, pozaliterackiej sytuacji, na realistycznym tle i postaciach. Charakterystyczny jest dla tego typu konstrukcji *Chrystus miasta*¹⁵:

Tańczyli na moście,
Tańczyli noc całą.

Zbiry, katy, wyrzutki,
Wisielce, prostytutki,
Syfilycy, nożownicy,
Łotry, złodzieje, chłace wódki.
[...]

A był jeden obcy,
Był jeden nieznanym,
Patrzyli nań spode łba,
Ramionami wzruszali,
Spluwali.

Wzięli go na stronę:
Mówili, mówili, pytali,
Milczał.

Podszedł Rudy, czerwony:
— Coś za jeden?
Milczał.

¹⁴ Taż, *Ofelia*, op. cit., s. 119, *Babka*, op. cit., s. 154.

¹⁵ J. Tuwim, *Chrystus miasta*, [W:] *Czyhanie na Boga*, op. cit., cz. 1, s. 71—73.

Podszeǳi drugi, bez nosa,

Krościasty:

— Coś za jeden?

Milczał.

Podszeǳi pijus, wycedził

— Coś za jeden?

Milczał.

Podeszła Magdalena:

Poznała, powiedziała...

Plakał...

Ucichło. Coś szeptali.

Na ziemię padli. Plakali.

Postaci występujące, to jakby postaci reprezentatywne. W utworze chodzi bowiem przede wszystkim o treść — Bóg przychodzi nawet do „najgorszych”, którzy są Go w stanie poznać i przyjąć. Treść liryku nie jest bezpośrednio wyrażona, jest przedstawiona. Scena mimo swej pewnej treści natury ogólnej, jest skonkretyzowana, jest epicka. To przede wszystkim zawężenie przestrzenne — most, ulice, latarnie, zawężenie czasowe wyznaczające pewną dekoratywność — noc, ciemność, świt, pewne tło — głos, harmonie. Przedstawienie epickie zarysowuje się najdokładniej w zachowywaniu się postaci oraz w kontaktach międzyosobowych. Postaci wykonują bowiem szereg „widzialnych dla oka” gestów i ruchów („patrzyli nań spode łba”, „ramionami wzruszali”, „spluwali”, „padali na ziemię”), są nieco bliżej scharakteryzowane zewnętrznie (Rudy, czerwony, bez nosa, krościasty), przez co widzimy je bardziej plastycznie. W elementach tych tkwi pewien stopień teatralizacji. Jest ona niezbyt rozwinięta, stanowi jednakże charakterystyczny rys tego typu liryki epizowanej.

Zatrzymywanie się na „ogólnych” treściach, przedstawionych w scenach epickich jest u Tuwima dość częste. Brak w nich jednakże będzie ujednostkowania. Postaci będą „ogólne” — nędzarze, fryzjerzy. Sytuacje zaś co prawda epickie, ale typowe, nie niepowtarzalne, nie jedyne. To charakterystyczny sposób przekazywania pewnych treści¹⁶. Typu takiego brak u Pawlikowskiej.

Charakterystyczny układ epicki spotkać można w poezji Awangardy. Weźmy dla przykładu podobnych „nędzarzy”, jak u Tuwima.

¹⁶ Tenże, np. *Mróz nędzarzy*, [W:] *Sokrates tańczący*, op. cit., s. 150—151, *Skwar nędzarzy*, [W:] *Słowa we krwi*, op. cit., s. 283—284, *Fryzjerzy*, [W:] *Rzecz czarnolesska*, op. cit., cz. 2, s. 33 i inne.

Zima; obdarci, owinięci w śnieżycę, dygocą wzdłuż muru na mrozie. (... Na odrobinie spojrzania spod olodziałych rzęs
jeszcze trzymam jedną trawkę żywą,
jeszcze mógłbym ją wspomnieniem poruszyć...
Lecz obdarci, owinięci w śnieżycę, czekają na chleb i na odzież!

Ach, opasać ich tamtym promieniem wesoło
i zgłodniałych ogrzać i nakarmić
choćby światłem jak bułką za szybą!

Wtedy słońce dojrzałymi promieniami
piekło wonie białego chleba,
źdźbło skinęło — i mijał obłok...

(Coś mnie tknęło
berłem ze srebra
w złotym polu z koroną gruszy
i osypał się po mnie
błysk piór.)

...a kruk odstąpił skrzydłami wyżynę jak pomnik
minionych nad nią chmur¹⁷.

W utworze uderza obecność podmiotu, który początkowo spostrzega scenę epicką jako liryzujący narrator (werset pierwszy). Podmiot jednakże przechodzi od narracji do monologu, od epiki do własnych myśli, nie nazywanych wprost, ale konkretami. Zmienił się typ liryczny — to już nie wylew nazwanego uczucia, ale jego celowe i świadome sugerowanie. Skojarzenia bowiem są czysto podmiotowe, nie są nastawione na epickie kopiowanie rzeczywistości. Metafor skojarzeniowych nie możemy odbierać tu epicko. One przede wszystkim znaczą, choć równocześnie stwarzają pewien podkład konkretnych odniesień. Jeżeli te odniesienia idą w jednym kierunku, mogą wytworzyć pewien podtekst konkretny układający się w całość. Nie jest to jednakże całość „pokazana”, ale całość niepełna, wywołana różnymi sygnałami: promienie słońca — dojrzałe źdźbło — bułką za szybą — dla zgłodniałych i zziębniętych. Metafora całość obrazu rozszerza, ale nie epicko. Jest więc pozostanie w sferze konkretnego, ale nie w sferze zwartej epiki. Nastąpił jakby powrót do monologu, którego wynikiem jest przede wszystkim znaczenie „liryczne”. Ale właśnie „poezja nowa nie buduje na zasadzie treściowej; ani opisuje, ani opowiada. Celem tej poezji jest organizowanie w czytelniku wzruszenia — [...] narzucenie mu pewnych powziętych już przez poetę uczuć”¹⁸. Poezja nowa przewycięża skład-

¹⁷ J. Przyboś, *Spod olodziałych rzęs*, op. cit., s. 159.

¹⁸ Z. Kucharski, *Na marginesie „Linji”*, „Pion” 1933, nr 10, s. 9.

nię gramatyczną oraz „czasowo-przestrzenną organizację mowy”¹⁹. W poezji tej właśnie „obrobienie materiału i sposób budowy wywołuje wzruszenie estetyczne”²⁰.

Jaka jest różnica w ukształtowaniu przeżycia u Tuwima i Przybośia? Tuwim szukał uczucia w sytuacji konkretnej. Wychodził od obrazu epickiego, który uliryczniał między innymi metaforą (tak samo jak Przyboś w pierwszym wersecie omawianego utworu). Przyboś wychodził od przeżycia (w części utworu interesującej nas jako układ o specyficznej strukturze), dochodził do obrazu epickiego. Chcąc przeżycie wyrazić poetycko sięga po konkrety, które tworzą pewien bardzo szki-cowy obraz epicki, towarzyszący odbiorowi treści. Punkt wyjścia u obu poetów jest różny, punkt dojścia także. Wynik oczywiście u obu — liryczny.

Stwarzanie sytuacji epickich, niepełnych w swym realizmie wskazuje na pewną tendencję, która silniej wyrazi się w przenoszeniu do poezji „pełnych” scen epickich. Sceny te mogą być jednakże silnie liryzowane bezpośrednimi wypowiedziami bohaterów, ich emocjonalnymi reakcjami²¹. W utworze znajdować się wtedy będzie mowa niezależna, składnia zorganizowana emocjonalnie (wyrazki „ach”, zdania wykrzyknikowe itp.), którą posługują się bohaterzy i narrator. W wielu utworach Tuwima nastąpi jednakże prawie całkowite wycofanie jawnych czynników liryzujących, które zastąpi jednostronne i wycinkowe przedstawienie wydarzenia:

Pewno ktoś chory u sąsiada,
Bo co dzień, kiedy zmrok zapada,
Postać się w oknie zjawia błada.

Pewno ktoś ciężko chory doma,
Bo staje drętwa, nieruchoma,
Ze splecionymi w krzyż rękoma.

I coś strasznego w oczach skrywa,
Ani się słowem nie odzywa
I tylko dziwnie głową kiwa.

I tak bezsłownie opowiada,
Jakby rzec chciała: biada, biada...
... Pewno ktoś zmarł u sąsiada²².

¹⁹ Ibidem.

²⁰ J. Przyboś, *Idea rygoru*, [W:] *Linia i gwar*, Kraków 1959, t. I, s. 12. Podkreślenie autorki pracy.

²¹ J. Tuwim, *O chorym synku*, [W:] *Sokrates tańczący*, op. cit., cz. 1, s. 133.

²² Tenże, *U sąsiada*, [W:] *Czyhanie na Boga*, op. cit., s. 83. Por. także *Pogrzeb*, op. cit., s. 84, częściowo *Umarł*, [W:] *Sokrates tańczący*, op. cit., s. 143, *Rewizja*, op. cit., s. 164, *Sztab*, op. cit., s. 87—89.

W stosunku np. do *Mrozu nędzarzy* zauważyć można łatwo rzucającą się w oczy, większą konkretyzację wytworzoną przez ujednostkowanie wydarzenia. Ktoś konkretny, bo „oglądany” przez podmiot w konkretnym miejscu (jednym sąsiedzkim oknie) stwarza sytuację konkretną. Zbyt jednakże duża jest odległość czasowa pomiędzy wydarzeniami rozgrywającymi się w poszczególnych zwrotkach (przejście od choroby do śmierci, „bo co dzień, kiedy zmrok zapada”), by utwór odebrać jako konkretną sytuację epicką. To szereg różnych sytuacji, to po prostu pewnego rodzaju „nowelka”, w której łatwo wyczuć, obok przeżycia bohatera, przeżycia podmiotu widzącego „straszne” oczy, słyszającego „biada”, także pewien punkt kulminacyjny zarówno wydarzenia, jak i nasilenia uczucia. Charakterystyczny dla tego typu liryki epizowanej jest wybór zdarzenia, które z natury swej posiada pewien walor emocjonalny i które jest przedstawione wycinkowo i jednostronnie. Liryzm zdarzenia pozwala jednakże na wycofanie bezpośrednich sformułowań lirycznych.

Sięganie po sytuacje epickie spotykamy także u Pawlikowskiej. Np.:

Gdy Butterfly leżała na macie słomianej,
jak owoc przekrajana ciosem harakiri,
ktoś nadbiegł, ktoś zapukał w papierowe ściany
i rozbiłyśmi śmiertelne odmęty i wiry.

Usłyszała głos jego. Zaklęty! przeklęty!
Więc poczęła się rzucać, jak pstra gąsienica,
na łokciach i na boku w stronę drzwi zamkniętych,
splątana w suknię z nieba, brzoskwiń i księżycy.

W pośpiechu padła nagle twarzą do podłogi —
i przeszła po niej fala szeroka, znużona —
jął szumieć Wielki Wachlarz czarny i złowrogi,
rozwiął ściany i kwiaty, świat i Pinkertona...²³

Już na pierwszy rzut oka widoczna jest obecność narratora, liryzm tkwiący w samym zdarzeniu, także jednak odmienność (w stosunku do Tuwima) w ukształtowaniu sytuacji epickiej. Sytuacja jest dość silnie teatralizowana. Przede wszystkim więc — nie nowela, w której zmieniają się zewnętrzne sytuacje, ale jedna scena, jednorazowy wycinek „rzeczywistości”. Rzeczywistości, którą od razu charakteryzuje autorkę *Niebieskich migdałów*. Jest to bowiem rzeczywistość poeticka²⁴, niecodzienna, skonstruowana, a nie, jak u Tuwima, zaczer-

²³ M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Madama Butterfly*, [W:] *Wachlarz*, op. cit., s. 206.

²⁴ Poetycka, bo poetyckie jest libretto.

gnięta z rzeczywistości dnia codziennego. W rzeczywistości tej każde poszczególne, drobne wydarzenie wpływa na dalsze. Stąd ciągła zmienność zewnętrznej sytuacji, która jest zobrazowana analitycznie przedstawionym gestem, ruchem. Teatralizacja przejawia się też w dążności do stworzenia barwnej dekoracji, obecności rekwizytów.

Epicki dystans i epicka obiektywna relacja ustąpiły miejsca teatralizacji, w której widać podmiot liryczny²⁵, np. przedstawiający scenę metaforycznie — *Butterfly* „splątana w suknię z nieba, brzoskwiń i księżycy”. Tak u Pawlikowskiej będzie często. Nie potrafi ona wydarzenia epickiego przekazać obiektywnie, wycisnąć na nim prawie zawsze silne piętno podmiotu. Pozornie epickie całości, o których była mowa przy omawianiu fantastyki i które najczęściej u Jasnorzewskiej się tam pojawiają, nie są tak samodzielne, jak u Tuwima. Pawlikowska potrafi tylko tworzyć konkrety obiektywnie istniejące, poszczególne przedmioty, nie potrafi natomiast zobiektywizować większych całości epickich, które są kopią świata rzeczywistego, codziennego (por. np. *Zdobycz*²⁶).

Mimo dość istotnych różnic w ukształtowaniu struktury epickiej w funkcji uliryczniającej, zarówno Tuwima, jak i Pawlikowską charakteryzuje wspólna dążność, zgodna zresztą z poetyką czasu. Dążność do wycofywania bezpośrednich sformułowań lirycznych.

Wysunięte dotychczas wnioski, płynące z faktu wprowadzania do liryki konkretów, nie są pełne. Wskazują jednakże centralny problem — przemiany wypowiedzi lirycznej, w którą wkracza stopniowo (łącznie i w związku z konkretyzacją) struktura epicka. To, co starano się pokazać w partiach analitycznych, upoważnia do wysunięcia wniosku — liryka dwudziestolecia uprzywilejowuje konkret; konkret-szczegół i konkret sytuacji, a w związku z tym zmienia się struktura wypowiedzi. Wypowiedź epicka często jest teatralizowana. Widać to szczególnie u Pawlikowskiej, autorki, która podmiot liryczny przemieni w ukrytego „inscenizatora”. On będzie subiektywnie widział (przedstawił) pewne konkrety czy zdarzenia. Teatralizacja u Tuwima nie jest zbyt silna. Brak tu zwłaszcza analityczności gestu, ruchu, sceny nie są jednostkowe, a zmieniające się jak w noweli, co uniemożliwia dłuższe zatrzymanie się na nich. Podmiot zostaje tylko narratorem.

²⁵ Ta cecha „upoetycznionej” teatralizacji jest charakterystyczna dla Jasnorzewskiej, występuje także w utworach nie mających nic wspólnego z teatrem (jak *Madama Butterfly*), dlatego i przykład, który ma swe podłoże w „teatrze” może tu być reprezentatywny. Charakteryzuje on jednak równocześnie różnicę (w stosunku do Tuwima) „wydarzeń” epickich.

²⁶ M. Pawlikowska - Jasnorzevska, *Zdobycz*, [W:] *Spiąca załoga*, op. cit., s. 386—387.

Sceny związane w jakiś sposób z teatrem są wykorzystane przede wszystkim dla wyrażenia pewnych przeżyć, nie dla estetycznego percypowania (jak u Jasnorzewskiej)²⁷. U Tuwima widać to, co później, w następnych latach sygnalizował Pomirowski²⁸ mówiąc o zwyciężającej lirykę powieści realistycznej — że „nie przedstawia się dziś typowych opisów, spraw, które ciągle się zmieniają”. Że dawny sposób opisywania „najwyraźniej ustąpił miejsca formie przedstawiania, która łączy się z ekspresjonizmem i potrzebą teatralizowania rzeczywistości”.

Jak przedstawia się układ struktur (lirycznej i epickiej) u omawianych pisarzy? U Pawlikowskiej od samego początku twórczości daje się zauważyć dążność do wprowadzania struktury epickiej, do zatrzymywania się na samym konkretnym. Będą to tomiki, na które składają się w dużej mierze właśnie konstrukcje epickie fantastyczne. Równocześnie jednakże spotykać się będziemy mogli z monologami lirycznymi, których nasilenie widać bardziej jaskrawo w poezji powojennej. W monologach o bezpośrednich wyznaniach lirycznych znajdują się całości epickie — wspomnieniowe, zawsze jednak liryczne ze swej istoty (np. estetyczne²⁹). U Tuwima sprawa układu się nieocześnie inaczej. Dają się zauważyć pewne etapy — nasilenie wykorzystywania struktury epickiej przypada na początkowy okres twórczości. Od *Słów we krwi*, podobnie jak w jego liryce opisowej, zaczyna się okres „klasycyzujący”, uprzywilejowujący przede wszystkim lirykę bezpośrednią³⁰. Nawet jednakże w wymienionym pierwszym etapie poetyckim utwory o strukturze epickiej będą przemieszane z utworami „czysto” lirycznymi — Tuwim bowiem, jak to już mówiono na innym miejscu, to przede wszystkim „liryk” pozostający nie w sferze konkretów, a w sferze ludzkich przeżyć i doznań.

W obecnych rozważaniach starano się ukazać pewne ciągi rozwojowe, przemiany historyczne niektórych czynników poetyckich. Podkreślić

²⁷ J. Tuwim, np. *Zdarzenie na próbie*, [W:] *Treść gorejąca*, op. cit., cz. 2, s. 166—168, *Śpiew z galerii*, [W:] *Rzecz czarnońleska*, op. cit., s. 35—36, *Teatr*, [W:] *Sokrates tańczący*, op. cit., cz. 1, s. 165—166, *Flecista*, [W:] *Czwarty tom wierszy*, op. cit., s. 252—253.

²⁸ L. Pomirowski, *Piętnastolecie powieści polskiej*, „Pion” 1933, nr 6, s. 2.

²⁹ M. Pawlikowska-Jasnorzevska, np. *Kraków...*, [W:] *Ostatnie utwory*, op. cit., t. II, s. 292, *Treny wiślane*, op. cit., s. 306—307, *Fatamorgany*, op. cit., s. 331, *Wiersze o Krakowie*, op. cit., s. 340—342.

³⁰ Słuszne jest tu chyba doszukiwanie się wpływu pewnego „załamania się” ideologicznego autora, który po pierwszym etapie zatrzymania się nad konkretną, teraźniejszością wyzwoloną ojczyzny, rozczarowawszy się, przeszedł do zagadnień poświęconych sprawom wewnętrznym własnych indywidualnych przeżyć, zagadnieniom twórczości itp.

jednakże należy, że tak szkicowo przedstawiony ciąg historyczny nie może stać się materiałem do stawiania kategoriycznych pewników. Może on być co najwyżej próbą szukania pozycji węzłowych, które mogłyby stać się punktem wyjścia dla szerszych, szczegółowych badań historycznoliterackich.

5. ZAKOŃCZENIE

W ciągu powyżej przeprowadzonych rozważań zdecydowano się czasem na szczegółowe analizy, może zbyt drobiazgowo, jednakże tkwił w tym pewien cel — przygotowania konkretnych i pewnych materiałów, które by mogły stać się kluczem, punktem wyjścia do badań nad liryką dwudziestolecia międzywojennego. Materiałów, które by otworzyły perspektywy na niezbadane pole poetyki. Materiał tak zebrany pozwala jednakże już teraz wysnuć pewne wnioski syntetyczne. Odpowiedzmy więc na pytanie uprzednio postawione. Dwudziestolecie, to okres odnajdywania (w stosunku do okresu poprzedzającego) nowej liryczności — samego przedmiotu. Okres wprowadzania do liryki nowych konkretów — dnia powszedniego, codzienności, wprowadzania nowych struktur. Mówiąc inaczej — okres silnego ścierania się w liryce podmiotowości z przedmiotowością. U omawianych autorów zagadnienie to układa się odmiennie.

Tu wim — to mimo wszystko głównie liryk koncentrujący siły twórcze na przeżyciu podmiotu, którego bynajmniej nie ukrywa. Autor charakteryzuje się wprowadzeniem bardzo dużej skali odczuwania przeżyć ludzkich.

Pawlikowska — może zafascynowana teoriami poetyckimi dwudziestolecia, w rodzaju wypowiedzi Przybosa¹ o „niemęskiej niepowściągliwości” w wyrażaniu uczuć, czy o „poemacie”, który ma być „taką organizacją rzeczy i faktów, aby pośrednio, z przenośni artystycznej całości, wychyliło się uczuciowe oblicze człowieka” — stara się być poetką rzeczy, ukrywając za nimi przeżycia lub nadając im nowe walory.

Tu wim — twórczość różnorodna. Przeważa wypowiedź bezpośrednia, monolog „przedstawiający”. Dużo jednak utworów, w których rolę gra konkret. Przedmioty różnorodne — „mocne”, uliczne, konwencjonalnie liryczne.

Pawlikowska — twórczość raczej jednolita, prawie zawsze zmierzająca do ukonkretnienia i to „drobnego”, „delikatnego”, do tworzenia całości epickich. Monologi konkretyzujące uczucie.

¹ J. Przybóś, *Człowiek w rzeczach*, op. cit., s. 15.

Tuwim — skłonność do epizacji objawia się w tworzeniu wierszowanych nowelek, w których rolę gra, obok rzeczywistości zewnętrznej, ruch, czas, następstwo wydarzeń. Stosowanie struktury opowiadania. Teatralizacja mniejsza niż u Pawlikowskiej.

Pawlikowska — przy stosowaniu struktury epickiej często zdradza się ze swym talentem dramaturga. Tworzy epikę „wycinkową” — dynamiczny opis pewnej sytuacji. Dość silna teatralizacja.

Tuwim — konkrety lirycznie znane odbalnia indywidualnym spojrzeniem, wyciskaniem na nich piętna podmiotu, zwłaszcza przez odkrywanie ich dynamiki, siły, żywiołowości. Mimo nowości epizacji, stosuje znane metody uliryczniania, częściej za to niż Pawlikowska sięga do nieznanymi w poezji konkretów.

Pawlikowska — konkrety wytarte poetycko odświeża w pasji nowego na nie spojrzenia², odkrywania w nich nieznanymi znaczeń i aspektów. Raczej ma nowe metody, często zaś konkrety znane, odbalnione jednak właśnie metodą przedstawiania i nadawaną im funkcją (konkrety same dla siebie).

Tuwim — wygrywa konkrety dla budowania przeżycia podmiotu. Jeżeli zostawia sam konkret — prawie zawsze dostrzega w nim ruch i dźwięk.

Pawlikowska — często pozostawia „nagi” konkret, dąży do obiektywizacji. Percypuje go estetycznie — kolor, kształt. Umiejętnie wynajduje konkrety „piękne” — np. morze (u Tuwima w nieprzenośnym znaczeniu ani razu), kwiaty, obrazy malarskie itp.

Tuwim — novum w stosunku do poezji lat ubiegłych — poeta konkretny „dużego”, „mocnego” — szynku, ulicy itp. (Często konkretny brzydota).

Pawlikowska — autorka utworów konkretny szczegółu, drobnego, „delikatnego”, często kobiecego (nowego w poezji).

Tuwim — tworzenie świata nierealnego odbywa się na zasadzie zacierania granic między rzeczywistością a myślą podmiotu. Fantastyczne konkrety służą prawie zawsze potęgowaniu przeżyć.

Pawlikowska — świat nowego wymiaru, to rzeczywistość autonomiczna, rządząca się swoimi prawami, odmiennymi od „spraw świata tego”. Na tej zasadzie konstruuje się nowe konkrety, które wywołują różne kategorie przeżyć. Autorka wykazuje się tu bardzo bogatą wyobraźnią.

Na czym polega nurt konkretyzacji w dwudziestolecu międzywojennym? Jest to przede wszystkim zainteresowanie się konkre-

² Por. program dla tego zagadnienia *Reforma słów*, [W:] *Wiersze rozproszone*, op. cit., t. II, s. 387.

tem (pojedynczym, konkretem-szczególą). Przedstawicielem jest tu Jasnorzewska i Awangarda. Kiedy jednak u przedstawicieli Awangardy konkret będzie wykorzystywany w układach strukturalnie lirycznych (skojarzeniowych), Pawlikowska, łącząc się z nurtem Awangardy przez zatrzymywanie się na poszczególnym, małym konkrecie, odejście także od niego, bowiem z konkrētu tworzyć będzie całości epickie. Będzie to częstokroć stworzenie maski, wycofywanie bezpośredniej wypowiedzi lirycznej, struktury monologu. Nie będzie to natomiast awangardowe zastępowanie „bezpośredniego liryczenia” (wyjaśnijmy — bezpośredniego nazywania po imieniu uczuć) sugerowaniem przeżycia, ukrywaniem tylko bezpośredniego jego sformułowania za widoczną jednak grą podmiotu lirycznego. Grą, która ma prowadzić przede wszystkim poza konkret, do przeżycia, a która przejawia się w swoistej strukturze lirycznej. „Człowiek (podmiot) w rzeczach”³, to jeszcze nie narrator i obraz epicki, narrator zwracający się ku konkretowi i wydobywający liryzm z wartości samego przedmiotu. U Pawlikowskiej mamy sugerowanie uczucia (tu nowość historycznie rzecz biorąc i cecha wspólna z Awangardą), ale innymi sposobami. Jest to pozostawanie w kręgu konkrētu, ale inne niż u Awangardy ostateczne jego wykorzystanie.

Tuwim zatrzymując się na konkrecie-szczególą wprowadzi najczęściej w strukturę utworu nieukrywany, bezpośredni liryzm od-podmiotowy.

Nurt konkretyzacji — to także zatrzymywanie się na rzeczywistości pozaliterackiej i „przenoszenie” jej do poezji w kształcie struktury epickiej. Jest to zainteresowanie się konkretną rzeczywistością, konkretem sytuacyjnym. Głównym przedstawicielem jest tu Tuwim i inni Skamandryci⁴.

W obu wyżej wymienionych przejawach konkretyzacji widać wspólną cechę — zwrot ku temu, co jest empirycznie doświadczalne, zwrot ku sferze realistycznej (choć w obu wypadkach jest to różny realizm). Poezja więc kroczyła po wspólnej linii z ówczesnymi prądami ogólnej myśli ludzkiej.

³ J. Przyboś, op. cit., s. 14.

⁴ Zagadnienie w ogólnym swym zrębie układa się podobnie jak u Tuwima, dlatego nie podawano szczegółowych analiz. Najbliższy autorowi *Rzeczy czarnej* jest Wierzyński, Słonimski. Lechoń ze względu na odejście od codzienności jest mniej ciekawy, ze względu na ukonkretnienie pseudorzeczywistości historycznej wart zapewne opracowania. Inaczej jest u Pawlikowskiej, u której rysy charakterystyczne Awangardy nie są typowe, ale przetworzone.

Warto jeszcze sprecyzować nurt przemian historycznych poezji tego okresu:

	Okres Młodej Polski	20-lecie między- wojenne	Poezja współczesna
konkret a podmiot	podporządkowa- nie konkratu pod- miotowi, jego przeżyciom (treści jednostkowej lub ogólnej)	wysunięcie konkratu na plan pierwszy (dla zakrycia przeżyć pod- miotu, dla szukania liryczności w konkrezie)	konkret i podmiot istnieją samodzielnie
metoda przed- stawiania konkratu	brak obiektywiz- acji, konkret „usubiektyw- niony“	pozorna obiektywizacja	obiektywizacja bardzo silna
struktura utworu	monolog, przeży- cia jednostkowe	narracja tworząca obraz epicki, często teatralizowany	monolog, prawdy ogólne, filozoficzne
rodzaje konkretów	wydzielone w strukturze, symbole, konkre- ty ogólne, pseudo- konkrety	konkrety realne, z codzienności	konkrety realne — reizm (drobne kon- krety z codzienności)
przejawy filozofii	monizm	dualizm obiektywny, realistyczny (podmiot i konkret to dwie różne rzeczy)	dualizm filozoficzny (konkret i podmiot, to światy przeciw- stawne, ścierające się między sobą)
pozycja historyczna omawianych autorów	<p style="text-align: center;">Tuwim ———— Pawlikowska</p> <p style="text-align: center;">konkrety młodo- ———— estetyka codzienności polskie ←———</p>		

Wnieśmy pewne uzupełnienie do powyższego zestawu interesujących nas zagadnień. Oczywiście, zarówno poezja Tuwima, jak i Jasno-rzewskiej tkwi głęboko w dwudziestoleciu. Pozycja zbliżania się ku Młodej Polsce czy poezji nowej (zasadniczo chodzi tu o Awangardę) jest dla każdego z omawianych poetów charakterystyczna, ale nie zasadnicza. Przede wszystkim bowiem są to poeci nurtu liryki między-wojennej. Warto by może jednak podkreślić dość samodzielną pozycję

Pawlikowskiej — jak już mówiono, poezja jej odbiega od „bezpośrednich liryczeń” Skamandrytów. Zbliża się do metod twórczości Awangardy. Metod, które jednak w pewien sposób przetwarza i modyfikuje. Z tego względu ciekawe byłoby odszukanie ewentualnych podobieństw z poezją innych autorów. Ale to już pole dla nowych, szczegółowych badań poetyki dwudziestolecia międzywojennego.

RÔLE DU CONCRET DANS L'OEUVRE LYRIQUE DE TUWIM
ET DE MARIA PAWLIKOWSKA-JASNORZEWSKA

La poétique de l'entre-deux-guerres n'a fait pratiquement l'objet d'aucune étude d'ensemble jusqu'ici. Le présent travail se propose d'examiner un des aspects des nouvelles méthodes poétiques des années 1918—1939, à savoir dans quelle mesure le courant concrétisant, issu des transformations politiques et économiques et de la conscience littéraire croissante de l'époque a influé sur les modifications de structure en poésie.

La recherche a été concentrée sur les problèmes suivants:

1. moyens d'obtenir le lyrisme par le concret
2. absence d'unité „lyrique” dans la poésie du concret, utilisation des éléments empruntés aux trois genres dans la fonction lyrique
3. tendance au concret dans la poésie lyrique de l'entre-deux-guerres
4. en relation avec le troisième point, évolution du type de l'expression lyrique et nécessité d'une approche historique des genres¹.

Qu'était-ce que la concrétisation? Elle consistait avant tout en l'intérêt porté au concret individuel, concret-détail. Les représentants en étaient Jasnorzewska et l'Avant-garde. Cette dernière allait utiliser le concret dans les compositions à structure lyrique (sur le principe de l'association d'idées). Pawlikowska suit le courant de ce groupe poétique par l'attention au concret-détail particulier et le retrait du lyrisme immédiat; en même temps cependant, elle se rapproche des méthodes préconisées par le groupe dit Scamander quand elle crée des entités épiques. Quant à Tuwim, s'arrêtant sur le concret-détail, il introduit le plus souvent dans la structure de l'oeuvre un lyrisme subjectif direct qu'il ne cherche point à dissimuler.

Le courant concrétisant s'attachait aussi à la réalité extra-littéraire qu'il „transposait” à la poésie sous la forme de structure épique. Il s'intéressait à la réalité concrète, au concret de situation. Les principaux représentants étaient ici Tuwim et les autres Scamandrites.

Les deux courants concrétisants mentionnés ci-dessus ont une marque commune: ils se tournent vers l'empirique, l'expérimental, vers le domaine du réel dans la construction de l'oeuvre poétique, ils renoncent au lyrisme direct, introduisant à sa place structures et méthodes narratives.

¹ Cf. déclaration de Cz. Zgorzelski dans laquelle l'auteur propose précisément une telle approche. Cz. Zgorzelski, *O pierwszych balladach Mickiewicza* (Remarques sur les premières ballades de Mickiewicz) dans *O lirykach Mickiewicza i Stowackiego*, Lublin 1961, p. 31; *Durna poprzedniczka ballady*, Toruń 1949, avant-propos, p. 4.

Les transformations historiques de la poésie entre les deux guerres, vues sur le fond de l'évolution du genre poétique, se présentent donc comme suit:

	Période Jeune Pologne	l'entre-deux-guerres	Poésie contemporaine
le concret et le sujet	concret subordonné au sujet, à l'expérience qu'il en a (contenu individuel ou général)	concret mis au premier plan (pour cacher ce que ressent le sujet, pour chercher le lyrisme dans le concret)	concret et sujet ont une existence autonome
méthode de représentation du concret	absence d'objectivisation, concret „subjectivisé”	apparence d'objectivisation	très forte objectivisation
structure de l'oeuvre	monologue, expériences individuelles	narration formant tableau épique, souvent structure de jeu théâtral	monologue, vérités générales, philosophiques
genres de concret	distincts dans la structure, symboles, concrets généraux, pseudo-concrets	concrets réels, de l'existence quotidienne	concrets réels, réisme ou menus concrets du quotidien
inspiration philosophique	monisme	dualisme objectif, réaliste (sujet et concret traités comme deux entités différentes)	dualisme philosophique (concret et sujet, deux mondes opposés, en lutte)
position historique des auteurs étudiés	Tuwim ————— Pawlikowska concrets Jeune Pologne ← ———— → esthétique du quotidien		