

MŁODOPOLSKIE CHAMUŁY WEDŁUG JULIANA PRZYBOSIA – O APOKALIPTYCZNEJ TONACJI PRZYJĘTEJ Z WCZESNEGO MODERNIZMU

IWONA MISIAK*

www.orcid.org/0000-0002-7473-5064

[...] otóż lada chwila ma się rozpętać krwawa bitwa między dwiema potężnymi armiami starożytnych i nowożytnych stworzeń zwanych książkami, co nie może pozostać obojętne dla niebiańskich spraw.¹

Jonathan Swift

Ciekawa postać z tego Jana z Patmos, kimkolwiek był. Tak czy inaczej, zdołał skupić na sobie uwagę określonego typu ludzi na całe kolejne wieki... jego płomienna zaciekłość przydaje Objawieniu uwodzicielską moc.²

D.H. Lawrence

Omawiając *Chamuły poezji* Przybosia, które są przykładem skumulowania młodopolsko-awangardowych konfliktów i korelacji, zwrócę uwagę na dwie kwestie. Pierwsza sprawa to forma wypowiedzi, a w niej postawa poety. *Chamuły*... są pamfletowym manifestem utrzymanym w tonacji apokaliptycznej – tekst wpisuje się w awangardowe prorocтва dotyczące kresu Młodej Polski, a zarazem ujawnia rzeczy, których nie należy pokazywać, czyli nie do końca przewyżczony wpływ formacji wczesnomodernistycznej na wówczas dwudziestopięcioletniego autora. Drugi problem dotyczy ukrytych intencji w złośliwej, demaskatorskiej krytyce Przybosia skoncentrowanej na mniej udanych tomach Kasprowicza, Wittlina i Zegadłowicza – artykuł jest apokaliptycznym aktem obnażenia starszych poetów, to znaczy odsłonięciem intymnych części ciał młodopolskich poprzedników, żeby ich ośmieszyć. Prawdopodobnie decyzja była podyktowana zbiorowym zamówieniem czy też zmówieniem się, tj. antywzajemnością międzypokoleniową³. Jan Brzękowski

* Iwona Misiak – dr, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.

¹ J. Swift, *Bitwa ksiązek. Opowieść balii*, przeł. K. Dąbrowska, Warszawa 2013, s. 25.

² D.H. Lawrence, *Apokalipsa*, przeł. R. Kuczyński, Warszawa 2018, s. 67 i 80.

³ Określenie J. Kwiatkowskiego: „antywzajemność międzypokoleniowa” w połączeniu z gwałtownymi przemianami historycznymi oraz literacko-artystycznymi spowodowały ze-

wspomina, że Przyboś miał największy „talent polemiczny”, więc to jemu „przypadło niewdzięczne zadanie sprowokowania opinii”⁴, to znaczy napisanie *Chamułów...* opublikowanych w 1926 roku na łamach siódmego numeru „Zwrotnicy”.

W połowie lat dwudziestych XX wieku Przyboś wkłada progresywną maskę, a poprzednikom wciska maski bezwstydnym snobów młodopolskich, bluźnierczych skatologów i oszukańczych pieśniarzy dziadowskich⁵. W *Człowieku nad przyrodą* nazywa ich słabeuszami i maruderami⁶, a w *Ideji rygoru* katarynkowymi ekshibicjonistami i sentymentalnymi mazgajami⁷. Wierzy w ideę dyscypliny artystycznej i moralnej, nieurokliwą, lecz fachową pracę artysty, pośredniość uczuciową, męski obowiązek kompresowania przeżyć – nową silną poezję, która zrodzi wszystko, nawet przyrodę⁸. Podkreśla konieczność bezustannego odkrywania/zmieniania samego siebie. Niektóre hasła dźwięczą znajomo. W uprzednim okresie, po dekadenskim przesileniu i rekonwalescencji⁹, znajdziemy ich odpowiedniki: witalizm, aktywizm, naga duszę, antymimetyzm. W młodopolskich deklaracjach również widoczny staje się „człowiek nowy”¹⁰: energiczny, zdrowy, wolny i twórczy. W awangardowym programie estetycznym Dwudziestolecia odmiennie były pojmowane: emocjonalność, rola intelektu, problematyka autonomii i utylitaryzmu (uspo-

pchnięcie Młodej Polski do „czyścica”, z którego jednak wyszła (*W obronie Młodej Polski*, [w:] *Felietony poetyckie*, Kraków 1982, s. 172).

⁴ J. Brzękowski, *Peiper i „Zwrotnica”*, [w:] S. Jaworski, *Awangarda*, Warszawa 1992, s. 333. Z kolei J. Kurek charakteryzował Przybosia jako intelektualistę „o dużej dojrzałości sądów, chociaż graniczącej chwilami z gwałtowną paradoksalnością”; jego zdaniem Przyboś posiadał: „Ostry nerw polemiczny, poczucie humoru słabe lub może świadomie przytłumione dla dodania sobie powagi” (*Mój Kraków*, Kraków 1978, s. 172), a nawet „dowcipy mówił z uroczystą powagą” (tamże, s. 160). „Przez całą historię manifestów, każdy mały gang ich autorów stał z boku, stał ponad i stał w obronie czegoś, niczym latarnia morska lub (jak by powiedzieli futuryści) oddział zwiadowczy. Manifesty pisze się samemu, wyobrażając sobie sprzymierzeńców w egzotycznych miejscach; robi się to samemu, ale zawsze z myślą o innych, zawsze z nadzieją, że kiedy manifest zostanie opublikowany, spotka się z uznaniem – opinii publicznej! Wspólnoty! Ruchu!” (D. Beech, A. Hewitt, M. Jordan, *Zamiast wstępu – Manifest reklamy partyzanckiej. Sztuka protestu w sferze kontrapublicznej*, przeł. Ł. Mojsak, „Format P” 2009, nr 3, s. 14).

⁵ J. Przyboś, *Chamuły poezji*, „Zwrotnica” 1926, nr 7, s. 203–204. Dalej skrót Cp i numer strony.

⁶ J. Przyboś, *Człowiek nad przyrodą*, „Zwrotnica” 1926, nr 9, s. 217.

⁷ J. Przyboś, *Idea rygoru*, „Zwrotnica” 1927, nr 12, s. 252.

⁸ J. Przyboś, *Człowiek nad przyrodą*, dz. cyt., s. 218.

⁹ Zob. L. Staff, *Rekonwalescencja końca wieku (szkic z literatury ostatnich czasów)*, [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 2000, s. 512–522.

¹⁰ Określenie Józefa Jedlicza pochodzące z jego szkicu o Whitmanie, zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Źródła i ujścia młodopolskiego witalizmu*, [w:] *Młodopolski witalizm, modernistyczne witalizmy*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel i U.M. Pilch, Kraków 2016, s. 12.

łeczniejszej) sztuki. Jednak w postulatach Przybosa jest punkt wspólny między awangardystami i „niewolnikami »natchnienia«”¹¹, mianowicie pewność w wyznaniu autora, że „poezja jest mową bogów”¹², czyli „mową wiecznego odnawiania”¹³. Zjawia się młodopolska i romantyczna symbolika odrodzenia, do której Przybós wrócił po dwunastu latach w *Tezach*: „Poezja bez szcudeł, śmiały pochód wyobraźni, mowa coraz inna, odsłaniająca coraz inne swoje warstwy, jak wąż, który by zrzucił skórę za każdym skrętem ciała”¹⁴. A tak brzmi zdanie Mickiewicza z okresu towianistycznego – przywoływane przez Przybyszewskiego w koncepcji „życia duszy we wszystkich jej przejawach”¹⁵ i dające się słyszeć w twierdzeniu Artura Górskiego o poezji żywej/wcielonej w życie¹⁶ – „Wtenczas [zwierzenia/oczyszczenia – przyp. I.M.] w jednej chwili przeznaczonej pokusa odstępuje i zasłona jedna lub więcej spada z oczu! Ah! ileż to na nas tych zasłon! Ile to tych łupin musim z siebie zedrzyć!...”¹⁷.

Nowy kurs obrany przez autora *Chamułów*... okazuje się długim farwaterem, który już na początku został wytyczony przy pomocy dwóch znaków nawigacyjnych. Na wodnym szlaku zamiast latarni czy boi widać cięcia i połączenia. Chyba powinnam zmodyfikować ten obraz, przecież awangardowy okręt ignoruje większość oznakowań i mknie naprzód; hipotetycznie – tam, gdzie tylko chce. Łatwo wyobrazić sobie, że jego dziób zdobi galion i jest wyładowany amunicją słów. Wyprzedza inne statki albo je zatapia. A donośne dźwięki alarmujących bądź zwycięskich syren przypominają nadejście kolejnej apokalipsy. Pruje przestrzeń, która jest modernistyczną mieszaniną Młodej Polski, Nowej Sztuki, symbolizmu, futuryzmu, nadrealizmu, dadaizmu, ekspresjonizmu, katastrofizmu, neoromantyzmu i może też pozytywizmu¹⁸...

¹¹ J. Przybós, *Idea rygoru*, „Zwrotnica”, dz. cyt., s. 252.

¹² Tamże.

¹³ Tamże.

¹⁴ J. Przybós, *Tezy*, „Pióro” 1938, nr 1, s. 14. Natomiast Peiper, analizując futuryzm, napisał, że naga dusza „okryta kożuchem oparów alkoholowych bardzo mało powiększyła naszą wiedzę o człowieku” (*Futuryzm [analiza i krytyka]*, „Zwrotnica” 1923, nr 6, s. 166). Przed *Tezami* Przybós ogłosił „krucjatę” przeciw wierszomanii kataryniarzy i strofkarzy, broniąc „zasady zwięzłości i celowości mowy” w nowej poezji: „Pośredniość, dyskretny umiar liryczny – oto dusza poezji nowoczesnego człowieka” (*Kataryniarze i strofkarze*, „Linia” 1931, nr 1, s. 14).

¹⁵ S. Przybyszewski, *Confiteor*, [w:] *Programy i dyskusje...*, dz. cyt., s. 219.

¹⁶ A. Górski, *Spowiedź poety (fragment)*, [w:] *Programy i dyskusje...*, dz. cyt., s. 263.

¹⁷ Cytat za: D. Siwicka, „Naga dusza” i eksperyment egzystencjalny, „Pamiętnik Literacki” 78/1, 1987, s. 160–161. Badaczka zestawia przezroczystą „nagą duszę” towiańczyków oraz ciemną, fizjologiczną „nagą duszę” podświadomości Przybyszewskiego, przypominając, że w Kole Sprawy Boże wierzone w utopię przejrzystej bezpośredniości nie zrywającej związków z cielesnością: „To przeświecanie wnętrza, brzmienie «nagiej duszy» nazywali towiańczycy «tonem». [...] Utopia przezroczystości jest przede wszystkim wiarą w możliwość bezpośredniego obcowania z ludźmi, którzy zdarli ze swych twarzy martwość masek” (s.162).

¹⁸ Przypomina o tym B. Sienkiewicz, *Poznawanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*, Kraków 2007, s. 222.

W każdym razie, jednostki tej literackiej floty nie wydają się statkami-widmami, a członkowie załóg nie są błakającymi się niedobitkami, jak to ujął Przyboś (Cp, 203). Powtarzające się działania programowych pogromcicieli, którzy nieodmiennie rekrutują się z młodszych pokoleń artystycznych¹⁹, to sygnał informujący, że nastał sprzyjający *kairos* – można zrobić coś szokującego, kogoś zelektryzować, czyli zaprezentować się, zanim okazja zgaśnie. Puentując morskie porównanie, powinnam dodać, że manifest jest także dokumentem zawierającym szczegółowy spis ładunków statku podczas danego rejsu – wykazem wysyłanym z portu załadowania do portu przeznaczenia.

Agonistyczną grę Przybosia napędza skomplikowana motywacja. Dlatego trzeba domyślić się, jakie były jego głębsze intencje i spróbować na nowo odczytać pamfletowy manifest – wbrew autorowi i dotychczasowym komentarzom, w których oprócz potwierdzeń buntowniczego zerwania nie znalazłam wyczerpujących opisów ukrytego dialogu z młodopolskim dziedzictwem. Przyboś, przed i po *Chamulach poezji*, podjął dłuższą rozmowę z wczesnym modernizmem. Jednak nie zamierzam katalogować wpływów ani wielopoziomowo analizować wyraźnych lub zatartych związków twórcy z różnymi tradycjami pozostającymi we wzajemnych zależnościach, ani badać historii recepcji manifestu-pamfletu²⁰, ani układać opowieści o bratobójczych bitwach poetyckich; zresztą te zadania badawcze zasadniczo zostały wykonane²¹.

¹⁹ R. Okulicz-Kozaryn wskazuje na wiele współzależności w literaturze Młodej Polski i Dwudziestolecia (tematycznych, gatunkowych, socjologicznych i in.), analizując młodopolskie pochodzenie futuryzmu. Niechęć generacji młodych futurystów „udzielił się też – zdaniem badacza – wielu autorom prac o futuryzmie, a także innych XX-wiecznych nurtach. Stało się to możliwe wskutek uproszczenia wizerunku Młodej Polski, zacieśnienia go do stereotypu, sprowadzania do roli owianego symbolicznymi mgłami, męczącego fantomu, nieledwie straszylka i jednoczesnej mityzacji awangardy. Jeśli jednak nie dziwią gesty dezawuowania dorobku poprzedników przez pokolenie wstępujące, to ich powtarzanie w badaniach naukowych, choć skądinąd też uwarunkowane historycznie, razi dziś jednostronnością” (*Chimera maszyną. Młodopolska genealogia naszego futuryzmu*, [w:] *Młodopolski witalizm...*, s. 348).

²⁰ Zob. T. Peiper, *Tędy*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979, s. 198–200; T. Kłak, *Wokół „Chamulów poezji” Przybosia*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Scientiae Artium et Litterarum” 1990, nr 1, s. 31–52; T. Kłak, *Czasopisma awangardy. Część I: 1919–1931*, Wrocław 1978, s. 34–41; P. Czaplinski, *Poetyka manifestu literackiego 1918–1939*, Warszawa 1997, s. 128–129; ostatnio E. Balcerzan, *Sens poetycki w twórczości Juliana Przybosia*, [w:] *Wiosna Juliana Przybosia*, red. J. Grądział-Wójcik, A. Kwiatkowska, Poznań 2018, s. 18–19. Działalność krytyczną i recenzencką Przybosia omówiła m.in. K. Heskaj-Kwaśniewicz, *Julian Przyboś jako krytyk literacki*, [w:] *O Julianie Przybosiu. Wspomnienia, studia, szkice*, pod red. T. Bujnickiego i K. Heskaj-Kwaśniewicz, Katowice 1983, s. 87–101 oraz M. Płachecki, *Przyboś prozą o poezji: mechanika zmiany w systemie krytycznym*, „Pamiętnik Literacki” 1974, t. 65/4, s. 21–58.

²¹ Niedawno ukazały się zbiory: *Przyboś dzisiaj*, red. Z. Ożóg, J. Pasterski, M. Rabizo-Birek, Rzeszów 2017 i *Wiosna Juliana Przybosia*, dz. cyt.; powiązania poezji Przybosia z tradycjami literackimi analizowała m.in. A. Kwiatkowska, *Tradycja, rzecz osobista: Julian Przyboś wobec dziedzictwa poezji*, Poznań 2012.

Natomiast chciałabym zaktualizować pewne ważne punkty w pierwszej fazie twórczości Przybosa w niewydożytym i nieoczywistym kontekście Młodej Polski, epoki nieodstępnej od Dwudziestolecia, nie z powodu następstwa, lecz istnienia podobnych problemów wymagających rozwiązania. Dostrzegłam w *Chamulach poezji* coś, co ma potencjał destrukcyjny i konstrukcyjny, a właściwie transformacyjny. Zauważyłam, że ten pamfletowy manifest zawiera treści apokaliptyczne (tuż obok satyrycznych), czyli niejawne, ale przecież odsłaniające się w młodzieńczym tekście autora wielu późniejszych publicznych dyskusji, a także tomu o znaczącym tytule *Więcej o manifest*. Po trzydziestu sześciu latach od napisania głośnego artykułu ogłoszonego w „Zwrotnicy”, w wierszu *Więcej o manifest*, ukazuje się zmitologizowane przypomnienie: „ogłaszałem wrogiemu tłumowi manifest”²², a w kodzie przyżmuse powtarzania, żeby dalej: „...ogłaszać manifest...” i stwierdzenie: „Ogłaszam” (Up2, 173).

Czy ten nakaz bezustannego obwieszczania jest podwójnym wiązaniem? Wtórny wyparciem artystycznym? O czym właściwie świadczą interakcje awangardy i Młodej Polski, poza tym, że znowu podważają system opozycji historycznoliterackich, które tak często skazywał obie, sztucznie oddzielane epoki, na jałowość niekończących się konfrontacji? W mojej próbie odczytanie *Chamulów poezji* przywracam (nienową) perspektywę hybrydyczną i te dyskursy, w których współwystępują teorie/praktyki awangardy oraz ariegardy²³.

Zakres rozważań zacieśnię głównie do okresu działalności awangardy krakowskiej, a także czasu, który go poprzedzał (niekiedy następował) oraz skoncentruję się na wątku apokaliptycznym²⁴. Zanim przystąpię do omówienia

²² J. Przyboś, *Więcej o manifest*, [w:] tegoż, *Utwory poetyckie*, t. 2, oprac. R. Skręt, Kraków 1994, s. 171. Dalej skrót Up2 z podanym numerem strony.

²³ Zob. T. Pękała, *Estetyka ariegardy*, [w:] *Wiek Awangardy*, red. L. Bieszczad, Kraków 2006, s. 36. Zob. też T. Pękała, *Awangarda i ariegarda. Filozofia sztuki nowoczesnej*, Lublin 2000.

²⁴ Na powinowactwa manifestów Dwudziestolecia z apokalipsą wskazywał P. Czaplinski (nie wymieniając Przybosa), analizując deklaracje futurystów, ekspresjonistów, żagarystów, drugą awangardę i Peipera, zob. tegoż, *Poetyka manifestu...*, dz. cyt., s. 89–117. E. Balcerzan omawia wiersz *Purpurowy osioł* (z tomu *Śruby*), zwracając uwagę na staro- i nowotestamentowe tło apokaliptyczne, a łącząc ten utwór z *Chamulami poezji* stwierdza, że Przyboś napisał go „przeciw [swoim] prześmiewcom” i prawdopodobnie wiersz „stanowi zaszyfrowaną interwencję poety w jego terażniejszość” (tegoż, *Wstęp*, [w:] *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, wybór: E. Balcerzan, A. Legeżyńska, Wrocław 1989, s. XXV, XXIV). S. Jaworski zwraca uwagę na wizję zniszczenia miasta „przez karzącego Boga” (*U podstaw Awangardy. Tadeusz Peiper, pisarz i teoretyk*, Kraków 1980, s. 110). Podobny w tonie (apokaliptycznym), choć pisany z innej perspektywy jest *Pamflet* J. Kurka (z tomu *Eksplodują ogrody*, Warszawa 1964), nazwany przez A.K. Waśkiewicza „próbą autobilansu”, wierszem, który „jest w równym stopniu pamfletem, co programem i manifestem. Manifestem krańcowo różnym od tych ogłaszanych w «Linii», ale też i odnoszącym się do innej rzeczywistości” (*Jalu Kurek „Pamflet” – interpretacja*, [w:] tegoż, *Rygor i marzenie (Szkice o poetach trzech awangard)*, Łódź 1973, s. 144, 148).

Chamułów..., przedstawię wcześniejsze wypadki, które umożliwią zrozumienie decyzji i działań autora²⁵. Bez tego analiza byłaby zaledwie rejestrem mniej lub bardziej dowcipnych inwektyw kierowanych pod adresem trzech poprzedników, kolejnym barwnym bądź biało-czarnym dniem poetyckiego sądu. Usiłując dociec złożoności postępowania Przybosa, w przyszłości reafirmującego tradycję, wracam do pierwszej, ale skomplikowanej kwestii: żywej pamięci o wczesnomodernistycznym wpływie negowanym przez młodego poetę i złowrogiej tonacji jego tekstu. Przedtem jednak, w minimalistycznym wprowadzeniu, przypomnę o pochodzeniu manifestu, następnie pomyślę nad postawą autora pamfletu, aby dokładniej przyjrzeć się, dlaczego deklaracja stała się szyderstwem.

Ze względu na tradycję tego gatunku i sposób oddziaływania w przestrzeni publicznej wyróżnia się manifest władczy, święty i prawny²⁶, albo manifest deklarujący, ustanawiający, postulujący²⁷. Pierwowzorem manifestu były tezy Lutra (1517), jedna z najgłośniejszych realizacji z połowy XIX wieku – *Manifest komunistyczny* Karola Marksa i Fryderyka Engelsa (1848), a pierwszym manifestem literackim *Symbolizm* Jeana Moréasa, który ukazał się w „Le Figaro” (1886). W 1909 roku na łamach tego dziennika pojawił się *Akt założycielski i manifest futurystyczny* Filippa Tommasa Marinettiego.

Chamuły poezji to także pamflet, który z definicji jest „pozagatunkową kategorią organizacji wypowiedzi publicystycznych i literackich” realizowaną

²⁵ Pociągający, lecz niefunkcjonalny byłby pomysł przedstawienia historycznej symultaniczności, tak jak to uczynił H.U. Gumbrecht, zob. tegoż, *In 1926. Living at the Edge of Time*, Cambridge, Massachusetts 1997.

²⁶ „Do wieku XVIII «manifest» był [...] gatunkiem zarezerwowanym dla trzech użytkowników: świeckiego władcy, kościelnego hierarchy oraz poszkodowanego obywatela. [...] Wyłaniają się zatem trzy konteksty, w których użycie słowa «manifest» było uzasadnione. Pierwszy – jeśli sięgniemy do źródłosłowa – nazwać można świętym (dogmat, objawienie), drugi – władczym (obwieszczenie, dekret, odezwa), trzeci wreszcie – prawnym (protest, oświadczenie). Trzy wymienione zakresy dadzą się odnieść do rozmaitych aktów stanowienia rzeczy przez słowo, a ich charakter określać można poprzez skutek, jaki mają wywołać w odbiorcy” (P. Czaplinski, *Poetyka manifestu...*, dz. cyt., s. 13). M. Puchner omawia historię i formowanie się gatunku manifestu (wskazując m.in. na prehistorię manifestu, czyli *Apokalipsę* św. Jana) od połowy XIX w. po lata 60. XX wieku; zob. tegoż, *Poetry of the Revolution. Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*, Princeton, New Jersey 2006.

²⁷ A. Karpowicz uznaje, że manifest jest „piśmiennie-typograficznym performatywem” i wyróżnia: „manifesty deklarujące, czyli takie, w których składa się obietnice; manifesty ustanawiające, w których pewien stan rzeczy – faktyczny lub deklarowany – jest zatwierdzany lub wprowadza się do niego zmianę, jakiś nowy porządek przy jednoczesnym dekreowaniu go; manifesty postulujące, w których mowa o tym, co nadawca przekazu chce lub chciałby osiągnąć, a zarazem jaka zmiana w rzeczywistości jest według niego niezbędna. Ostatni typ wypowiedzi charakteryzuje również apelowanie i pobudzanie odbiorców do działania” (*Manifest*, [w:] *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodak, wstęp A. Karpowicz, Warszawa 2014, s. 258).

„w różnych formach”²⁸. Ale zaznaczyłam, że nie tyle interesuje mnie pamflet, ile „pamfletowość”, czyli nastawienie autora i specyfika jego ekspresji współistniejące „z innymi składnikami artystycznej i ideowej wymowy tekstu”²⁹.

Przybóś czerpie z dawnej tradycji zarówno polemicznej, protestacyjnej, jak i władczej, prorockiej. Nie widzę tu „awangardowej utopii bezpośredniości”³⁰ w kontaktach między artystami i odbiorcami, lecz dwukierunkową sprawczość³¹, polegającą na usiłowaniu werbalnego działania w poezji i rzeczywistości. Należy pamiętać, że *Chamuły*... to akt artystyczny, ten artykuł, jako pamflet i jako manifest, sam w sobie jest „realizacją postulatów, o których [...] mówię”³². W przypadku Przybosia słowna interwencja jest przerysowana i skandaliczna. Autor przedstawił założenia programowe, ograniczając się do drwiny wobec poprzedników, a manifestacja praktyki, połączona z uderzeniem na trzech starszych poetów (głównie Kasprowicza), jest scenariuszem końca³³

²⁸ H. Markiewicz, *Paszkwil i pamflet*, [w:] tegoż, *Nowe przekroje i zbliżenia. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, Warszawa 1974, s. 85.

²⁹ D. Kozicka, *Pamfletowe oblicze dwudziestowiecznej krytyki*, [w:] „*Chamuły*”, „*gnidy*”, „*przemilczacze*”... *Antologia dwudziestowiecznego pamfletu polskiego*, wybór, wstęp, opracowanie D. Kozicka, Kraków 2010, s. 13.

³⁰ P. Czaplinski, *Poetyka manifestu...*, dz. cyt., s. 14.

³¹ Dwustopniową sprawczość manifestów opisuje A. Karpowicz, zob. też, *Manifest*, dz. cyt., s. 259 i n.

³² Tamże, s. 264. P. Czaplinski analizował działanie językowe manifestów modernistycznych i awangardowych, zwracając uwagę na brak czystości gatunkowej oraz funkcję autoteliczną artykułów programowych, dekretów, proroctw i innych form deklaracyjnych wypowiedzi nasyconych m.in. retoryką represji. „Moda na manifesty [...] przekształciła się w kulturę manifestu (w latach 1918–1939 – przyp. I.M.). To pojęcie pozwala na ryzykowną, choć nie pozbawioną podstaw, propozycję odnalezienia właśnie w manifestie zjawiska łączącego formację romantyczną i awangardową. [...] Manifest, choć służy składaniu [...] zobowiązań, nie jest przyczyną żadnego ze spełnień” (*Poetyka manifestu...* dz. cyt., s. 51–52).

³³ Określenie „scenariusz końca” zapożyczyłam z książki *Scenariusze końca. Zmierzch, kres, apokalipsa*, wybór, redakcja i wstęp D. Czaja, Wołowiec 2015. Bibliografia obejmująca problematykę apokaliptyczną w literaturze jest długa, dlatego wymieniam niektóre pozycje (poza przywołanymi w moim artykule): *Katastrofizm i awangarda*, pod red. T. Bujnickiego i T. Kłaka, Katowice 1979; *Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – Egzegeza*, t. I, pod red. K. Korotkicha i J. Ławskiego, Białystok 2006; *Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – Egzegeza*, t. II, pod red. K. Korotkicha i J. Ławskiego, Białystok 2007; *Kulturowe paradygmaty końca, studia komparatystyczne*, pod red. J.C. Kałużnego i A. Żywiołka, Częstochowa 2013; J. Taubes, *Apokalipsa i polityka. Eseje mesjańskie*, przeł. P. Graczyk, R. Kuczyński, A. Kujawa-Eberharter i in., wybór, wstęp, opracowanie przekładów P. Nowak, Warszawa 2013; „Kronos” 2014, nr 2; J. Taubes, *Zachodnia eschatologia*, przeł. A. Serafin, Warszawa 2016; R. Girard, *Apokalipsa tu i teraz* (rozmawiał B. Chantre), Kraków 2018; „44 / Czterdzieści i Cztery. Magazyn Apokaliptyczny” 2018, nr 10; K. Bartoszewski, *Apokalipsa św. Jana*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, pod red. F. Gryglewicza, R. Łukaszyka, Z. Sułowskiego, t.1, Lublin 1973, s. 749–753; M. Szczerkowski, *Apokalipsa*, [w:] *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, red. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki, Gdańsk 2017, s. 63–65.

(bez zakończenia) poprzedniej epoki – zerwaniem przejawiającym się na powierzchni i nowym początkiem – głębinowym powtórzeniem i metamorficzną kontynuacją. Na obu tych płaszczyznach jego artykuł przypomina także groteskową koncepcję bitwy ksiąg Jonathana Swifta, to znaczy tocząca się od dawna walkę między nowożytnymi i starożytnymi³⁴, która właściwie nie znajduje rozstrzygnięcia. Ale do tego tematu powrócę później.

Celem manifestu jest odsłonięcie, czyli wyjawienie czegoś, co jest lub może być ukryte. Łacińskie słowo *manifesto* znaczy: obwieszczam, daję się poznać, ukazuję się wyraźnie i jasno. Greckie słowo *apokaluptō* oznacza:

wyjawiam, odsłaniam, odkrywam, ujawniam rzecz – wyjaśnia Derrida – która może być częścią ciała, głową lub oczami, częścią sekretną, płcią lub czymkolwiek, co może być ukryte, rzeczą tajemną, rzeczą zakrytą, rzeczą, która pozostaje w ukryciu i nie jest artykułowana, może być wyrażona, ale która nie potrafi, albo której nie wolno odsłaniać ani wyprowadzać na światło dzienne.³⁵

Zatem, co może, a nie chce być odsłonięte w twórczości Przybosia przed 1926 rokiem? Na przykład kilkanaście juveniliów, ale również pewne znaki pozostawione w debiutanckim tomie *Śruby* (1925) i drugim zbiorze *Oburącz* (1926). Dwadzieścia trzy młodzieńcze, młodopolskie utwory Przybosia zostały napisane i opublikowane w latach 1917–1925 (Up2, 319–341), choć już w 1923 roku poeta rozpoczął współpracę ze „Zwrotnicą”. A ciekawe jest, że na stronie tytułowej wydania *Śrub* z 1925 roku znajduje się informacja: „Pisane w latach 1921–1924”. Czy to świadczy o dwutorowości, czy w ogóle wielotorowości w jego rozwoju poetyckim?

Juvenilia Przybosia były omawiane, lecz zwykle wartościowane ujemnie, często na wzór niechętnych opinii samego poety³⁶. Autor *Chamułów...* nie raz odcinał się od przeszłości i wielokrotnie zmieniał się w czasie. Wydaje się, że dotychczas ważniejsze było to, co stało się po opublikowaniu *Chamułów...*, uznawanych za akt założycielski. Sądzę, że to założenie należy przesunąć w czasie i potraktować odwrotnie – istotne będzie ponowne przyjrzenie się

³⁴ J. Swift, *Bitwa ksiąg...*, dz. cyt.

³⁵ J. Derrida, *O Apokalipsie. O apokaliptycznym tonie przyjętym niedawno w filozofii. Nie, apokalipso, nie teraz!*, przeł. I. Boruszkowska, K. Wojtasik, Kraków 2018, s. 16.

³⁶ O kwestionowaniu dwóch pierwszych tomów przez Przybosia w retrospektywnych obrachunkach poety z własną twórczością pisał J. Kwiatkowski, zob. tegoż, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, Warszawa 1972, s. 13–14. Zob. też J. Duk, *Czego jeszcze nie wiemy o biografii Juliana Przybosia?*, [w:] *Przyboś dzisiaj*, dz. cyt., s. 544; J. Świeboda, *Szkolny debiut*, [w:] *Julian Przyboś. Życie i dzieło poetyckie: zbiór artykułów i rozpraw*, red. S. Frycie, Rzeszów 1976, s. 117; B. Sienkiewicz, *Poznanie i nazywanie...*, dz. cyt., s. 338–339. Wyjątkami są opinie A.K. Waśkiewicza (*O Przybosiu – nieco inaczej*, [w:] tegoż, *W kręgu „Zwrotnicy”*. *Studia i szkice z dziejów krakowskiej Awangardy*, Kraków 1983, s. 89–95; *Przyboś 1968*, [w:] tegoż, *Rygor i marzenie...*, dz. cyt., s. 68–70) i stanowisko E. Balcerzana (*Wstęp...*, dz. cyt., s. XII–XXII).

dzieciństwu wierszy, w myśl zdania Catherine Malabou: „Dzieciństwo jest pierwotną przyszłością tekstów”³⁷. Jestem przekonana, że większość gestów odrzucenia osiągnięć poprzedników wskazuje na wieloznaczny splot niejasnych wydarzeń i nieoczekiwanych powinowactw. W wyniku takich zerwań następuje przełamanie stylu – styl jest ciałem liryki, a jego zmiana przypomina akt przemocy dokonywany na własnym „ja”³⁸. Ten bolesny wewnętrzny proces jest powtarzalny i może nawet wzmacniać się w czasie. Z drugiej strony uważam, że poprzednie ciało stylu poety nie całkiem uległo dematerializacji, gdy już pojawiło się nowe. „Retorycznemu hasłu »pseudonimowania« – napisał Przyboś dekadę później, nie zgadzając się z Peiperem – przeciwstawiam nakaz odkrywania, demaskowania się, zrzucania osiągniętej już łuski stylu, ustawicznego odżywiania”³⁹. Czy w związku z tym można inaczej odczytać *genesis* Nowej Sztuki? Zobaczyć wielopostaciowość i widmowość czyjejs twórczości? Spróbuję, ograniczając się do młodopolsko-awangardowej księgi rodzaju Juliana Przybosia i oczywiście jego osobliwej apokalipsy.

Najpierw przypomnę *Inwokację* otwierającą *Śruby*, wiersz graniczny, który powstał w polu oddziaływania Młodej Polski i Nowej Sztuki. Odstęp w czasie i odległość w przestrzeni (rozleglejsze niż te między dwiema epokami), zostają zniwelowane przez przywołanie słupów ognistych, czyli rozżarzonych rzęśistym sztucznym światłem reklam na ulicach, huku aeroplanów sunących w górze jak „potwory apokaliptyczne”⁴⁰, a Bóg, do którego jest kierowana rozwinięta w trzech zwrotkach apostrofa, jest elektryczny – „potężny jak prące dynamo”, rażący „hymnem natężeń” (Ś, 4). Nie wiecie już nikogo z Egiptu do ziemi obiecanej Kanaan. Wielkowiejska iluminacja zaledwie sugeruje boską moc oświecenia umysłu. Wykrzyczana prośba przypomina bluźnierstwo, a w zakończeniu wyrasta rusztowanie zamiast drabiny Jakubowej symbolizującej krzyż, Chrystusa i paruzję⁴¹. Ironiczna wizja *Inwokacji* wywołuje duże wrażenia jako przykład eksperymentalnej apokalipsy. Jednocześnie jest odwołaniem do romantycznego typu katastrofy młodopolskiej, polegającej „na burzeniu starej formy, aby na jej miejscu mogła powstać nowa”⁴². Ale wczesnomodernistyczny kod apokaliptyczny nie powielał głównego schematu: od *Dies irae* do Nie-

³⁷ C. Malabou, *Plastyczność u zmierzchu pisma. Dialektyka, destrukcja, dekonstrukcja*, przeł. P. Skalski, Warszawa 2018, s. 100.

³⁸ Zob. H. Vendlér, *The Breaking of Style: Hopkins, Heaney, Graham*, Cambridge, Massachusetts, 1995.

³⁹ J. Przyboś, *Tezy*, dz. cyt., s. 14.

⁴⁰ J. Przyboś, *Śruby*, Kraków 1925, s. 4. Dalej skrót Ś i numer strony.

⁴¹ W. Myszor, *Drabina Jakubowa jako krzyż*, „Studia Religio-logica” 2010, z. 43, s. 29–31. Drabina zjawia się także w wierszu Przybosia *Martwa natura*: „Pod górę się wytacza, prostuje się, rośnie / Na wysokościach wsparta Wstępująca Drabina” (Ś, 18).

⁴² M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolska wyobraźnia katastroficzna. Zarys problematyki*, [w:] *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001, s. 64.

bieskiego Jeruzalem⁴³. Moderniści, zamiast przywoływać biblijne obrazy końca świata, Sądu Ostatecznego i nadejścia Królestwa Bożego⁴⁴, przedstawiali dwa inwersyjne warianty: negatywny – szokujący urok nicości i pozytywny – dialektyczne połączenie witalizmu z wybranymi wątkami religijnymi⁴⁵. Eschatologiczna perspektywa i metaforyka dynamicznie się zmieniały, dlatego poczynając od lat trzydziestych XX wieku, uzasadnione będzie przyglądanie się awangardowemu burzeniu/budowaniu przez dwie różne soczewki, jedną skierowaną w górę, a drugą w dół – zdrabniającą wszystko w pół, ćwierć i jeszcze mniejszy punkt, o czym pisał Przyboś w wierszu *I* w tomie *Sponad*⁴⁶. Wtedy jeszcze wyraźniej, zamiast młodopolskich walących się katedr czy pogmatwanych kosmicznych kataklizmów, zjawi się zwykły pokój, w którym można patrzeć na grozę apokalipsy za oknem⁴⁷.

Chamuły poezji w „Zwrotnicy” poprzedził wiersz Przybosa *Rekord*, następnie włączony do tomu *Oburącz*. Utwór ten wywołuje w pamięci *Kowala* Leopolda Staffa (*Sny o potędze*, 1901). U Staffa wykuwane było hartowne serce, u Przybosa jest mocne serce. W *Rekordzie*, którego tytuł kojarzy się z najlepszym wynikiem/największym osiągnięciem w jakiejś dziedzinie, na przykład w poezji (i jednostką zapisu informacji w bazie danych), konstruowany jest cały człowiek. W kolejnych etapach żmudnego tworzenia materialnej i duchowej formy wyłania się również gmach myśli. Czy ta praca jest wykonywana w rekordowym tempie? Zuchwalstwo, brawura i bicie rekordów to dystynkcje zaczątków XX wieku⁴⁸. A w końcu, co lub kto powstaje, bo chyba nie jest to wyłącznie projekt lepienia nowego golema. Nie wiem, ale plastyczne formowanie różnych i zmieniających się kształtów ma punkt zwrotny, kiedy

⁴³ Tamże, s. 66.

⁴⁴ W. Gutowski, *Pokusy nicości i tajemnice Pełni. Młodopolskie obrazy eschatologii*, [w:] *W kręgu Młodej Polski. Prace ofiarowane Marii Podraze-Kwiatkowskiej*, red. M. Stala, F. Ziejka, Kraków 2001, s. 13–46.

⁴⁵ Tamże, s. 46.

⁴⁶ J. Przyboś, *Sytuacje liryczne...*, dz. cyt., s. 25.

⁴⁷ Nawiązuję do wiersza Przybosa *Pokój* z tomu *Sponad*, o którym wspomina M. Podraza-Kwiatkowska, zob. *Literatura a poznanie, czyli o wyrażaniu niewyrażalnego*, [w:] tejsze, *Młodopolska wyobraźnia...*, dz. cyt., s. 321.

⁴⁸ H.U. Gumbrecht przypomina o fizycznym zmaganiu się i (śmiertelnym) ryzyku przekraczania cielesnych limitów, opisując np. sześciodniowe berlińskie wyścigi rowerowe w 1926 roku, wspominając o maratonach tańca, biciu rekordów pływackich w kanale La Manche, a konkretnie o pierwszej kobiecie, Gertrude Ederle, która przy tej okazji pobiła wcześniejszy wynik zawodnika o dwie godziny (*In 1926...*, dz. cyt., s. 203, 87–92). Z perspektywy historycznej i socjologicznej ważnymi wyróżnikami lat 20. oraz 30. XX w. jest przyspieszona, dramatyczna kulminacja napięć polityczno-społecznych w II Rzeczypospolitej: przewrót majowy 1926 roku, koniec liberalizmu, rosnąca dominacja autorytaryzmu i faszyzmu. Przyboś włącza doświadczenia biograficzne i tematykę bieżącą do niektórych wierszy w tomie *W głąb las* (1932), spośród nich najgłośniejszy stał się utwór, nazywany pokoleniowym/autobiograficznym – *Droga powrotna*. Ale o rozczarowaniu II RP poeta więcej mówił wiele lat później.

pada pytanie: „Gdzież jesteś, o serce potężne; jakie odwalasz pokłady; spod jakich wykuwasz się głazów?”⁴⁹. Serce od razu, na początku zostało potraktowane jako fundament, a w uroczystym zakończeniu, będącym zwrotem do Symetrii natchnienia, mądrego Regulatora, ostatecznej Formuły, Sylogizmu istnienia, Wagi – czymkolwiek on/On jest pod tymi nazwami, wywyższony zapisem od wielkich liter – zjawia się, podrywana i dźwigana, Opoka ciężaru. Widok opoki, wprawionej w ruch podstawy, nieutwierdzonej podwaliny, jest demontażem słów Jezusa do Szymona-Piotra i przeniesieniem tego, co zostało zbudowane, w inne miejsce.

Struktura myślenia i fizycznego budowania opisywana w tym wierszu – i całym tomie *Oburącz*, i w *Śrubach* – wymyka się pojęciom konstrukcji i dekonstrukcji, i jest bezustanną transformacją⁵⁰. Teksty Przybosia łamią się i przelewają, toczą się i nabrzmiewają, gdzieś wzlatują (*Wstęp*, tom *Oburącz*; Up1, 25) albo stają w ogniu, krzyczą, wirują rażone prądem (*Inwokacja*; Ś, 4). Odpowiada to figurze organizacji, którą Catherine Malabou nazwała plastycznością, czyli „ciąglą implozją formy, która się stale reorganizuje”⁵¹. Filozofka ulokowała to zdarzenie w epoce zmierzchu i końca, nie łącząc z negatywnością czy progresywnością, lecz przemianą mobilizującą do wynalezienia nowej busoli⁵² – odkrycia odmiennego sensu zerwania, które jest metaboliczną mocą umożliwiającą oraz upoważniającą do „przejścia z jednej epoki myślenia i historii do drugiej”⁵³. Gwałtowność stawania się i pospieszna gotowość w *Rekordzie*, przedstawiane jako nagle materializacje słów i ciężarna mowa (brzemienne lub czymś obciążona), kojarzy się z rodzeniem siebie i słów oraz rośnięciem, czyli pierwotnym stadium tekstu, jego przyszłością i metamorfozą cechującą dzieciństwo (i artystyczną adolescencję).

Przywołałam Kowala Staffa w kontekście *Rekordu* nie bez powodu. Pięć lat przed *Chamułami*... i wierszem *Rekord* Przyboś ogłosił młodopolski *Manifest*, w którym pisał o nietzscheańskim szaleństwie, śmiechu „dionizyjskich natchnień” i słowiańskim bogu słońca, ognia, kowalstwa, kierując ostrze krytyki przeciw rozkładającym się starym bożyszczom, m.in. upiorom „romantycznego smętku” (Up2, 327). Nawoływał braci „w Ewangelii Życia” do burzenia świątyń, muzeów i sarkofagów – do przewietrzenia zatęchłej atmosfery. Apełował, żeby liczyć się ze zmysłem węchu, który jest pośrednikiem „boskości na Ziemi” (Up2, 327). W pełnym zapału, materialnym i żartobliwym tekście zawarł program studenckiego Klubu Literackiego Dionizy, do powstania

⁴⁹ J. Przyboś, *Rekord*, „Zwrotnica” 1926, nr 7, s. 199.

⁵⁰ Według C. Malabou, struktura metamorficzna „nie jest własnością ani dialektyki, ani destrukcji, ani dekonstrukcji, lecz łączy je wszystkie” (*Plastyczność u zmierzchu*..., dz. cyt., s. 54).

⁵¹ Tamże, s. 106.

⁵² Tamże, s. 31–32, 35–36.

⁵³ Tamże, s. 54.

którego się przyczynił⁵⁴. Na Klubie aktywność Przybosa wcale się nie kończy, w 1922 roku ukazuje się almanach „Hiperbola” z jego czterema utworami⁵⁵. A potem następuje debiut prasowy, określane przez Przybosa jako właściwy – wiersz *Cieśle* wydrukowany w „Skamandrze” (1922)⁵⁶. Prawdziwy debiut został wyparty, czyli młodopolski sonet *Wschód słońca*, ogłoszony anonimowo w drugim numerze tajnego pisma gimnazjalistów „Zaranie” w 1917 roku⁵⁷.

Pamiętając o aktywności poety i jego publikacjach przed 1926 r., umieszczam *Chamuły poezji* na wspólnej powierzchni wyznaczonej przez przecinające się kręgi Młodej Polski i Nowej Sztuki. W połowie lat dwudziestych pierwszy plan sceny zajął pamfletowy manifest Przybosa. Nie trwało to długo, gdyż rozliczne manifesty i pamflety dominowały w publicystyczno-literackim repertuarze modernizmu od początku XX wieku. Ale akurat ten tekst z Dwudziestolecia został najlepiej zapamiętany, mimo że Przybós w drugiej serii „Zwrotnicy”, a następnie w innych czasopismach w latach trzydziestych

⁵⁴ Zob. S. Zabierowski, *Autentyki*, [w:] *Julian Przybós. Życie...*, dz. cyt., s. 124–133.

⁵⁵ Były to następujące wiersze: *Lel*, *Słomiany bóg słowiański*, *Geometria klocków*, *Miłość z księżycem*. J. Duk wspomina o wpływie samozwańczego proroka Hieronima Niegosza, którego Przybós poznał w 1918 roku (m.in. zob. te goż, *Czas tworzenia [O życiu Juliana Przybosa]*, [w:] *Julian Przybós. Życie...*, dz. cyt., s. 13 i 16). Jednak oczywiste jest przede wszystkim oddziaływanie romantycznej ideologii słowianofilskiej: słowiańskiej utopii, ówczesnych idei narodowych i dziedzictwa prasłowiańskiego, zob. M. Rudaś-Grodzka, *Sfinks słowiański i mumia polska*, Warszawa 2013.

⁵⁶ Rabbi z Nazaretu był cieślą, podobnie jak Józef.

⁵⁷ Zob. J. Świeboda, *Szkolny debiut...*, dz. cyt., s. 115–117. Okresowi wczesnej twórczości i działalności poety poświęca uwagę również J. Duk, *Czas tworzenia...*, dz. cyt., s. 7–22, powracając do tematu w artykule *Czego jeszcze nie wiemy o biografii Juliana Przybosa?* ([w:] *Przybós dzisiaj*, dz. cyt., s. 543–545). Dziewiętnaście lat później Przybós w odpowiedzi na ankietę „Wiadomości Literackich” (dotyczącej nauki, zainteresowań i stosunku do literatury współczesnych pisarzy z okresu ich edukacji w szkole średniej) wymieniał ulubione gimnazjalne lektury, były to m.in.: *Filothea* św. Franciszka Salezego, wybrane utwory Mickiewicza (*Pan Tadeusz*) i Słowackiego (*Król-Duch*, *Kordian*, *Do autora „Trzech psalmów”*), wywrotowe fragmenty *Beniowskiego*), dramaty Wyspiańskiego (*Wesele*, *Bolesław Śmiały*, *Skalka*, *Legenda*), proza Żeromskiego, a potem Dostojewskiego, pamiętniki Kropotkina, wspomnienia Władimira Debogory-Mokriewitscha [„czyjeś *Memorien eines Nihilisten*” zidentyfikowałam jako *Erinnerungen eines Nihilisten* Debogory-Mokriewitscha z 1905 r. – przyp. I.M.], książki Bakunina i Proudhona. Jako uczeń szóstej klasy wyruszył w 1918 r. wraz z innymi członkami gimnazjalnego kółka konspiracyjnego Polskiej Organizacji Wojskowej „na odsiecz Lwowa”, tam zafascynował się mistykami i prorokiem Hieronimem Niegoszem, autorem „dziwnych i niezrozumiałych «Nieśmiertelnych chorągwi»”, który „pierwszy zapalił nie tylko moją wolę – podkreśla Przybós – poprawiacza świata i marzonego rewolucjonisty, ale i fantazję poetycką”. W piśmie (nie wiadomo jakim) Niegosza publikował pierwsze korespondencje, a przy tej okazji zanegował debiut w gimnazjalnym „Zaraniu”, dodając w nawiasie: „(pierwsza publikacja, bo hektograf się nie liczy!)”. W zakończeniu stwierdza: „Z poetów [młodopolskich – przyp. I.M.] zachwycałem się – o dziwo! – Tetmajerem, mianowicie temi niewielu utworami, które mi były dostępne z «Wypisów» [szkolnych – przyp. I.M.]. Nie znośm Kasprowicza”. Zob. *Jak się uczyli współcześni wybitni pisarze polscy*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 29, s. 4.

ogłosił wiele polemicznych i programowych artykułów, m.in. w „Linii”, „Pionie”, „Głosie Literackim”.

Rwany rytm poetyckiego przeobrażenia się osiągnął w 1926 roku punkt krytyczny. Sporo trudu wymagała próba zrzucenia Kasprowicza z piedestału, a potem walka z pozostałymi rywalami o miejsce na postumencie. Autor *Ginącemu światu* i *Salve Regina* (łącznie wydanie z 1902: *Hymny*) zmarł w sierpniu 1926 roku. *Chamuły poezji* ukazały się w maju. Tom *Mój świat* (1926), komponowany przez Kasprowicza w trakcie choroby, niczym nie olśniewa i jest łatwym obiektem krytyki. Poza Janem Kasprowiczem w tekście Przybosa potępieni zostali Emil Zegadłowicz i jego *Powsinogi beskidzkie* (1923) oraz Józef Wittlin, autor ekspresjonistycznych, pacyfistycznych *Hymnów* (1920). Wittlin w 1925 roku już opublikował drugą książkę *Wojnę, pokój i duszę poety. Szkice literackie i przemówienia* i rozpoczął pracę nad *Solą ziemi*, zapowiedzianą na okładce szkiców⁵⁸. Zegadłowicz, antyurbanista przeciwny wszelkim ruchom awangardowym, który we wstępie do pierwszego wydania *Powsinóg...* pisał o tworzeniu żywotnej mitologii chłopskiej⁵⁹, a w drugim wydaniu zaznaczył, że chłop utożsamia się z przyrodą w bezpośredniej, choć nieuświadomionej komunii⁶⁰, musiał wyjątkowo drażnić Przybosa⁶¹.

Głównym celem ataku był Kasprowicz, jeden z najsilniejszych poprzedników Przybosa, uznawany za poetę nierównego, który „rozwiął się powoli”, zdaniem Marii Podraza-Kwiatkowskiej, ciągle zmagając się z „opornym materiałem, jakim jest słowo”⁶². Ale *Hymny* i kolejny zbiór *O bohaterskim koniu i walącym się domu* (1906) są wybitnymi osiągnięciami; prawdopodobnie właśnie te dwie książki były prekursorskie także dla młodego autora – może dlatego *Mój świat* „tak [...] zdenerwował Juliana Przybosa”⁶³, elegancko skwitowała badaczka.

⁵⁸ M. Chabiera, *Jerzy Stempowski „O Soli ziemi” Józefa Wittlina*, „Colloquia Litteraria” 2013, nr 1, s. 61.

⁵⁹ E. Zegadłowicz, *Powsinogi beskidzkie. Sześć ballad z poematu Dziewanny*, Wadowice 1923, s. 5.

⁶⁰ Zob. A. Kowalczykowska, *Programy i spory literackie w dwudziestoleciu 1918–1939*, Warszawa 1978, s. 149–150.

⁶¹ Nie tylko jako przyszłego antologisty pieśni ludowych *Jabloneczka* (1954), ale poety doceniającego twórczość Leśmiana.

⁶² M. Podraza-Kwiatkowska, *Kasprowicz czytany dzisiaj*, [w:] *Jan Kasprowicz. W siedemdziesięciolecie śmierci*, pod red. J. Kaczyńskiego, Olsztyn 1999, s. 15.

⁶³ Tamże, s. 22. Przybosa długo denerwowały także pochwalne głosy badaczy na temat twórczości Kasprowicza (konkretnie: jego dramatu *Marcholt...* i tomu *Mój świat*); omawiając uzupełnienie (obejmujące lata 1919–1930) S. Kołaczkowskiego do (ósmego) wydania *Współczesnej literatury polskiej* W. Feldmana (Kraków 1930), umieścił w przypisie zdanie: „Nie mogę pojąć, skąd się wzięła plotka o «wielkości» Kasprowicza. Jeśli nawet wymyśli ten tłumaczyć młodopolskim zakłamaniem, które widziało «wielką poezję» tam, gdzie był tromtadracki patos «wieczności», to i tak niepojętą jest rzeczą, żeby nikt – poza Irzykowskim – nie dostrzegł nicości «hymnicznego» frazesu i lichej poezji. Jaskrawa błaga o Kasprowiczu «wieszczu» jest klasycznym

Tytuł pamfletowego manifestu Przybosa prosto i mocno uderza w chamów oraz chamstwo w poezji. Według *Słownika warszawskiego* chamuła albo chęmuła to „chłopisko nieokrzese”⁶⁴. W słowniku odnotowano, że oprócz słowa ‘cham’ w pierwszej połowie XX wieku człowieka ordynarnego nazywano ‘chamujłą’. Te trzy słowa: ‘chamuła’, ‘chęmuła’ i ‘chamujło’ zostały oznaczone jako gwarowe. Autor wybrał określenie z niższego rejestru, stawiając je obok ‘poezji’, w dodatku przywołał biblijny kontekst słowa ‘cham’, od syna Noego, Chama, który wyśmiał nagiego ojca, co oznaczało, że złamał seksualne tabu (tj. zakaz kazirodztwa). Pojawia się więc *puđenda* (sprawa wstydlıwa, genitalna), o czym pisał Derrida⁶⁵, wskazując na inny sens apokalipsy. To nie straszna katastrofa, lecz obnażenie – oglądanie nieokrytej części intymnej⁶⁶.

Po odsłonięciu w manifestcie następuje uderzenie. Król jest nagi, stwierdza Przybós, a potem grzmi: „Klęska ideologii młodopolskiej nie jest dotychczas zupełną” (Cp, 203). Nie bierze jeńców w tym tekście, tropi i bezlitośnie rozprawia się z niedobitkami z Oberamergau, odwołując się w drugim zdaniu do porównania z *Legandy Młodej Polski...* Stanisława Brzozowskiego: „Romanizm był ocaleniem wiary wśród realnej męki. Dziś zmienia się w widowisko pasyjne dla własnej dumy co dnia odnawiane – własne swe bezpłodne istnienie. [...] Tam była Głgota – tu Oberamergau; tam męczeństwo, tu chęć wykręcenia się męką od pracy”⁶⁷. Przyczyną niepowodzenia twórców wczesnego modernizmu jest według Przybosa:

Bezwstyd [...] poetów trywializujących chamskim słowem najdroższe sercu ludzkiemu świętości [...]. Reklamowany przez krytyków, polecany jako przykład autentycznego natchnienia, bezwstyd ten, szkodząc uznanej wielkości autorów, szkodzi nadto ogólnej sprawie uświadczenia poetyckiego [...]. Jest sprawą sumienia artystycznego odważnie i głośno chamstwo to napiętnować. (Cp, 203)

Najpierw skrytykowany został Kasproicz. Jego tom *Mój świat*, „spóźniony produkt chłopomaństwa” (Cp, 203), odziany w szaty młodopolskie, pospolicie zrymowany, odpowiada poziomem pieśniom dziadowskim, a skatologia miesza się w nim z tematyką ewangeliczną. Autor *Hymnów* i *Marcholta...*, zaznacza Przybós, prostacko stylizuje postać Chrystusa – „na wzór rzekomych wyobrażeń ludowych” (Cp, 203). Podobne zarzuty padają pod

przykładem najłamlıwszego, bo bezpodstawnego brązownictwa” (*Stefan Kolaczowski o współczesnej literaturze polskiej [w uzupełnieniu literatury Feldmana]*, „Linia” 1931, nr 1, s. 36).

⁶⁴ *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz, A. A. Kryński, W. Niedźwiedzki, t. I, Warszawa 1900–1927, s. 287.

⁶⁵ J. Derrida, *O Apokalipsie...*, dz. cyt., s. 17.

⁶⁶ Tamże, s. 21–23.

⁶⁷ S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studya o strukturze duszy kulturalnej*, Lwów 1910 (reprint), Kraków–Wrocław 1983, s. 230–231.

adresem Zegadłowicza: „Łajniarz. Bezwstydy skatolog Ewangelii, udający poetę; bezczeszczący gadatliwą gwarą słowa wielkie, które się powinno wymawiać szeptem z czcią i poszanowaniem ich odświętnej niezwykłości!” (Cp, 203). Natomiast Wittlin, uznany za naśladowcę *Hymnów* Kasprowicza⁶⁸, nachalnie i nieudolnie wmawia czytelnikom idee chrześcijańskie i pacyfistyczne, „sili się na apokaliptyczną grozę, najbliższy temat wyrzaskuje z przesadą monotonna i komiczną” (Cp, 204). Potem Przyboś podsumowuje pod sztandarami „rygoru moralnego i artystycznego” (Cp, 204): trzej poeci są mierni, a tematyka wzniosła: „cham najbardziej oburza nas swoją wieprzowatością w świątyni – w obliczu spraw świętych i nieskalanych. Powroza na was, przekupnie szwargocące w świątyni Pańskiej! Baty wam chamy, chamuły!” (Cp, 204). Wieprze w świątyni to aluzja do ewangelicznego zdania o rzucaniu pereł przed świnie, lecz nie chodzi o dawanie czegoś cennego komuś, kto nie umie tego wdzięcznie ocenić, ale o zasadę stosowności. Oczywiście autor nie zastosował tej normy w pamflecie, który rządzi się własnymi przepisami – rzecz w tym, że potem arogancko podkreślał własną ideowość, żeby tłumaczyć użycie świętej przemocy.

Niewątpliwie *Nowe usta...* (1925) Tadeusza Peipera, krytykującego romantyczną uczuciowość i ludowość⁶⁹ oraz wcześniejszy artykuł *Żeromski: „Snobizm i postęp”*, opublikowany w piątym numerze „Zwrotnicy” w 1923 roku, ukształtowały stanowisko Przybośa. Peiper wystąpił przeciw Żeromskiemu i jego romantyczno-młodopolskiej „idei wsi”: „To, co dla Młodej Polski było nadzieją dla Nowej Polski byłoby zagładą. Znikły warunki polityczne, które były podłożem ruralizmu. Zmienił się stosunek do świata na niekorzyść wszelakich mistycyzmów i prymitywizmów. [...] Twórzmy sztukę na najświeższych warstwach życia”⁷⁰. Postulował więc zamiast pierwotności wsi – „nowość terażniejszości”, którą potem, w siódmym numerze „Zwrotnicy” z 1926 roku, scharakteryzował jako wczesność sztuki awangardowej, czyli jej „zgodność z czasem”⁷¹.

Po wielu latach Przyboś nadal stosował uniki i mówił różne rzeczy, które dotyczyły *Chamułów...* Do swojej wczesnej twórczości raczej nie wracał, a jeśli

⁶⁸ J. Wittlin w artykule ogłoszonym na łamach „Wiadomości Literackich” (1926, nr 43) po śmierci Kasprowicza szczegółowo przypomina o swoim uwielbieniu dla starszego poety porównywanego do katedry i wieży, zob. tegoż, *Dziecinny wizerunek wielkości Kasprowicza*, [w:] tegoż, *Eseje rozproszone*, oprac. P. Kądziela, Warszawa 1995, s. 11–14.

⁶⁹ T. Peiper, *Nowe usta. Odczyt o poezji*, [w:] *Pisma...*, dz. cyt., s. 205–214.

⁷⁰ T. Peiper (niepodpisany), *Żeromski: „Snobizm i postęp”*, „Zwrotnica” 1923, nr 5, s. 156. Przedruk: *Nowa polskość polskiej sztuki*, [w:] *Tadeusz Peiper. Pisma...*, dz. cyt., s. 147–150.

⁷¹ „Wczesność oznaczała pierwotnie zgodność z czasem. Wczesnem było to, co działo się w swoim czasie, co robiło się w czas. [...] To słowo powinno być głosem tylko jednego okręgu. [...] To słowo powinno uczyć kochać terażniejszość. Z tego słowa powinna czerpać siłę wczesna sztuka” (T. Peiper, *Wczesność*, „Zwrotnica” 1926, nr 7, s. 208). A może Peiper miał na myśli *kairos*, właściwy, sprzyjający moment w czasie, wyłamujący się z linearności chronosu. Jego definicja nie odpowiada dzisiejszemu rozumieniu ‘awangardy’, obecnie ten termin obejmuje artystyczne zjawiska, które wyprzedzają swój czas.

sięgał po pierwsze tomy, to w celu dokonania zmian redakcyjnych, np. przygotowując wybór *Miejsce na Ziemi* (1945)⁷². Dlatego skupiłam uwagę na utworach, które zostały zepchnięte w ciemne tło w imię kolejnej odmiany apokaliptycznej eschatologii obiecującej światło⁷³ i wyjawienie sekretów, a również po to, żeby przyrzeć się zjawisku nawiązywania/zrywania – tak jak każdej innej rzeczy, która „składa się z dwóch zespolonych profilów, z jednej strony profilu tradycyjnego, z drugiej – jego destrukcji”⁷⁴.

W takim razie, czym są *Chamuły poezji*? Prowokacją w imieniu zwrotniczczan? Szturmem na pozycje rywali? Reprimendą kostycznego nauczyciela Nowej Sztuki czy też nieomylnego polonisty albo zwykłą publicystyczną połajanką? A może przesadą w ulepszaniu poezji, jak twierdził autor po prawie czterdziestu latach: „przedobrzyłem [...]: bezbożnik – przybrałem dla lepszego ataku pozę obrońcy prostoty ewangelicznej”⁷⁵. Czy *Chamuły*... są napaścią nie na trzech poetów, ale „chwaloną wówczas powszechnie złą młodopolszczyznę i jej epigonów”⁷⁶. Ewentualnie, pamfletowy manifest może być tym wszystkim, ale chyba skończyłoby się na pobieżnych obserwacjach. Dlatego przypomnę, że zaledwie rok wcześniej (w 1925) Przyboś ogłosił wiersz *Odkupienie*⁷⁷ z niezachowanego religijnego cyklu *Wyznania*. Po dziewiętnastu latach poprawił ten utwór, zmieniając tytuł na *Wiersz sprzed dwudziestu lat*, opatrując w dole adnotacją: „Gwoźnica, w dzień po śmierci ojca 4 VI 44” (Up2, 343). Przedstawił Pana boleści/Pana radości rozpiętego na krzyżu. Jego święte ciało „drga lekko i powoli, / Jak smuga strun świetlista, na krzyża żywej wioli” (Up2, 341 i 343). Chrystus, ulubiona religijna figura młodopolska, powraca w tym wierszu chyba wprost z poezji Kasprowicza, którą Brzozowski obrazowo charakteryzował jako duszę/serce/świat „rozpostarte [...] w próżni jak struny. Bóg i dusza – dwa umocowania tętniących strun; przepływa przez nie pieśń, faluje od bieguna do bieguna, rwą się struny [...]”⁷⁸. Liryzm jako kult⁷⁹ w twórczości Przybosia? Tak, ale właściwie to latria okazywana poezji, choć

⁷² Zob. A.K. Waśkiewicz, *O Przybosiu...*, dz. cyt. s. 89. Tematy i tytuły jednak nie zniknęły, R. Skręt (i Waśkiewicz) przypomina o tytule *Purpurowe Dynamo*, pojawiającym się w liście Przybosia do stryjenki (Up2, *Dodatek krytyczny*, 887), a *Purpurowy osioł* i *Dynamo* to tytuły wierszy w *Śrubach*. Wczesny utwór *Ścięcie jaworu* z 1924 – pierwodruk w dodatku Koła Artystyczno-Literackiego UJ pt. *Twórczość Młodej Polski* – to późniejszy tytuł poematu w tomie *Równanie serca* z 1938 (Up2, *Dodatek krytyczny*, 886).

⁷³ J. Derrida, *O apokalipsie...*, dz. cyt., s. 82–83.

⁷⁴ C. Malabou, *Plastyczność u zmierzchu...*, dz. cyt., s. 71.

⁷⁵ J. Przyboś, „Zwrotnica” *Tadeusza Peipera*, [w:] tegoż, *Sens poetycki*, t. 1, Kraków 1967, s. 170.

⁷⁶ Tamże, s. 171.

⁷⁷ Pierwodruk „Reflektor” 1925, nr 3, s. 89.

⁷⁸ S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski...*, dz. cyt., s. 437.

⁷⁹ „Można by określić stanowisko Kasprowicza, jego poezji słowami: liryzm, jako kult” (tamże, s. 441).

zarazem w kilkunastu młodzieńczych wierszach otwarcie bóstwom i Bogu. Uściślając, to metamorficzna kontynuacja później skrętnie ukrywana przez poetę, który z nasilającą się systematycznością zaczyna eksponować zerwania albo całkiem inne połączenia, co oczywiście częściowo łączy się z przeobrażeniami zachodzącymi w kolejnych latach w jego twórczości.

W ósmym numerze „Zwrotnicy” z 1926 roku Przyboś opublikował następny deklaracyjny artykuł *Człowiek w rzeczach*. Tutaj też znalazł się krótki tekst *W obronie Kasprowicza*, „a przeciw artykułowi Przybośa”⁸⁰, w którym Peiper potwierdził degradację poezji w *Moim świecie*, lecz przywoływał prekursorstwo starszego, polifonicznego⁸¹ poety – odnowiciela polskiej rytmiki poetyckiej:

Z poezji Kasprowicza wysłuchało moje ucho po raz pierwszy tę ważną prawdę, że najsubtelniejszą rytmicznością jest różnorodność rytmiczna, i odtąd moje poszukiwania poetyckie zmierzały do tego, by różnorodność tę ująć w sposób odpowiadający naszym czasom [...] i wbrew złym wróżbom nie odstępuję mnie przewidywanie, że po tej linii posuwać się będzie najbliższy rozwój naszej poezji.⁸²

Ale Peiper broni Przybośa, zalecając w zakończeniu partaczom i demagogom poezji postawę antychamityzmu. W dziewiątym numerze pisma (1926), oprócz *Człowieka nad przyrodą*, ukazał się dopisek Przybośa pt. „*Chamuły poezji*”, w którym spokojniej powtarza swoje opinie, uzasadniając, że poprzedni artykuł pisał dla idei. „Atakiem oburzenia był mój artykuł”⁸³, stwierdza, zarzucając krytyce jednomyślną obłudę, czyli nieszczerze, choć entuzjastyczne przyjęcie ostatniej książki Kasprowicza. W jedenastym numerze „Zwrotnicy” z 1927 roku Przyboś opublikował tekst *Demaskować!*, w którym nie ustaje w obnażaniu epigonów Młodej Polski i działań przychylnych im recenzentów; wrócił do Kasprowicza i jego chwalców, a przy tej okazji bawił się stosowaniem znaków graficznych w przypisach, przeistaczając je w okrutne docinki⁸⁴.

W objawieniu Przybośa uwidacznia się niepokohamowana wola rządu żywym (teraźniejszością) i zmarłymi (przeszłością), czy raczej ich widmami, które często nawiedzały całą jego twórczość. Usilnie dążył do zaznaczenia własnej pozycji, już wtedy myśląc o hegemonicznym projekcie awangardowej

⁸⁰ T. Peiper, *W Obronie Kasprowicza*, „Zwrotnica” 1926, nr 8, s. 214.

⁸¹ Określenia „polifoniczność” użył W. Gutowski, zob. tegoż, *Salome Jana Kasprowicza, czyli kreacja w śmierci*, [w:] *Jan Kasprowicz w siedemdziesięciolecie...*, dz. cyt., s. 133.

⁸² T. Peiper, *W Obronie Kasprowicza...*, dz. cyt., s. 214. Później Peiper powraca do analizy pierwotnej i nowoczesnej rytmiczności poetyckiej, pisze o słowach dźwięcznych i rytmie własnym zdań (zob. *Rytm nowoczesny*, [w:] *Tadeusz Peiper. Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979, s. 65–73; pierwodruk: „Kwadryga” 1929–1930, nr 3–4), a wcześniej w *Nowych ustach* (1925) wypowiadał bardziej zdecydowane opinie dotyczące rytmu i rymu, odznaczając w poezji rytmikę/rymikę ludową od nowoczesnej (tamże, s. 231–237).

⁸³ J. Przyboś, „*Chamuły poezji*”, „Zwrotnica” 1926, nr 9, s. 224.

⁸⁴ Zob. J. Przyboś, *Demaskować!*, „Zwrotnica” 1927, nr 11, s. 241–243.

praktyki poetyckiej. Czy kiedykolwiek poważnie wzięłyby pod uwagę zdanie, że: „Przyszłość nowoczesnej poezji pozostaje w ręku ludzi nieznanych, którzy będą ją pisać”?⁸⁵

W *Chamulach poezji* widać apokaliptyczny ruch, ten perswazyjny i perwersyjny „gest obnażenia lub wystawienia na widok publiczny”⁸⁶ swoich poprzedników. Zaczęło się od tego, że pijany Noe leżał nagi, zobaczył go Cham i zaczął wyśmiewać, a ci, którzy odsłaniali nagość ojców, czyli współżyli z ich żonami albo swoimi siostrami bądź braćmi, byli karani śmiercią. Jeśli w miejscu żony, siostry, brata obsadzę poezję, a ojca uznam za prekursora, któremu syn pragnie kogoś zabrać, to znaczy zamierza posiadać osobę blisko spokrewnioną, to wzmocnię dźwięk, który wydobył sam Przyboś – brak posłuszeństwa nazywany przez niego bezbożnością. Jednocześnie autor *Chamulów...* modyfikuje apokaliptyczną tonację przyjętą z poprzedniej epoki⁸⁷. Konotacja *tonosu*, zarówno stylu pisania i mówienia, jak i jakości/wysokości dźwięku, wskazuje na „napięte więzadło, sznur, linę [...], krótko mówiąc uprzywilejowaną figurę podmiotu ograniczenia...”⁸⁸. Jest to wiązanie (w dodatku podwójne, a też przypominające bicz ze sznurków), a próba zerwania polega wprawdzie na przyswojeniu czyjegoś tonu, a potem odebraniu go komuś⁸⁹, żeby zmieniać linię melodyczną.

Derrida, omawiając pamflet Kanta *Koniec wszystkich rzeczy. O niedawno powstałym, wyniosłym tonie w filozofii*⁹⁰, przywołuje różnicę między głosem wyroczni i rozumu, ale drugi głos, należący do rozumu praktycznego, jest bezczelny, autonomiczny i nieelastyczny, jakby wydobywał się z kogoś innego niż ten, który mówi. Taki głos „dyktuje, zaleca, nakazuje [...]: Rozbrzmiewa w każdym człowieku, gdyż każdy nosi w sobie ideę obowiązku”⁹¹. Z zawołaniem *Marana tha*, „Panie Przyjdź”, rozbrzmiewającym na różne sposoby w *Hymnach* Kasprowicza⁹², zderza się z gniewne „Wyjdz” Przybosia, który uwłącza nie tylko autorowi *Dies irae*. „Powroza na was...”, „Baty wam...”

⁸⁵ H.M. Enzensberger, *Światowy język nowoczesnej poezji*, przeł. A. Kopacki, [w:] tegoż, *Utwory wybrane*, wybór i posłowie A. Kopacki, przeł. J. St. Buras, A. Kopacki, Kraków 2001, s. 310.

⁸⁶ J. Derrida, *O apokalipsie...*, dz. cyt., s. 21.

⁸⁷ Głównie mam na myśli tonację Kasprowicza, nie tyle z *Hymnów*, ile np. z utworu *Pana Antoniego C. współwłaściciela firmy Antoni C. & Sp. przy ulicy M. sen o Sądzie Ostatecznym* (ze zbioru *O bohaterskim koniu i walącym się domu*, 1906).

⁸⁸ J. Derrida, *O apokalipsie...*, dz. cyt., s. 34.

⁸⁹ Tamże, s. 39.

⁹⁰ I. Kant, *Koniec wszystkich rzeczy. O niedawno powstałym, wyniosłym tonie w filozofii*, przeł. M. Żelazny, Toruń 1992.

⁹¹ J. Derrida, *O apokalipsie...*, dz. cyt., s. 47.

⁹² W *Salome* Kasprowicza zawołanie „Przyjdź” pojawia się najczęściej, ale w kontekście nekrofilskiego *rendez-vous* i fantazmatycznego flirtu z trupem proroka, o czym pisał W. Gutowski, zob. tegoż, *Salome Jana Kasprowicza...*, dz. cyt., s. 137, 138.

profanatorzy – w zakończeniu *Chamułów*... góruje nowy mesjasz awangardowej poezji, przewrotnie przyjmując ton gorliwej wiary, wykazuje zapal moralny w osądzaniu i mówi prawdę. A nawet jeśli nie jest mesjaszem, to z pewnością prorokiem, a nie tylko wysłannikiem (apostołem), gdyż stara się przywrócić „pierwotny zagubiony sens”⁹³ zbawiennego przekazu, to znaczy zawzięcie i zuchwale go przedrzeźnia. Kryje się tutaj coś, co zaprzecza zupełnej i ogłaszanej desakralizacji Nowej Sztuki, wymazującej transcendencję na rzecz artystycznej kreacji i konstrukcji⁹⁴, zamkniętej w ziemskich ramach⁹⁵ i ludzkim wymiarze⁹⁶. Słysząc tonację, która potwierdza wywrotowość praktyk poetyckich w sferze rzeczy ponadludzkich. W działaniach awangardystów nie ma całkowitych zerwań, natomiast pojawiają się rozliczne transpozycje: „Každy z nas jest mistagogiem oraz oświeceniowcem dla kogoś innego”⁹⁷. Po przyjsciu wybrańca znikną inni prorocy, apostołowie, kapłani, a miejsca świątyń zajmą odmienne obiekty i kategorie – miasta, fabryki, aeroplany, pokoleniowe grupy, społeczeństwo. Starotestamentowa przepowiednia całkiem dobrze wpasowuje się w awangardowy program wywracania czy też rozbijania sensu poetyckiego; używając dzisiejszej terminologii – jest zgodna z perspektywą postsekularną i postdekonstrukcyjną. Zawracając w czasie, przypomnę, że Peiper dostrzegł w tomie *Śrubby* „wyraźne pozostałości religijne”⁹⁸, a marzenie Przybosia w *Dachach* „o podnoszeniu miasta ku niebu”⁹⁹ czy wjazd tramwaju na miejski plac porównany do wtargnięcia gigantycznej bestii¹⁰⁰ w wierszu *Wrażenie*, to kolejne niezatarte łączniki między ariegardą i awangardą.

Apokalipsa jest długowieczna. Nowymi ustami przepowiadała klęskę Młodej Polski, ale jej proroctwa nie mają końca. Zakończenia i linie podziałów przesuwają się i przenikają. Dlatego obszar uformowany podczas zejścia się dwóch epok, zajęty przez Przybosia w wyniku dywersji dokonanej w maju 1926 roku, uznaję za prototyp jego poezji, później tak często przypominającej splot rzemyków tradycji i nowatorstwa. Ten wspólny i problematyczny punkt, gdzie stykają się awangarda i Młoda Polska, w mniejszym stopniu interesuje mnie ze względu na ostre nacechowanie wielu komentarzy, not, wypowiedzi i artykułów Przybosia, który atakował młodopolskich poprzedników, ale też potem

⁹³ G. Agamben, *Stworzenie i zbawienie*, [w:] tegoż, *Nagość*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 2006, s. 6.

⁹⁴ Zob. M. Delaperrière, *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*, przeł. A. Dziadek, Katowice 2004, s. 262–263.

⁹⁵ K. Wyka, *Wola wymiernego kształtu*, [w:] tegoż, *Rzecz wyobraźni*, Kraków 1977, s. 238; B. Sienkiewicz, *Poznawanie i nazywanie...*, dz. cyt., s. 332.

⁹⁶ B. Sienkiewicz, *Poznawanie i nazywanie...*, dz. cyt., s. 332.

⁹⁷ J. Derrida, *O apokalipsie...*, dz. cyt., s. 69.

⁹⁸ T. Peiper, *Tędy*, dz. cyt., s. 177.

⁹⁹ Tamże, s. 178.

¹⁰⁰ Tamże.

występował przeciw swoim następcom. Większe znaczenie ma dla mnie pierwowzór plastyczności wyłaniający się z młodzieńczych odmętów jego światopoglądu. Plastyczność, według Malabou, bywa również plastikiem, czyli materiałem wybuchowym¹⁰¹. W kolejnych okresach autor zmodyfikuje napięcie między teorią i praktyką, będzie nieco łagodził swój fallogocentryczny rygor: „poglądy moje na poezję – stwierdza metarefleksyjnie w 1935 roku – ulegają ustawicznej ewolucji”¹⁰². Ewolucję można określać dwojako, jest stopniowym procesem przeobrażeń i trudną figurą akrobatyczną, czyli poetycką wolną. Nie tylko wczesna działalność krytyczna Przybosia, ale przede wszystkim dzieciństwo jego tekstów ponownie uzmysławiają, że w wierszach i badaniach nad poezją nie działa prawo wyłączonego środka. Przestał już sprawdzać się schemat podziałów na epoki i szablony naprzemiennych/przeciwstawnych nurtów artystycznych – wszystkie one, mimo kontrowersji, współgrają w danym czasie. Nic też nie podlega symplifikacji: awangarda ma długotrwałą tradycję, przecież waleczne pragnienia i dążenia, nowe, bezpośrednie idee uderzające w siły przeszłości uformowały się w latach dwudziestych XIX wieku¹⁰³, a od końca tamtego stulecia „awangardowi pisarze i artyści utrzymywali, że marginalizacja sztuki w społeczeństwie może być przewyższona przez bezpośrednie działanie sztuki i artystów na społeczną rzeczywistość”¹⁰⁴. Cóż, awangardowe twierdzenie jest wynikiem romantycznej wiary w pozycję poety: proroka i rewolucjonisty, którego wyobraźnia i działalność pomogą „odkupić upadłe społeczeństwa”¹⁰⁵. Utopijność tego przeświadczenia jest kwestią wymagającą osobnych rozważań, w każdym razie trafne wydaje się zdanie Enzensbergera, że sprawy poezji obchodzą mniejszość – trochę więcej niż tysiąc czytelniczek i czytelników¹⁰⁶.

Awangardy i ariegardy (historyczne i nowoczesne) bezustannie dialogują, często się spierają, poza tym „mogą zamieniać się miejscami”¹⁰⁷, dlatego, kończąc, przywołałam scenę z *Bitwy księzek* Jonathana Swifta, opublikowanej na początku XVIII wieku, w której przypominał, że „satyra to taki rodzaj lustra,

¹⁰¹ C. Malabou, *Ontologia przypadłości. Esej o plastyczności destrukcyjnej*, przeł. P. Skalski, Warszawa 2017, s. 13.

¹⁰² J. Przybóś, *Uwagi o nowej liryce*, „Pion” 1935, nr 2, s. 2.

¹⁰³ Termin ‘awangarda’ powstał w kręgu Henri’ego de Saint-Simona (w 1925 roku), pierwszy posłużył się nim Saint-Simon lub Olinde Rodrigues. Na autorstwo pierwszego ostatnio wskazywała E. Kuryluk w swoim manifestie *O pożytku z awangardy*, [w:] *Widzenie awangardy*, Poznań 2018, pod red., S. Stankowskiej, M. Telickiego, A. Lewandowskiej, s. 9. O drugim przypomina m.in. D. Walczak-Delanois, *Inne oblicze awangardy. O międzywzajemnej poezji Jana Brzękowskiego, Jalu Kurka i Adama Ważyka*, Poznań 2001, s. 11.

¹⁰⁴ Ch. Russell, *Konflikt między awangardową wyobraźnią i „praxis”*, przeł. J. Pluciennik, „Teksty Drugie” 2001, nr 5, s. 166.

¹⁰⁵ Tamże.

¹⁰⁶ „Stała Enzensbergera”: około 1354.

¹⁰⁷ T. Pękala, *Estetyka ariegardy...*, dz. cyt., s. 39.

w którym patrzący odkrywają na ogół każdą twarz z wyjątkiem własnej, co jest główną przyczyną uznania, z jakim spotyka się ona w świecie [...]”¹⁰⁸. Swift opisuje spór między starożytnymi i nowożytnymi woluminami, który doprowadził do wojny. Powodem był skrawek ziemi „na jednym z dwóch szczytów wzgórza Parnas”¹⁰⁹. Najwyższy wierzchołek od wieków zajmowali starożytni, a niższy nowożytni, którzy skarżyli się, że poprzednicy psują im widok. Zaproponowali więc zamianę szczytów lub obniżenie prastarej siedziby, a konkretnie nowożytni chcieli użyć łopat i kilofów. Starożytni odmówili, podkreślając, że urojone krzywdy kolonii „są rekompensowane w dużej mierze przez cień i schronienie”¹¹⁰, które zapewniają. Zasugerowali, aby młodzi podwyższyli własne wzniesienie, w czym nawet pomogą. Oferta została zlekceważona i rozpoczęła się bitwa. Atena wspomagała starożytnych, a protektorem ich wrogów był Momos, bóg drwiny i oszczerstwa, a także, rzecz jasna, opiekun pisarzy. Z powodu starej przepowiedni, niezbyt korzystnej dla dzieci Momosa, udał się on do bogini zwanej Krytyką, która zamieszkiwała szczyt góry w Nowej Ziemi i zazwyczaj wylegiwała się „nad resztkami niezliczonych, częściowo pożartych tomów”¹¹¹. Tutaj urwę, gdyż dalszy ciąg tego przedstawienia najbardziej cieszy, gdy czyta się Swifta, a nie streszczenie.

Apokalipsa ukrywa się pod dwiema maskami, ta druga jest komediowa¹¹². Widać ją przecież w *Chamulach poezji*: zaśłania prawdziwe zamiary i głębokie uczucia. W tej zmieszanej, różnoimiennej tonacji modernistycznej kryje się z pewnością sporo innych dylematów dotyczących poezji, których nie można ani łatwo rozstrzygnąć, ani tym bardziej zadekretować.

¹⁰⁸ J. Swift, *Bitwa księzek...*, dz. cyt., s. 11.

¹⁰⁹ Tamże.

¹¹⁰ Tamże.

¹¹¹ Tamże, s. 26.

¹¹² O tej stronie Objawienia przypomina D.H. Lawrence w *Apokalipsie*.

Iwona Misiak

THE CADS OF YOUNG POLAND ACCORDING TO JULIAN PRZYBOŚ:
ECHOES OF THE EARLY MODERNIST APOCALYPTIC TONE

Summary

This article presents a new reading of the spoof poetic manifesto ‘Chamuły poezji’ [‘The Cads of Poetry’] written by Julian Przyboś in 1926. His use of the apocalyptic tones of early modernist poetry to lampoon a trio of acclaimed poets associated with Young Poland (especially Jan Kasprówicz) suggests a complex nature of Przyboś’s rejection and dependence on that movement. In general, the influence of Young Poland, though quite conspicuous in his juvenilia and early publications, tends to fade away. ‘Chamuły’ is a pejorative nonce word which alludes to the Biblical Ham as well as a Polish word for a cad or ill-bred bumpkin. This article adds to it another layer of meaning, based on Derrida’s interpretation of the Apocalypse, with allusions to sexual and genital imagery. And more generally, it reframes the whole Przyboś’s poetic work (not just his early poems) using Catherine Malabou’s concept of plasticity. Seen in a broader historical perspective, Przyboś’s struggles to break with Young Poland are not unlike the predicament of many eighteenth-century writers caught in the dispute between the Moderns and the Ancients, satirized in Swift’s *Battle of the Books*. The overall conclusion of this study is that at all times the avant-garde and the arrièrre-garde remain in a continuous dialogue and the innovators never lose sight of those left behind. Poetry is, after all, metamorphic and cannot be contained within the bounds of manifestoes and artistic programmes.

Key words: Polish literature of the early 20th century – Young Poland – Modernism – literary dialogue – Quarrel between the Moderns and the Ancients – spoof – manifesto – plasticity – Julian Przyboś (1901–1970) – Jacques Derrida (1930–2004) – Catherine Malabou (b. 1959).

Słowa kluczowe: pamfletowy manifest, apokalipsa, plastyczność, awangarda i ariegarda.