



Autobiografia Literatura Kultura Media
nr 2 (19) 2022 | s. 97–108
ISSN (print) 2353-8694
ISSN (online) 2719-4361
DOI: 10.18276/au.2022.2.19-08



PRAKTYKI AUTOBIOGRAFICZNE

ANDRZEJ ZIENIEWICZ*
Uniwersytet Warszawski

Autobiografia jako „obiekt znaleziony” w eseistyce Adama Ważyka¹

Streszczenie

Artykuł omawia te cechy autobiograficznej eseistyki Adama Ważyka, pisanej w latach 60. XX wieku, które spokrewniają ją z programami i teoriami futuro-awangardy lat 20., zwłaszcza z propozycjami rozumienia poezji bliskimi pomysłom tzw. *object trouvé*. Jednak ani w tych programach, ani we własnej (późniejszej) biografii Ważyk nie dostrzega, a raczej bardzo starannie przemilcza, skłonności do przesilania się pomysłów awangardowych w fascynację ideologiami totalitarnymi, głównie lewicowymi, co wszak charakteryzowało jego, Ważyka, autorską postawę w pierwszej połowie lat 50.

Słowa kluczowe

obiekt znaleziony, wiersz dośrodkowy, wiersz odśrodkowy, tok nieciągły, struktura skokowa, mit prążejczyka, magia, fetysz, arogancja

* Kontakt z autorem: a.zieniewicz@uw.edu.pl; ORCID: 0000-0003-3918-2748.

¹ Pierwsza wersja szkicu została opublikowana pod tytułem „Przemoc i hasła, czyli «obiekt znaleziony» po bitwie. Rozumienie wojny w programach artystycznych drugiej dekady XX stulecia”, w: *Przed i po. Wielka Wojna w literaturach Europy Środkowej i Wschodniej*, red. Hanna Gosk, Ewa Paczoska (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2015). Artykuł niniejszy stanowi nową, znacząco przekształconą wersję.

Jeśli uznać gest Marcela Duchampa – ów słynny pisuar *Fontanna* umieszczony na wystawie *L'art moderne* w 1917 roku – za paradygmat, proponowany wzór myślenia artystycznego, to jego trzy zasadnicze cechy można odnaleźć w niepokoju, który ogarnął poetów europejskich około roku 1910 i trwał przynajmniej do połowy lat 20. O tym właśnie niepokoju są, prymarnie, autobiograficzne rozmyślenia Ważyka, swoiście znalezione w poetyce eseju. Uwaga, którą formułuje Jean-François Lyotard o aurze postmodernizmu najdokładniej pasuje też do popierwszowojennej *hybris*, kiedy nowatorzy z różnych krajów Europy zgodni byli w przeświadczeniu, że „(...) klasycyzm wydawał się zakazany w świecie, w którym rzeczywistość jest tak niestabilna, że zamiast doświadczenia pojawia się badanie i eksperyment”². Co uniemożliwia także, zważywszy, „fabularną” narrację autobiograficzną; przeciw jej porządkowi występują lęk i prognoza, przypadkowość i koncept, nieciągłość i meander – a to są akurat wspólne cechy esejów Ważyka i wcześniejszych awangardowych poczyniń, zorientowanych na kwestionowanie stabilności przedstawienia.

Przywołajmy analityczny opis tego, co właściwie zrobił Duchamp, umieszczając wiadomy przedmiot na wystawie. Otóż najpierw na nowo zdefiniował sztukę. Sztuką jest to, co artysta wybrał. Następnie stworzył nową teorię obiektu artystycznego, jako wyrwane go ze zwykłego kontekstu, zobaczonego na kontrastowym tle, w galerii. Wreszcie obmyślił metodę, jaką jest stworzenie nowej myśli dla przedmiotu³, a taka myśl to nazwa, tytuł, manifest.

I właśnie te trzy heretyckie intuicje czyni Ważyk osnową autobiograficznego eseju *Kwestia gustu*⁴ z 1964 roku, poświęconego przygodzie awangard lat 20. Następny esej, *Dziwna przygoda awangardy*, będzie zresztą o tym samym. Biografia Ważyka nabiera – jakby chciał Lyotard – cech pracy badawczej i eksperymentu na mocy trzech paktów autobiograficznych, które autor z czytelnikiem zawiera, a te paktory idą właśnie od trzech wymienionych intuicji. Pierwszy pakt zakłada, że życie, sekwencyjne i nieciągłe, a nie auratyczne i wpisujące w mit, warto tematyzować o tyle tylko, o ile bohater uczestniczy w czymś nadrzędnie istotnym, np. w przygodzie awangardy, którą (z jej środka) sprawniej niż inni opowie.

² Jean-François Lyotard, „Odpowiedź na pytanie: po co jest postmodernizm?”, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz (Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1997), 51.

³ Zygmunt Bauman, „Prawodawcy i tłumacze”, w: *Postmodernizm*, 289.

⁴ Adam Ważyk, „Kwestia gustu”, w: *Eseje literackie* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1982). Także inne szkice, zwłaszcza „Gra i doświadczenie, Surrealizm po latach, Od Rimbauda do Eluarda” (fragmenty) oraz „Dziwna historia awangardy”, zawierają podobne ujęcia problematyki, i też będą się do nich odwoływał, tak samo jak do „Kwestii gustu”, podając w cytacie pierwszą literę tytułu szkicu, odpowiednio K, G, S, O, D oraz numer strony z przywołanego wydania.

Drugi objaśnia, że biografia to konstrukcja względna, wartościowa (w sensie osobistego punktu widzenia), o ile ten punkt widzenia ulokowany zostaje we właściwym miejscu i czasie. Trzeci sugeruje, że biografia z dystansu historycznych przemian czyni dostrzegalne to, co wcześniej dostrzegalne nie było.

W eseju-biografii Ważyka chodzi właśnie o taką trójaspektową dostępność przeszłości – znalezionej jako „teraźniejszość ex post”, oglądanej niby obiekty muzealne i teoretyzowanej, bo objaśnianej ewolucją form literackich. Dopiero te trzy perspektywy razem pozwalają odsłonić coś, co można, za nowoczesną historiografią, określić jako „obiekt zdarzeniowy”⁵ awangardy. Czym ona była wobec historii, wobec wojny, wobec późniejszych losów? Ważyk opowiada z dystansu niemal półwiecza to, co wcześniej było nie-do-nazwania, zaplątane w zawiłości ówczesnych synchronii, i próbuje to nie-do-nazwania zmienić w obiektywny obraz przemian języka poetyckiego, które rysowały się już wtedy, ale rysowały się głębiej niż świadomość futurystycznych czy awangardowych pionierów. Jego biograficzna opowieść jest jakby spóźnionym manifestem, którego w czasach „Zwrotnicy” nie spisał (nie chciał, nie mógł?), a ten „manifest po latach”, dyskretny bardzo, przesłonięty wspomnieniami, literaturoznawczym komentarzem, wchodzi w pewien układ przemilczeń dotyczących późniejszych przygód (aktów fanatyzmu ideowego) awangardzistów. Pytania o te późniejsze nawiedzenia – ale nie odpowiedzi, oczywiście – pozwalają domyślać się, co dojrzewało w poetyckich enuncjacjach lat 20.

1.

Sztuką jest to, co artysta wybrał. Czyli znalazł. I właśnie dla opisu praktyki „znajdowania” wiersza, zamiast jego żmudnego kaligrafowania, autor *Kwestii gustu* buduje arcyciekawą metaforę. Wspomina, że w latach 20. inspirowało go przeciwstawienie poezji dośrodkowej i odśrodkowej, a też wierszy „stojących” i „chodzących” (K, 41–59). Co znaczy: albo zbudowanych jak przedmioty, czyli wokół pewnej oczywistości uczuciowej, albo zbudowanych jak akcje, czyli rewelacje tego, co przeżywane, niespodziewane, niepokojące. Ukrytą opozycję wierszy dośrodkowego i odśrodkowego Ważyk dostrzega w programach i utworach całej polskiej i europejskiej formacji awangardowej: „Tok niedyskursywny, nieciągły okazał się najważniejszym doświadczeniem, które oddziaływało w większej lub mniejszej mierze na całą poezję nowoczesną” (R, 190). A w innym miejscu: „Futuryści dokonali tego, że sens w dawnym rozumieniu przestał obowiązywać w poezji” (D, 339).

⁵ Tomasz Falkowski, *Myśl i zdarzenie. Pojęcie zdarzenia historycznego w historiografii francuskiej XX wieku* (Kraków: Universitas, 2013), 273 (zwłaszcza rozdział „Obiekt zdarzeniowy”).

Sens przestał obowiązywać. Trzeba się wsłuchać w to zdanie, żeby zrozumieć, o jakim przyzwoleniu Ważyk mówi. O przyzwoleniu, mianowicie, na przejście od wyobraźni ciągłej do nieciągłej. Od wyobraźni o strukturze piramidy, z sacrum na szczycie i sensem jako logistyką imaginacji, do wyobraźni zestawiającej, jukstapozycyjnej, „chodzonej” i swobodnie, więc „bez sensu”, wędrującej między konfigurowanymi elementami. Wobec pierwszej kwestii związanej z *object trouvé*, tej „przypadkowości” słów wiersza, Ważyk próbuje *ex post* rekonstruować tło intelektualne, na którym nieciągłość, niedyskursywność poezji układała się wokół pomysłów niesensowności i absurdu jako tworzywa tekstu.

Wojna 1914 – pisze – była przygotowywana po cichu i po dziś dzień historycy dyskutują na temat jej bezpośrednich przyczyn poza morderstwem w Sarajewie, które posłużyło za pretekst. Dla zwykłego człowieka była to niespodziewana i niezrozumiała eksplozja łańcuchowa. Czy nie było to pierwsze nowoczesne zjawisko surrealistyczne (S, 215).

I dalej:

(...) bezsens wojny bardziej porażał niż jej okrucieństwo. (...) Gruntownie ośmieszał mistyczny stosunek symbolistów do języka, okazało się jednak, że miał szersze znaczenie i historyczną zasługą dadaistów pozostał fakt, że wskazali na kombinatoryczne i losowe możliwości języka (S, 216).

O jakie kombinatoryczne możliwości chodzi: przeciwstawione mistycznemu stosunkowi do języka? Otóż Ważyk sugeruje, że pomysły futurystów, np. tytułowy *But w butonierce* Brunona Jasieńskiego, nie były po prostu dadaistycznymi słowami z kapelusza, ale arogancką kontestacją „etymologicznej” kultury słowa, zakotwiczonej właśnie w mitologii prajęzyka, w schodzeniu do korzeni wyrazu, w drażnieniu tajemnicy brzmienia, we wrażliwości na symbolistyczną „głębę”, co było wszak wizytówką i znakiem profesjonalizmu poetyckiego, dla młodopolan zwłaszcza. Tymczasem – jak Ważyk zauważa po półwieczu w perspektywie teoretycznej – w 1916 roku (niby *signum temporis*) ukazuje się *Kurs językoznawstwa ogólnego* i choć rozważań Ferdynanda de Saussure’a na pewno futurocyfry nie znali, przecież wyrastały one z bliskiej im intuicji, która tę „etymologiczność” odrzuca. Ponieważ – rozmyśla poeta – zasada de Saussure’a, że między brzmieniem a sensem nie ma powiązania naturalnego, czemuś bardzo upowszechnionemu zaprzecza.

Niweczy – pisze Ważyk – mit prajęzyka adamowego czy arkadyjskiego, mit o rajowym, gdzie słowa były trawiaste i kwietne, drzewne i listne (...). Do tego mitu każdy jest przywiązany świadomie lub nieświadomie, a czasem wbrew świadomości (G, 282).

Tuwim był urzeczony dźwiękiem jak nikt inny (...), rozwijał etymologiczny mit słowodźwięku, słowiański wariant mitu arkadyjskiego. (G, 287).

To właśnie wahanie między słowem odniesionym do mitu prajęzyka a słowem wykorzenionym z niego, te gesty antysymboliczne futurystów, fałszywe źródłosłowy, niby-onomatopeje Stanisława Młodożeńca, namopaniki Aleksandra Wata, demonstrowanie przypadkowego, a nie etymologicznego podobieństwa *signifiantów*, są „obiektem”, który futuryści znajdują po wojnie. Odczuwają, choć nie umieją nazwać, schyłek symbolizmu jako znak defundamentalizacji myśli, odtąd zdanej na wahanie: sensowność–przypadkowość. A nie na domysł, że sensowność to skryta sakralność. Ich „nieetymologiczne” ekscesy są tym, co – jak pisze Ważyk – „(...) znamionuje przełom historyczny, narodziny epoki, która miała włączyć przypadek nie tylko do gry dźwiękowej, ale i do wizji świata” (G, 287). Kontestacja „etymologicznego”, głębokiego ładu świata kojarzyła się Ważykowi – podobnie jak innym nowatorom – z przyzwoleniem na robienie w tym świecie radykalnych porządków. Napisał o tym do „Zwrotnicy” wiersz (ostatniego wersu nie przedrukował potem w wyborach). Wiersz w jakimś sensie złowroźny i w perspektywie proponowanej przebudowy poezji jakby pre-socrealistyczny.

Słowo zostaw lubieżnym poetom,
Niech obmacują i dłubią jak snycerz.
Tak mówić będziesz – jak nie mówi retor!
Będziesz krzyczał, nie wiedząc, że krzyczysz.
Ja nie kocham się w krzyku, chociaż wiele wołałem,
kiedy świat mię boksował, że aż nabrzmiały żyły.
Czas porzucić poezję przekwitłych wieczorów,
gdy wymykają się z rąk goniące szczury symbolów,
i nie nazywać białym nic, co nie jest białe. (...)
Bo czas już odpiąć kołnierzyk u szyi,
Rozerwać ten krawat, który jest ślepą trwogą
Przed czymś, co, nierealne, chodzi wśród nas i żyje.
symbole nierozważnie zatknięte na łądzie, na morzu, w powietrzu – ożyć nie mogą⁶.

Widać zasadniczą różnicę między kategoriowością rozkaźnika wersji wcześniejszej a „epizodyczną” wersją późniejszą – w tej ostatniej świeże, przelotne spojrzenie na codzienną

⁶ *Apologia* z tomu *Semafory* (1924). Cyt. za: Andrzej Lam, *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917–1923. Manifesty i protesty. Antologia* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1969), 400–401.

zastarzałość pozwala odkryć nowe możliwości wyrazu. W tej wcześniejszej rozerwanie krawata jest odrzuceniem trwogi przed fałszywą świadomością ufundowaną na rozkrzewionych symbolach (najpewniej religijnych), czemu jednak (wkrótce!) położony będzie kres.

Co więc w końcu poeci znaleźli w świecie po wojnie i co fascynowało ich w zasadzie nieciągłości? Otóż odkryli nie tylko to, że można „rozerwać krawat” tradycji, lecz także to, że pustka po rozpadzie dawnych wiar (i poetyk) jest zaproszeniem-pokusą, by arbitralnie i z ferworem stanowić (wymyślać) przyszłe porządki.

2.

Obiekt zobaczony na kontrastowym tle. Czyli wystawiony. W wypadku poezji odpowiednikiem galerii może być np. zapis inny od standardowego. Jak notuje Ważyk: „Peiper wziął ogłoszenie z gazety i podzielił je na wersy” (G, 264). Zauważmy, że eksperymenty ze sposobem ekspozycji zmieniają więcej niż tylko status gatunkowy tekstu. W atmosferze wojennego i powojennego rozchwiania kultury literackiej – a ona ostatecznie rozstrzyga, czy tekst jest wierszem, a wiersz poezją – te futurystyczne operacje formalne, *vers libre*, wyrzucenie rymów, format czcionki, wytluszczenia, pisanie bezokolicznikami, dekonstrukcja zdania, miały ścisłą łączność z intuicyjnym pojmowaniem tego, co jest poezją odpowiadającą przesileniu historycznemu, narodzinom epoki itd., a co tylko artefaktem anachronicznym (zmerszałym), którego moc, po relegowaniu z galerii, automatycznie ustanie. Jak zauważył, w kwestii kulturalnych panien autor *Buta w butonierce*:

One jeszcze nie wiedzą, że gdy nastał Jasiński
bezpownotnie umarli i Tetmajer i Staff⁷.

Ważyka myśl o pragnieniu działania słowem idzie jakby w poprzek poezji rozkaźników i performatywów. Dla niego wykładnikiem takiego działania byłaby zasada zestawienia (*juxtaposition*) przyjęta zamiast zasady ciągłości. W opowiadaniu o swoich odmiennych niż u Peipera refleksjach programotwórczych z czasów „Zwrotnicy” Ważyk podkreśla, że jukstapozycja idzie przeciw symbolice, jako (powiedzmy) myśli w logistyce i sakralności zwierza-łej. Po latach, po przejściach i z perspektywy innej już epoki, Ważyk stara się opowiedzieć, co poetom nowatorom chodziło wtedy po głowie, gdy myśleli o wierszach dośrodkowych i odśrodkowych, w tym pragnieniu bezpośredniego oddziaływania, i czego to oni nie umieli wtedy inaczej wyrazić.

⁷ Bruno Jasiński, „But w butonierce”, w: *Poezje zebrane* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2008), 64.

Zaczyna od wyznania-wspomnienia rozpatrującego własną biografię jako artefakt. Jako przykład czegoś ważniejszego, czym mianowicie było „niedomanifestowane” wtedy jego rozumienie poezji.

Poezja jest powrotem do dosłowności. Tak ją rozumiałem i odczuwałem, pokąd sięgam pamięcią. Poezja ukrytych znaczeń musi się również liczyć z porządkiem wyobraźni. Gra między tym porządkiem a znaczeniem ukrytym nigdy mnie nie interesowała. Byłem zawsze oporny na symbolizm pojęciowy, nie odczuwałem jego racji, chyba że dyktowały go względy szczególne, zwłaszcza cenzura polityczna (K, 8).

Powrót do dosłowności to właściwie protest przeciw kulturze literackiej dośrodkowej, która ograbia poetę tak samo z prostych znaczeń, jak z prostoty doznań – podsuwając mu jako obowiązkowe swoje kody. I ten powrót, po trosze do dzieciństwa, a po trosze do innej niż symboliczna prawdy świata, ma u Ważyka wymiar pragnienia kojarzącego dziecinne czy pierwotne przeżycie z pewną techniką poetycką. Z podmienieniem – widoku, słowa, nazwy. Nie trzeba postawić po słowie wykrzyknika, by ono się stało performatywem, wystarczy podmienić widok.

Wczesny okres dzieciństwa kończy się dla mnie obrazem kolejowej stacyjki na letnisku. Pociągi szły w kierunku Warszawy, podróżni stali na dachach. Zaczęła się wojna; byłem zaniepokojony, ale nie przeszkadzało mi to myśleć o innych interesujących sprawach. Od najstarszego brata dowiedziałem się, że we Włoszech są futuryści, poeci i malarze, którzy kpią sobie ze wszystkiego. Futurysta maluje brązową plamę i twierdzi, że to fortepian (K, 9).

Przykład nie jest poważny, ale Ważyk, można powiedzieć, wie, co wspomina, ponieważ „kpie nie sobie” to przecież układ wyboru jako stanowienia – i on może być utrwaloną w pamięci dzieciństwa receptą na podmienianie całej sfery wyobrażeń odbierających poecie dosłowność, wciskających mu się między zapis a przeżycie. Bo kto twierdzi, że ta brązowa plama to nie fortepian? Albo że to nie fontanna? Albo nie przeszłość? Inaczej mówiąc: kto twierdzi, ten ma rację.

W wersji zaś rozwiniętej tego doświadczenia będzie chodziło o znalezienie sposobu na zneutralizowanie pośrednictwa symbolicznego w kształtowaniu zapisu. I tu jukstapozycja obrasta w inne komentarze.

Natomiast fascynowały mnie wierzenia bardziej prymitywne, murzyńskie i australijskie. Tłumacząc to sobie tym, że kultury magiczne są zmysłowe i wolne od spekulacji.

Kawał drewna ze strzępem materii może być fetyszem albo strachem na wróble. Na tym szczeblu między wartością kulturową a użytkową nie ma wartości pośredniej, nie ma mediatorów, kluczy symbolicznych. Możliwy jest tylko skok wartości. Zapamiętałem sobie, że kto przypadkowo nadepnął na cień fetysza, mógł być karany śmiercią. Tabu było absurdalne i tajemnicze. Wierzyłem, że istnieją analogie między kulturą pierwotną a umysłowością dziecka (K, 35).

Wspominając po czterdziestu latach tamten czas futurystycznych eksperymentów, odrzucających wewnętrzną poetyckość tekstu na rzecz poetyckości sytuacyjnej, a więc z zewnątrz stanowionej, poeta przywołuje rozróżnienie Romana Jakobsona między zasadą metafory i zasadą metonimii. Zasadą metafory rządzi podobieństwo, zasadą metonimii przyległość, jednak w szerszej niż literacka, antropologicznej, perspektywie obie te zasady, i tak właśnie pisze Ważyk, „(...) są w istocie lingwistycznym zastosowaniem szerszej, antropologicznej teorii dwóch magii – imitacyjnej i kontaktowej” (G, 281).

Łatwo się domyślić, że magia metafory, ta imitacyjna – jest ciągła, realistyczna i opisowa, podczas gdy magia metonimii, ta kontaktowa – daje związki między rzeczami nieciągłe, stykowe, wrażliwe na przypadkowość i na okoliczności z zewnątrz decydujące o zdarzeniu. Kwestia niespójności toku poezji i jej zewnętrznych, konsytuacyjnych wyznaczników, nabiera w takim świetle nowego zabarwienia. Jest pytaniem, na mocy jakiej to dialektyki, czy magii, mamy spoza wiersza decydować, co nim jest, a co nim nie jest. Kto decyduje, że utwór jest poezją? A w bezpośrednim pobliżu tych rozmyślań znajduje się zagadkowe zdanie: „Lekcja historii odbywa się na raty” (K, 155). I ono może tłumaczy, dlaczego Ważyk o tych magicznych, czy sprawczych, kontekstach metafory i metonimii pisze tak powściągliwie. Pierwszą bowiem „ratą” odbytej przez futurystów lekcji historii było wyjście z wojny z pragnieniem odrzucenia spójności, ciągłości i istotowego myślenia, w przeświadczeniu, że zamiast szukać ośmieszzonej tajemnicy świata, należy go arbitralnie posprzątać. I że to my, gdy właśnie nastaliśmy, decydujemy o tym, co poezją jest, a co nią nie jest. Miotła do sprzątanania miała być – dla wszystkich futuro-awangardzistów – ideologia „skokowa, jukstapozycyjna” (K, 154–156), w dalszej perspektywie totalitarna: faszystwu czy komunizmu. Jednak o tym, że porzucając symbol na rzecz jukstapozycji, nie wступujemy wcale w żadną nieciągłość i w żaden razowy realizm, jak mniemali nowatorzy, a tylko zamieniamy jedną magię na inną (i to w dodatku białą na czarną), mieli się awangardziści dowiedzieć dopiero w latach 30. i 50., kiedy szamani obydwu odmian magii kontaktowej, faszystwu i komunizmu, „arbitralnie” dekretowali, co jest poezją, a co nią nie jest. Z wiadomymi konsekwencjami. To właśnie była ta druga „rata” lekcji historii, za którą płacono własnym życiem – i losy Jasińskiego, Wata, Peipera, czy samego Ważyka dostarczają w tej mierze porażających dowodów.

Zatem następną ważną cechą „obiekty znalezione” przez awangardzistów po wojnie jest wyczuła, jeśli nawet nie zrozumiana, zależność mowy wiersza od właściwości galerii (ale i tego, do kogo ona należy). Magicznej, ideologicznej, politycznej... Nie ma już niewinnej poezji. Kto rządzi galerią, ten rządzi sensami eksponowanych w niej artefaktów. I może te sensy podmieniać. Ale rządzi – a nie dyskutuje, szuka kompromisu, negocjuje itp.

3.

Stworzenie nowej myśli dla przedmiotu. Ostatnia cecha *object trouvé*: przedmiot staje się artefaktem dopiero objaśniony przez manifest (czyli: nazwany). Ważyk przywiązuje dużą wagę do biograficznych wspomnień–objaśnień własnego dystansowania się od pomysłów Peipera, wskazuje, że Peiper obrazowanie oddalone, rozluźnione, obudowywał konceptualnym gorsetem, samą zaś „zasadę nieciągłości” uważał za zjawisko marginalne. A że do tego nie wierzył w psychoanalizę, przeto „(...) nie przyjmując klucza psychoanalitycznego odrzucał jedyną koncepcję, która nadawała nieciągłości poważne, jeśli nie centralne znaczenie” (K, 61).

Ten pomysł racjonalności jako ukrytego źródła Peiperowskiego wiersza, i wskazanie psychoanalizy (czyli także podświadomości, *zaumnego języka, écriture automatique*) jako alternatywnego kierunku pracy poetyckiej jest uchyceniem czegoś ważnego w trudnej kwestii różnicy między wierszem stojącym i chodzącym. Peiperowska metafora terażniejszości – czy to będą cegły ze słów, czy ptak z węgla, czy drzwi na zawiasach wieczoru – jest stricte racjonalna. Peiper, pisze dalej Ważyk, „(...) w swojej praktyce nie orientował się na strukturę skokową, (...) wiersze jego miały ścisłą więź logiczną, tyle, że ukrytą” (K, 61). Ważyka natomiast kusiła właśnie „struktura skokowa”. Kusiła, ale przestała gdzieś w latach 1926–1928. A czemu? Ano Ważyk pisze, że rok 1926, koniec „Zwrotnicy”, a także czas, gdy ukazały się jego *Oczy i usta*, był momentem „(...) wyczerpania się impetu poetyckiego. W niektórych krajach impet ten sięgał roku 1908 i wzmógł się tuż po wojnie. U nas burza poetycka zerwała się z opóźnieniem i ucichła może w rok później niż w innych krajach” (K, 62).

Ten impet, objaśnia Ważyk, jakby podwyższony poziom energii społecznej, charakterystyczny dla czasów przełomu, ten ogarniający wszystkich stan podgorączkowy – to był niespisany manifest tamtych czasów. Aura tłumacząca – w tej aurze „struktura skokowa” fascynowała. Poeci nabierali charyzmatycznej pewności siebie; to, co wątpliwe, wydawało się konieczne, a wyparty niepokój przybierał postać apodyktyczności i arogancji. To ostatnie słowo jest określeniem idącym od *arrogare* – przywłaszczać sobie. A więc decydować bez dbałości o rozumne objaśnienia, uzurpować sobie jedyną słuszość, odrzucając wzgardliwym gestem wątpliwości czy obiekcje. Pewność siebie czerpana z pulsowania krwi w żyłach i przekonanie, że się jest na fali – to była „struktura skokowa” futurystów i ich styl myślenia.

Otóż, zauważa Ważyk, ów „impet”, nakręcający butadę, z jaką futuryści głosili swoje przesłania, pojawiający się w Europie od, powiedzmy, roku 1910, do nas dotarł z wojennym opóźnieniem, więc może erupcja poezji futuro-awangardowej przypada w polskim kalendarzu historycznym gdzieś między 1918 a 1926 rokiem.

W ten sposób wyobraźnia nieciąga czy „odśrodkowa” wizja rzeczy, które łączy tylko takie uzasadnienie, jakie zdołamy im nadać, daleko wykracza poza wyspecjalizowane dyskutowanie języka poetyckiego grupki nowatorów, natomiast dobrze pasuje do położenia społecznego poety w tamtym czasie. Bo „dziwność” tego położenia nie jawi się na stole chirurgicznym z parasolem i maszyną do pisania (jakby chcieli surrealiści), ale raczej na małej scenie politycznej, z panoptykalną grupką „ludzi władzy”, z „ekipą” skupioną wokół przywódcy, ze „swoją” policją polityczną, z biurokracją pełną powiązań rodzinno-towarzyskich, z grupą zaprzyjaźnionych, totumfackich intelektualistów. Cała ta elita jest niby obiekt w galerii – do oglądania przez społeczeństwo. Przy czym znamieną dla charakterystyki tej grupy wydaje się sytuacja wojenna i tużpowojenna. Związana z poczuciem, że władzę bierze się siłą, owszem, niechby na fali entuzjazmu, a instytucje społeczne są tylko „do wykorzystania”, przy pomocy zręcznej ideologicznej propagandy. Liczą się przemoc i hasła. Punktem zapikowania „obiekta znalezionej” (by podjąć określenie Lacana), tym punktem newralgicznym, gdzie spotyka się artystyczne znaczące z kulturowym (politycznym) znacznym, jest właśnie pojęcie arogancji. Przedmiot bez znaczenia, z „wmówionym” mu sensem, i osoba bez centrum, jako system pozorów, które stwarza, i system zewnętrznych spojrzeń, które ją stwarzają, są jakby odpowiednikiem tej cechy *objet trouvé*, w której manifest przesądza o dziele.

O tym domyśle utworu jako efektu czyjejs arogancji (kto stanowi, ten ma rację) Ważyk pisze ze zrozumiałą ostrożnością, dotyka bowiem sprawy z własnego życia, której nie umiał później rozliczyć. Wszak chodzi nie tylko o socrealizm, lecz o intuicję centralną dla kultury XX wieku. O intuicję „obiekta” postrzeganego w perspektywie myślenia nieistotowego i „nieciąglej” obrazowania; obiektu, który za dzieło uznany zostaje lub nie, a w zależności od ideologii będzie awansowany do aktu artystycznego, degradowany do śmietnika, fetyszizowany lub zmieniany w *unheimliche*.

Chodzi też o postawę wobec świata, a Ważykowi zdarzyło się jej doświadczyć przynajmniej w latach 1948–1955⁸, będącą czymś w rodzaju połączenia nihilizmu z bezczelnością,

⁸ Wyłączam okres wojenny i zaraz powojenny, w którym Ważyk ma status oficera (politycznego), a komisarzka stanowczość, na wojnie wymagana i konieczna, jest jednak czymś innym niż późniejsze Ważykowe arywistyczne „stanowienie wyroków” wedle litery praw marksistowskiego literaturoznawstwa.

wzruszenia ramion z fanatyczną gorączką. O przekonanie, że działanie w takim świecie dokonuje się przez uzurpację (ideologiczną), przez pobudzenie, ferwor, przez – jak to nazwać? – arogancki manifest, nabierający w zależności od (pretekstowych) tłumaczeń cech magicznych, fanatycznych, lub psychotycznych. Afiliacje do tej postawy częste są w wypadku tych, co szukają dróg na górę – nowatorów, arywistów, fanatyków, ludzi luźnych, łowców sławy, desperatów. Oni bowiem dobrze czują, że to skuteczny sposób postępowania z publicznością, przestraszoną i zdezorientowaną – taką, która nie wie, co myśleć, gdy wpatruje się z zażenowanym zdumieniem w wiadomy obiekt na wystawie. Na wielkiej wystawie świata XX wieku, zatytułowanej *L'art moderne*.

Ważyk nie wspomina o tym, jakby nie wiedział, spisując swoją eseizowaną biografię, ale w arcydziele niedopowiedzenia mówi, że to „kwestia gustu”.

Bibliografia

- Bauman, Zygmunt. „Prawodawcy i tłumacze”. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, 269–299. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1997.
- Falkowski, Tomasz. *Myśl i zdarzenie. Pojęcie zdarzenia historycznego w historiografii francuskiej XX wieku*. Kraków: Universitas, 2013.
- Lam, Andrzej. *Polska awangarda poetycka. Programy z lat 1917–1923*. Tom 1: *Instynkt i ład. Manifesty i protesty*. Antologia. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1969.
- Liotard, Jean-François. „Odpowiedź na pytanie: po co jest postmodernizm?”. W: *Postmodernizm, Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, 47–62. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1997.
- Ważyk, Adam. *Eseje literackie*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1982.

Autobiography as „Object Trouvé” in Adam Ważyk Essays

Summary

The article discusses the features of Adam Ważyk’s autobiographical essays written in the 1960s which relate it to the programmes and theories of the Futurist avant-garde of the 1920s, especially the proposals of understanding poetry which were close to the idea of the found object. However, neither in these programmes nor in his own (later) biography does Ważyk notice, or rather he very carefully withholds, the tendency for avant-garde ideas to turn into a fascination with totalitarian ideologies, mainly leftist, which after all characterised his own stance as an author in the first half of the 1950s.



Keywords

found object, centripetal poem, centrifugal poem, discontinuous flow, abrupt structure, proto-language myth, magic, fetish, arrogance

PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

Andrzej Zieniewicz, „Autobiografia jako «obiekty znalezione» w eseistyce Adama Ważyka”, *Autobiografia Literatura Kultura Media 2* (2022), 19: 97–108. DOI: 10.18276/au.2022.2.19-08.