

https://doi.org/10.59444/2024SERredGor_Seu_PAr35

Julia Kruszakin

III Liceum Ogólnokształcące (Gorzów Wielkopolski)

TWÓRCZOŚĆ PISARSKA I KRYTYKA LITERACKA. POWINOWACTWA PRZYBYSZEWSKI – MŁODA POLSKA – JĘZYK LITERATURY – KRYTYKA LITERACKA*



„Język jest domem bycia” (Heidegger). Słowo samo w sobie jest bytem: uobecnieniem „myśli i podświadomych wizualizacji, gdyż to właśnie „bycie w myśleniu staje się mową”. Jeśli słowo jest bytem, to i materią – niewidzialnym kształtem stymulowanym przez otaczającą ją przestrzeń rzeczywistości. Materia – jak twierdził Jacques Maritain – jako taka bowiem dąży do rozkładania się; kieruje nią pragnienie rozkwitu, rozwoju, nieskończonej deformacji i bezwzględnych wynaturzeń, które pozwalają jeszcze bardziej uobecniać. Zatem rozczłonkowywanie się, będące przyczyną bezustannego uobecniania się materii, decyduje o jej byciu w czasoprzestrzeni. Również słowo, jako byt stale ulegający metamorfozie, nie pozostaje tym samym rdzeniem, ale tworzy kompozycje i struktury brzmień – czyni z siebie sztukę, stając się literaturą. Literatura to sztuka słowa, czyli układ form przeistaczanych w wielowymiarowe struktury ujęć istnienia i nieistnienia, a jeśli sztuka słowa, to i owoc języka.

Język – jako materia społeczno-gramatyczna – usytuowany jest w przestrzeni kultury, nauki, poezji i sztuki, co czyni go tworzywem wielofunkcyjnym, tworem plastycznym i dynamicznym. Jest on jednak tylko płodem, swoistym szkicem dla struktury ludzkiej mowy i werbalizacji rzeczywistości: staje się niepodzielnym organizmem dopiero wtedy, gdy całościowo przeobraża się w literaturę. Z kolei literatura zawiera w sobie zarówno pokłady materialnego tekstu złożonego ze słów, jak i niedomówienia, czyli swego rodzaju elipsy powstałe na skutek procesu tworzenia. I to właśnie owe

* Praca napisana na LIII Olimpiadę Literatury i Języka Polskiego pod kierunkiem Urszuli Juryszczak.

niedomówienia czynią literaturę sztuką. Bo literatura sama w sobie jest nieustannym subiektywizowaniem i metaforyzowaniem języka, a cały ten cykl modyfikacji dzieje się na oczach twórców i czytelników. Stąd mnogość paradygmatów dzieła literackiego, które Michał Głowiński nazywa w kontekście specyficznej komunikacji pisarskiej „sferą napięć”. Dzieło literackie wyraża się poprzez własną nieokreśloność: każdy utwór zawiera w sobie charakterystyczne norwidowskie „przemilczenia” odczytywane na płaszczyźnie czasu i przestrzeni. Czytelnik dostrzega bowiem tylko to, co jest mu dane w formie namacalnej litery, natomiast samodzielnie naddaje to, co kryje się w elipsach.

Tak jak dziedzina literatury sprawia, że język staje się sztuką, tak krytyka dynamizuje życie literackie, czyniąc je artystycznym narzędziem służącym do odkrywania człowieka. Poprzez wszystkie swe epoki literatura przygląda się człowiekowi – to aksjomat poetycki i prawda historyczna, która krystalizuje się tym bardziej, im głębsza jest wobec niej krytyka. Krytyka objawia się jako konsekwencja literatury i jednocześnie jej źródło – swoista alfa i omega rzeczywistości artystycznej.

Krytyka literacka nie jest zatem ani negacją literatury, ani – jakby się mogło wydawać – chłodną antagonistką sztuki. Czyż w takim razie krytyka sama w sobie może być także pewną odmianą sztuki?

Wieloujęcia krytyki literackiej

Istotną właściwością krytyki jest płynność granic wyrażająca się w swobodzie struktury, co jest charakterystyczne również dla twórczości czysto literackiej. Indywidualność twórców potęguje wielogatunkowość literatury oraz specyficzne kształty wyobrażeń w kontekście jej artystycznej dynamizacji. I podobnie jest w przypadku wieloujęciowości krytyki, dzięki której może istnieć różnorodność form i niejednolite ukierunkowanie: w stronę literacką i w stronę pozaliteracką. Dzięki takiej rozpiętości granic krytyka otwiera się na rozmaite sieci stosunków międzytekstowych, takie jak obiektywną dialogowość czy wzajemne wartościowanie. Jest to nieustanna synteza sfery społeczno-historycznej oraz przestrzeni czysto-literackiej, oba te światy bowiem zespala się właśnie na fundamencie krytyki. Dzięki temu krytyk może decydować o istnieniu pewnych zjawisk w literaturze, gdyż nie jest tylko biernym obserwatorem rzeczywistości, niewykwalifikowanym recenzentem lub pseudo-moralizatorem, ale nade wszystko kreatorem struktury metaliterackiej, ponieważ jego „zmysł krytyczny właśnie nowe stwarza formy”¹.

¹ O. Wilde, *Krytyk jako artysta oraz kilka uwag o doniosłości podróży*, [w:] *idem, DIALOGI O SZTUCE*, przeł. M. Feldmanowa, Warszawa 1923, s. 115, 133.

Krytyk powinien być jednocześnie artystą i badaczem, tak jak ujął to w zarysie swej teoretycznoliterackiej rozprawy Euzebiusz Słowacki: ma on dynamizować życie literackie, aby współdziałać w twórczym (albo odtwórczym) procesie artystycznym. Krytyk-badacz przeprowadza analizę dzieła literackiego oraz konkretyzuje jego schematy i proporcje, podczas gdy krytyk-artysta przenika jego istotę, odwołując się do własnej wrażliwości estetycznej. Jeśli krytyka ma być zgodna z własnym przeznaczeniem, tzn. zawierać w sobie „sąd o rzeczy, złączony z dociekaniem jej własności, wsparty na pewnych początkach i prawidłach”², musi ona łączyć w sobie zarówno czystą imaginację, jak i racjonalną analizę tekstu ze szczególnym uwzględnieniem smaku artystycznego, bez którego każda publikacja krytycznoliteracka pozbawiona jest koherencyjnego brzmienia.

Krytyka rozmową metaliteracką

Właściwością krytyki literackiej jest jej ciągłość, która mogłaby zostać dokładniej określona płynnością czasoprzestrzenną. Chodzi tu przede wszystkim o niezmiennność fundamentalnych funkcji i głównych elementów krytyki, podczas gdy konwencje świata literatury bezustannie ulegają dezaktualizacji, reorganizacji i przewartościowywaniu, co spowodowane jest dystansem grup i pokoleń, walkami szkół, nurtów i estetyk literackich. Cały obraz literatury można zatem przedstawić jako niejednorodny zbiór przepaści estetycznych, dydaktycznych i kulturowych. Między wgłębieniami sinusoidy Krzyżanowskiego mieszczą się wyraźne aberracje potwierdzające tezę, że każda epoka czerpie z jednej, przeciwstawiając się drugiej. W ich wnętrzu występują wizyjne załamania, widoczne zwłaszcza w postaci artystycznych rewolucji (choćby przełom XIX i XX w.) diametralnie zmieniających oblicze sztuki – stąd szablon fali sinusoidalnej. Ze względu na swój nieregularny kształt rozciągłość międzyepokowa przybiera wygląd struktury antycznej tragedii greckiej, gdzie literacko-historyczny epejsodion oddaje miejsce chórowi krytyków zobligowanemu do komentowania wydarzeń w formie stasimonu, który w tym przypadku byłby wzorcem i punktem wyjścia dla artykułów krytycznych i manifestów. Duchowe powinowactwo antycznego stasimonu i krytyki literackiej w pewien sposób uartyściwnia istotę krytyki, nadając jej kształt pieśni, która rozgranicza i definiuje konwencje i motywy poszczególnych okresów w dziejach literatury.

Artystycznego wymiaru krytyce nadaje przede wszystkim brak uniwersalnych reguł podporządkowanych sztywnej konstrukcji zewnętrznej formy, gdyż aktywność krytycznoliteracka zbudowana jest na wieloaspektowości i niejednorodności. Trudno

² E. Słowacki, *O związku smaku z krytyką*, [w:] *idem, Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*, Kraków 2003, s. 107.

zatem o jednoznaczną segmentację jej esencji. Już sam fakt istnienia w krytyce pewnych aspektów czystego artyzmu i analitycznego realizmu uniemożliwia dokładne umiejscowienie tej specyficznej działalności jedynie w obszarze literackim. Można by oczywiście mówić, że krytyka literacka jest metaliteraturą wobec sprecyzowanej konstrukcji literatury, czyli niejako odłamem całej piramidy literackiej złożonej z rodzajów, gatunków i podgatunków, ale czy można gdziekolwiek usytuować jej istotę? Wszystko zależne jest od roli i koncepcji krytyki, jaką ona w danym momencie historycznoliterackim na siebie przyjmuje. Czołowy publicysta epoki romantyzmu – Maurycy Mochnacki – nazywa bezpośrednio krytykę XIX wieku konwencjonalnym wymysłem, atrapą literatury „tchnącej obskurantyzmem estetycznym”. Utrzymuje on także, że jedyną rolą krytyki jest stawianie „karcianych pałacyków teorii”, czyli pseudoartystyczna próba dyrygowania natchnieniem – działalność krytyki literackiej rodzi w sobie sprzeczność i niezgodę.

Krytyka zawiera w sobie wszystkie żywioły mowy: od pośredniej ekspozycji subtelnymi myślami do lapidarnych wniosków. Bo czymże innym jest krytyka literacka, jeśli nie pośrednikiem między światem literackim a przestrzenią nieliteracką? To swoiste zespolenie artystycznego języka z językiem powszechnym zawarte w spectrum gry międzytekstowej – to czysta metamorfoza słowna obecna przede wszystkim w przestrzeni publicystycznej. Dialog wieloliteracki stanowi fundament treści koherentnego tekstu, gdyż krytyka nie może w żadnym wypadku mieścić się w monologowości, choćby zróżnicowanej.

Sam artykuł krytyczny nie wytwarza nowych elementów artyzmu, ale jest ich źródłem i wyrazistym podsumowaniem. Istotnym elementem działalności publicystycznej jest „poznawanie literatury i oddziaływanie na nią” na zewnętrznej płaszczyźnie bytu, krytyka sama w sobie bowiem nie jest w stanie uchwycić całości niewymiernej siły intensyfikującej wewnętrzne życie literatury – ona łączy w sobie zbyt wiele sprzecznych konfiguracji.

Zarys kolorytu krytycznoliterackiego

Krytyka literacka otwiera się na pluralizm artystyczny, by dzięki temu rozwijać własne spektrum możliwości twórczych i naukowych. Jej funkcjonalność objawia się w dwóch percepcyjnych aspektach: wzroku i słuchu, gdyż podstawowym zadaniem krytyka jest kompleksowa obserwacja świata słów, co w ogólnej asocjacji stanowi fundament czytania ze zrozumieniem. Krytyk przecież nie tylko czyta, patrzy i słucha, ale przede wszystkim bada i konwencjonalizuje pewne sposoby ujęcia – przez to właśnie sprawia, by patrzono i słuchano tekstu, by „czytano” artystę. Jego rolą jest wyławianie meritum tworzywa artystycznego „jakby z dna uspokojonej na skroś głębi” poprzez ukształtowany zmysł krytyczny. Gdyby ideę owego „zmysłu krytycznego” przeanalizować

i umiejętnie zdefiniować, to czuły dotyk estetyczny, konstruktywne spojrzenie oraz umiejętność literackiej perswazji byłyby jego głównymi segmentami.

To właśnie prowokowanie do mówienia, pisania, myślenia o sztuce powinno być ujęte priorytetowo w działalności krytycznoliterackiej. Wyciąganie literatury z „podziemia” jest równoznaczne z dynamizacją sztuki związanej nierozzerwalnie z jej uatrakcyjnianiem. Gdyby główną rolą krytyki było obiektywizowanie rzeczywistości literackiej, cały świat literatury badany byłby jedynie przez pryzmat bezstronnej historii, nie zaś kreowany na fundamencie nowych płaszczyzn – to właśnie wypowiedzi metaliterackie redefiniują i niejako uobecniają całokształt literatury, który przez spojrzenie historyczne może być wyłącznie schematyzowany.

Charakter twórczy Młodej Polski

Kultura schyłku wieku najdobitniej wpisała się w strumień fali międzypokowej jako amorficzny bunt przeciw delimitacji sztuki i rzeczywistości. Bunt objawiający się jako bezkształtny marazm, bachiczny wykrzyk duszy, rewolucja słowo- i rymotwórcza oraz beznamiętny program jednocześnie. Wszystkie te mniej lub bardziej chimeryczne konfiguracje ukształtowały światopogląd modernistyczny jako rzeczywiste odzwierciedlenie życia w literaturze epoki neoromantycznej. Neoromantycznej, bo urzeczywistniającej i reinterpretującej idee romantyzmu. Marzenie romantyków, aby wszystko, co było i co jest, „odbijało się w literaturze”, rozeszło się echem niecały wiek później w postaci sztuki będącej „odtworzeniem życia duszy we wszystkich jej przejawach”.

O wieloujęciowości działalności artystycznej świadczy główna zasada zawarta w niemal biblijnie skonstruowanym tekście o charakterze programowym (*Confiteor*) zakładającym przejawianie się sztuki w duszy, w indywidualum, w całej ludzkości i w materialno-niematerialnym wszechświecie. Prawdziwy artysta – według Przybyszewskiego – zna tylko tę potęgę (tj. sztukę), z jaką dusza wybucha na zewnątrz i właśnie ową energię przyjmuje w całej jej okazałości, aby w niej i na niej móc kreować oblicze nowej sztuki. Pojmuje on sztukę jako czysty absolut i jako jego zwierciadło zarazem.

Pod względem językowym modernizm rozwinął się w sposób wyjątkowy na arenie międzypokowej; dążono bowiem do przełamywania konwencji, przypisując sztuce charakter niewymiernej „czynności”, która miała się materializować w każdej dziedzinie życia, a nie biernej towarzyszką codzienności ludzkiej. W samej idei słowa odrodziła się wartość wizualna i dźwiękowa, wzrosła w siłę jego „poetyckość” i patos przemycany przez pisarzy pod postacią zabiegów estetyzujących: stylizacji biblijnej, inwersji składniowej, egzotycznych i ezoterycznych wyrazów. Być może, mając na celu uplastycznienie powłoki poetyckiej, próbowano nadać słowom kształt precyzyjnej faktury: ‘szepł’ przedstawiałby się wtedy jako byt subtelny w swej ulotności, z kolei

‘zgrzyt’ mógłby być wizualizacją czegoś w rodzaju chropowatej, zmierzwionej masy o niejednolitej formie.

Sama sztuka sprawiała wrażenie mistycznej i nieokielzanej siły, w istocie bowiem była ona – jak wyraził to w swoim programie artystycznym Przybyszewski – swoistym „odtworzeniem duszy”. Artyzm pojmowany jako odzwierciedlenie istotności (tak Przybyszewski nazwał duszę) stanowił o zasadniczym punkcie młodopolskiej estetyki, gdyż wprowadził rozdzźwięk między „wczorajszym” i „dzisiejszym” pojęciem sztuki: sztuki będącej jeszcze na usługach moralności, sztuki dydaktycznej i tendencyjnej oraz nowej sztuki, która nie zna klasyfikacji na zjawiska dobre i złe ani zasad moralno-społecznych, ponieważ jest czystą energią pozbawioną przypadkowości.

Przybyszewski – krytyk

Stanisław Przybyszewski w *Confiteorze*, czyli swoistym *credo* artyzmu młodopolskiego, wyraźnie i bezwzględnie określa sztukę, nazywając ją panią i boginią wszelkiego bytu, odbiciem duszy oraz praźródłem życia. Jeśli tak pojęta sztuka ukazana została również jako „kosmiczna, metafizyczna siła”, to bezsprzecznie materializuje się ona w *dynamo-formie*, czyli procesie *wbiegania* w wieczność i w czasoprzestrzeń. Sztuka, jako urzeczywistnienie ekspresywnego i szaleńczego biegu, przejawia się w postaci pewnej ciągłości czy potęgi, która bierze początek właśnie z chuci – bachicznego chaosu, *pangensis z Requiem aeternam*. Sama definicja twórcy i tworzywa artystycznego łączy w sobie dwa, poniekąd zależne od siebie rdzenie: ideę sztuki romantycznej oraz paradygmat parnasizmu. Zespalają się one na płaszczyźnie pojęcia artysty jako sztukmistrza, który jest nazwany kapłanem, prorokiem i mesjaszem, oraz jednocześnie niezawisłym demiurgiem. Artysta, wedle rozumienia bohemy artystycznej, zawsze staje się święty niezależnie od tego, czy jest ascetą, czy zbrodniarzem – jeśli jego dusza jest odzwierciedleniem ‘czystej sztuki’, to on sam machinalnie przeobraża się w boskiego powiernika myśli artystycznej. Według autora manifestu sztuka sama w sobie jest absolutem i stanowi zwierciadło własnego absolutu – czyni to ją artyzmem opartym na wieloujęciach, który nie zamyka się w jednoznacznych konwenansach. Artysta, jako swego rodzaju nadczłowiek oraz siła, „przez jaką się absolut i wieczność przejawia”, ma za zadanie odsłaniać przyszłość i tłumaczyć przeszłość, niczym romantyczny profeta. Idee sformułowane przez Przybyszewskiego zasklepiają się w pojęciu *deifikacji* sztuki, artysty i języka.

Manifest artystyczny został wypełniony patosem poetycznym, a cały program w specyficzny sposób zmetaforyzowany: jest to niewymierny kształt metafizycznej prozy nasączony przenośniami, paralelizmem składniowym oraz rozległymi definicjami uformowanymi na wzór porównań homeryckich. Całokształt różnorodnych wynaturzeń

stylistycznych uzewnętrznia się w mistyfikacji sztuki i języka. Autor zadbał – wedle idei parnasizmu – o wyekstazowane związki wyrazowe, które (wyrwane z kontekstu) mogłyby być postrzegane jako frazy należące nie do artykułu o charakterze krytyczno-literackim, ale do czegoś w rodzaju emfaticznej improwizacji poetyckiej, „z jaką dusza na zewnątrz wybucha”. Ta harmonizacja wykreowanej idei sztuki i stylistyki programu artystycznego, w którym uwypuklone są wielorakie sekwencje poetyczne, tworzy swoistą reinterpretację zasady decorum: jednorodność stylistyczną polegającą na zespoleniu refleksji sztuki z porządkiem słownym kompatybilnie zmetaforyzowanym. To ten nowy rodzaj decorum, gdzie stylistyka wieloujmuje i odpowiednio artykułuje feeryczny rdzeń tekstu, udziwniając jednocześnie jego strukturę językową.

O ile *Confiteor* można jeszcze nazwać manifestem artystycznym o charakterze krytycznym, o tyle nie można tego zrobić w przypadku *Requiem aeternam*, gdzie jednolita obecność poetyki i studium krytycznego znacząco się zazębiają. Poemat – lub raczej pseudo-biblijna parabola świata i sztuki – zawiera wyraziste emfazy objawiające się przede wszystkim w dysonansie bachicznej chuci i monumentalnej poetyki. Autor *Requiem aeternam* realizuje w ujęciu literackim metafizyczną przestrzeń, gdzie przenikają się wzajemnie byty i bezistnienia, kształty i zapachy, tekstury i barwy. Synestezja poetycka przeplatana metaforą kreuje niewidzialną przestrzeń (uwidocznioną w języku), której trwanie w literaturze i w umyśle krystalizuje zaburzenia i derealizacje na tle dwuwymiarowej płaszczyzny. Synteza i wzajemne przenikanie się zmysłów na płaszczyźnie artystycznej uwypukla i jeszcze bardziej uwyrażnia jej strukturę. Dzięki temu cały tekst staje się krzywizną namacalnych percepcyjnie doznań literackich. Utrójwymiarowanie kształtu zmysłów w rozciągłości językowej można uznać za swego rodzaju eksperyment lingwistyczny: neoromantyczne urzeczywistnienie słowa i uwznioślenie idei życia. Kreacja przestrzeni w prozie przechodzi od wyraźnej ekspresji – w zilustrowanej definicji arbitralnej chuci – do mglistej oniryczności objawiającej się w „szklistej, cichej powierzchni”.

Przybyszewski – poeta

Tęsknota za wyzwoleniem i wybawieniem, za wszechwartością twórczego indywiduum niejednokrotnie pojawia się w twórczości Przybyszewskiego. Postrzega on sztukę jako energię, a zapis przeżyć jako swoistą ekspresję duszy. Patologiczna forma stylu, powstała na zasadzie kuriozalnego zlepku pompatycznej litanii i wynaturzonej surrealistycznej emfazy, oraz określanie siebie mianem „potwornej syntezy Chrystusa i Szatana” dowodzą, że artysta nieustannie rozrywany jest przez siły psychomachii. Literacka ekspresja tak silnych przeżyć wynika nie tylko z metafizycznych doświadczeń poety, ale przede wszystkim z wyjątkowej wrażliwości językowej, która stanowi źródło

licznych nowotworów artystycznych. Plastyczna kreacja przestrzeni w prozie poetyckiej zbudowana jest na fundamencie synestezji, czyli swoistym zaburzeniu mechanizmu percepcji. Psychodeliczne „rozwielenienia” (neologizm z „requiem”) stylistyczne bezpośrednio wskazują na głęboką kontemplację czystego języka, czego dowodem jest ożywianie i uplastycznianie znaczenia niektórych słów, gdzie metarzeczywistość można „pić oczyma”, a dźwięk – głaskać. Taki zabieg artystyczny czyni poematy prozą utworami o zabarwieniu frenetycznym.

Twórczość Stanisława Przybyszewskiego wydaje się zgodna z ideą kreacjonizmu, gdyż „chuć”, jako odpowiednik biblijnego Słowa, jest źródłem siły rozrodczej sztuki-życia. „Chuć” to mistyczna pangenesis oraz rdzeń ekspresji i szaleńczości. To z niej bierze się początek wszechbytu, a więc także imaginacji duszy artysty.

Twórczość Przybyszewskiego łączy w sobie struktury liryki litaniijnej i wzniosłej, niby biblijnej, prozy opisowej. Tego rodzaju forma – o różnym nasileniu – występuje w wielorodzajowych konstelacjach twórczości Przybyszewskiego. Sam fakt istnienia takiego stylu świadczy nie o tendencji autora do formowania/zamykania w formy (Gombrowiczowskie pojęcie Formy) własnego świata literackiego, ale o skłonności do syntetyzowania wielorakich form i tym samym sprzeciwiania się uprzedmiotowieniu sztuki, która – ponieważ jest absolutem – „nie może być ujętą w żadne karby”. O zastosowaniu stylu biblijnego w artykułach Przybyszewskiego świadczy wyraźny podział tkanki eseistycznej na wersety przeobrażające się w klarowne jednozdaniowe maksymy zbudowane na zasadzie inwersji składniowej (np. „Dla ludu chleba potrzeba nie sztuki, a jak będzie miał chleb, to sam sobie drogę znajdzie”).

Poetyka Przybyszewskiego widoczna jest w całości kształcie jego twórczości – inaczej w artykułach o charakterze krytycznoliterackim, a inaczej w czysto-estetycznej prozie lirycznej. Utwór *Nad morzem* wybrzmiewa klimatem litanii świątynnej, wszeptanej w niemym uniesieniu. Wskazuje na to jego struktura: przede wszystkim obecność paralelizmu składniowego oraz liczne, wyodrębnione w postaci osobnych wersetów, apostrofy.

W *Androgyne* Przybyszewski kreuje metafizyczną rzeczywistość, gdzie przedmiot zlewa się z duszą, a słowo z dotykiem wieczności. Podstawą całego utworu jest impresywno-ekspresywne przenikanie się zmysłów na krawędzi percepcji tekstu: ciepła, szeptów, oddechów. To świat, gdzie śpiew poetycki nie jest tylko dodatkiem czy metaforycznym urozmaiceniem utworu, ale leje się on „promieniejącą strugą” na wszystkie struktury liter. Poetyczna „pieśń-tworzenie” charakteryzuje się cyklicznością, sphywa ona bowiem „w dzikie łożyska”, po czym schnie, aby na nowo się rozlać. Przybyszewski czyni ze sztuki plastyczny byt ulegający nieustannej fuzji i dyfuzji, rozkładający się w nowe części wszech-istnienia. Podobnie pojmuje on istotę artyzmu we fragmentach *Z Wigilii*, gdzie wszystko widzialne i niewidzialne „w inne formy się wciela”, zapisu-

jąc się w umyśle podmiotu lirycznego w postaci fragmentarycznej prozy poetyckiej. Ekspresywność uczuć i „wykrzyk duszy” utrwalone razem na papierze tworzą swoistą reakcję chemiczną polegającą na różnorodnym łączeniu wyrazów i środków stylistycznych. Na tym polega chimeryczność poetyki krakowskiego skandalisty: na zespalaniu foremności zmysłów z psychizacją architektury przestrzeni literackiej. Podmiot w poemacie lirycznym układa ze słów ekstazyjne emfazy kreślone na kształt lapidarnego szkicu prorocstwa biblijnego. Wszystkie te zjawiska artystyczne i zabiegi literackie (za) stosowane przez Przybyszewskiego można by syntetycznie ująć w formule „wynaturzeń stylistycznych”. Bowiern ilustracja tej twórczości odzwierciedla się w ekscentrycznej egzystencji autora *Androgyne* (i *vice versa*).

Czy Przybyszewski nie jest w pewnym sensie hipokrytą, jeśli akcentuje niezależność sztuki w manifestie artystycznym mającym – wedle definicji – przedstawiać główne założenia programowe arcyzmu epoki? Taki wniosek prowadziłby do konsternacji czytelnika, jeśli nie skupiłby się on zupełnie na tkance leksykalnej artykułu krytycznoliterackiego: cała idea sztuki zawarta jest nie bezpośrednio, w tekście *Confiteoru*, ale pośrednio, w jego chimerycznej konstrukcji lingwistycznej. Zakłada ona bowiem właśnie niejednorodność stylistyczną na płaszczyźnie metaliteratury, gdzie krytyczne pisanie o literaturze przeobraża się całościowo w pełny obraz żywej sztuki. Dlatego też niełatwo „ująć w karby” słownikowej definicji wszechstronnej twórczości Przybyszewskiego.

Życie i sztuka zostały ze sobą sprzężone na płaszczyźnie zmysłowych doznań i upoetycznionych wrażeń w formie agregatu – połączenia odległych od siebie elementów rzeczywistości. Literatura jest bowiem artystyczną częścią życia, a życie zawiera się w literaturze, ale ani życie nie może być literaturą, ani literatura nie może stać się życiem. Przybyszewski dokonał tego zespolenia na zasadzie androgenicznej katachrezy, udowadniając tym samym zbieżność nieuchwytej chwili bytu z plastyczną literą słowa (znakiem semantycznym?). Synteza artystyczna nie zamyka się jedynie w samej sztuce-życiu, ale wprowadza ujednoczenia między detalami, wiążąc dziedzinę krytyki literackiej bezpośrednio z ideą upoetycznionego arcyzmu, dokonując międzytekstowego synkretyzmu gatunkowego. Liryzacja prozy, wprowadzenie stylizacji biblijnej do manifestu artystycznego czy nagromadzenie pojedynczych „wynaturzeń stylistycznych” w tekstach czyni Przybyszewskiego artystą złożonym z rozpoetyzowanych wieloujęć.

Według Sławińskiego „krytyka jest przecież nie tylko mową o literaturze”³, ale przede wszystkim dialogiem rozgrywającym się między literaturą a światem wewnętrznym i zewnętrznym. Przybyszewski, jako twórca głównego manifestu artystycznego

³ J. Sławiński, *Krytyka jako przedmiot badań historycznoliterackich*, [w:] *Badania nad krytyką literacką*, red. J. Sławiński, Wrocław 1974, s. 9.

epoki i niejako kapłan sztuki modernistycznego, czyni z siebie wszechmogącego boga-poetę, kreatora nowej sztuki. Stanowi on jedynie ilustrację do krytyki jako mowy komplementarnej wobec literatury, jak wyraził to Janusz Sławiński. Budowanie swoich tekstów na fundamencie głębokiej poetyki jest niejako zgodą na przenikanie się przestrzeni krytyczno-manifestacyjnej z czysto artystyczną, gdyż – według autora – sztuka zawsze „tworzy nowe syntezы, dociera do jądra wszechrzeczy, wnika we wszystkie tajnie i głębie”⁴. Sztuka poprzez swą metafizyczność otwiera się na kuriozalne syntezы.

Bibliografia

Literatura podmiotu

- Przybyszewski S., *Androgyne*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/przybyszewski-androgyne.html> [dostęp: 5.09.2022].
- Przybyszewski S., *Confiteor*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/confiteor.html> [dostęp: 2.09.2022].
- Przybyszewski S., *Nad morzem*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/przybyszewski-nad-morzem.htm> [dostęp: 3.09.2022].
- Przybyszewski S., *Requiem aeternam. Trzecia księga Pentateuchu*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/przybyszewski-requiem-aeternam.html> [dostęp: 2.09.2022].
- Przybyszewski S., *Synagoga szatana*, Kraków 1997.
- Przybyszewski S., *Z Wigilii (fragmenty)*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/przybyszewski-z-wigilii.html> [dostęp: 5.09.2022].

Literatura przedmiotu

- Dybciak K., *Personalistyczna krytyka literacka. Teoria i opis nurtu z lat trzydziestych*, Wrocław 1981.
- Głowiński M., *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997.
- Głowiński M., *Style odbioru*, Kraków 1977.
- Głowiński M., Dybciak K., *Badania nad krytyką literacką. Seria druga*, studia pod redakcją M. Głowińskiego i K. Dybciaka, Wrocław 1984.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975.
- Sławiński J., *Krytyka jako przedmiot badań historycznoliterackich*, [w:] *Badania nad krytyką literacką*, red. J. Sławiński, Wrocław 1974, s. 7-25.
- Słowacki E., *Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*, Kraków 2003.
- Wilde O., *Krytyk jako artysta oraz kilka uwag o doniosłości podróŜowania*, [w:] *idem, DIALOGI o sztuce*, przeł. M. Feldmanowa, Warszawa 1923, s. 88-201.

⁴ *Ibidem*.