

PERSPEKTYWIZM W PISARSTWIE
STEFANA FLUKOWSKIEGO*

DOROTA WOJDA**

Twórczość Stefana Flukowskiego pozostaje dziełem wciąż nie odkrytym, jakkolwiek podkreślane było jej znaczenie oraz nowatorstwo, zwłaszcza przez pisarzy skądinąd reprezentujących różne style i ujęcia światopoglądowe. Tak wypowiadał się o autorze *Słońca w kieracie* Czesław Miłosz: „Stefan Flukowski, jeden z najbardziej aktywnych członków grupy Kwadryga. Jego wysiłki, żeby zbudować wiersz ze składników jak najmniej wdzięcznych, jego faktograficzność i świadoma chropowatość były przez nas rozumiane jako świadome przeciwstawianie się zarówno Skamandrowi, jak krakowskiej Awangardzie”¹. Z kolei Ryszard Krynicki w szkicu dotyczącym powieści *Urlop bosmanmata Jana Kłębuchy* ukazywał oryginalność tej prozy, uruchamiającej „akcję symboliczną” dla wydobycia „obosiecznego działania mitu, organizującego i obezwładniającego”². W związku z taką formą nowofalowy poeta łączył pisarstwo Flukowskiego ze sztuką Marca Chagalla i Brunona Schulza, zbliżając się tymi spostrzeżeniami do rozpoznania Zdravko Malića, w opinii którego Schulzowskie innowacje znalazły przedłużenie w eksperymentach, jakie realizował twórca Kwadrygi³. Stefan Flukowski wszedł też do literatury – Marian Grześczak napisał o nim wiersz *Z anegdotariusza dawnych i nowych czasów*, nazywając autora *Olimpijskich strof* „poetą wielkiego cienia” (to aluzja do zbioru wierszy *Napomknięty cieniem*)⁴.

W tradycyjnych syntezach historycznoliterackich, jak również w powstających ostatnio monografiach, które przewartościowują hierarchie modernizmu,

* Artykuł jest poszerzoną wersją referatu wygłoszonego na konferencji nt. *Stefan Flukowski i kult nowoczesności*, zorganizowanej w Szczecinie i Świnoujściu przez Książnicę Pomorską oraz Uniwersytet Szczeciński, w dniach 7–9 maja 2012 r., z okazji 110. rocznicy urodzin i 40. rocznicy śmierci pisarza.

** Dorota Wojda – dr, adiunkt, Wydział Polonistyki UJ.

¹ C. Miłosz, *Punkt widzenia, czyli o tak zwanej Drugiej Awangardzie* [w:] tegoż, *Zaczynając od moich ulic*, Warszawa 1987, s. 141. [Pierwodruk „Oficyna Poetów” 1967, nr 1 (4)].

² R. Krynicki, *Dziwny urlop bosmanmata Kłębuchy*, „Nurt” 1966, nr 4, s. 47.

³ Zob. Z. Malić, *Oblikowanie poljske awangardne proze*, Zagreb 1968. Opinię tę przywołuje Antoni Chojnacki, *Flukowski*, Warszawa 1973, s. 6.

⁴ M. Grześczak, *Z anegdotariusza dawnych i nowych czasów* [w:] tegoż, *Nike niosąca blask. Rzecz olimpijska*, Warszawa 2008, s. 179.

nie poświęca się Flukowskiemu poważniejszej refleksji, chociaż jego twórczość bez wątpienia na to zasługuje. Zróznicowana pod względem formalnym i tematycznym, niełatwo daje się ona zamknąć w nadrzędnych porządkach opisowych, stąd rzadko dostarcza egzemplifikacji przydatnych dla uogólniających wywodów. W szkicu tym spróbuje odczytać ją jako realizację nowoczesnego perspektywizmu, przejawiającą się w różnych rozwiązaniach stylistycznych i gatunkowych, słuzącą zaś zobrazowaniu wielowymiarowości świata, które wyzwała sprzeczne interpretacje, komplikując zasady epistemologii.

Perspektywizm jest kategorią wieloznaczną, używaną w literaturoznawstwie, badaniach nad innymi sztukami, a także w studiach z zakresu filozofii. Stosuje się ją wobec dzieł skonstruowanych zgodnie z techniką symultanizmu i wielości punktów widzenia oraz wobec koncepcji filozoficznych podważających, jak myśl Friedricha Nietzschego, korespondencyjną teorię prawdy, by wprowadzać relatywizm poznawczy. W rozprawie *Modern Literary Perspectivism* Charles Irving Glicksberg zauważa, iż poetyka zmiennej focalizacji odegrała w nowoczesnym pisarstwie kluczową rolę, odpowiadając pojmowaniu rzeczywistości jako wielowymiarowej i dyskursywnie zróżnicowanej⁵. Inicjatorami takiej literatury byli James Joyce, Guillaume Apollinaire czy Blaise Cendrars, a rozwinęli ją twórcy *nouveau roman*, na przykład Alain Robbe-Grillet, którego powieść *Żaluzja* składa się z opisów dokonywanych z różnych perspektyw. Analogiczną formę miały kubistyczne obrazy, wariacje Arnolda Schönberga oraz kompozycje kontrapunktowe Erika Satie'ego. W sztuce filmowej zaznaczyła się ona w takich dziełach, jak *Obywatel Kane* Orsona Wellesa albo *Rashômon* Akiry Kurosawy, a w teatrze – w inscenizacjach Wsiewołoda Meyerholda czy w ruchomej scenie, jaką Walter Gropius zaprojektował dla Ervina Piscatora. Komparatystyczne studia nad tą sztuką oraz analizy dwudziestowiecznej myśli, w szczególności filozofii nauki, prowadzą do wniosku, że perspektywizm stał się jednym z ważniejszych wyróżników nowoczesności, a równocześnie przyczynił się do jej kryzysu, zapoczątkowując zjawiska właściwe dla postmodernizmu⁶.

Rozpatrywane we wskazanych kontekstach, dokonania Flukowskiego ujawniają przynależność do istotnego nurtu modernistycznej formacji, choć nowoczesność – jak dalej pokażę – bywa w nich obiektem kultu, ale częściej stanowi przedmiot krytycznej refleksji. Zresztą autor *Horyzontu Afrodyty* czyni ją ele-

⁵ Zob. Ch. I. Glicksberg, *Modern Literary Perspectivism*, Dallas 1970. Na przykładach z polskiej literatury rozważa zagadnienie perspektywizmu Żaneta Nalewajk w książce *W stronę perspektywizmu. Problematyka cielesności w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza. Prolegomena*, Gdańsk 2010.

⁶ Zob. S. D. Hales, R. Welshon, *Nietzsche's perspectivism*, Chicago 2000; J. I. Jacobson, *Perspectivism in Art*, New York 1973; R. Lehan, „Perspectivism” [w:] R. Lehan, *Literary Modernism and Beyond. The Extended Vision and The Realms of The Text*, Baton Rouge 2012; B. Lightbody, *Perspectives on Perspectivism* [w:] B. Lightbody, *Philosophical Genealogy*, vol. 1: *An Epistemological Reconstruction of Nietzsche and Foucault's Genealogical Method*, New York 2010.

mentem szerszej diagnozy, obejmującej wcześniejsze projekty cywilizacyjne, tak mówiąc o tej praktyce:

[...] to nowe ujęcie rozumiem jedynie w ramach języka nowej sztuki, nowej literatury, nie tylko od strony zagęszczenia materiału słowno-semantycznego, ale i od strony simultanicznego wprowadzenia do poezji możliwie wszystkiego, co człowiek w swoich dziełach i współcześnie przeżył i wypracował. Chciałem pokazać w jednym twórczym momencie spotkanie się tradycji z nowoczesnością [...] ⁷.

Powiązanie, o którym wspomina poeta, najwyraźniej ukazują jego dramaty, zwykle rozgrywane się w minionych epokach, ale mające paraboliczne odniesienia do czasów współczesnych. *Odys u Feaków* (1939) opisuje sprzeczne stanowiska wobec obcego przybysza, w tym postawę realizowaną pod hasłem „Scheria dla Feaków”, stanowiącą figurę narastającego w Europie faszyzmu. Z kolei *Horyzont Afrodyty* (1947) tworzy tryptyk, w którym obrazy z różnych czasów składają się na wizję wielorakich przejawów miłości. Kontrastujące perspektywy przedstawia też dramat *Chwała Puszkina* (1952), ukazujący, jak nieprzeciętny artysta popada w konflikt z władzą. Napisana w okresie stalinowskiej dyktatury, sztuka ta mówiła nie tylko o systemie autorytarnym w Rosji carskiej, ale również o dwudziestowiecznym totalitaryzmie. Odwrotny zabieg, parabolicznego nawiązania do przeszłości, zastosował Flukowski w utworze *Oranżeria* (1949), gdzie zderzenie odmiennych zapatrywań na rolę naukowca w społeczeństwie było wypowiedzią aktualną oraz dotyczącą tego, co już się dokonało – fizyk Stanisław Jacée wzorowany jest na postaci Frédérica Joliot-Curie, którego badania przyczyniły się do stworzenia broni nuklearnej. Na zasadzie łączenia różnych poglądów i wymiarów czasowych zbudowane zostały też komedie poety: *Jajko Kolumba*, sztuka wystawiona po raz pierwszy w oflagowym teatrze w Woldenbergu (1941) i powojenny utwór *Soczewica koło miele młyn czyli Miecz Łokietka* (1946).

Poza fabułą mitu i historii dramaty Flukowskiego przejmują z tradycji regułę trzech jedności oraz *decorum*, ich nowatorstwo polega zaś na wielości perspektyw, parabolicznej wymowie i na wynajdywaniu ekwiwalentów dla ukazania epistemologicznych paradoksów nowoczesności. Niekiedy poeta w taki sposób kreuje postaci, że przywołują na myśl modernistycznych filozofów, na przykład Nietzschego, który pisze w *Wiedzy radosnej*:

[...] zdaje mi się, że dziś przynajmniej jesteśmy dalecy od śmiesznej nieskromności wyrokowania z naszego kąta, że tylko z tego kąta można mieć perspektywę. Świat stał nam się raczej [...] „nieskończonym”, o ile nie możemy odeprzeć możliwości, że zawiera w sobie nieskończone interpretacje ⁸.

Tak mówi zaś bohater *Odysa u Feaków*:

⁷ S. Flukowski, *Rozmowa ze Stefanem Flukowskim* [w:] W. P. Szymański, *Rozmowy z pisarzami*, Kraków 1981, s. 61.

⁸ F. Nietzsche, *Dzieła*, t. 6, *Wiedza radosna (La gaya scienza)*, przeł. L. Staff, Warszawa 1907, s. 349.

Człowiek poznaje wówczas, gdy odnajduje wartość rzeczy. A jakże odnajdzie wartość, nie porównując przedmiotu porównania z innymi wartościami? [...] aby znaleźć wartość przedmiotu poznania, należy poznać hierarchię wartości wszystkich innych przedmiotów poznania [OF, 23]⁹.

Podobnie jak autor *Poza dobrem i złem*, Flukowski zaznacza, iż rezygnacja z mitu prawdy obiektywnej prowadzi nie tyle do anarchii poznawczej, ile do wielostronnego, a przez to bardziej odpowiadającego rzeczywistości oglądu zjawisk. W sztuce *Horyzont Afrodyty* poeta zwraca również uwagę na pragmatyczne motywacje poznania, ukazuje mianowicie, że na historyka wywierają wpływ siły polityczne, którym nie zależy na prawdzie, lecz na partykularnych zyskach¹⁰. Takie uwarunkowania wiedzy zostały też podkreślone w dramacie *Oranżeria*, opisującym podleganie uczonych manipulacjom ideologicznym, służącym kontroli społecznej oraz narzucaniu władzy innym narodom. Twórca ironizuje tutaj ponadto z ideału pewności poznawczej i uznawania badań za sztukę dla sztuki, ośmieszając botanika strzegącego przed intruzami swojej oranżerii, oszukanego jednak przez profesora, który potajemnie wpływa na jego eksperymenty. Perspektywizm dotyczy zatem w dramatach Flukowskiego różnych sfer rzeczywistości – od jednostkowych stosunków międzyludzkich po złożone układy w humanistyce czy naukach ścisłych. Wyłania się z tych dzieł wizja świata jako postrzeganego zawsze z określonej pozycji, w określonym celu i kontekście.

Analogiczne prawidłowości zarysowują się w epickich formach pisarza, z których najbardziej znana i najciekawsza jest powieść *Urlop bosmanmata Jana Kłębucha*, wydana po raz pierwszy nakładem Gebethnera i Wolffa w roku 1939. Prawie wszystkie egzemplarze tej książki, sprzeciwiającej się faszyzmowi, zniszczyli hitlerowcy wkrótce po zajęciu Warszawy, i aż do powtórnej publikacji w roku 1965 pamiętano o niej głównie dzięki entuzjastycznym recenzjom, zwłaszcza szkicowi Józefa Czechowicza, w którym czytamy, iż jest to „nie powieść nawet, ale dzieło skończone, *opus magnum*”¹¹. Już pierwsze zdania tego utworu wprowadzają wielość perspektyw:

Gdyby jednego z wielu letnich wieczorów stanął ktoś pod wiśnią przed domem Kłębuchów, [...] nad urwiskiem ujrzałyby wysuwające się powoli rozłożyste rogi, a za nimi wielki krowi łeb. [...] inny widz [...] zobaczyłby potężne cielsko zwierzęcia, jak usiłuje się wydobyć na wierzch

⁹ Dla oznaczenia cytatów z dzieł Flukowskiego wprowadzam następujące skróty: O – *Obraz oszczepu i inne wiersze*, wybór i przedm. E. Balcerzan, Warszawa 1983; OB – *Oko Byka*, postł. A. Chojnacki, Olsztyn 1972; OF – *Odys u Feaków*, Kraków 1949; P – *Pada deszcz. Opowiadania. Nowele*, wyd. I powojenne rozszerzone, Warszawa 1958; PR – *Płomień róży*, Warszawa 1959; U – *Urlop bosmanmata Jana Kłębucha*, wyd. II, Warszawa 1973.

¹⁰ Na temat zagadnień epistemologicznych w dramatach Flukowskiego zob. A. Chojnacki, *Flukowski*, dz. cyt., s. 28–30.

¹¹ J. Czechowicz, *Parabola o dobroci* [rec. *Urlopu bosmanmata Jana Kłębucha*. Pierwotny druk „Kurier Poranny” z 12 sierpnia 1939] [w:] tegoż, *Wyobraźnia stwarzająca. Szkice literackie*, wstęp, wybór i oprac. T. Kłak, Lublin 1972, s. 282.

urwiska. [...] I gdyby w tym momencie ów, który stał przy krawędzi, wychylił się nieco, stwierdziłby zdumiony, że krowa wylatuje na skarpę pchnięta z ogromną siłą przez wspinającego się wraz z nią mężczyznę [U, 5].

Zmienne usytuowanie obserwatorów łączy się tutaj z narracją hipotetyczną, a dalej z kontrfaktycznością, gdyż zestawiane wersje zdarzeń prezentowane są jako potencjalne i sprzeczne ze sobą. Jak pisze Antoni Chojnacki, nadrzędny dla tej formy jest układ ronda, zgodny z klasycznymi konwencjami literackimi, a przy tym oryginalny:

Cechą charakterystyczną kompozycji tego typu jest zachowanie z jednej strony tradycyjnych kanonów fabularnego przebiegu [...], a z drugiej – odchodzenie od nich przez wprowadzanie powtórzeń wariacji tematycznych, powtórzeń sytuacji, poszczególnych zachowań bohaterów. Pozwala to na pokazanie różnorodnych znaczeń tego samego faktu¹².

Wydobywane przez krytyka właściwości tej prozy odpowiadają poetyce dramatów i wierszy Flukowskiego, co przekonuje o zintegrowanym projekcie jego pisarstwa, w różnych formach realizującego zasadę perseweracji, związaną z ukazywaniem przedmiotów czy zdarzeń w wielu ujęciach dla podkreślenia, że ich tożsamość stanowi wypadkową percepcji oraz opowieści. Sam pisarz mówi, że chciał „stworzyć coś, co byłoby prozą i poezją zarazem”¹³ i co spełniałoby regułę kontrapunktu, którą tak przybliży Flukowski, wspominając powstawanie *Urlopu bosmanmata Jana Kłębucha*: „Musiałem jeszcze odnaleźć kontrpozycję do pierwotnego obrazu – uważam, że w pisarstwie trzeba stosować kontrapunkt, aby potem można było łączyć przeciwstawne elementy”¹⁴. Bohaterowie powieści konfrontowani są z absurdalnym, wciąż powtarzającym się faktem dźwigania krowy na wzgórze. Każdy inaczej go odbiera: kierownik szkoły potępia Kłębucha za psucie młodzieży, a ksiądz za idolatrię, sekretarz klubu sportowego docenia w nim symbol siły, doktorant filozofii – uosobienie zmagania człowieka z naturą, a syn, podoficer marynarki, widzi w ojcu posiadacza doskonałej maszyny. Znamienna jest opinia zwierzchnika instytucji sprawującej w kraju pieczę nad sztuką, który tak agituje bosmanmata:

Och, gdybyśmy wszyscy mieli rasę, byłibyśmy jak jedna pięść, jak jeden wielki młot. Wszystko skruszyć, zmiażdżyć, zmiażdżyć! Wasz ojciec to Syzyf, [...] to symbol rasy [...]. Ileż to razy patrzyłem na uchwyt dłoni za pług, za kosę... albo to nachylenie kopaczy na kartoflisku gmerzących w łonie matki ziemi, dobroczynnej Gei, zapładnianej bezustannie, na nowo przez niewidzialnego kochanka [...] jakiegoż trzeba pióra, aby dotrzeć do najgłębszych warstwic jaźni narodowej, to znaczy wkroczyć w prawdziwą krainę baśni, w ostatnie smugi mgły kosmogonicznej [U, 81–82].

¹² A. Chojnacki, *Flukowski*, dz. cyt., s. 43–44.

¹³ S. Flukowski, *Słowo wokół słońca. Rozmowa ze Stefanem Flukowskim* [w:] Z. Taranienko, *Rozmowy z pisarzami*, Warszawa 1986, s. 58.

¹⁴ Tamże, s. 59.

Za pośrednictwem tej wypowiedzi twórca zanegował podstawowe idee faszyzmu: imperatyw niszczenia i podporządkowywania sobie świata, rasizm, nacjonalizm, kult ziemi oraz narodową mitologię. Kluczowe znaczenie ma tutaj kwestia, do której Flukowski stale powracał, a mianowicie zagadnienie pracy jako kulturowego formowania rzeczywistości. Posługując się ironią i groteską, pisarz ukazuje, że w systemie faszystowskim wartość tę zniekształcono i zwrócono przeciwko niej samej, by tworzenie zastąpić destrukcją. Podobna myśl wyłania się ze sprzecznych sądów na temat dźwigania krowy – ich zestawienie służy nie tylko temu, by uzmysłwić, że interpretacje zależą od osobistych priorytetów, ale także krytyce różnych wymiarów opacznego rozumienia pracy. W efekcie podważone zostają istotne składowe modernistycznego światopoglądu, demistyfikowane jako symptomy fascynacji władzą, zatem powieść Flukowskiego neguje kult nowoczesności, obnażając jego ciemne strony, przyjmujące najgroźniejszą postać w ideologii nazizmu.

Szereg wątków podjętych w *Urlopie bosmanmata Jana Kłębucha* pojawia się w mikropowieściach i opowiadaniach pisarza, wydanych wcześniej, bo w roku 1931, jako zbiór zatytułowany *Pada deszcz*. W utworze *Ocean* występuje postać Cypriana Kamila Norwida, twórcy *Promethidiona*, gdzie głoszone są zasady cennie również przez poetę Kwadrygi: uprawianie sztuki łączącej artystę ze społeczeństwem oraz kulturowanie pracy, uznawanej za ideał etyczny i estetyczny. Zapowiedzią złożonego perspektywizmu z późniejszych dzieł jest rozpisanie tekstu na dwa głosy: autora *Vade-mecum* i jego diabolicznego sobowtóra. Zabieg ten, odwołujący się do pojęcia dialogu z pism Norwida, zostaje tak skomentowany: „Cóż może być bardziej pożądane i piękniejsze. Najsubtelniejsza forma: rozmowa” (P, 267–268). Różnice stanowisk zarysowujące się między bohaterami dotyczą sztuki, pracy i pamięci – Norwid idealizuje rzeczywistość, określając pracę jako doskonały sposób poznania oraz „poszukiwanie utraconego życia w wieczności” (P, 266), a jego adwersarz stwierdza pragmatycznie: „Trud! Jeśli celowo ujęty i pomyślany – praca” (P, 258). Wizja prezentowana z ironią przez *alter ego* poety to świat obejmujący mitologię herosów i tyranów, usuwający zaś w cień zbiorową twórczość oraz intencje artysty:

Bezmierny trud mas okryto, jak trumnę, królewską purpurą, ażeby oszukać przyszłe pokolenia i wychować je w ślepym posłuszeństwie względem obecnych władców. [...] Pamięć ludzka jest nikła i wątła, łatwo ztraca to, co w trudzie zostało zdobyte. [...] Twoje dzieła – dziś grudy czystego złota. A być może, w pięćdziesiąt lat po twojej śmierci trzeba się będzie dobrze napracować, by się okazały tym, czym je pomyślałeś i uczyniłeś [P, 253, 256, 260].

Rozmówcy zgodni są co do tego, że rolą humanisty jest swego rodzaju archeologia dziejów, odczytywanie palimpsestu kultury, by włączyć go w terażniejszość¹⁵. Koncepcję Flukowskiego wiąże Antoni Chojnacki z myślą Wacława

¹⁵ Jak stwierdza Stefan Lichański (*Stereometria wizji* [rec. *Pada deszcz...*] [w:] tegoż, *Wśród mówiących prozą. Szkice literackie*, Warszawa 1971, s. 106), „rozrachunek myśli Norwida,

Berenta¹⁶, wyrażoną w *Żywych kamieniach* czy *Opowieściach biograficznych*, gdzie „logosowi” przeszłości, który obejmuje mistyfikacje i stereotypy, przeciwstawiony zostaje „bios” – jak pisze Włodzimierz Bolecki – „historia żywa”, „prawda o ludziach zagrzebana pod stosami dokumentów, przeinaczona przez legendy i fałszywych świadków, [...] niemożliwa do całościowej rekonstrukcji”¹⁷. Kontekstem dla tych poglądów jest ważna w modernizmie, związana z przełomem antypozytywistycznym, filozofia życia, rozwijana przez Jacoba Burckhardta, Friedricha Nietzschego czy Wilhelma Diltheya. Inspirowane nią studia nad historią sytuowały w centrum konkretne jednostki, by przez pryzmat ich biografii poznawać losy wspólnot, a także większe całości procesu historycznego. W pisarstwie Berenta służyły temu dialogi, fabuły i cytaty, pokazujące „uwikłania danej postaci lub sprawy w sieć różnych punktów widzenia”¹⁸. Podobnie konstruuje tekst Flukowski – tworzy w *Oceanie* montaż cytatów, przede wszystkim ze słów Norwida. Mnogość tych odwołań i rozdwojenie głównego bohatera wywołuje „sprzeczności nie do pogodzenia, a jednocześnie bezustanne odkrywanie nieprzewidzianych horyzontów” (P, 249).

Istotna jest symbolika opowiadania, złowrogi cień poety zjawia się bowiem o zachodzie słońca, przynosząc ze sobą ciemność, o której czytamy, że musi zwyciężyć nad światłem. Pesymistyczną wymowę mają również inne opowiadania ze zbioru Flukowskiego, czego przykład stanowi występująca w noweli *Gniew Archimedes*a metafora zniszczonej podczas wojny biblioteki „jednego z największych humanistów współczesnych, słynnego filozofa i pisarza” (P, 274–275). Tytułowy utwór, *Pada deszcz*, ukazuje fiasko edukacji przez pracę, a *Modlitwa* obnaża niezrozumiałość i bezużyteczność nowoczesnego języka, za pośrednictwem którego nie można zbliżyć się ani do Boga, ani do innych ludzi. „Telewizor – iniekcja – referat – standaryzować – kataster” (P, 178) – powtarza bohater, daremnie poszukujący sensu w obcych słowach. Określając tom opowiadań pisarza jako „rewelacyjny”, Michał Głowiński odnotowuje:

Fantastyczność jest tu raczej funkcją subiektywnego spojrzenia. [...] Flukowskiego fascynuje jakby zderzenie jednostki z rzeczywistością zewnętrzną. Istnieje ona w jego opowiadaniach o tyle tylko, o ile jest aktualnie widziana. Sposób jej egzystencji uzależniony jest od metody patrzenia. [...] realistycznie zarysowana sytuacja staje się punktem wyjścia dla opowieści groteskowych, wyłamujących się z przyjętej konwencji¹⁹.

odbywający się w przełomowym momencie życia poety, rzutuje Flukowski na aktualny moment dziejowy, konfrontuje go z sytuacją psychiczną europejskiego intelektualisty stojącego wobec wielkiego kryzysu wartości”.

¹⁶ Zob. A. Chojnacki, *Flukowski*, dz. cyt., s. 47.

¹⁷ W. Bolecki, *Wstęp* [do:] W. Berent, *Opowieści biograficzne. Nurt. Diogenes w kontuszu. Zmiercz wodzów*, wstęp, oprac. tekstu, dodatek krytyczny W. Bolecki, Kraków 2000, s. 12.

¹⁸ Tamże, s. 18.

¹⁹ M. Głowiński, *Fantazja i świat widzialny*, [rec. *Pada deszcz...*], „Twórczość” 1958, nr 10, s. 142–143. Podobne są wnioski Marii Bujnickiej (*Synkretyzm gatunkowy „Pada deszcz”*

Obserwacje te odpowiadają stosunkowi do mowy, percepcji i zapamiętywania faktów. Nowela *Zapach księżycy* obejmuje cztery historie zawierające różne spostrzeżenia; jednemu z bohaterów księżyc przypomina cyfrę, innemu zaś – wilczą mordę. Z kolei *Sen kota* i *Sen psa* opisują świat z punktu widzenia zwierząt. Ogląd zjawisk płynnie przechodzi tutaj w wizję senną, powodując deformację rzeczywistości:

Nagle spostrzegł, że dno, na którym siedzi, jest świecącym złoto księżycem. [...] mógł już tylko stać, mocno stuliwszy łapy, jedna przy drugiej. Były tak grube, że zasłaniały niemal całą tarczę, a tak czarne, że znów się przeraził. [...] Ni stąd ni zowąd miauknęła i nowa porcja czarnej przestrzeni wdarła się do jego wnętrza. Skamieniał ze zgrozy, talerz lekko pod nim pulsował [P, 153–154].

Fantastyka i wizyjność, pozwalające zestawiać pisarstwo Flukowskiego ze sztuką Chagalla czy Schulza, nasilają się w opowieści biograficznej *Płomień róży* (1959), nawiązującej do *Czarnych kwiatów* Norwida przez ukazanie z perspektywy tego poety ostatniego okresu życia Juliusza Słowackiego²⁰. Ściślej mówiąc, pojawia się tu dwojaka mediatyzacja – raz pośrednikiem narracyjnym jest Norwid, innym razem Słowacki. Podobnie jak w *Oceanie*, Flukowski stworzył w tym tekście mozaikę cytatów, mieszając ze sobą tropy zaczerpnięte z dzieł obu pisarzy. Zmiany punktu widzenia wprowadzane są w *Płomieniu róży* w obrębie rozdziałów, akapitów, a nawet pojedynczych zdań, kreujących surrealistyczno-filmową kompozycję:

Obraz się zmienił.

Z grzbietu dzięcioła siedzącego wysoko na pniu sływa aż na leśne poszycie fioletowo-złoty płaszcz. Ptak stuka w drzewo. Odmienia ciągle rytmy. Raz są to trochęje –
 tá ta tá ta tá ta [...]

Tu znów anapesty:

ta ta tá ta ta tá ta ta tá [...]

Z ostatniej synkopy wyleciał rój olbrzymich jednoskrzydłych motyli, znaczonych nutami. [...] Kukułka kuka – ile razy? Liczy.

Norwid zastukał. W tej chwili usłyszał, że kukułka na zegarze wydzwania piątą [PR, 89, 90, 92].

Pomiędzy obrazami poetyckimi, przypominającymi montaż równoległy, występują więzi asocjacyjne, kolorystyczne i rytmiczne, pozwalające łatwo przemieszczać się ze świata wizyjnego do realności, i z powrotem. Ową dynamikę tamują partie dyskursywne, w których powraca królewski temat Flukowskiego:

Stefana Flukowskiego, Katowice 1977) oraz Jana Józefa Lipskiego (*Marzenia senne i sny na jawie kotów, psów i ludzi*, [rec. *Pada deszcz...*], „Twórczość” 1958, nr 11).

²⁰ Zob. M. Jasińska, „Słowacki” Jana Wołoszynowskiego i „Płomień róży” Stefana Flukowskiego a konwencje powieści biograficznej [w:] *O prozie polskiej XX wieku*, red. A. Hutnikiewicz i H. Zaworska, Wrocław 1971; S. Podhorska-Okołów, *Magiczne zwierciadło poetów*, [rec. *Płomień róży*], „Twórczość” 1960, nr 2; T. Terlecki, *Słowacki oczami Norwida*, [rec. *Płomień róży*], „Wiadomości” (Londyn) 1960, nr 41.

sprawcze działanie²¹, w *Płomieniu róży* utożsamiane przede wszystkim z organizowaniem wspólnotowej wyobraźni.

Ze względu na potencjał językowy i mikroskalę opisu, największe możliwości dla ukonstytuowania perspektywizmu stwarza poezja, stąd w niej właśnie autor *Dębem rosną* najciekawiej go zrealizował, podejmując w wierszach te same zagadnienia, co w innych formach, i kształtując jednorodną poetykę. Sporo tekstów koresponduje ze stylem *Płomienia róży*, na przykład *Rewolucja*, zarysowująca surrealistyczną wizję:

Żołnierze u gwiazd wiszą jak na szubienicy –
 gwiazdy na czarnych sznurach zwiśły u księżycy –
 czerep rogaty wlecze małych gwiazd miliony
 i nurza je jak koty w spiralnej mgławicy –
 wodzowie po ścieżkach szukają rumianków –
 i ciągną jak kościelni za sznur lila dzwonki –
 spragnieni piją resztę wody w potłuczonym dzbanku –
 ich sławę dzwonią wbite w niebo pierzaste skowronki

[*Rewolucja*, O, 55]

Znamienne dla Flukowskiego łączenie ujęć panoramicznych z detalami nakłada się tu na przebieg obrazów motywowany skojarzeniami brzmieniowymi („dzwonki” – „dzbanku”) i semantycznymi („wiszą jak na szubienicy” – „gwiazdy na czarnych sznurach zwiśły u księżycy”). Surrealizm tekstu wynika także z inwencyjnej wymiany perspektyw – pociągane „za sznury lila dzwonki” to milczące kwiaty, a sławę głoszą, zamiast dzwonów, „wbite w niebo” ptaki. Za pośrednictwem takiego języka poeta oddał niesprawiedliwość historii, o której pisał w utworze *Ocean*, ukazując zatracanie pamięci o heroizmie jednostek. Temat ten podejmuje szereg innych wierszy – *Wódz (Chłopiczki)*, *Mit* bądź *Odwołanie piechoty*, gdzie czytamy: „Motłoch raz po raz wodzów rodzi, liście dębu na głowy im miecie – / z gęstego lasu drzew jedno ma być burzom bliskie –” (O, 112). W tekście *Jest bo nie był* taka myśl zyskuje ogólniejszą, egzystencjalną wymowę:

nie był nie będzie nie jest
 był bo jest będzie bo nie jest
 jest bo nie był
 był bo będzie
 wsunięty między dwóch suchych liści
 równoległe sunące szelesty

[*Jest bo nie był*, O, 169]

²¹ Zob. E. Balcerzan, *Słowo w kieracie* [w:] S. Flukowski, *Obraz oszczepu i inne wiersze*, dz. cyt., s. 5–8. Jak stwierdza Wiesław Paweł Szymański (*W stronę kontrapunktu. O poezji Stefana Flukowskiego*, „Poezja” 1968, nr 3, s. 86), liryki Flukowskiego wyróżniają się tym, że nie tylko mówią o działaniu, ale równocześnie są „dziejące się czy stwarzające”.

Poetykę sprzeczności ustanawia tutaj gra lingwistyczno-wizualna – równoczesny byt i niebyt anonimowej postaci odtwarzane są przez powiązania twierdzeń z negacją oraz przez kontrastowanie zapisu i pustki między słowami. Z puenty wiersza wynika, że los człowieka jest taki sam, jak przeznaczenie liści (suchych i ciągle szeleszczących). W tej obserwacji przejawia się istotna w tekstach Flukowskiego zasada, komentowana przez Edwarda Balcerzana – „reguła podwójności widzenia”²², dotycząca świata ludzkiego i natury zarazem, polegająca na dostrzeganiu życia w śmierci oraz śmierci w życiu. Funkcjonuje też ona w prozie, choćby w opowiadaniu *Zabić lisa*, jednak w poezji najbardziej dochodzi do głosu, na przykład w utworze *Pieśń*, ukazującym paradoksalną istotę rzeczywistości, zgodnie z którą załamują się przyjęte podziały: „Jesteśmy deszcz co obmywa – / I rynna co wiecznie czuwa” (O, 58)²³. Wiersz ten kreuje polifoniczną formę, tworząc niejako wielki chór ze zbiorowości ludzkiej i ze zjawisk przyrody, podczas gdy w innych tekstach różne byty wypowiadają się we własnym imieniu. Zabieg prozopopei sprawia, że zaczynają mówić konie, staw i owies: „Jesteśmy konie dzikie o rozwianych grzywach” (*Konie*, O, 48); „Jestem stary staw” (*Staw*, O, 46); „Jestem jeden owies w wielorakich ziarnach” (*Modlący się owies*, O, 35). Te oryginalne wiersze, obok nowel *Sen kota* i *Sen psa*, można dzisiaj odbierać przez pryzmat ekokrytyki, by zaobserwować, jak literatura otwiera się na to, co pozaludzkie, albo też – wedle innego odczytania – jak antropocentryczny dyskurs nieuchronnie zawłaszcza naturę. Tak czy inaczej, perspektywizm Flukowskiego nie mieści się w światopoglądzie modernizmu, inicjując jego przewartościowanie i nową poetykę²⁴.

Krytyczny, a wręcz oskarżycielski wymiar tej metody pisarskiej dokumentuje poruszający, osobisty utwór *Ściana warszawska*, który poprzedza dedykacja: „Pamięci Rodziców zabitych 26 września 1939 r. w Warszawie”. Czytamy tutaj:

Jestem ścianą, którą stawiał majster Kowalczyk,
 murował murarz Anioła,
 podręczną była Aniela Czubrzyńska [...]

²² Zob. E. Balcerzan, *Słowo w kieracie*, dz. cyt., s. 19–20.

²³ Waław Kubacki (*Poezje Flukowskiego* [w:] tegoż, *Lata terminowania. Szkice literackie 1932–1962*, Kraków 1963, s. 80) zauważa, iż cechą wizyjności poety jest ustanawianie świata, w którym „nie ma nieprzekraczalnych granic między przedmiotami”.

²⁴ Balcerzan (*Słowo w kieracie*, dz. cyt., s. 10) zwraca uwagę, że „*Słońce w kieracie* to dziennik poufny uczestników procesu tworzenia rzeczywistości. Zabierają tutaj głos ludzie, rośliny, przedmioty [...], śpiewają tryby młockarni, gmachy fabryczne”. Tak ujmując tę poszerzoną perspektywę opisu Jan Józef Lipski (*Marzenia senne i sny na jawie kotów, psów i ludzi*, dz. cyt., s. 121): „Motywy zwierzęce prozy Flukowskiego kojarzą się już bezpośrednio z psychoanalizą w fantastycznych etiudach, poświęconych psychologii zwierząt [...]. Zastosowany tu freudyzm *à rebours* (zbitka senna kobiety i kocicy w erotycznym śnie kota) jest kapitalnym eksperymentem pisarskim”.

Jestem ścianą,
 pod którą trzydziestu Polaków
 własnym życiem
 i okrzykiem „Niech żyje Polska!!!”
 stanęło w poprzek faszyzmowi,
 gdy dziesięciu esesmanów
 – mechanizm niezawodny –
 wykonało rozkaz:
 „Feuer!”

[*Ściana warszawska*, O, 156]

Flukowski wypełnia obecny w prozie postulat ujawniania skrytych pokładów historii – tego, co było w niej trudem zwykłych ludzi oraz destrukcją człowieczeństwa. W tym celu obiera na świadka konkretne miejsce, pozwalając mu opowiedzieć własne i cudze dzieje, by przywrócić pamięć o zgładzonych Polakach, w szczególności przypomniawszy bliskie poecie osoby oraz budowniczych Warszawy. „Reguła podwójności widzenia” służy tutaj wykazaniu, że ludzkie czyny bywają twórcze, lecz również niszczycielskie – podobnie jak w *Urlopie bosmanmata Jana Kłębucha*, pisarz zaznacza, że faszyzm nie jest odseparowany od konstruktywnych działań, choć stanowi ich przeciwieństwo.

Uwaga z *Oceanu*, że „nic nie istnieje w czystej postaci” (P, 258), przekłada się w poezji na pełne sprzeczności wizje pracy, nauki czy sportu²⁵. W tekście *Obraz oszczepu* tytułowy przedmiot zostaje opisany z różnych perspektyw: jako drewno jesionu, symbol zwycięstwa i potęgi człowieka, a wreszcie zapowiedź wojny²⁶. Odwołania do Igrzysk Olimpijskich w Berlinie w roku 1936, na których Maria Kwaśniewska zdobyła brązowy medal w rzucie oszczepem, stanowią pretekst do sformułowania myśli, że fakty i rzeczy mają „obraz podwójny” (O, 115). Do analogicznych wniosków prowadzą wypowiedzi poety na temat postępu technicznego oraz badań naukowych. Z jednej strony Flukowski widzi w uczonym depozytariusza kulturowych wartości przekazywanych innym, jak w utworze *Na warszawskiej politechnice*, z drugiej zaś – uznaje go za eksploratora sił zagrażających światu. Tworząc układy rozbudowanych enumeracji, pisarz zarysowuje ambiwalentny charakter cywilizacyjnych zdobyczy – w wierszu *Na białych brzoźach w noc...* czytamy: „Żeglujemy radem zniszczeni szaleńcy. / [...] Płyną retorty pełne rtęci i stoje żrących kwasów / Ruda wyrwana górom i węgiel zapadłym lasom” (O, 39). Z kolei tekst *Równanie* kończy katastroficzną puentą: „Wyпадniemy poza krawędzie mgliste / My nieobliczalni – my równi Pi²⁷” (O, 89). Tak jak w dramacie *Oranżeria*, poeta ostrzega przed zgubnymi skutkami wynalazków naukowych, jednocześnie kształtując innowacyjną stylistykę wierszy

²⁵ Taką poetykę łączy Szymanski (*Neosymbolizm*, Kraków 1973, s. 174) z konstruktywizmem i kubizmem. Zob. ponadto S. LiCHAŃSKI, *Stereometria wizji*, dz. cyt., s. 105.

²⁶ O wielości perspektyw w tym utworze zob. E. BALCERZAN, *Słowo w kieracie*, dz. cyt., s. 18–19.

przez umieszczanie w nich wyrażen z nowoczesnego idiolektu, takich jak „plani-metralnie” (*Papierowe płaszczyzny*, O, 67) czy „propellery” (*Gra*, O, 52).

Wyraźna w dramatach i tekstach epickich Flukowskiego tendencja do wiązania klasycznych wzorców z awangardowymi rozwiązaniami zaznacza się też w poezji – twórca pisuje rondo i ody, ale także wprowadza formy oryginalne, wymyślając niekonwencjonalne połączenia: „hommage dla listonosza” (*Hommage dla listonosza*, O, 173) czy „kołysanka bokserska” (*Kołysanka bokserska*, O, 122). Bohaterami tych tekstów są Michelangelo Buonarroti, Odilon Redon, Xawery Dunikowski i biegacz Alfred Freyer, a ponadto zwykłe, anonimowe osoby, wprowadzane do poezji razem ze swoim środowiskowym językiem. Tekst przypomina wówczas *ready made*, czerpiąc z mowy stenotypistek czy handlowców: „Opony – chlor – fajanse – nansuk i krem / [...] Na wszystko jest mój sort i szyk i bluff” (*Lament handlującego któremu ogłoszono upadłość*, O, 79). Niektóre z tych wierszy zapowiadają kolaże nowofalowych poetów, takich jak Stanisław Barańczak czy Ryszard Krynicki, przejmują bowiem frazy z doniesień prasowych bądź reklam, doprowadzając ich styl do absurdu:

remingtony – underwoody – liczby – litery – [...]
 Używaj pasty „pylon” kto chce chodzić w butach wiecznie [...]
 Kapitalista poszukiwany do fabryki czynnej w dzień i w nocy [...]
 W Chinach Feng-Yu-Hsiang bije Czang-Tso-Lina
 Izba francuska uchwaliła votum nieufności
 Czym grozi wypluta nie do spluwaczki ślina

[*Stenotypistki*, O, 41–42]

Co więcej, autor *Dębem rosne* zmienia swoje teksty, czyniąc obiektem przetworzenia własną poezję²⁷. Przykładem tej praktyki jest praca nad cytowanym wyżej utworem, o której pisarz opowiada: „Miałem kiedyś spotkanie autorskie w fabryce na Pradze. Stenotypistki nauczyły się mego wiersza na pamięć do recytacji, ustawiono je geometrycznie, z pionowego spiętrzenia powstało coś fantastycznego. Zmieniłem więc wersyfikację²⁸. Kolejny paradoks tych wierszy to zatem łączenie gotowej formy z efektami spontanicznej kreacji, powodujący, że poeta nazywa język „wydarzeniem”, by tak mówić o procesie twórczym: „gdy człowiek używa słów przy pisaniu – nie wie nigdy, co z tego wyjdzie. Język jest żywy, ma przeszłość, swoją aktualność, własne życie. Po prostu: język prowadzi grę z pisarzem [...]”²⁹.

W konsekwencji takiego postrzegania języka perspektywizm Flukowskiego ogarnia sferę dyskursu, aby zobrazować dynamikę i różnorodność mowy, zarazem jednak, podobnie jak w *Modlitwie*, obnażyć bezsens nowoczesnych środ-

²⁷ Na temat takich zabiegów zob. E. Bałcerzan, *Słowo w kieracie*, dz. cyt., s. 21–22.

²⁸ S. Flukowski, *Słowo wokół słonca. Rozmowa ze Stefanem Flukowskim*, dz. cyt., s. 55.

²⁹ Tamże, s. 56.

ków językowych oraz ich dominację nad ludźmi. Równocześnie poeta zwraca się ku temu, co pozadyskursywne, uznając literaturę za świadectwo nie dającej się zamknąć w słowach rzeczywistości: „Opowiedzieć to, czego inni nie ujrzeni jeszcze [...] / wszystko, wszystko idące, ale nieobecne jeszcze, / jeśli powiedziane, to czyż skończone?” (*Usiłowania*, O, 142). W innych autotematycznych tekstach Flukowski akcentuje paradoksalność właściwą swojemu pisarstwu, w jednym z późnych utworów czytamy: „To jest najprostsze co przeczy sobie – / zbudowałem świat ducha na lunaparku. [...] / i lubię na miejsce niewiadomej / podstawić tak zwaną niespodziewaną” (*To jest najprostsze*, O, 189)³⁰. Takim pojmowaniem poezji autor *Musimy zdobyć wzajemność jaskółek* zbliża się do myśli wyrażanej przez Jeana-François Lyotarda, który zakwestionował projekty skoncentrowane na formie artystycznej, nie zaś na pozaludzkiej rzeczywistości, przeciwstawiając im sztukę poszukującą „nowych przedstawień nie po to, by się nimi delectować, lecz po to, by lepiej odczuć istnienie nieprzedstawialnego”³¹. Przykładem tego rodzaju kreacji jest dla filozofa „nieludzka” estetyka kubizmu Apollinaire’a, wykraczająca poza schematy antropocentryzmu. Podobny program formułuje Flukowski, pisząc w tekście *Natura operuje kolorem*: „Dzieło sztuki – dziełem człowieka – / sztuka więc jest zawsze ludzka aludzka / nadludzka nieludzka –” (O, 188)³². Wyraźnie twórca określił przekaz tak rozumianej poezji, a zarazem jej motywację, polegającą na istnieniu rzeczy opierających się poznaniu i mowie, w wierszu *Nokturn I*:

Wszystko jest utopione w wielkiej tajemnicy –
 Każde poznanie jak deszcz w piachu ginie –
 Myśli są sformowane planety z mgławicy –
 Len złocisty w moczarach czarnej nocy płynie

[*Nokturn I*, O, 81]

Znamienne dla perspektywizmu Flukowskiego dokumentowanie pozaludzkiego świata pojawia się też w tekstach poświęconych wyjątkowym jednostkom oraz ich dziełom. Taki charakter ma utwór *Wigilijny świerk*, odwołujący się do obrazu Xawerego Dunikowskiego *Boże Narodzenie w Oświęcimiu 1944*. Całość podzielona została na trzy części, z których każda zarysowuje inną perspektywę. Pierwsza, najbardziej, by tak rzec, ludzka, z ironią przedstawia, do czego może posunąć się człowiek w obozowej rzeczywistości:

³⁰ Jak zaznacza Szymański (*W stronę kontrapunktu...*, dz. cyt., s. 86–87), główne cechy liryki Flukowskiego to polifonia i kontrapunktowość formy.

³¹ J. F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, przeł. M. P. Markowski [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybór, oprac. i przedm. R. Nycz, Kraków 1997, s. 60.

³² Tak odczytuje tę myśl poety Bałcerzan (*Słowo w kieracie*, dz. cyt., s. 24): „katastrofa humanizmu, czyli upadek tego, co ludzkie, nie zagraża sztuce i nie oznacza totalnej katastrofy piękna, gdyż piękno [...] ocalałe w tym, co pozaludzkie”.

Wielość perspektyw ujawnia się nie tylko w metaforyce, ale i w kompozycji poematu, obejmującego wiersze stylizowane na zapiski, monologi oraz listy Kopernika, stanowiącego tym samym utwór polifoniczny. Tak jak oko, list zyskuje tutaj status metafory epistemicznej, oznacza bowiem powiązanie sprzeczności. Ma on ponadto charakter metaliteracki, obrazując łączność między różnymi światami, w tym kontakt pisarza z czytelnikiem:

droga miłości
droga śmierci;
dwa światy:
ziemia – gwiazdy [...]
a wszystko jeden byt [...]

żagiel płynie –
biała kartka papieru,
trójkąt wpisany między horyzont
i drogę miłości.
Żagiel list trójkąt

[Na Wiślanym Zalewie, OB, 67]

Flukowski nie tylko ukazuje, że odrębne rzeczy mogą być ze sobą tożsame, lecz także stawia znak równości między przeszłym i teraźniejszym doświadczeniem, dzięki czemu sam odnajduje się w postaci Kopernika i umożliwia taką identyfikację odbiorcom. Zarysowaną w poemacie koncepcję świata, będącą następstwem odkryć astronoma, można określić słowami z tekstu *Natura operuje kolorem*: „ludzka aludzka / nadludzka nieludzka –” (O, 188)³⁴. Ważniejsza wydaje się jednak inna kwestia, to mianowicie, że tworząc opowieść biograficzną o Mikołaju Koperniku, autor *Po stycznej słońca* podsumował w swoim ostatnim dziele własne życie oraz własne pisarstwo.

Na dorobek Flukowskiego składają się dramaty, epika i liryka oraz tłumaczenia, przy czym istotne jest, że poeta przekładał między innymi teksty libertyna Anatole’a France’a, surrealistów Paula Éluarda i Jacques’a Préverta oraz podejmującego kwestie społeczne w eksperymentalnej prozie Charles’a-Ferdinanda Ramuza. Utwory tych pisarzy trudno zamknąć w ramach określonego nurtu artystycznego, sięgają oni bowiem do tradycji, a jednocześnie stosują niekonwencjonalne rozwiązania literackie³⁵. Jak wskazywałam, taki właśnie charakter

³⁴ W recenzji Stefana Melkowskiego (*Życie wewnętrzne Mikołaja Kopernika*, [rec. *Oko Byka*], „Nowe Książki” 1974, nr 5, s. 27) czytamy: „»oko« – symbol groźnej, choć pięknej możliwości poznania Wszechświata [...] – wmieszane niejako w najprzeróżniejsze fragmenty rzeczywistości – oddaje dobrze heroiczny, dynamiczny i groźny zarazem nowożytny, pokopernikański model świata [...]. Jawi się nam więc Kopernik i jako ten, który nasz świat wymyślił, i jako ten, który stanowi prawzór naszej dzisiejszej duchowości”. Zob. ponadto K. Pysiak, *Dwa światy: ziemia – gwiazdy*, [rec. *Oko Byka*], „Kultura” 1973, nr 29.

³⁵ Hanna Ołędzka (*Stefan Flukowski, tłumacz C. F. Ramuza*, „Literatura na Świecie” 1972, nr 4, s. 155) pisze, iż Ramuz jest Flukowskiemu bliski, używa bowiem form geometrycznych, „po-

mają teksty Flukowskiego. Perspektywizm jego twórczości obejmuje poetykę zmiennego punktu widzenia, konfrontowanie sprzecznych postaw, ujawnianie wielowymiarowej natury zjawisk, zderzanie ze sobą odrębnych języków oraz wykraczanie ku temu, co pozajęzykowe. W ramach tej koncepcji pisarskiej mieści się także korzystanie z ustalonych wzorców oraz przełamywanie ich nowatorską formą. Tego rodzaju sztuka bywa przez badaczy uznawana za potwierdzenie płynności granic między awangardą a modernizmem. Tak sądzi Astradur Eysteinnsson, gromadząc szereg argumentów na rzecz przecinania się tych nurtów³⁶. Podobnie uważa Marjorie Perloff, która w książce *Unoriginal Genius* proponuje wyodrębnić w nowoczesnej poezji „arięgardę”, tworzoną przez pisarzy reinterpretujących konwencje za pomocą oryginalnych środków³⁷. Rozpatrywane przez pryzmat owych ustaleń, dokonania Flukowskiego zyskują ważny kontekst lekturowy, dołączając do dzieł uzasadniających łączność polskiej literatury ze sztuką światową.

Dzisiaj, kiedy mija czterdzieści lat od śmierci poety, szczególnego znaczenia nabierają słowa, jakie przekazał on swoim czytelnikom, by skłaniać ich do powiązania przeszłości z teraźniejszością i w ten sposób wychodzić im naprzeciw:

Odchodząc, człowiek
zostawia ślad swój choćby w formie stawu z łabędziem,
wygięciem alej, zapachem kwiatów powie
o sobie więcej, niż sam wie,
niż kiedykolwiek wiedzieć będzie.
Gdy oddalamy się w radości lub w gniewie,
jak go nie spotkać?
On z każdego punktu wychodzi trzema ścieżkami
jednocześnie.
Jak nie pomyśleć o nim, kiedy słodka
linia drzew w lalki zamienionych
nad posągami kwiatem czerwonym zawiśnie?

[Przezornie i lekkomyślnie, O, 145–146]

szukując przez nie syntezy widzianego świata”, z kolei Szymański (*W stronę kontrapunktu...*, dz. cyt., s. 85) znajduje inspirację dla groteski poety w utworach Préverta. Zob. też A. Chojnacki, *Portret tłumacza*, „Literatura na Świecie” 1972, nr 4.

³⁶ Zob. A. Eysteinnsson, *Awangarda jako/czy modernizm?*, przeł. D. Wojda [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. i wstęp R. Nycz, Kraków 1998.

³⁷ Zob. M. Perloff, *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago 2010.

Dorota Wojda

STEFAN FLUKOWSKI'S PERSPECTIVISM

Summary

The work of Stefan Flukowski can be seen as an embodiment of modern perspectivism, a poetics that has spread across virtually all genres and stylistic forms. Its most characteristic techniques are shifts of the narrative point of view, juxtaposition of opposed views and attitudes, the exposure of the inherent complexity of characters and situations, and the colliding of different languages in order to catch glimpses of a reality beyond language. As plenty of those devices can be found in Flukowski's dramas, poems and fiction, we may conclude that his literary work, which exhibits a remarkable programmatic consistency, situates him on the blurred borderline between the avant-garde and modernism.