

Świat nieprzedstawiony



JULIAN KORNHAUSER ADAM ZAGAJEWSKI

Świat nieprzedstawiony

WSTĘP

Próbujemy w tej książce z różnych stron oświetlić problematykę literatury — jako składnika kultury — aby przekonać się, dlaczego tak niewiele wiemy o nas samych i o naszym świecie, podczas gdy tak wiele od tej świadomości zależy. Gdyby czytelnik chciał poznać odpowiedź, jaką znaleźliśmy, powiedzielibyśmy, że chodzi o realizm, ale nie realizm jako prąd literacki, lecz jako właściwość całej kultury i odpowiadająca jej postawa duchowa. Program ten nigdzie nie został tu wypowiedziany *explicite*, na wzór manifestu; budują go — mamy nadzieję — wszystkie artykuły książki, z których każdy zajmuje się innym aspektem tej samej sprawy.

Wydobyciu głównej tezy podporządkowana została kompozycja *Świata nieprzedstawionego*. Pierwsza część, wychodząc od najbliższej tradycji, powinna określić wymiary dzisiejszej sytuacji literatury i zaproponować kategorie niezbędne do jej zrozumienia. Część druga ma pokazać, w jaki sposób w poezji i prozie konkretnego pokolenia odbiły się najważniejsze problemy czasu, w którym ono działało. Trzecia część natomiast zawdzięcza swą postulatowość najmłodszemu pokoleniu pisarzy i artystów, omawia najważniejsze ich wystąpienia i referuje je w języku przygotowanym przez poprzednie fragmenty książki.

Chodzi nam nie tylko o literaturę, o dobre książki, lecz także o świadomość kulturalną. Gdy więc, na przykład, polemizujemy z niektórymi propozycjami krytyki literackiej, to nie dlatego, że nie zainspirowały wielkich dzieł, ale dlatego, że zawiody jako rodzaj pisarstwa, jako wyraz rozeznania w świecie. Nasze sądy mogą być nieraz odczytane jako pochopne przekreślenie wartości pisarstwa omawianych autorów, podczas gdy nie interesuje nas giełda literacka, recenzje, hierarchie i rangi, lecz idee i postawy. Niektóre postulaty mogą być uznane za nierealnie optymistyczne, a odpowiadające im zarzuty — za krzywdzące. Chwilami mówimy więc o literaturze tylko możliwej, nie zaś istniejącej. Działalność krytyczno-literacka powinna jednak — tak nam się zdaje — zawierać ziarno utopii.

Nie chcemy się usprawiedliwiać: uprzedzamy jeszcze jeden zarzut. Jasno wypowiedział to Eliot¹: „Kiedy o poezji mówi lub pisze poeta, ma on po temu pewne szczególne kwalifikacje i równie specyficzne ograniczenia. [...] A przecież przypuszczam, że wypowiedzi krytyczne poetów [...] interesują nas głównie dlatego, że niezależnie od rzekomego celu poeta podświadomie zawsze będzie się starał bronić tego gatunku poezji, jaki sam uprawia, lub będzie postulował założenia, na których chciałby się oprzeć. Szczególnie poeta młody, czynnie zaangażowany w walkę o tego rodzaju poezję, jaką sam pisze, widzi poezję dawną przez pryzmat własnej, tak że przesadna będzie zarówno jego wdzięczność wobec poetów, od których się czegoś nauczył, jak i jego obojętność wobec tych, których cele były odmienne od jego własnych. [...] W sumie to, co pisze o poezji, należy oceniać w świetle poezji, jaką pisze”². Książka ta nie powstawała w próżni. Jej sojusznikami i zarazem surowymi „recenzentami” byli nasi koledzy i przyjaciele, uczestnicy ciągle trwającej dyskusji.

¹Eliot, *Tomas Stearns* (1888–1965) — anglojęzyczny poeta modernizmu, laureat Nagrody Nobla (1948), autor m. in. poematu *Ziemia jałowa* (1922). [przypis edytorski]

²T. S. Eliot *Muzyka poezji* w: *Szkice krytyczne*, Warszawa 1973, s. 15–16. [przypis autorski]

„ZMIENIŁA SIĘ SKÓRA ŚWIATA”

KATARAKTA

Brak rozeznania czy, jak może lepiej byłoby powiedzieć, rozpoznania naszej sytuacji, jest jednym z głównych powodów chaosu w wielu dziedzinach kultury, niepewności artystów i porażek sztuki, błędzenia literatury i niecierpliwości pisarzy, nudziarstwa filozofów i małej odkrywczosci nauki. Dla naszej współczesnej kultury myślowej charakterystyczne jest działanie po omacku, postępowanie zmieniające się w zależności od doraźnych, koniunkturalnych względów. Przyczyną tej niepewności jest brak zasadniczej diagnozy cywilizacyjno-kulturalnej lub też, co na jedno wychodzi, konkurencja kilku diagnoz wzajemnie sobie przeczących.

Nie wiemy, gdzie jesteśmy. Nie wiemy, z kim mamy się porównywać. Czy mamy już cierpieć z powodu nowoczesnej cywilizacji, czy powinniśmy zwrócić szczególną uwagę na reifikację³ i alienację⁴, czy też dopiero powinniśmy tę cywilizację u siebie zbudować? Gdy czytamy *Ucieczkę od wolności* Ericha Fromma⁵ i w jego opisie mechanizmów degradujących człowieka w społeczeństwie kapitalistycznym z niechęcią odnajdujemy zjawiska znane nam z naszego terenu, nie potrafimy ocenić, jak daleko zaszliśmy w kształtowaniu nowych postaw ludzkich, a ile jeszcze w nich pozostało z przeszłości. Nie wiemy też, co właściwie jest z naszą kulturą masową.

Nielatwo było o postawienie diagnozy, przeszkadzały temu ograniczenia zarówno zewnętrzne, jak i wewnętrzne. Proces wznoszenia wiedzy społeczeństwa o siebie samym jest skomplikowany, uczestniczą w nim zarówno sztuka, jak i literatura, filozofia i publicystyka, czy nauki szczegółowe. Każda z tych dziedzin posiada cechy szczególne, każda na swój sposób przyczynia się do pełnego ukształtowania sensu diagnozy, wędrującego od jednej z nich do drugiej. Tymczasem dziedziny te wewnątrz własnych obszarów jałowiały, a połączenia między nimi uległy przerwaniu. Wobec tego i rozpoznanie uległo zaćmie, czyli katarakcie.

Ratunkiem stały się analogie z innymi okresami historycznymi. Przebąkiwano więc, że czasy nasze przypominają przełom dziewiętnastego i dwudziestego wieku, pisarze (Kuśniewicz⁶, Wojciechowski) i historycy literatury usadowili się w tamtym okresie (dlatego tak dobrze wzajemnie się rozumieją). Ale jest to diagnoza chybiona. O naszym czasie jak dotąd powiedzieć można co najwyżej, że charakteryzuje go niezdolność do wytworzenia własnej diagnozy. Romantyczne przesilenie, kryzys wartości, dekadentyzm i pesymizm Młodej Polski nie odpowiadają chaosowi naszych czasów. Chaos ten jest przede wszystkim chaosem niewiedzy, zagubienia się w skrajnościach, których jeszcze nie umiemy myślowo uporządkować. Nie można przy tym porównywać chaosu świata z chaosem niewiedzy, gdyż każdy z nich mieści się na innej płaszczyźnie. Zbyt łatwa to analogia, gdy tyle nowych elementów wzbogaciło i skomplikowało naszą sytuację.

W gmachu kultury, jeśli nań patrzeć od strony jego funkcji wytwarzania samowiedzy, jedno z pierwszych miejsc zajmują literatura i sztuka. Czerpią one bezpośrednio z doświadczenia, stykają się z potoczną świadomością, ulegają jej lub z nią polemizują. W pobliżu znajdują się takie nauki jak socjologia czy psychologia, które obok własnego poznania, już bardziej wąskiego, korzystają w pewnym zakresie z usług literatury i sztuki, oddychają powietrzem masowej kultury, posługują się opiniami dziennikarskimi i publicystycznymi i znowu częściowo pozostają pod ich wpływem i urokiem, częściowo zaś je korygują. Jest wreszcie filozofia, która w sposób najbardziej dojrzały — co nie zna-

³reifikacja — traktowanie pojęcia abstrakcyjnego jak rzeczy materialnej; w socjologii: traktowanie procesu społecznego tak, jakby pochodził z zewnątrz i nie był efektem działań społecznych, np. traktowanie normy społecznej jak prawa natury. [przypis edytorski]

⁴alienacja — wyobcowanie; pojęcie filozoficzne obecne zarówno u Hegla (jako obcość państwa wobec ducha dziejów), jak i u Marksa (oddzielenie się pracy, pojmowanej jako twórcza działalność człowieka, od rzeczywistości społecznej na skutek mechanizacji środków produkcji). [przypis edytorski]

⁵Fromm, Erich (1900–1980) — filozof, socjolog i psycholog niemiecki, autor m. in. książki *Ucieczka od wolności*, analizującej początki nazizmu i tzw. osobowość autorytarną. [przypis edytorski]

⁶Kuśniewicz, Andrzej (1904–1993) — prozaik, eseista i poeta. [przypis edytorski]

czy najlepszy — osądza swoją epokę. Żadnego z elementów tej konstrukcji nie można zredukować do innych, wszystkie są nie do zastąpienia.

Co stało się ze sztuką? Malarze odchodzą od malarstwa sztalugowego, uprawiają sztukę konceptualną⁷, przejmując cudzą diagnozę cywilizacyjną. Nasi artyści, naprzód zafrapowani happeningiem⁸, teraz sztuką konceptualną, ciągle zachowują się tak, jakby ich obowiązkiem było szokowanie sytego, pogrążonego w błogim poobiednim bezruchu społeczeństwa. Zachwycają się różnego rzędu destrukcją, jakbyśmy mieli już co niszczyć. Jest to działanie po omacku, wynikające z zupełnej dezorientacji, napotyka ono zresztą całkowity brak recepcji.

Co stało się z literaturą w tej atmosferze nieśmiałości poznawczej? Nawet nie zauważyliśmy, że zniknął prawie zupełnie pewien typ literatury, ten jej rodzaj, który zwykle w sposób najbardziej wydatny pełni funkcję poznawczą. Zniknęła mianowicie z naszej literatury „średnia”, solidna powieść realistyczna, ten rodzaj prozy, który dominował w dwudziestoleciu międzywojennym i który, o czym wiemy dzięki przekładom, nadal przeważa w innych literaturach. Literatura nasza nie ma korpusu, ma powieści eksperymentalne, kreacjonistyczne albo powieści popularne. Między Buczkowskim⁹ a Fleszarową-Muskat¹⁰, między Bocheńskim¹¹ a Haliną Snopkiewicz¹² nie ma nikogo, nie ma literatury realistycznej. Nie ma książek pośredniczących między tymi radykalnie różnymi członami opozycji. Powieść popularna jest oczywiście zbyt uboga poznawczo, zbyt prymitywna w swych kategoriach i ambicjach, aby mogła wypełnić tę lukę. Nie chodzi tu zresztą o literackie wyznaczenie wiary, przecież spośród pisarzy międzywojennych pamiętamy dziś najlepiej nazwiska właśnie pisarzy eksperymentalnych, modyfikujących kategorie realizmu. Korpusu — powieści realistycznej — zdaje się jednak domagać idea jedności literatury zasadzająca się na opozycjach pełnych napięć związkach między różnie uprawianymi i rozumianymi odmianami pisarstwa. Przedwojenna proza kreacjonistyczna, eksperymentalna, powstawała w dialogu z powieścią realistyczną, była z nią skłócona, ale potrzebowała jej do kłótni, ciągnęła z niej soki, dowiadywała się z niej o świecie (aby potem na swój użytek wiadomości te przekręcić). I nie tylko pisarze kreacjoniści dowiadywali się o świecie z powieści realistycznej. W prawidłowo funkcjonującej kulturze narodowej powieść realistyczna tworzy podstawowe źródło wiadomości o świecie i o ludziach. Nie tylko dla potomnych, także dla współczesnych, których doświadczenie ujmuje w formy zestalone i intersubiektywne. Taka powieść tworzy jakby specyficzną otoczkę, pożywkę dla myślenia, jest medium wszelkich obserwacji. Utraciliśmy dziś to znaczenie terminu „literatura”, a stało się tak dlatego, że literaturze, podobnie jak innym elementom kultury, zabrakło zarówno obiektywnych możliwości, jak i odwagi, żeby tego rodzaju penetrację świata mogła stale, jak to jest niezbędne przy obserwacji, prowadzić.

W tak przeprowadzonym podziale literatury została reszta. Jest nią osławiony mały realizm, tworzony notabene przez pisarzy nie tylko młodych. Gdyż mały realizm nie zdołał i — przy anachroniczności swych kategorii estetycznych i poznawczych zaczerpniętych z innego świata, z jakiejś zramolałej literatury — nie mógł udźwignąć zadania nakreślenia diagnozy.

W puste miejsce, między literaturą popularną a eksperymentalną, między Haliną Snopkiewicz a Parnickiego¹³, weszła literatura przekładowa. Przeciętny czytelnik, gdy

⁷*sztuka konceptualna* — kierunek w sztuce współczesnej, zakładający że pomysł (idea, koncepcja) jest ważniejszy niż wykonanie dzieła. [przypis edytorski]

⁸*happening* — (z ang. wydarzenie) forma działania artystycznego, plastycznego bądź parateatralnego. [przypis edytorski]

⁹*Buczkowski, Leopold* (1905–1989) — prozaik, poeta i artysta plastyk, autor m. in. eksperymentalnej powieści z czasów II wojny światowej *Czarny potok*. [przypis edytorski]

¹⁰*Fleszarowa-Muskat, Stanisława* (1919–1989) — pisarka i poetka, dziennikarka „Dziennika Bałtyckiego”, autorka ok. 700 utworów. [przypis edytorski]

¹¹*Bocheński, Jacek* (ur. 1926) — prozaik, autor tzw. *Trylogii rzymskiej* (*Boski Juliusz, Nazo poeta, Tyberiusz Cezar*) oraz (pod pseudonimem Adam Hosper) tekstów piosenek. [przypis edytorski]

¹²*Snopkiewicz, Halina* (1934–1980) — pisarka, autorka powieści dla młodzieży. [przypis edytorski]

¹³*Parnicki, Teodor* (1908–1988) — autor powieści historycznych (np. *Srebrne orły*), niekiedy z elementami fantastyki i historii alternatywnej (np. *Koniec „Zgody Narodów”*), z czasem dążący w stronę powieści eksperymentalnej (np. *I u możliwych dziwny*). [przypis edytorski]

uporał się już z Kraszewskim¹⁴ i Sienkiewiczem¹⁵, sięga po książki tłumaczone, a o własnej literaturze albo nie ma zdania, albo ma pożyczone od kogoś złe zdanie. Powiększa to jeszcze bałagan myślowy, jeśli bowiem literatura tłumaczona zajęła miejsce własnej literatury realistycznej, to znaczy, że na co dzień spotykamy się ze światem cudzym, z diagnozą *cudzą*. Zamiast podczas lektury książki racjonalizować wiedzę o naszych własnych sprawach, żyjemy w krainie fikcji, w krainie cudzych problemów, których potem nie umiemy już odróżnić od własnych. Skoro naszym codziennym bohaterem jest pan Smith lub jego krewni, tym trudniej przychodzi nam określić, „ile” już mamy cywilizacji i gdzie jesteśmy.

Wskutek braku korpusu literatury także powieści eksperymentalne tracą, choćby abstrakcyjny, związek z naszym światem, penetrują najchętniej przeszłość, w najlepszym razie ciągle na nowo przetrawiają sprawy II wojny światowej, która jest ostatnim jako tako poznany okresem historycznym. Awansem cieszą się natomiast tematy zupełnie niespodziewane, nagle potęgą artystyczną stała się mitologiczna literatura wiejska. Brak rozpoznania własnej sytuacji nie uniemożliwia powstawania wartościowych dzieł sztuki, ale sprawia, że pojawiają się one w dziwnych regionach, dają wyraz sentymentom minionym czy marginesowym dla życia duchowego społeczeństwa, natomiast omijają centralne sprawy pokolenia czy społeczeństwa. Gdyby tej drogocennie zbędnej sztuce towarzyszyła sztuka bardziej aktualna, zbędność tej pierwszej stałaby się czymś pełnym uroku, podczas gdy dzisiaj może złościć ludzi myślących praktycznie.

Żeby raz jeszcze powtórzyć: nie jestem tu po stronie „płaskiego” realizmu, przeciwko eksperymentowi. Ale powodzenie eksperymentu zależy między innymi od tego, czy wyrasta on z solidnego podłoża literatury realistycznej.

Innym przykładem może być zupełny brak *współczesnej* powieści politycznej. Wystarczy przeczytać *Generała Barcza*¹⁶ czy *Mury Jerycha*¹⁷, żeby zrozumieć, że mięszem tego typu powieści — nie tylko od strony estetycznej, lecz także filozoficznej — był pewien typ złośliwej obserwacji, której dziś nie ma.

Spustoszenia wywołane przez brak literatury realistycznej, tej podstawowej sondy, tego instrumentu zdobywania elementarnej wiedzy o nas, sięgają daleko poza literaturę. Ani socjologia, ani psychologia nie potrafią ich zrekompensować, przeciwnie, same padając ich ofiarą, nie stworzyły obrazu naszych problemów. Psychologowie zbyt przejęli się tradycją badania szczurów w labiryncie i niewiele wiedzą o współczesnych sprawach, socjologia nie umie swych fragmentarycznych obserwacji scalić w obraz społeczeństwa. W nie lepszej sytuacji są filozofowie. Zajmują się głównie historią filozofii, najchętniej marksistowskiej, lecz nie potrafią skorelować kategorii pojęciowych, którymi się sprawnie posługują, ze współczesnym materiałem doświadczalnym. Nie są filozofami naszych czasów. Nie znaczy to, że wspomniane szkody powoduje wyłącznie brak realistycznej literatury — brak ten jest przyczyną, ale i symptomem.

Największy niepokój budzi jednak sprzeczność między naszą wiedzą normatywną a wiedzą opisową, odległość między naszymi postulatami a naszymi spełnieniami i wiedzą o tych realizacjach. Chcemy mieć nowego człowieka, nowe stosunki międzyludzkie, nową kulturę, nową socjalistyczną moralność — a mamy stare przywary i popełniamy odwieczne błędy. W dodatku nie umiemy i nie chcemy spojrzeć tej sytuacji w oczy.

Ceną za połączenie tych tak odległych od siebie pozycji naszej wiedzy i naszej sytuacji jest hipokryzja, nasz nowoczesny faryzeizm, udawanie, że jest tak, jak powinno być.

¹⁴Kraszewski, Józef Ignacy (1812–1887) — przedstawiciel pozytywizmu, pisarz, dziennikarz i działacz społeczny, autor licznych powieści historycznych. [przypis edytorski]

¹⁵Sienkiewicz Henryk, pseud. Litwos (1846–1916) — powieściopisarz, nowelista, publicysta, działacz społeczny, laureat Nagrody Nobla za całokształt twórczości. Twórca obrazów niedoli chłopca, niedoli powstańczej, nostalgii, zajmował się tematyką zarówno współczesną, jak i historyczną. Dzieła: *Szkice węglem* (1880), *Ogniem i mieczem* (1884), *Potop* (1886), *Pan Wołodyjowski* (1887–88), *Krzyżacy* (1900), *Quo vadis* (1895–96), *Rodzina Polanieckich* (1895), *Bez dogmatu* (1891), *W pustyni i w puszczy* (1911). W 1900 z okazji 25-lecia twórczości w darze od narodu otrzymał pałac w Oblęgorku pod Kielcami. [przypis edytorski]

¹⁶*General Barcz* — powieść polityczna Juliusza Kadena-Bandrowskiego, wydana w 1923 roku; jej bohater tytułowy miał pewne cechy marszałka Józefa Piłsudskiego. [przypis edytorski]

¹⁷*Mury Jerycha* — powieść Tadeusza Brezy, pisana podczas II wojny światowej, przedstawiająca w krzywym zwierciadle II Rzeczpospolitą. [przypis edytorski]

Więc co robić? Sprawne funkcjonowanie kultury w jej części diagnostycznej, warunkujące pełnię życia duchowego, możliwe jest tylko w społeczeństwie, które ośmiela swoich artystów i uczonych. Jedyną radą jest z wolna postępujące odbudowywanie utraczonej jedności kultury, jedności wiedzy i postulatów, faktu i wiedzy, literatury i filozofii, nauki i sztuki. Taka właśnie współpraca, ale i polemika, różnych dziedzin kultury składa się na trafną diagnozę. Bez niej — jest ona dopiero warunkiem koniecznym, ale niewystarczającym — nie będzie się powodziło ani humanistyce, ani dziełu humanizacji. Gdyż samowiedza społeczeństwa jest niezbędna dla jego zdrowia, podobnie jak właściwe jego funkcjonowanie umożliwia dopiero przygotowanie takiej diagnozy. Nie musi ona być ostateczna i apodyktyczna, będzie zawsze rozwijana i ulepszana.

1971 r.

BUDOWNICZY PEIPER

„Zmieniła się skóra świata” — to zdanie, wyjęte ze wstępu programowego artykułu *Punkt wyjścia*¹⁸, wyznacza jeden z kierunków myśli Tadeusza Peipera¹⁹. W świecie zmienionym przez wojnę, zdobytym przez cywilizację, sztuka powinna na nowo zdać sobie sprawę ze swoich możliwości i obowiązków. Przekonanie o radykalnej nowości świata sąsiaduje w programie Peipera z ideą porządku (dzieło sztuki jako budowa), ideą konstrukcji (doprowadzenia do powstania tej budowy) i z ideą jedności (całościowych związków między poematem, dziełem sztuki, a zewnętrznym światem cywilizacji). W nowym świecie artysta, rozpoznawszy strukturę tego świata, powinien wznieść budowlę sztuki; przez to przyczyni się — za pośrednictwem ludzi, odbiorców sztuki, których jego dzieło niepostrzeżenie przekształci — do pchnięcia naprzód sprawy rozwoju cywilizacji. Cywilizacja rozwija się bowiem zarówno w świecie zewnętrznym, jak i w duszy człowieka, którą w swoisty sposób modyfikuje. Sojusznikiem i pionierem tych przemian jest poeta, artysta.

Pisząc o Peiperze teoretyku nie dołączam się do tych, którzy skłonni są cenić program Peipera kosztem jego poezji. Można patrzeć na dzieło Peipera jak na dzieło jednolite, wybierając z niego, z jego części dyskursywnej, te miejsca, które umożliwiają porozumienie (lub dyskusję) między rozstrzygnięciami Peipera a naszymi, dzisiejszymi pytaniami. Z tego punktu widzenia teoretyczne pisma Peipera, Kopernika awangardy, rozpatrywać można jako zespół odpowiedzi na nieustającą ankietę pod tytułem *Literatura polska*.

Konstruować i sygnalizować

W jednym ze swych felietonów literackich Andrzej Kijowski²⁰ uznał Stanisława Ignacego Witkiewicza²¹ za pisarza, którego dzieło w sposób najpełniejszy reprezentuje epokę dwudziestolecia międzywojennego. Katastrofizm Witkacego stał się proroctwem spełnionym i dodatkowo podkreślonym przez tragiczny osobisty los jego twórcy. Tymczasem optymizm, a raczej, jak chciałoby się powiedzieć, konstruktywność Peipera, skazuje go na los fałszywego proroka. Tak też, generalnie rzecz biorąc, potraktowało myśl Peipera pokolenie wojenne, pokolenie Baczyńskiego²² i Gajcego²³. Gdy czytamy dzisiaj pisma Peipera, nie odnosimy wrażenia, że wszystko to się stało, że triumfująca cywilizacja bez przeszkód ogarnęła nasze życie. Witkacy ze swymi przecuciami bliższy jest naszej wrażliwości zranionej przez apokalipsę. Budowniczy Peiper wydaje się nieco anachroniczny,

¹⁸T. Peiper *Tędy. Nowe usta*, Kraków 1972, s. 27. [przypis autorski]

¹⁹Peiper, Tadeusz (1891–1969) — poeta, krytyk i teoretyk sztuki, przedstawiciel awangardy, redaktor czasopisma „Zwrotnica”. [przypis edytorski]

²⁰Kijowski, Andrzej (1928–1985) — prozaik i krytyk literacki, autor m. in. powieści *Dziecko przez ptaka przyniesione*. [przypis edytorski]

²¹Witkiewicz, Stanisław Ignacy (1885–1939) — malarz, fotografik, pisarz, dramaturg, filozof i teoretyk sztuki, twórca Teorii Czystej Formy, znany z ekscentrycznego stylu życia. [przypis edytorski]

²²Baczyński, Krzysztof Kamil (1921–1944) — jeden z czołowych poetów tworzących w czasie II wojny światowej, zginął walcząc w Powstaniu Warszawskim. [przypis edytorski]

²³Gajcy, Tadeusz (1922–1944) — poeta, żołnierz Armii Krajowej, jeden z redaktorów konspiracyjnego czasopisma „Sztuka i Naród”. [przypis edytorski]

ta sama cywilizacja, której miała służyć sztuka, wydała z siebie zagładę, obróciła się przeciwko człowiekowi, jak w oklepanej formule alienacji²⁴.

Ale mówimy to dzisiaj z pobłażliwym uśmiechem tych, którzy lepiej wiedzą, co się stało dalej, jak się ten film skończył, a dzisiejsi dwudziestokilkuletni wiedzą o tym już nawet nie ze swojego osobistego doświadczenia. Czym innym była gorycz młodych poetów żyjących w czasach okupacji.

Po drugie, na historię nie można patrzeć tak, jak to robią skrajni determiniści, dla których „nie mogło być inaczej”. Można także spojrzeć na historię jak na wiązkę możliwości, z których tylko pewne realizują się, ale te, które „odpadły”, też mają wartość, w swoim czasie i one były rzeczywistością, przynajmniej rzeczywistością duchową, intencjonalną, definiowaną przez kulturę i w jej sferze działającą sprawczo. Konstrukcyjność Peipera zdaje się odnosić do takiej właśnie, niezastnialej w pełni możliwości cywilizacyjnej. Peiper sam przecież nazwał się „burmistrzem marzeń niezamieszkałych”. W sferze modeli kultury programu Peipera nie przekreśla wewnętrzny kryzys polityczny Polski międzywojennej ani kataklizm cywilizacyjny drugiej wojny światowej.

Peiper jest dla dwudziestolecia postacią równie symboliczną, jak Witkacy. Obaj ci pisarze zajmują postawy zasadnicze dla literatury. Literatura może stać się medium swojego czasu, wsłuchać się w swoją historię, przechodzić razem z epoką wszystkie jej choroby, wyczuwać jej drgania z kobiecą niemal intuicją — sygnalizować. Może też wspomagać jeden z kierunków rozwoju, opowiedzieć się po stronie wzrostu, czy też tego, co się za wzrost uważa, i czynnie, na swój sposób, popierać wybraną tendencję — konstruować. Jest to więc wybór między pierwiastkiem żeńskim i męskim, wybór, który jest rezultatem odpowiedzi, co lepiej — dać się „ponieść fali”, uczynić się subtelnym przyrządem pomiarowym, czy też zająć postawę w pewnym sensie nawet ahistoryczną, bo nie spekulującą, co się stanie z popieranym przez literaturę nurtem, raczej budować, niż odzwierciedlać.

Katastrofizm Witkiewicza jest sygnałem rozpadu, jest przepowiednią spełnioną. Konstrukcja Peipera jest niezakończona, ahistoryczna. Przez to jednak jego postawa wcale nie straciła wartości. Paradoksalnie, jako „niedoprowadzona do końca”, jest tym bardziej do podjęcia — postawa, nie program w całości.

Równocześnie dzieła Witkacego i Peipera wyznaczają dwie, do dziś ważne perspektywy. Dzisiejsza młoda literatura może wybierać pomiędzy tymi perspektywami, między sygnalizowaniem a konstruowaniem. (Tradycję podjąć można „formalnie” lub „materialnie”, można z niej wziąć tylko czysty wzór postawy wobec świata i wtedy nie pojawi się paradoks „awangardy jako tradycji”. Bowiem z awangardy można wziąć właśnie postawę tylko, poszukiwanie w świecie nowości, „nowej”, dzisiejszej nowości, bez przyjmowania dawnego opisu rzeczywistości. Natomiast być dzisiaj świadomie „katastrofistą”, to znaczy podjąć tradycję „materialnie”, przyjąć postawę razem z towarzyszącą jej niegdyś diagnozą. Znaczy to również — być neoklasycystą, zrzec się ryzyka własnej oceny świata).

Obie te perspektywy — sygnalizować i konstruować — nie są prawdopodobnie nie do pogodzenia. Jeśli sygnalizowanie pojąć jako — ostatecznie — odsłonięcie pewnej rzeczywistości, to konstruowanie bliższe jest wyborowi skłaniającemu do takiej, a nie innej, mniej lub bardziej projektującej definicji rzeczywistości. Tylko słabość kultury dwudziestolecia mogła rozłączyć tak drastycznie te funkcje. A dla nas ta słaba kultura z kilkoma „oczkami” wybitnych dzieł jest dziś niedościgłym ideałem, w stylistycznym turgorze²⁵ pism Peipera znajdujemy odbłask świetności tamtych polemik.

Reakcja na świat

Podstawowym zadaniem programu literackiego Peipera jest wyciągnięcie artystycznych wniosków z diagnozy cywilizacyjnej. Nowością peiperowskiego świata jest cywilizacja wytwarzająca takie zjawiska jak urbanizacja, wysoka technologia maszynowa czy masowość życia społecznego. Teoria Peipera jest akceptacją tych zjawisk, jest powitaniem ich przez literaturę, przez kulturę. Nowa cywilizacja staje się również szansą dla

²⁴alienacja — wyobcowanie; pojęcie filozoficzne obecne zarówno u Hegla (jako obcość państwa wobec ducha dziejów), jak i u Marksa (oddzielenie się pracy, pojmowanej jako twórcza działalność człowieka, od rzeczywistości społecznej na skutek mechanizacji środków produkcji). [przypis edytorski]

²⁵turgor — napięcie ściany komórkowej wskutek działania na nią ciśnienia hydrostatycznego z wnętrza komórki. [przypis edytorski]

literatury, może jej dostarczyć nie tylko materiału tematycznego, nie tylko treści. Podstawową formą czerpania przez poezję korzyści z życia jest odtwarzanie jego struktury, naśladowanie związków w nim zachodzących. Teraźniejszość, mówi Peiper, przejawia się nie w treści metafor, lecz w „samej robocie artystycznej, w samym kroju poetyckim”²⁶. Nowość świata przechodzi do poezji, poezja może uczynić wielki krok naprzód dzięki teoretycznemu odkryciu, że potencjalnie jest analogią świata. Poemat może przyjąć organizację odpowiadającą organizacji masy ludzkiej. Prawa ekonomii w poezji wytwarzają swój odpowiednik w postaci ekonomii, oszczędności estetycznej, w postaci rachowania efektów, wyliczania zysków poetyckich. Tworzenie artystyczne jest „robotą”, poezja jest nieomal „przemysłem” poetyckim. Także sytuacja polityczno-egzystencjalna znajduje odzwierciedlenie w samej strukturze wiersza. Wiersz wolny nieprzypadkowo odpowiada wiekowi dziewiętnastemu, koresponduje z dążeniami do wolności społecznej, wolności narodowej, gospodarczej, prawno-politycznej i obyczajowej²⁷. „Wiersz wolny to było realizowanie wolności w poezji”²⁸. Wiek dziewiętnasty tak dalece zabezpieczył wolność, że współczesność (peiperowska) na pierwszy plan wysuwa raczej ideę współzależności spokrewnioną z ideą ładu, „jedności zbudowanej na dalekich związkach międzyludzkich”²⁹. Estetycznym korelatem³⁰ tego stanu rzeczy jest rym regularny odległy. Analogia jest tak ścisła, że Peiper posługuje się wyrażeniem „społeczeństwo rymów”. Metoda Peipera odślania tu i siłę, i słabość. Jej siłą jest całościowość, panoramiczność widzenia sztuki i świata w bliskich związkach, przy czym nie są to związki powierzchowne. Na planie wyjaśniania historycznych zmian w poezji metoda ta jest głębsza od innych. Jej słabość, niebezpieczeństwo z nią związane, wychodzi na jaw przy układaniu programu poetyckiego. Charakterystyczne dla Peipera-teoretyka jest stwarzanie pozorów, jakoby przejście od jednej sfery do drugiej, od właściwości cywilizacji do właściwości wiersza, było czymś całkiem „naturalnym”. Peiper zdaje się sugerować, że jego teoria jest systemem tłumaczącym związki między światem a poezją. Systemowość myśli Peipera jest przy tym nie czymś, co odkrywamy w niej *ex post*³¹ (choć jest w niej i ten właściwy rodzaj systematyczności), lecz czymś, co przez autora jest szczególnie „reklamowane”. Znaczy to, że myśl Peipera, która składa się na pewien system przekonań, chce uchodzić za system w innym sensie, mianowicie żywi ambicję wyznaczania jednoznacznych związków między rzeczywistością a poezją. „W tym, co nazywam odległym rymem regularnym, zawarty jest mój socjalizm”³², pisze Peiper. Jest w tym arbitralność zbyt mechanicznej analogii. Arbitralność tę łatwiej wytłumaczyć w przypadku, kiedy Peiper interpretuje dawną poezję, wyjaśnia na przykład losy poezji dziewiętnastego wieku. Staje się ona jednak pewnym nadużyciem, kiedy ma uzasadniać nowe zdobycze poezji.

Między diagnozą świata a planem poezji istnieje luka, której nie może zapełnić żadna analogia, żadna implikacja, żadna jednoznaczność. Między światem a poezją znajduje się szczelina, którą zapełnić może tylko najgłębiej osobista, egzystencjalna decyzja artysty. Artysta może rozpoznać w swej epoce nową cywilizację, może widzieć ją tak dokładnie, jak to było w przypadku Peipera, a jednak przeciwstawić się jej. W imię czego? W imię choćby samej tej decyzji.

Zarzut przeoczenia tej właśnie szczeliny między oceną rzeczywistości a programem artystycznym może być krzywdzący. Przecież Peiper tyle razy mówi o poecie świadomym, o konieczności posiadania idei poetyckiej, która jest zarazem ideą życiową (polemika ze Skamandrytami³³). Zdawałoby się więc, że ta świadomość musi zawierać w sobie także i moment egzystencjalnej decyzji. A jednak programowi Peipera brakuje pewnego rodzaju dramatyczności, świadomości ryzyka, świadomości, że wybór takiej postawy artystycznej nie ma w sobie nic z konieczności, że nie jest naturalnym dopełnieniem tendencji epoki, że nie jest czymś samo przez się zrozumiałym, ale jest wyzwaniem, jak każdy wybór. W programie Peipera nie brak zresztą dramatyczności w ogóle, ale mieści się ona

²⁶tamże, s. 72. [przypis autorski]

²⁷tamże, s. 73. [przypis autorski]

²⁸tamże. [przypis autorski]

²⁹tamże, s. 74. [przypis autorski]

³⁰korelat — odpowiednik. [przypis edytorski]

³¹*ex post* (łac.) — po fakcie, później, z późniejszej perspektywy. [przypis edytorski]

³²tamże, s. 138. [przypis autorski]

³³tamże, s. 281. [przypis autorski]

na innym planie — o czym później. Być może spokój Peipera bierze się stąd, że jest on również pewnego rodzaju nauczycielem, jego program jest także i lekcją, apodyktyczną nauką awangardy. Peiper tak góruje nad bezmyślnością Skamandrytów, że w jego programie zaległa się pewność. Spokojowi jego myśli sprzyja też „konstrukcyjny” charakter wizji — tak jakby budowanie było mniej ryzykowne niż wyznawanie wiary czy niszczenie. Zresztą już drugie dziesięciolecie okresu międzywojennego wydobyło na wierzch tragiczność programu Peipera.

Każdy wybór jest wyzwaniem, każda decyzja jest podziałem, pozbawieniem się pełni. Kiedy Peiper polemizuje z klasycyzmem (klasycy-snem), już tutaj w gruncie rzeczy tkwi dramat. Talent artysty jest skłonnością do wszystkiego, jest czymś całkowitym, wszechstronnym; talent nie jest ani klasycystyczny, ani awangardowy, ani skamandrycki, ani katastroficzny. Jest tym wszystkim równocześnie, jest próbą całości. Być może talent, gdyby w ogóle możliwe było dotarcie do jego wyglądu „nieskażonego”, jest na pół dziecięcą gadaniną o wszystkim żywiołowym językiem totalności świata. Dzieło sztuki zuboża niesłychanie talent, „uszczerbawia” go, ujednoznacza.

Dalszym krokiem na tej kamienistej drodze rezygnacji ze wszystkiego jest program artystyczny, który jest bezpowrotnym odejściem od pełni, od tego, co tak głośno odrzuca. Dopiero dojrzały artysta rozumie, że nie sposób naszymi ludzkimi środkami odtworzyć pełnię przy pomocy pełni właśnie, że wszystko przegląda się w szczególe, fragment lepiej obrazuje całość niż całość samą siebie. Ale to nie zmniejsza wcale dramatyczności wyboru i polemik między różnymi orientacjami artystycznymi. U nas te polemiki są twarde i niesprawiedliwe, połowiczne i pospieszne.

Myśl Peipera natomiast zdaje się z upodobaniem sugerować pewien automatyzm w tej dziedzinie, Peiper zaciera ślady dramatyzmu. Kto wie, czy nie jest to mimowolny wpływ przyjmowanej za wzór cywilizacji. Jeśli jej ekonomia znajduje odbicie w estetyce, dlaczego by nie miała kształtować także i etyki — oszczędnej, wstrzemięźliwej, „męskiej”, maskującej drastyczny wybór.

Logika dalszego nastawienia

Słowa „automatyzm” używa Peiper wtedy, gdy mówi o polskości literatury, o odrębności kultury. „Odrębność kultury powinna być nie dogmatem, lecz automatem”³⁴.

Peiper polemizuje w ten sposób z hałaśliwym przed wojną, a do dzisiaj utrzymującym się przekonaniem, że polskość, swoistość kulturalną sztuki uzyskuje się wtedy, gdy się w tę polskość celuje, gdy jest ona przedmiotem intencji; jeśli usilnie będzie się polskości pragnęło — zawędruje ona do dzieła. Zakłada się tym samym, że nie ma sprzeczności między zamiarami a wykonaniem, że ideologia „patriotyzmu kulturalnego” znajduje naturalne przedłużenie w realizacjach artystycznych, a w każdym razie powinna je znaleźć, i tylko niezrozumiały opór artystów nie pozwala na pełny rozkwit sztuki — przede wszystkim literatury — narodowej.

Wiadomo skądinąd, że dzieło nie jest w pełni posłuszne intencjom twórczym, że między zamiar a spełnienie wkrada się przypadek. Poemat zawiera również takie kryształizacje, takie związki, których intencja nie ogarniała. Ale wiedza o tym ma charakter paradoksalny, wywodzi się z aforyzmów, z błyskotliwych myśli, z rac. Usystematyzowanie tej wiedzy jest nie tylko bardzo trudne — godziłoby w samą istotę teorii, w dobry humor teoretyków, którzy przecież żyją na ruchomym gruncie właśnie intencji, norm, postulatów, pouczeń. Peiper ukonkretnia przecucie niezgodności między domaganiem się polskości a jej uzyskaniem. Nie trzeba myśleć o tym, że poezja powinna być polska, że ma się w niej przeglądać polska dusza. Wystarczy przedmiotem działania artystycznego uczynić teraźniejszą rzeczywistość. „Automatyzm” polega na tym, że poeta będzie mimochodem, mimowolnie poetą polskości, gdy zajmie się realnym środowiskiem własnym i społecznym. Odrębność jest, zdaje się mówić Peiper, produktem ubocznym dzieła poważnie zajmującego się teraźniejszością. Inny jest porządek intencji, a inny faktów — dzieł sztuki. Nie przez sarmackość, nie przez rozdmuchiwanie w sobie polskości naj-

³⁴tamże, s. 367. [przypis autorski]

bardziej polskiej, nie przez imitowanie „polskocentrycznych” dzieł z tradycji, nie drogą Brylla³⁵ dochodzi się do nowoczesnej, a zarazem polskiej literatury.

Wiedząc o tym, należy wziąć poprawkę na nieposłuszeństwo dzieła wobec intencji. W sferze intencji obowiązuje „dalsze nastawienie” — jeśli chcesz napisać dzieło „polskie”, nie myśl o tym, nie planuj polskości, pisz o świecie, w którym żyjesz.

Tym razem automatyzm proponowany przez Peipera wcale nie jest automatyzmem ani mechanicznym zastosowaniem innych pomysłów teoretycznych. Ten rzekomy automatyzm uzasadniony jest peiperowską ontologią.

Ontologia terażniejszości

„Zmieniła się skóra świata” — to cytowane już wcześniej zdanie zawiera w sobie esencję peiperowskiej ontologii. O co chodzi Peiperowi, gdy mówi o nowości w świecie, czym spowodowane jest jego uwielbienie terażniejszości?

Dlaczego pojawienie się czegoś nowego w świecie jest tak drastycznie ważne, dlaczego modyfikuje obowiązki sztuki, co zmienia się razem ze „skórą świata”? Tych kilka pytań zakreśla krąg problemowy ontologii³⁶ Peipera, która kieruje się na świat ujęty aktualnie, ale nie jest to bynajmniej świat nieruchomy. Osobliwością tej ontologii jest fakt, że wybiera ona jako przedmiot swych „badań” świat po zmianie, po zrzuceniu starej „skóry” i przybraniu nowej. Można więc nazwać ontologię Peipera spojrzeniem na rzeczywistość w pięć minut po rewolucji, po zmianie stroju. Niech nas jednak nie zwodzi słowo „skóra”, tu nie chodzi o czysto zewnętrzną zmianę, o modyfikację powierzchniową. To nie tylko zmiana bielizny. Spojrzenie Peipera-teoretyka sonduje głębokość przemiany. Zupełnie nowa strategia literatury, jaką proponuje Peiper, będzie konsekwencją przekonania o radykalności zmian w świecie. Rzeczywistość jest całością i nie może się zmieniać tylko naskórkowo. Zmiany na powierzchni świata zmieniają także jego wnętrze. Zbyt ścisłe związki unerwiają rzeczywistość, aby zmiana skóry nie spowodowała doniosłych przemian i w sercu świata.

Nieprzypadkowo też Peiper nie mówi nic o metafizyce, o absolutie, o „mierzeniu” świata absolutem. Kieruje się nie tylko niechęcią do młodopolskiej frazeologii, jest po prostu posłuszny własnej ontologii. Jeśli przyjmuje się, że zmiana wierzchniej warstwy rzeczywistości (przy czym dla Peipera rzeczywistość to nie tylko świat, ale i zmieniająca się wraz z nim osobowość człowieka) modyfikuje wnętrze świata, droga do metafizyki wiedzie poprzez fizykę. W literaturze metafizyka zwykle rozumiana jest jako sięganie do warstw najbardziej ukrytych, właśnie do sedna rzeczywistości. Wobec zmian w świecie metafizyka jako pewne pytania i tematy literackie okazuje się starą metafizyką, metafizyką poprzedniego „wyglądu” świata. Także obrona tak zwanych „tradycyjnych wartości” jest obroną tego, co zostało ujrzone poprzednio i poprzednio jako wartości ustalone. To ostatecznie przesądza o odrzuceniu klasycy-snu przez Peipera, to decyduje o jego niechęci do wszelkich odmian konserwatyzmu. Trzeba od nowa zbadać, czym są wartości, jakiej konkretyzacji uległy w nowych warunkach, trzeba przebić zewnętrzną warstwę, aby dostać się do jądra, aby odważyć się na nowo sformułować program metafizyki. Wszystko, co nie spełni tej kolejności badań, każdy program literacki, który nic uwzględni nowości świata i po staremu będzie się dobierał do jego duszy, wszystko, co zbyt pochopne i zbyt niecierpliwe „metafizycznie”, jest anachroniczne, nie dostosowane do rzeczywistości, konserwatywne.

Awangardowość Peipera jest konsekwencją jego ontologii, nowość literatury jest następstwem nowości świata.

Ontologia Peipera, mówiąc dokładniej, składa się z dwóch głównych tez. Jedną to przekonanie o „zmienionej skórze”, drugą jest występująca na wszystkich planach myśli Peipera idea całości. I właśnie skojarzenie tych dwu tez składa się na pełny program „ontologiczno-metafizyczny”, na przekonanie, że ponieważ zmieniła się skóra świata, zmieniło się wszystko i trzeba zacząć od początku, jak po każdym przełomie.

³⁵Bryll, Ernest (ur. 1935) — poeta oraz autor tekstów piosenek, jak również dziennikarz, tłumacz i dyplomata. W swoich tekstach poetyckich często odnosił się do historii Polski, posługując się przy tym stylizowanym, archaicznym językiem. [przypis edytorski]

³⁶ontologia — dział filozofii, nauka o bycie, istnieniu i jego sposobach. [przypis edytorski]

Peiperowska ontologia jest w jakiś sposób podobna do obrazu świata, który wytwarza znana dychotomia Irzykowskiego³⁷, rozróżnienie między hierarchią a aktualnością, między tym, co „raz na zawsze” ustalone, godne, zastygłe, esencjonalne, a tym, co przelotne, ale terażniejsze i nasze. „To, co się dzieje teraz, a jeszcze nie podciąga się pod rubryki”, jeszcze jest nieforemne, nieskrystalizowane, lecz otacza nas szczelnie, wypełnia aktualną chwilę. Pomysł Irzykowskiego ujmuje czasowość świata, tak jak ją przeżywamy, w postaci jakby „stożka wzrostu”. To, co aktualne, jest z zupełnie innej substancji niż to, do czego mamy już dystans czasowy i psychiczny. To, co najnowsze, ten formujący się dopiero „stożek wzrostu”, jest obszarem liryki, jest źródłem „nieustannej najwyższej krytyki” świata hierarchii. Stąd czerpie sztuka materiał do swej pracy, stąd bierze się jej zuchwałość, tu jest jej królestwo odgródzone od regionu nauki.

Peiper z radością wita rozróżnienie Irzykowskiego (także i Gombrowiczowska³⁸ dychotomia ważnego i nieważnego, dojrzałego i niedojrzałego spokrewniona jest z ideą Irzykowskiego). I u Peipera, i u Irzykowskiego świat powleka się ciągle warstwą czegoś nowego, nierozpoznanego.

Aktualność Irzykowskiego dotyczy życia jednostkowego, nowości otaczającej psychiczny świat człowieka i odgradzającej go od ustaleń hierarchii. Teraźniejszość Peipera jest nowością w skali całej cywilizacji, w skali człowieka zbiorowego, jest intersubiektywna, nie tylko przesłania, ale i modyfikuje hierarchię.

Zdaje się, że ujęciu tak rozumianej terażniejszości służy peiperowska metafora, poprzedzona kontrowersyjną teorią o „tworzeniu związków pojęciowych, którym w świecie realnym nic nie odpowiada”. Otóż, jeśli uwzględnić peiperowską ideę świata, koncepcję metafory można nieznacznie zmienić, uznając ją za „tworzenie związków pojęciowych, którym w świecie realnym dotychczas nic nie odpowiadało”, ale odkąd pojawiła się w nim nowa warstwa, odtąd nastąpił przyrost świata, metafora uzyskała swój desygnat. Metafora byłaby więc próbą ustalenia związków nowych, próbą poetyckiej kodyfikacji najmłodszej, najświeższej części rzeczywistości, klasyfikacją nieznanego jeszcze terenu.

Tu także kryje się dramatyczność teorii Peipera. Działanie taką metaforą, szukanie związków dopiero ustalonych, jeszcze niejasnych, nieoczywistych sprawia, że praca poetycka pełna jest dramatycznego ryzyka, jest nieubezpieczona, pozbawiona gwarancji trafności. Artysta nie tylko nie czeka na ucukrowanie się³⁹ tematu, ale swym dziełem sam o nim przesądza, dopomaga jakby rzeczywistości w krystalizacji zarysowanych dopiero związków i związków.

Dzisiaj Peipera

Ontologii terażniejszości towarzyszy w teorii Peipera ogromnie nowoczesna epistemologia⁴⁰, która wyraża się nie tylko w poemacie rozkwitającym i odpowiada nie tylko osiągnięciom psychologii postaci⁴¹ (co zauważył Przyboś). Całościowość myśli Peipera wyraża się bowiem także na planie teoriopoznawczym. „Zawsze poznajemy przedmiot całościami; *primo*. Całościami coraz szczegółowszymi; *secundo*.”⁴² Opis ten ma charakter metapoetyki, dotyczy genezy wiersza *Chorał robotników*. Idea całości w poznaniu jest własnością nie tylko psychologii postaci, wiąże się też z filozofią fenomenologiczną, a Émile Bréhier uznaje ją nawet za wyróżnik myślenia dwudziestowiecznego.⁴³ Oczywiście, Peiper nie dlatego jest nowoczesny, że odkrywa ideę całości, ale odkrywa ją dlatego, że jest nowoczesny.

³⁷Irzykowski, Karol (1873–1944) — krytyk literacki, jeden z najistotniejszych w dwudziestoleciu międzywojennym, zajmujący się także twórczością literacką (m. in. powieść *Paluba*). [przypis edytorski]

³⁸Gombrowicz, Witold (1904–1969) — pisarz i dramaturg, autor powieści *Ferdynand* i *Trans-atlantyk*, dramatu *Ślub* oraz *Dzienników*. Charakterystyczna była dla niego przekorna pochwała niedojrzałości oraz zwrócenie uwagi na rolę narzuconej zewnątrz formy („gęby”) w kontaktach międzyludzkich. [przypis edytorski]

³⁹ucukrowanie się — aluzja do *Dziadów* Adama Mickiewicza, część III, scena VII (*Salon Warszawski*): „Wieleż lat czekać trzeba, nim się przedmiot świeży / Jak figa ucukruje, jak tytuń uleży?” [przypis edytorski]

⁴⁰epistemologia — dział filozofii, nauka o poznaniu, badająca relacje między poznawaniem i wiedzą a rzeczywistością. [przypis edytorski]

⁴¹psychologia postaci — nurt w psychologii, zakładający całościowe (holistyczne) spojrzenie na zjawiska psychiczne, badający percepcję, sposób grupowania elementów przez umysł, relacje między „figurą” a jej „tłem”; szkołą terapeutyczną związaną z psychologią postaci jest niemiecki *Gestalt*. [przypis edytorski]

⁴²tamże, s. 304. [przypis autorski]

⁴³É. Bréhier, *Problemy filozoficzne XX wieku*, Warszawa 1958. [przypis autorski]

Program Peipera zawiera jednak i takie miejsca, które wiążą się ściśle z jego „dzisiaj”, a które, jak sądzę, nie przylegają do naszego „dzisiaj”. Odnosi się to w szczególności do dwóch twierdzeń. Pierwsze z nich to postulat poezji-pseudonimu, poezji nienazywającej rzeczy po imieniu, niemówiącej wprost. Drugie to sprzeciw wobec poezji wyrazu osobowości, bezpośredniej ekspresji uczucia, obecności w poezji „jaźni”, osoby. Obydwie spokrewnione tezy są reakcją na inwazję poezji modernistycznej i postmodernistycznej, powstały w walce z neoromantyzmem polskim. Były wyrazem sprzeciwu wobec sytuacji odkręconego kurka z lirycznością, wobec zalewu nieporadnej szczerości lirycznej. Peiper solidaryzuje się z Irzykowskim, który mówił: „cóż nam po szczerości głupców”. Nie rozumie tego jako walki z indywidualizmem, daje wyraz swej aprobachie dla indywidualizmu, gdy polemizuje z *Zarazą w Grenadzie* Millera⁴⁴. Ale Peiper jest indywidualistą w tym, że głosi poezję dla dwunastu, nie przez postulat obecności osoby autora w poemacie.

Poezja jako budowa oznacza przewyżczenie bezpośredniości lirycznej. W wywiadzie przeprowadzonym przez Stefana Flukowskiego⁴⁵ Peiper podkreśla, że „teraźniejszość przedostaje się do poezji nie drogą tzw. treści”, lecz „poprzez środki poetyckie”⁴⁶.

Wszystkie trzy postulowane przez Peipera cechy poezji, „pseudonimowość”, budowanie problematyki samymi środkami poetyckimi i wreszcie odejście od poezji jako wyrazu osobowości, stały się w naszych warunkach trzema chorobami poezji. Cechy te zmieniły się w aluzyjność, enigmatyczność i anonimowość. Stało się tak z różnych przyczyn. Przede wszystkim poezja otrzymała nowy kontekst: pełen pseudonimów, potężny głos polityki i środków masowego przekazu, czyli głos spełniający podstawowe założenia poetyki Peipera. Ten donośny głos zmienił całkowicie sytuację na „rynku semantycznym”; to, co mogło być wartością w sytuacji Peipera, straciło swą wartość w nieubłaganej rywalizacji z nowym głosem. Pseudonim dodany do pseudonimu nie daje się odcyfrować, jest nieczytelny, staje się enigmatyczny jak wiersze poprzedniego pokolenia lingwistów (paleolingwistów?), jest prawdziwym głosem anonima. Pseudonim plus pseudonim równa się anonim.

W obliczu powszechnej depersonalizacji, miałości i standardowych osobowości, wycofania indywidualności z gry społecznej, młodopolskie rozpasanie jaźni jest dla nas przypadkiem poezji sprzed wielu epok, niebezpieczeństwem nie naszym. Nadzieję staję się powrót do literatury konkretnego człowieka, konkretnego uczucia, gniewu, miłości, przerażenia. Nazywanie rzeczy po imieniu jest jedyną szansą literatury, równie dobrze prozy, jak poezji. Nowy kontekst zmusza literaturę do szczerości, do mówienia prawdy. Szczerość bowiem nie tylko odsłania osobowość — takiego ekshibicjonizmu obawiał się Peiper — jest także mówieniem prawdy o społeczeństwie, o wartościach, o sobie samym wreszcie.

W poezji, oczywiście, stosuje się pewną „konstrukcję szczerości”. Nieustające *forte* szczerości jest niemożliwe, tylko od czasu do czasu taki okrzyk oczyszcza poezję. Poza tym poezja przyswoiła sobie technikę obcości, przedmiotowości, bywa w tym równie sprawna jak proza. Ale konieczny jest biegun szczerości, nie zamknięcie drogi do powiedzenia prawdy. Literatura musi też ujawniać osobowość autora, musi być walką między osobistościami, barwnymi, pełnokrwistymi ludźmi, musi na swój sposób odrodzić indywidualizm.

Poezja powinna nazywać rzeczy po imieniu, ponieważ inny jest dzisiaj charakter nowości w świecie, inny jest przyrost świata. Za czasów Peipera nastąpił gwałtowny awans cywilizacji, która wprowadzała nową ekonomię, nową sprawność, skracała odległości między rzeczami, ale rzeczy, które ze sobą przynosiła, były dobrze nazwane, opatrzone podpisami jak w encyklopedii Larousse’a. To jest maszyna, to jest samolot, to jest kinematograf, to jest radio, to jest nowe miasto. Cywilizacja przychodziła razem ze słownikiem, na rzeczach były etykiety. Sztuka musiała nauczyć się od tej cywilizacji nowych sprawności, chciała być szybsza i odważniejsza, chciała wciągnąć to, co nowe, razem z oddechem, nasycić się nowym powietrzem i zmienić się od wewnątrz, aby dotrzymać kroku rytmowi świata.

⁴⁴Miller, Jan Nepomucen (1890–1977) — poeta, krytyk literacki i teatralny. [przypis edytorski]

⁴⁵Flukowski, Stefan (1902–1972) — pisarz, poeta, tłumacz literatury francuskiej. [przypis edytorski]

⁴⁶T. Peiper, *op. cit.*, s. 121. [przypis autorski]

Nowość naszego świata utkana jest z nowych zjawisk etycznych, politycznych, metafizycznych, zmieniły się kontakty między ludźmi, zmienili się sami ludzie — my jesteście inni. Są to zmiany mgławicowe, amorficzne, niepodpisane, nienazwane, nie towarzyszy im żaden słownik. Larousse'em naszych zmian może być dopiero literatura, bowiem ten potężny głos nie tylko nazywa rzeczy, ale sam jest jedną z nich. Inny jest kontekst dzisiejszej poezji, inny jest charakter naszej teraźniejszości, innego heroizmu potrzebuje dzisiaj literatura, jej czytelnicy oczekują od niej pomocy w rozpoznawaniu świata. Zwykłym ludzkim językiem powinna dzisiaj przemówić poezja, niewysiłonym, sztucznym językiem pseudonimów Peipera. Są czasy, kiedy rzemiosłem poezji staje się szczerłość.

Peiper odkrywca⁴⁷

Bliski jak sąsiad i odległy jak renesansowy teoretyk poezji jest Peiper. Jego dzieło pełne jest sprzeczności, mieści się między potrzebą wolności a szacunkiem dla ładu, między opisem nowego świata a stwarzaniem nowych przedmiotów, między uległością wobec materii a podziwem dla człowieka. W jednym wszakże znaczenie Peipera nie ulega żadnej wątpliwości. Oto otwiera on w najnowszej literaturze polskiej krótką listę pisarzy, którzy przystępowali do świata z przekonaniem, że to jest zupełnie nowy świat, że runęły stare ściany i wszystko trzeba rozpocząć od nowa, od początku zadać sobie najważniejsze pytania i postawić pierwszą literę na białej karcie literatury. Jest na tej liście Tadeusz Borowski⁴⁸, Tadeusz Różewicz⁴⁹, jako autor *Niepokoju*, i Marek Hłasko⁵⁰. Każdy z nich opisywał inną epokę, mimo że był czas, kiedy wszyscy mogli się spotkać na Krakowskim Przedmieściu. Każdy robił to przy użyciu innej techniki, ale łączyła ich bezwzględność właściwa tym, którzy szukają sprawiedliwości. Ich estetyką było zdziwienie, zdziwienie wobec świata, który zmienił skórę, niegasnące zdziwienie, spokrewniające literaturę z metafizyką.

1972 r.

RZECZYWISTOŚĆ NIEPRZEDSTAWIONA W POWOJENNEJ LITERATURZE POLSKIEJ

Chaos

Chaos panuje w literaturze. Jest to chaos wartości i kryteriów, dyskusji i hierarchii. Rzeczywistość literatury, ta stworzona przez wyobraźnię intencjonalna rzeczywistość świata przedstawionego, a więc rejon świata, którym najłatwiej kierować, którego rozkwit zależy tylko od świadomości i który, z definicji, obsługują tylko ludzie utalentowani, wymknął się spod kontroli swych twórców. Chaos ten odsłonić można w każdym fragmencie niewielkiego przecież Disneylandu literatury.

Spójrzmy na krytyków i recenzentów — funkcjonariuszy rozwijającej się literatury. Skala ocen jest migotliwa bardziej, niż to dopuszcza chimeryczność tego zawodu. Ernest Bryll dzięki swej wątpliwej proweniencji poezji w ciągu jednego roku staje się gwiazdą. Piszą o nim Błoński⁵¹ i Sandauer⁵². Potem zaczyna się „odkręcanie”, okazuje się, że Bryll się „skończył”. Krytycy i recenzenci, nawet ci, którzy głoszą heroiczny program krytyki

⁴⁷ *Peiper odkrywca* — żartobliwe nawiązanie do tytułu powieści dla młodzieży autorstwa Tadeusza Peipera *Krzysztof Kolumb odkrywca*. [przypis edytorski]

⁴⁸ *Borowski, Tadeusz* (1922–1951) — poeta, prozaik, więzień niemieckich obozów koncentracyjnych, autor opowiadań wojennych i obozowych (m. in. *Pożegnanie z Marią, Proszę państwa do gazu*). [przypis edytorski]

⁴⁹ *Różewicz, Tadeusz* (1921–2014) — poeta, dramaturg, w historii poezji polskiej zapisał się ascetycznymi wierszami zdającymi sprawę z doświadczenia II wojny światowej i Holokaustu, przedstawiciel teatru absurdu, często odwołujący się do rzeczywistości przedstawianej w prasie i do malarstwa awangardowego. [przypis edytorski]

⁵⁰ *Hłasko, Marek* (1934–1969) — prozaik i scenarzysta filmowy, od roku 1959 na emigracji, autor m.in. zbioru opowiadań *Pierwszy krok w chmurach* (1956) i powieści *Palcie ryż każdego dnia* (wyd. pośm. 1985). [przypis edytorski]

⁵¹ *Błoński, Jan* (1931–2009) — historyk literatury i wpływy krytyk, badacz poezji Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego, twórczości St. I. Witkiewicza i literatury współczesnej, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego. [przypis edytorski]

⁵² *Sandauer, Artur* (1913–1989) — krytyk literacki, tłumacz i eseista, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego; występował przeciw socrealizmowi przed rokiem 1956. [przypis edytorski]

obiektywnej, są na dobrą sprawę impresjonistami⁵³. Każde pismo wykształca dla siebie tylko wiadomych potrzeb i z siebie tylko wiadomych powodów własny styl pisania o literaturze, funduje sobie na kilkadziesiąt numerów swój własny gust, rodzi się jakaś pół prywatna, pół państwowa maniera pisania. „Poezja” w ciągu kilku lat wytworzyła swoistą szkółkę krytyków. Iwona Smolka⁵⁴, Roch Sulima⁵⁵ i Lech Sokół⁵⁶ dziwnym trafem łączą się w grupę czytającą te same książki, wygłaszającą podobne sądy. Skąd się to bierze? Może to właśnie dowód na ponadindywidualne myślenie, może to program? Nie, to po prostu prywatny gust któregoś z redaktorów „Poezji” sprawił, że do druku dopuszczano raczej te, a nie inne recenzje. Z czasem wzmocnieniu ulegają te cechy pisarstwa recenzyjnego, które spodobały się redaktorowi, właściwie przypadkowe, niczym więcej nie uzasadnione. Potem tych kilku recenzentów nikt już gdzie indziej drukować nie będzie chciał, innego redaktora znudzi ta maniera, on ma swoją własną, ma inne słowa-klucze i przeczytał inne książki-klucze. Stadko recenzentów od nowa musi sobie wyszukiwać lektury, przedstawiać sztyk zdania. Potem któryś z nich sam zostaje redaktorem i buduje nową własną szkółkę. Odbyna się to pod osłoną krytyki ostrożnie marksistowskiej, trochę strukturalistycznej, trochę egzystencjalistycznej, trochę eliadowskiej⁵⁷. To krytycy-erudyci. Ich smak wyprzedza o jeden sezon nowości tłumaczone, znają je z „Pamiętnika Literackiego”, ze słyszenia i z niekrytycznej lektury. Kosmosu krytyki nie łączą żadne nici, nie ma tam wewnętrznych powiązań, opinia jednego krytyka nie jest nawiązaniem do tej drugiej. Nieustalone, a nawet nieprzezwane, że-w-ogóle-mogą-podlegać-ustaleniu, są sprawy najprostsze. Młodym pisarzem (a zatem i awangardowym) dla wielu ciągle jest Harasymowicz⁵⁸, a strukturalizm uchodzi za bliźniaka egzystencjalizmu.

Na pograniczu świata krytyków-erudytów żyją krytycy i recenzenci-autentyści, dla których liczy się tylko talent i wrażliwość. Niepewność krytyków-autentystów, ich jawny już i powierzchowny impresjonizm, odsłania w gruncie rzeczy niepewność krytyków-erudytów, tych prawodawców literackiego myślenia. Nie ma jednego Głównego Krytyka, który mówiłby rzeczy pocziwie słuszne i z którego mogliby kpić młodzi, a odpisywać drugorzędni. Artur Sandauer uważa się za Głównego Krytyka, ale to nieporozumienie. Mówi on zwykle rzeczy pocziwe, lecz niesłuszne. Przypomina tego mieszkańca małego miasteczka, który jako pierwszy kupił samochód i straszy wszystkich furmanów. Być może jednak w tym miasteczku jeździ się konno ze snobizmu, samochody to już przeszłość, a on ciągle gra na klaksonie.

Jedyną jako tako samoobronnie funkcjonującą formacją jest to, co dzisiaj zostało z niegdysiejszego pokolenia 56. Stare przyjaźnie do teraz żyją w jakichś zmartwiałych formach. Sprawia to wrażenie więzi literackich, jedności myślowej, a to są tylko znajomości. Tyle zostało z programu, jeśli programem była spontaniczność, która starzeje się najprędzej ze wszystkich cnót kulturalnych.

Literatura oglądana przez codzienną praktykę recenzencką okazuje się tworem wielostronnym. Jeden recenzent premiuje język, drugi aluzje, trzeci lektury autora, czwarty strukturę czyli złożoność, piąty lakoniczność, szósty naiwność, siódmy wyrafinowanie. Każda z tych cech wybrana jest przypadkowo, pochodzi z niepoddanego refleksji katalogu zdrowego rozsądku i równie dobrze mogłaby być zastąpiona przez własne przeciwieństwo. Każdy z tych recenzentów żyje w innym czasie, jeden w dziewiętnastym wieku, drugi w epoce modernizmu, kilku w dwudziestoleciu międzywojennym i kilku współcześnie, ale we Francji. Ich tezy tworzą dziwną mozaikę, składają się na potwora, który każdy ze swych organów otrzymał z innej fazy ewolucyjnej. Ta wielorakość złożenia przekracza zwykłą dla kultury w jej sektorze humanistycznym labilność⁵⁹ i świadczy o braku

⁵³impresjonista — tu: osoba kierująca się wrażeniami. [przypis edytorski]

⁵⁴Smolka, Iwona (ur. 1944) — pisarka, krytyczka literacka, przez wiele lat współpracująca z Polskim Radiem. [przypis edytorski]

⁵⁵Sulima, Roch (ur. 1942) — antropolog kultury i krytyk literacki. [przypis edytorski]

⁵⁶Sokół, Lech (ur. 1942) — historyk teatru, badacz twórczości Witkacego. [przypis edytorski]

⁵⁷Eliade, Mircea (1907–1986) — rumuński filozof kultury, historyk religii i religioznawca, koncentrujący się na badaniach porównawczych dotyczących archetypów religijnych; opisywał człowieka terminem *homo religiosus*. [przypis edytorski]

⁵⁸Harasymowicz, Jerzy (1933–1999) — poeta, związany z Bieszczadami, odwołujący się do kultury lemkońskiej. [przypis edytorski]

⁵⁹labilność — chwiejność. [przypis edytorski]

ustaleń najbardziej podstawowych. Precyzja strukturalistów, erudycja neoklasycystów, wszystkie te skądinąd godne uwagi intencje wnoszone do całości literatury w niczym nie poprawiają sytuacji, nie przywracają kształtów amorficznemu workowi kultury.

Zdarzają się w kulturze takie sytuacje, kiedy zacierają się kategorie myślenia i mieszają się strony świata. Wszystko wydaje się równie błahe lub równie ważne, a dominującym językiem staje się bełkot fałszywych proroków. Pierwszym krokiem na drodze do zbadania sytuacji musi być znalezienie kategorii opisu literatury, odnalezienie samoświadomości, zaostrenie widzenia. Aby „coś pewnego i trwałego w naukach ustalić, trzeba raz w życiu z gruntu wszystko obalić i od nowa rozpocząć od pierwszych podstaw”⁶⁰.

Literatura jako model kultury

Zalóżmy, że literatura, czyli zbiór tekstów razem z towarzyszącą im świadomością i podświadomością, z ruchem literackim, tak zwanym życiem literackim, dyskusjami, prądami, modami, jest modelem kultury. Przyjmijmy, że cały ten wyobraźniowy świat zobiektywizowanej intencji, urzeczywistnionych na papierze marzeń i pomysłów artystycznych nie powstaje całkiem dla siebie, nie jest absolutnie spontaniczny, wolny od wszelkich tendencji, że jest jakieś subtelne medium, które przenika świadomość zarówno debiutujących poetów z Białej Podlaskiej, jak i doświadczonych taktyków z Krakowskiego Przedmieścia, a oszczędza może tylko grafomanów. (Grafoman to taki pisarz, który jest absolutnie wolny od wszelkich determinacji pozaartystycznych.) Całość, jaką stanowi literatura, jest wobec tego obszarem, na którym wszystko to, co dzieje się w ogóle w kulturze duchowej społeczeństwa, występuje w formie najbardziej jaskrawej, wszystkie napięcia znajdują tu wyraz najbardziej czytelny i chociaż nie zawsze są treścią literatury, mogą pojawiać się w postaci ukrytej i od wewnątrz kształtować głęboki nurt jej rozwoju. Dlatego chaos wartości, ten chaos, który można zaobserwować w krytyce i w działalności recenzentów, wyraża nie tylko stan literatury. Jest to równocześnie świadectwo chaosu wartości także pozaliterackich, labilności wzorów życiowych i sposobów postępowania, wzorów myślenia i odczuwania, wielości niespójnych obszarów kulturowych, kryzysu samej idei wartości i samej idei wspólnoty na gruncie kultury. Wielość stanowisk i brak komunikacji pomiędzy nimi to obraz chaosu także pozaliterackiego, a krytycy są funkcjonariuszami nie tylko literatury, lecz i całej inteligencji, ich pomysły są emblematem ukrywającym konflikty nie tylko estetyczne. Dystans między krytykami-erudytami a krytykami-autentystami jest świadectwem bezradności kultury, która albo myśli, albo czuje, lecz nie potrafi połączyć tych dwu funkcji w jeden organizm.

Ta sama rozbieżność powtórzy się jeszcze w przypadku literatury, gdzie z jednej strony znajdzie się literatura faktu, a z drugiej literatura idei, mały realizm i duży kreacjonizm, oddzielone od siebie i niezdolne do stworzenia całości wrażeniowo-intelektualnej. Jest to więc obraz literatury, która ma zapas idei i zapas obserwacji, ale nie dysponuje możliwością połączenia ich w jedno, nie włada nawet ideą takiego połączenia. Tak samo dzieje się w kulturze, która nie wykształciła jeszcze wzoru jedności życia i myślenia, wiary i działania, frazesów i prawdy, prawdy oficjalnej i prawdy domowej, religii i ateizmu, etyki i sprytu życiowego, zapobiegliwości i kradzieży, uczciwości i kariery — która wszystko widzi osobno. To samo pęknięcie przebiega i przez literaturę, i przez kulturę.

Niechlujne, pospieszne wartościowanie spotykane w artykułach krytycznych i recenzjach, łatwość oceny, której nie podbudowuje rzetelna analiza połączona z gotowością do zrozumienia cudzej postawy, to zjawiska analogiczne do arbitralności występującej także poza literaturą. W krytyce pojawiły się specyficzne terminy („neoklasycyzm”, „poezja lingwistyczna”), stanowiące zbitkę opisowo-wartościującą. Ponieważ kiedyś ktoś źle mówił o neoklasycyzmie i poezji lingwistycznej, od tego czasu, już bez uzasadniania, bez sprawiedliwego przyjrzenia się zawartości tych ideologii artystycznych, terminom oznaczającym omawiane zjawiska nadaje się znaczenie pejoratywne, mimo że po jakimś czasie ulatuje z nich nawet pozór słuszności. Podobnie funkcjonują niektóre określenia w życiu pozaliterackim.

Najbardziej klasyczna, najbardziej zasadnicza w naszej kulturze jest rozbieżność między bytem a powinnością, między tym, co jest, a tym, co powinno być; sprzeczność między wymarzoną obrazem społeczeństwa, między wyidealizowanym obrazem ludzkiej

⁶⁰R. Descartes, *Medytacje o pierwszej filozofii*, Warszawa 1958, s. 20. [przypis autorski]

osobowości a stanem rzeczywistym, pełnymi konfliktów i wrogości stosunkami między ludźmi. Jest to odległość między tym, co chcielibyśmy widzieć, a tym, co naprawdę istnieje; dominacja powinności nad bytem nie pozwala dostrzec, rozpoznać rzeczywistości.

Wskutek faktu, że to, co jest, pozostaje nierozpoznane, samo istnienie rzeczywistości jest tylko połowiczne, kalekie, ponieważ istnieć, to znaczy być opisanym w kulturze. Fakt nie znany kulturze jest czymś niepełnym, wstydlivym, brzydkim. Estetyczną formą występowania tych sprzeczności jest różnica między pięknym a brzydkim, między gładkim a szorstkim, między stylistyką wypowiedzi prasowych a językiem spod budki z piwem. Kultura w zasadzie jest po stronie tego, co powinno być. To, co jest, nie wdiera się do niej bezpośrednio, całą mocą swej rzeczywistości. Gdyby tak było, sprzeczność została by zaleczona. Jednak ten egzotyczny element bytu ma swoje przyczółki w kulturze, jest w niej symbolicznie obecny, rozpycha się, rodzi niepokój, konflikty i wyrzuty sumienia. Ale reprezentacje tego, co powinno być, i tego, co jest, nie są w kulturze równoważne. To, co jest, obecne jest raczej tylko negatywnie, jako domysł, jako opór, na który natrafia fantazja, jako hipotetyczna granica halucynacyjnego doświadczenia w *Kongresie futurologicznym* Lema⁶¹ albo jako surowa podmiejska sfera życia w opowiadaniach Marka Nowakowskiego⁶². Ścieranie się tych dwu członów jest nieplodne kulturalnie, nie tworzy samo przez się wartości duchowych, gdyż jest to starcie nierówne — to, co jest, zostaje wykpiwane, oszukane. Wobec tego, co powinno być, staje jako biedny kuzyn z prowincji, wydaje się czymś gorszym, chociaż jest jedyną rzeczywistością. Dzieje naszej najnowszej kultury można opisać jako dzieje tego pojedynku, jako różne stany napięcia między tymi sferami.

Dwa rodzaje sytuacyjności kultury

Korzenie kultury sięgają poza kulturę. Istnieją więc granice opisu stanu kultury, gdyż ostatecznie opis ten dąży do polityki, socjologii, ekonomii i generalna przemiana, generalna likwidacja chorobliwych napięć nie może dokonać się tylko w kulturze, która dziedziczy tu po decyzjach przedkulturalnych. Dlatego też kultura, a literatura w szczególności, nie potrafi się sama wyplątać ze wszystkich trudności i konfliktów, w jakie się uwikłała. Zabiegi czysto „świadomościowe”, czysto literackie czy intelektualne nie naprawią wszystkiego. Ale też daleko jeszcze naszej literaturze do tego, by — jeśli można ją tak personifikować — wykorzystwała wszystko, co na sposób czysto kulturalny można zrobić.

Są dwie odmiany sytuacyjności kultury. Kultura, literatura i myśl mogą być *wytworem sytuacji*, uzależnionym od niej i odwzorowującym jej cechy produktem, przy czym odwzorowanie to jest nieświadome, żywiołowo formuje wymiary kultury. Kultura może także *odnaleźć się w sytuacji*, uprzedmiotowić ją, czyli opisać, zdać sobie z niej sprawę i swoje uwarunkowania obrócić w możliwości, ograniczenia przekształcić w szansę artystyczną i intelektualną. Natomiast być produktem sytuacji, to znaczy mieć fałszywą świadomość. Literatura może wtedy czuć się swobodnie, mogą powstawać pełne powabu ezoteryczne ideologie literackie, można czuć łączność z Johnem Donne'em⁶³, mieć śródziemnomorską świadomość, tworzyć sztukę eksperymentalną, uprawiać surrealizm i penetrować podświadomość. Ale też jest to raczej błoga halucynacja niż świadomość, kultura w wydaniu tak abstrakcyjnym jest wyspą na morzu wcale nie Śródziemnym, staje się bezbronna wobec tego wszystkiego, co kulturą nie jest. Istotą kultury niesytuacyjnej — czy sytuacyjnej w znaczeniu wytworu sytuacji — jest to, że usuwa poza obszar opisu warunki swego istnienia. Jest to szczególna sublimacja. Odtąd zaczyna się albo autotematyczność, albo pozorna historyczność.

W literaturze autotematyczność jest dobrze znana i przez Artura Sandauera uznana za jedyną godną dwudziestowiecznej sztuki narracyjnej postawę pisarza. W nauce i myśli krytycznej autotematyzm wyraża się w nieustającej metodologiczności, w trwających per-

⁶¹Lem, Stanisław (1921–2006) — autor fantastyki naukowej o światowej renomie, futurolog i filozof. [przypis edytorski]

⁶²Nowakowski, Marek (1935–2014) — prozaik, scenarzysta filmowy i publicysta, przedstawiciel tzw. małego realizmu (nurtu prozatorskiego z lat 60. XX w., przedstawiającego codzienne, przeciętne zjawiska). [przypis edytorski]

⁶³Donne, John (1572–1631) — angielski poeta, czołowy przedstawiciel nurtu poezji metafizycznej, tłumaczony na język polski m.in. przez Stanisława Barańczaka. [przypis edytorski]

manentnie sporach metodologicznych między marksizmem a strukturalizmem, między marksizmem a Bachelardem⁶⁴, między marksizmem a Eliadem⁶⁵, między marksizmem a resztą świata. Jest to jednak metodologia niepełna, zmystyfikowana, gdyż jej poszukiwania nie są reakcją na rzeczywistość, mają one raczej odwlec, niż przygotować penetrację poznawczą świata.

Tymczasem historyzm, pozorny historyzm, w literaturze jest eksploracją dawnych epok przy założeniu, że są one analogiczne do naszej epoki, że „przeszłość to dziś, tylko cokolwiek dalej”. *Bramy raju* Andrzejewskiego⁶⁶ czy *Boski Juliusz* Bocheńskiego⁶⁷ to przykłady realizacji takiej postawy. W humanistyce natomiast przybiera kształt przeświadczenia o ponadczasowej jedności kultury, teorii archetypu⁶⁸ i mitu.

Na innym planie przykładem aktywności zrodzonej przez sytuację, a nie tworzącej jej, jest działalność typu reportażowego czy quasi-beletrystycznego, gdzie przedmiotem moralnej troski staje się społeczeństwo Stanów Zjednoczonych, Szwecji, Francji czy Anglii, podczas gdy nienasycone jeszcze tą troską jest nasze własne społeczeństwo. Być podporządkowanym sytuacji, oznacza w praktyce wykonywanie czynności zastępczych.

Drugim sposobem jest uczynienie własnej sytuacji przedmiotem oglądu, opisanie jej i trwale zakorzenienie w niej kultury — literatury, filozofii, nauki, sztuki. Rozpoznanie rzeczywistości nie jest jedynym zadaniem kultury, ale dopiero spełnienie tego obowiązku jest warunkiem sprawnego funkcjonowania tej kultury jako całości. Podobnie opis jako taki nie wyczerpuje zadań literatury. Literatura nie jest bowiem działalnością tylko poznawczą, jej rejon to naprzód opis tego, co jest, w całym uwarstwieniu rzeczywistości, a granicę tego rejonu i zarazem nowy obszar stanowi świat wartości. Literatura rozpięta jest więc między gnoseologią⁶⁹ a aksjologią⁷⁰. Jest zbudowana warstwowo, i to w taki szczególny sposób, że zaniedbanie warstw niższych, poznawczych, podbudowujących zwykle warstwy wyższe, aksjologiczne czy metafizyczne, paraliżuje te drugie. Dlatego dopóki literatura nie spłaci wobec świata długu poznawczego, dopóki go nie dojrzy, nie opisze, wszystkie pozostałe jej funkcje ulegają albo skarleniu, albo mistyfikacji.

Przedmiotem opisu literatury staje się zazwyczaj współczesność.

Co to jest współczesność?

Współczesność jest to nowy wygląd dawnych problemów, habitus⁷¹ starego świata wartości i konfliktów. W każdej epoce przybywają nowe problemy i nowe konflikty, ale, z pewnymi modyfikacjami, mieszczą się w siatce odwiecznych zagadnień: stosunku człowieka do świata, problemu wolności, prawdy, szczęścia, zdrady, etc. Każdy następny ustrój cywilizacyjny wypełnia te klasyczne formy nowym tworzywem rzeczywistości — wolność w cywilizacji industrialnej jest czymś w szczególny sposób innym niż wolność w cywilizacji greckich *polis*⁷² — historia komplikuje stare ludzkie sprawy, ukrywa je w nowym materiale, przysłania pokrowcem nowych zdarzeń i nowych odmian świadomości, narzuca na te klasyczne formy człowieczeństwa zasłonę walki klas, nowych sytuacji społecznych, mód i ideologii. Jest jednak pewien zasadniczy rdzeń łączący poprzez epoki

⁶⁴Bachelard, Gaston (1884–1962) — filozof francuski, badający zarówno naukę, jak i poezję. [przypis edytorski]

⁶⁵Eliade, Mircea (1907–1986) — rumuński filozof kultury, historyk religii i religioznawca, koncentrujący się na badaniach porównawczych dotyczących archetypów religijnych; opisywał człowieka terminem *homo religiosus*. [przypis edytorski]

⁶⁶Andrzejewski, Jerzy (1909–1983) — prozaik i publicysta, autor m. in. powieści *Popiół i diament* oraz *Miazga*. Opozycjonista, współzałożyciel Komitetu Obrony Robotników. [przypis edytorski]

⁶⁷Bocheński, Jacek (ur. 1926) — prozaik, autor tzw. *Trylogii rzymskiej* (*Boski Juliusz*, *Nazo poeta*, *Tyberiusz Cezar*) oraz (pod pseudonimem Adam Hosper) tekstów piosenek. [przypis edytorski]

⁶⁸archetyp — pojęcie z psychologii Carla Gustawa Junga (1875–1961), oznaczające symbol pochodzący z tzw. nieświadomości kolektywnej, to jest z warstwy nieświadomości wspólnej wszystkim ludziom. [przypis edytorski]

⁶⁹gnoseologia — inaczej epistemologia; dział filozofii, nauka o poznaniu, badająca relacje między poznawaniem i wiedzą a rzeczywistością. [przypis edytorski]

⁷⁰aksjologia — dział filozofii, zajmujący się wartościami, m. in. wartościami moralnymi, ale też np. estetycznymi. [przypis edytorski]

⁷¹habitus — trwała dyspozycja jednostki do określonego sposobu postępowania, zwł. dyspozycja moralna (termin pochodzący z filozofii Arystotelesa). [przypis edytorski]

⁷²polis — staroż. gr. miasto-państwo o charakterystycznej kulturze politycznej, niekiedy, jak w przypadku Aten, rządzone demokratycznie. [przypis edytorski]

sprawy ludzi. Nie jest to natura ludzka, jest to raczej tradycja jednakowego doznawania, gdyż wspólność przeżyć człowieka współtworzona jest przez dziedzictwo kulturowe i kulturalne, przez ciągle obecnych w kulturze Ajschylosa⁷³, Horacego⁷⁴, Dantego⁷⁵ i Szekspira⁷⁶.

Między podobieństwem a niepodobieństwem, między wspólnotą a różnością umieszczony jest ten właśnie zasadniczy rdzeń przeżyć, kształt, który w każdej codzienności wypełnia się nową treścią. Współczesność jest więc osobliwą sumą nowego i starego, nowego „na” starym.

Zadanie literatury polega na odsłonięciu tego nowego, na opisie i klasyfikacji aktualnego świata i zarazem na dotarciu poprzez ten materiał do kształtu bardziej trwałego, komunikującego się z przeszłością. Opis tego, co nowe w teraźniejszości, w świecie, we współczesnych postaciach i odmianach świadomości, jest równocześnie osiągnięciem tego, co ponadaktualne.

Literatura ma tutaj niedającą się zastąpić niczym innym rolę. Przeprowadza ona specjalnego rodzaju rozpoznanie świata. Sporządza typologię ludzką, w nowym świecie, w nowych warunkach odnajduje typy Chlestiakowa⁷⁷, madame Bovary⁷⁸, Wierchowienieckiego⁷⁹, Shylocka⁸⁰, opisuje całkiem nowe typy ludzkie, rejestruje zasadnicze odmiany ludzkich przeżyć, opisuje to, co *dzisiaj* jest rozpaczą, co *dzisiaj* jest olśnieniem, nienawiścią, strachem, miłością, wiernością, oswaja nowy egzotyczny i pełen niepewności świat ludzi, ustala jego formy, tworzy mapę istnienia.

Jest to poziom zerowy literatury — ukazanie nowego świata i przyswojenie go kulturze. Bez tego literatura nie ma szansy na komunikację z czytelnikiem, na międzyludzkie porozumienie, którego pośrednikiem ma być właśnie dzieło literackie. Aby takie porozumienie mogło dojść do skutku, literatura musi zawrzeć w sobie ten sam świat przeżyć, którym prerefleksyjnie, codziennie żyje czytelnik. Musi trafić w ten sam ton, wycelować w ten świat, który jest zwykłym światem współczesnych czytelników. Musi wejść w ten żywioł fenomenologiczny⁸¹, w oglądowy, zwykły sposób istnienia świata w ogóle i świata ludzkiego w szczególności. Bez tego literatura zamienia się w lektury szkolne, publicystykę, w socrealizm⁸², w podręcznik historii albo ekonomii politycznej, w zarys etyki. Odnalezienie tego właśnie tonu, natrafienie na te warstwy przeżyć warunkuje jakiegokolwiek dalsze działanie literatury. Jej moralizatorstwo w gruncie rzeczy dokonuje się już na tym poziomie. Obowiązek moralny literatury i jej powinność wskazywania na to, co godne i radosne, zakotwiczone są w tej właśnie czynności. Opis typów ludzkich, ludzkich przeżyć, ucywilizowanie ich poprzez opis jest elementarną działalnością etyczną literatury. Jest to tajemniczy proces, w którym wartość estetyczna trafnego opisu w niedostrzegalny sposób staje się zarazem wartością etyczną, wycinek świata rozpoznanego

⁷³Ajschylos (525–456 p.n.e.) — gr. tragediopisarz; twórca i reformator tragedii: wprowadził drugiego aktora, akcję rozgrywającą się poza sceną, ograniczył rolę chóru, a rozbudował dialog i akcję; z jego dziewięćdziesięciu sztuk pozostało do dziś siedem, m.in. *Siedmiu przeciw Tebom*. [przypis edytorski]

⁷⁴Horacy — Quintus Horatius Flaccus (65–8 p.n.e.), wybitny rzym. poeta liryczny, autor liryki, satyr i listów, a także teoretyk literatury. [przypis edytorski]

⁷⁵Dante Alighieri (1265–1321) — jeden z najwybitniejszych poetów włoskich, autor poematu *Boska Komedia*, przedstawiającego wizję wędrówki poety przez trzy światy pozagrobowe: Piekło, Czyściec i Raj. [przypis edytorski]

⁷⁶Szekspir — właśc. William Shakespeare (1564–1616), ang. dramatopisarz, poeta i aktor. Uważany za jednego z najwybitniejszych pisarzy literatury angielskiej oraz reformatorów teatru. [przypis edytorski]

⁷⁷Chlestiakow — bohater *Rewizora* Nikołaja Gogola, przypadkowy człowiek wbrew własnej woli traktowany jako wyższy urzędnik. [przypis edytorski]

⁷⁸Bovary, *Emma* — bohaterka powieści *Pani Bovary* Gustave’a Flauberta, nieszczęśliwa w małżeństwie i wielokrotnie zdradzająca męża. [przypis edytorski]

⁷⁹Wierchowieniecki, *Piotr* — bohater powieści *Biesy* Fiodora Dostojewskiego, nihilista i rewolucjonista. [przypis edytorski]

⁸⁰Shylock — bohater *Kupca Weneckiego* Williama Shakespeare’a, stereotypowo przedstawiony Żyd. [przypis edytorski]

⁸¹fenomenologia — nurt w filozofii XX wieku, dążący do opisu i oglądu rzeczy danych bezpośrednio przy unikaniu uprzednio powziętych założeń; najważniejsi przedstawiciele fenomenologii to Edmund Husserl (1859–1938) i Emmanuel Levinas (1906–1995), a na gruncie polskim Roman Ingarden (1893–1970). [przypis edytorski]

⁸²socrealizm — realizm socjalistyczny; nurt w sztuce, zapoczątkowany w Związku Radzieckim w roku 1934; charakteryzował się realistyczną formą i treścią, która w założeniu miała być zgodna z doktryną marksizmu-leninizmu, a w praktyce była przede wszystkim propagandowa. [przypis edytorski]

estetycznie przez literaturę w niezbadany sposób zmienia naturę, staje się cząstką wyższego świata wartości i kultury.

Dopiero na podstawie takiej pracy literackiej odbywa się wszystko inne, moralizatorstwo wyższego rzędu, nawoływanie „do”, wskazywanie „na”, przy czym rozwiązanie tych zadań w sposób istotny zależy od powodzenia zadań poprzednich, od trafnego oglądu.

Literatura odkrywająca współczesność to taka literatura, która umie odsłonić to, co jest nowego, ale poza nowym materiałem sięga do form starszych, bardziej trwałych. Może się zdarzyć, że literatura rozdzieli się na taką, która będzie badała tylko to, co nowe, i taką, która ujmie tylko to, co odwieczne. Otrzymamy wówczas z jednej strony literaturę małego realizmu, zewnętrznych form życia, a z drugiej strony teorię i praktykę neoklasycyzmu wierzącego w ponadhistoryczną jedność kultury i pojmującego ją dosłownie. Pierwsza z tych literatur zatrzymuje się na granicy opisu, opisu naskórkowego, gazetowego, druga natomiast nie nawiązuje kontaktu z codziennym doświadczeniem i jej „odwieczne problemy” pozostają czymś abstrakcyjnym, suchą erudycją historyczną.

Równowaga między żywiołem aktualności i żywiołem tradycji jest niezbędnym warunkiem prawdziwej współczesności literatury.

Celownik literatury

Uchwycenie współczesności nie jest rezultatem automatycznie wynikającym z życia w tej współczesności. Nie wystarczy po prostu patrzeć — do ujęcia współczesności potrzebny jest cały agregat doświadczenia. A przede wszystkim kultura i literatura powinny wytworzyć warunki i stan gotowości na przyjęcie określonych doświadczeń. Literatura — jak już wspomniano — może nastawić się albo na to, co jest w rzeczywistości nowego, albo też na to, co w niej jest niezmiennego. W tym drugim wypadku żywe doświadczenie zastępowane jest przez inercję minionych form artystycznych i anachronicznych wzorów przeżywania, a miejsce świata aktualnego zajmują w literaturze światy epok minionych, na przykład manierystycznie opisana w prozie Kuśniewicza⁸³ i Wojciechowskiego rzeczywistość naszych dziadków, utopia monarchii austro-węgierskiej. Dominuje więc ujęcie rzeczywistości jako „starej” i dzieje się tak nawet w tej literaturze, której przedmiotem, formalnie rzecz biorąc, jest współczesność.

Proza Tadeusza Konwickiego⁸⁴ opisuje nasz świat jako cywilizację obcą. W *Nic albo nic* stają naprzeciw siebie dwie cywilizacje, rzeczywistość partyzancka, która wypromieniowuje utopię idealnego powojennego świata, i ten właśnie powojenny świat, który tak dalece nie dorównuje marzeniom, że nie jest godny kultury jako pozbawiony wartości etycznych i cywilizacyjnych. Gdy w filmie *Jak daleko stąd, jak blisko* pojawia się twarz milicjanta, słychać urywek codziennego dialogu, publiczność wita to śmiechem.

Przy „celowniku literatury” nastawionym na wysokie i tradycyjne formy ujmowania świata rzeczywistość „rzeczywista” występuje na prawach gatunków komediowych. Celownik znajduje się na poziomie partyzanckiej utopii i wobec jego wysokich kryteriów wszystko, co jest zwyczajne, dzisiejsze, nowe, zyskuje patos komiczny, jest niezdarne, nieporadne — te głupkowate dialogi w tramwaju, przyszcaci chłopcy w pochodzie pierwszomajowym, pijacy, ludzie na delegacjach służbowych.

Paradoks pisarstwa Konwickiego, najodważniejszego w docieraniu do nowego świata, polega na tym, że dystans między partyzancką utopią a rzeczywistością zbiegu Marszałkowskiej i Alei Jerozolimskich obrazuje właściwą kulturze oficjalnej sprzeczność między tym, co powinno być, a tym, co jest. Sprzeczność ta jest u Konwickiego odwrócona, bowiem powinność umieszczona jest w najbliższej przeszłości, a czynnikiem kształtującym ten świat jest element bytu. Jest on jednak zdegradowany przez ciągłe odnoszenie go do tamtej utopii.

Krytyka postawy Konwickiego nie ma nic wspólnego z grymasem Wacława Kubackiego⁸⁵, recenzującego *Nic albo nic* i zarzucającego autorowi, że zajmuje się brzydkim światem pijaczków i delegacji służbowych. To właśnie jest nasz jedyny teren realności,

⁸³ Kuśniewicz, Andrzej (1904–1993) — prozaik, eseista i poeta. [przypis edytorski]

⁸⁴ Konwicki, Tadeusz (1926–2015) — prozaik, scenarzysta i reżyser, autor m.in. powieści *Mala apokalipsa* (1979) oraz filmu *Lawa* (1989), opartego na *Dziadach* Adama Mickiewicza. [przypis edytorski]

⁸⁵ Kubacki, Wacław (1907–1992) — historyk literatury, krytyk, autor powieści i prozy poetyckiej. [przypis edytorski]

ale nie wtedy, gdy występuje jako fetysz, jako budzący smutny śmiech symbol całego naszego życia. Kubacki występuje w imieniu literatury romansu salonowego, brzydzącej się realnością i czerpiącej siłę z historii sztuki. W pisarstwie Konwickiego realność nie jest podniesiona do rangi kultury. Jest na chwilę ukazana, sportretowana, ale po to, żeby ją skompromitować i wyszydzić. Porównanie z idealnym światem stworzonym przez intencje młodych chłopców walczących w partyzantce musi zakończyć się porażką świata rzeczywistego, jego ośmieszeniem. U Konwickiego ten typ prezentacji rzeczywistości, pełen drwiny w istocie tragicznej, zastępuje jednak poznawczą i aksjologiczną penetrację rzeczywistości.

Być może właśnie ten świat służbowych delegacji, sal ze stołem przydzielonym pokrytym czerwonym suknem, pochodów pierwszomajowych, konferencji, ludzi idących wcześniej rano do pracy jest równie głębokim światem jak ten, który istnieje tylko w marzeniach. Być może właśnie ten świat, gdyby odsłonić jego problemy, gdyby dotrzeć do jego prawdy, szczęścia i nienawiści, okazałby się równie pełnym i godnym literatury światem.

Nieprzypadkowo ostatnim dziełem literatury polskiej, które miało naprawdę szeroki rezonans społeczny, był *Popiół i diament*⁸⁶. Utwór ten przedstawiał cywilizację dwudziestolecia międzywojennego i czasów powojennych. Jeszcze pisarz zaopatrzonej był w sprawdzone kategorie opisu rzeczywistości, jeszcze, solidnie podbudowana przez zawartość artystyczną i intelektualną literatury dwudziestolecia, udała się próba zawładnięcia światem rzeczywistym.

Przykładem „wyniosłości” literatury jest poezja Grochowiaka⁸⁷, typowo dworska, operująca słowem literackim, odległym, jak to tylko jest możliwe, od języka potocznego. Mitologiczny i historyczny skarbiec tej poezji jest jej głównym zapleczem, dzieje się ona w hipotetycznym podręczniku literatury, nawet turpizm⁸⁸ jest wymyślony. Turpizm Konwickiego jest przynajmniej bliższy realności, brzydota jest momentem świata, jego błyskiem, nie została stworzona, ale z bólem dojrzana. Przykłady można mnożyć. Literatura nie dysponuje celownikiem nastawionym na pełne, rozumiejące opisanie i spenetrowanie świata współczesnego, na taki jego opis, który oddałby sprawiedliwość zarówno temu, co w nim nowe, jak i tradycyjnym wzorom ludzkiego życia, które doprowadziłyby do syntezy tych dwu sfer i ujawniłyby nasz model wolności, nasz model klęski, wymiary naszego życia.

Wielki nurt dzisiejszej literatury nastawiony jest na szczególny świat, na dzieciństwo, przeżycia dojrzewania i inicjacji, na okres indywiduacji. Dzieje się to w tak zwanym wiejskim nurcie literatury, w powieściach Nowaka⁸⁹ czy Myśliwskiego⁹⁰, ale także poza nim, np. w *Strefach* Kuśniewicza, w *Dziecku przez ptaka przyniesionym* Kijowskiego⁹¹. Szczególnie ciekawe są *Strefy*, gdyż powieść ta jest dyptykiem rozdzielonym między dzieciństwo w Żydaczowie nad *Stryjem* a czasy obecne. Pierwsza, „przedwojenna” część *Stref* należy do całkiem innej prozy niż druga, powojenna. Jest to gęsty, sensualistyczny opis świata widzianego przez dojrzewającego chłopca, którego przeżycia światopoglądowe i erotyczne mają epicką ważność. Tymczasem świat drugiej części *Stref* jest znacznie bledszy, zmierza do groteski, zamiast indywidualności ludzkich i ostro zarysowanych przedmiotów pojawiają się schematyczne, groteskowe postacie, poruszające się w pozbawionym barw, zapachów i dźwięków świecie biur i trolejbusów. Jest więc tak, jakby przedmiotem bez-

⁸⁶*Popiół i diament* — powieść Jerzego Andrzejewskiego, której głównym bohaterem jest partyzant Maciek Chelmiecki, a zasadniczym dylematem kwestia walki przeciw tzw. władzy ludowej bądź zaniechania jej. [przypis edytorski]

⁸⁷*Grochowiak, Stanisław* (1934–1976) — poeta, prozaik, dramaturg, autor scenariuszy filmowych. Jego wiersze, mocno wystylizowane, mieściły się w estetyce turpizmu (od łac. *turpis*: brzydki), wprowadzającej do literatury tematy powszechnie uznawane za brzydkie i oddziałującej na czytelnika z pomocą szoku estetycznego. [przypis edytorski]

⁸⁸*turpizm* — nurt w literaturze opisujący rzeczy brzydkie, a nawet odrażające, w celu wywołania u czytelnika szoku estetycznego. [przypis edytorski]

⁸⁹*Nowak, Tadeusz* (1930–1991) — poeta i prozaik, przedstawiciel nurtu chłopskiego w literaturze polskiej, często odwołujący się w swojej twórczości do motywów ludowych a. baśniowych. [przypis edytorski]

⁹⁰*Myśliwski, Wiesław* (ur. 1932) — prozaik i dramaturg, przedstawiciel tzw. nurtu chłopskiego, autor powieści takich jak *Nagi sad*, *Widnokrąg* czy *Traktat o luskaniu fasoli*. [przypis edytorski]

⁹¹*Kijowski, Andrzej* (1928–1985) — prozaik i krytyk literacki, autor m. in. powieści *Dziecko przez ptaka przyniesione*. [przypis edytorski]

pośredniego doświadczenia była raczej tamta, odległa rzeczywistość niż nasza obecna. Nie jest to sprawa indywidualnej wrażliwości pisarza, lecz nastawienia całej literatury, jej „treningu” cywilizacyjnego, oswojenia się z pewnym światem, choćby nieistniejącym, a braku kategorii do opisu teraźniejszości. Nastawienie to Jan Błoński podniósł do rangi doktryny, uznając, że współczesnością pisarza jest właśnie okres jego „indywiduacji”, rozumianej w sensie Jungowskim⁹², i że artystyczny powrót do tego okresu jest najbardziej płodny literacko. Być może istnieje taki typ talentu, który czerpie siłę z przeżyć inicjacji, ale uogólnienie tego psychologicznego zjawiska jest nieporozumieniem wskazującym na „ideologię dzieciństwa” jako na jedną z dominujących ideologii literackich. Literatura wspierana przez krytyków i teoretyków takich jak Jung czy Eliade chętnie wybierze mitologiczny kraj dzieciństwa jako swoją ojczyznę. Jest to zapewne objaw pewnego zdziecinienia, infantylnizmu rozumianego z kolei po Freudowsku⁹³.

Nożycy wartości

Stosunek człowieka do świata, używając kategorii aksjologicznych, opisać można jako znalezienie pewnego punktu zaczepienia dla swoich wyborów, aprobaty i negacji. Konformista mówi zawsze „tak”, skrajny buntownik — zawsze „nie”. W swej skrajności postawy te są właściwie niemożliwe. Człowiek żyje w świecie realnym i sam jest kimś rzeczywistym, posiada talenty, które chce rozwijać, ambicję, która szuka potwierdzenia u innych ludzi, żywi przekonanie, że jego czasy są dość ważne, aby jego wrażliwość była podmiotem godnego siebie świata, a jego uczucia dość intensywne, by warto je było przeżywać. Zadolenie z dobrze wykonanej pracy, radość z pięknej wiosennej pogody są pierwszym aksjologicznym sygnałem uznania świata. Jest to aprobata elementarna. Natomiast aprobata absolutna musiałaby doprowadzić do utożsamienia się ze światem, do biologicznej, arefleksyjnej jego konsumpcji. Przedmiotem uwagi może za to stać się „proporcja” między aprobatą a negacją, punkt zerowy na skali wartości, przy pomocy której mierzy się rzeczywistość. Rozpiętość między negacją a aprobatą tworzy właśnie nożycy wartości, „punkt przyłożenia” własnego życia do jego rzeczywistości, do przeżywanego świata.

Jeśli całkowitą negację można pomyśleć tylko teoretycznie, to jednak może się zdarzyć, że aprobata będzie w dziwaczny sposób skojarzona z negacją, będzie tą negacją „podsztyta”, będzie aprobatą niepewną, chwiejną i gotową do zamienienia się miejscami z negacją. Dzieje się tak z ludźmi, którzy nie podjęli zasadniczej decyzji co do własnej skali wartości, którzy nie przypuszczają, że taka decyzja jest niezbędna. Łączy się to z atrofią⁹⁴ odpowiedzialności i jej labilnością⁹⁵, czyli z wycofaniem odpowiedzialności, gdy chodzi o obowiązki, a przywracaniem jej, gdy w grę wchodzi przywileje, choćby przywilej życia.

Podobne rozumowanie można zastosować do literatury, która jako całość posiada własne nożycy wartości, proporcję uznania i odrzucenia świata. I znowu skrajności są tu wykluczone, elementarna aprobata zawiera się w podjęciu samego wysiłku artystycznego, elementarną negatywność wytwarza dystans między utworem literackim a światem rzeczywistym. Reprezentacją chwiejności aprobaty jest postawa ironii, groteski, tam gdzie ironia stanowi centrum światopoglądu, nie tam, gdzie jest jednym ze środków wyrazu.

Sprawa ta związana jest z tym, co nazwaliśmy celownikiem literatury. Nastawieniu poznawczemu towarzyszy bowiem w sferze wartości nastawienie aksjologiczne. Literatura, która omija poznawczo własny świat, daje tym samym znak, że leżące u jej podstaw pytanie o aprobatę lub negację dla tego świata jest omijane, odkładane na później, nierozstrzygnięte. Ciałem takiej niezdecydowanej literatury staje się przeszłość, dzieciństwo czy wreszcie ona sama, proces tworzenia. Literatura, która uświadomiła sobie problem „nożycy wartości”, nie utożsamia się całkowicie ze swoją rzeczywistością, nie jest dla niej pobłażliwa, ale nie wyrzeka się jej, godzi się na patos krytycznej postawy wobec świata,

⁹²Jung, Karl Gustav (1875–1961) — szwajcarski psycholog i psychiatra, na początku XX w. uczeń Freuda, potem twórca własnych koncepcji psychologicznych. Jeden z twórców psychologii głębi, zakładał m. in. istnienie kolektywnej podświadomości, zawierającej wspólne dla wszystkich ludzi archetypy. [przypis edytorski]

⁹³Freud, Sigmund (1856–1939) — austriacki badacz żydowskiego pochodzenia, na początku kariery zajmował się neurologią, potem twórca psychoanalizy. [przypis edytorski]

⁹⁴atrofia — zmniejszenie się; zanik. [przypis edytorski]

⁹⁵labilność — chwiejność. [przypis edytorski]

ale *tego* świata, w nim umieszcza swoje tak i swoje nie, bierze pełną odpowiedzialność za swój świat, choćby była w tym gorycz i choćby świat ten nie wydawał się godny literatury.

Nożyce wartości i problem zanurzenia ich we współczesnym świecie to inna nazwa na „zaangażowanie”. Postawa krytyczna jest wtedy kulturalnie efektywna, gdy karmi się rzeczywistością, zarazem przyjmując ją i odrzucając, gdy zachowuje równowagę między negacją a aprobatą. Literatura omijająca rzeczywistość bardziej ilustruje dominujące postawy moralne, zwłaszcza inteligencji, niż autonomicznie zabiera głos w sferze wartości.

Motywy absencji

Dla większości czynnych pisarzy, dla dominującej postawy pisarskiej świat, w którym żyjemy, jest za mało kulturalny, za mało europejski, aby był godny stać się przedmiotem wszechstronnej obserwacji. Są to pisarze, którzy chodzili do solidnych przedwojennych gimnazjów, uczyli się greki i łaciny, umieją z pamięci cytować Horacego⁹⁶, mają żelazny zasób wiadomości i przekonań. Ten skarbiec, nadwątlony przez kataklizm okupacji, nie został całkiem zniszczony — przetrwał do dzisiaj. Inni, trochę młodszy, uczyli się w gimnazjach konspiracyjnych, podczas okupacji, a poziom nauczania był tam jeśli nie wyższy, to przynajmniej równy standardowi wiedzy przedwojennej.

Świat dla absolwentów tych porządnym gimnazjów wywodzi się w prostej linii z klasycznej tradycji i jasnych podziałów, jest to świat kulturalny i przejrzysty. Powstanie po wojnie całkiem nowego świata, gorycz doświadczeń towarzyszących jego genezie sprawiły, że tradycyjna orientacja w świecie zawiodła, stała się planem nieistniejącego miasta. Natomiast rzeczywistość odstała od kultury, została gdzieś z tyłu — nie do zobaczenia, nie do opisania, drugorzędna rzeczywistość biur i trolejbusów, zebrań i czynów społecznych. Motywów absencji literatury nie wyczerpują wyjaśnienia biograficzne, są one bardziej złożone i bardziej gorzkie, należą do doświadczenia historycznego poprzednich generacji. Ale dla samej kultury, dla samej literatury zewnętrzność widzenia świata, doprowadzająca w najlepszym wypadku do takiego celownika wrażliwościowego i aksjologicznego, jak w przypadku prozy Konwickiego, jest sprawą pierwszorzędą. To właśnie uniemożliwia dostrzeżenie współczesności jako syntezy nowego i starego — tradycyjna kultura dla obsłużenia nowej rzeczywistości wytwarza gatunki komiczne.

Tymczasem pełne ujęcie rzeczywistości możliwe będzie dopiero wtedy, gdy nabierze siły pokolenie widzące ten świat. od wewnątrz i traktujące go jako swój świat jedyny, nie gorszy, nie alternatywny. Pokolenie to będzie chciało ulepszyć ten świat, wymościć go wartościami, opisać go bezwzględnie i ostro, ale nie traktować jako prawie-niczego, tylko jako wszystko, co jest. Dojrzy w nim wymiar aksjologiczny i tragiczny.

Młoda literatura nie jest katastroficzna w tradycyjnym rozumieniu katastrofizmu. Ton tragiczny wzbogaca dotychczasowy obraz świata, który dotąd oddany był pod uprawę gatunkom komicznym. Tymczasem każda pełna rzeczywistość (a nie ma rzeczywistości wydrążonych) ma także wymiar tragiczny, posępny. Dlatego pozorny pesymizm młodej literatury jest niezbędnym składnikiem postawy, która chce swój własny świat traktować poważnie i odpowiedzialnie, jako świat właśnie jedyny.

To, co jest

Jest rzeczywistość ludzi, rzeczy i świadomości, zebrań i kolonii dziecięcych, rzeczywistość podwójnej wiary, zakłamania i nadziei, rzeczywistość zebrań partyjnych i meczów piłkarskich, Wścigu Pokoju i dowcipów politycznych, szpitali i transparentów, śmierci i nowych inwestycji, emerytów i personalnych, domów kultury i bójek na wiejskich weselach, piosenek młodzieżowych i młodych naukowców, bibliotek i budek z piwem.

To, co jest, kryje w sobie własne wnętrza pod postacią tragedii i komedii, wolności i zniewolenia, prawdy i kłamstwa, obłudy i odwagi, kryje w sobie konflikty stare jak cywilizacja i nowe jak Polska Ludowa. Jest to rzeczywistość kompletna, której do pełni brakuje kultury interesującej się nią. Po przewrocie historycznym, którego rezultatem jest obecna rzeczywistość, nastąpił do dzisiaj nierozpoznany przewrót w sferze wartości. Ale

⁹⁶Horacy — Quintus Horatius Flaccus (65–8 p.n.e.), wybitny rzym. poeta liryczny, autor liryk, satyr i listów, a także teoretyk literatury. [przypis edytorski]

nie jest tak, jak to sugeruje poezja Różewicza⁹⁷, że w ogóle nie ma wartości. Nie zostały one tylko uporządkowane przez kulturę, są w stanie chaosu, ale są i domagają się nie katastroficznego lamentu, lecz pracy, systematycznego wysiłku podjętego przez kulturę.

Odsłonięcie wnętrza rzeczywistości, typowych dla niej wartości i braków, połączenie zewnętrznego z wewnętrznym, odnalezienie zerwanej nici z tradycją, ale odnalezienie pośrednie, poprzez to, co przybyło i nie da się zignorować — oto zadanie literatury.

Literatura nasza w istocie ma wielką szansę opisanie eksperymentu cywilizacyjnego, który nigdzie jeszcze w całej pełni nie został przez pisarzy dostrzeżony. Doniosłość tej możliwości polega na tym, że opisanie tego eksperymentu, bezwzględne, ale pełne zrozumienia, podniesienie chaosu rozproszonych szczegółów codziennego życia do rangi przeżytej i odmalowanej całości dopomogłoby równocześnie samemu eksperymentowi. Literatura opisująca sytuację stwarza w niej bowiem nowe elementy, rozszerza ją, dostrzega i stwarza wartości, jest działaniem teoretyczno-praktycznym.

Kultura jako hierarchia

W związku z tym zarysowuje się możliwość ujęcia kultury jako takiej sfery działań, w której kolejność, chronologiczna i rzeczowa, podejmowania poszczególnych zadań nie jest obojętna. Pierwszym obowiązkiem jest opis własnych warunków, zdobycie samowiedzy, rozpoznanie własnej rzeczywistości i zawładnięcie nią. Gdy zadanie to pozostaje niespełnione, wówczas wszelkie pozostałe działania w kulturze stają się pozorne i zagrożone fałszem. Uprawianie literatury, która nie wypowiedziała swego sądu o świecie, staje się czynnością pełną hipokryzji, podobnie jak faryzeuszami okazują się uczeni strukturaliści⁹⁸ i komparatyści⁹⁹. Wszystko staje się dwuznaczne, metafizyka nie jest metafizyką, historia literatury historią literatury, a filozofia nie jest filozofią. Kształt współczesnej sobie metafizyki każda epoka musi rozpoznać od nowa, od nowa musi ujrzyć formy ludzkiego życia, musi zadać sobie trud zrozumienia świata od jego podstaw. W przeciwnym wypadku poza kulturą tworzy się obszar wiedzy na pół tajemnej, wiedzy szeptu i domysłu, natomiast sama kultura, nie spełniając swych zadań, staje się mało atrakcyjna i po prostu nudna. Odrodzenie samoświadomości kultury, odzyskanie przez literaturę prymatu w dziedzinie wytwarzania znaczeń — obecnie prymat ten utraciła na rzecz „niższych” typów przekazu, takich jak przekaz masowy — pozwoli znowu na rozwinięcie całej różnorodności zainteresowań, sens odzyska wtedy historia, a nowoczesne metodologie mogą zostać rozsądnie włączone w całokształt badań nad rzeczywistością.

Takie ujęcie kultury nie prowadzi do jednostronności, do dogmatyzmu opisywania rzeczywistości, nie premiuje zdecydowanie określonych form myślenia czy gatunków literackich i jeśli preferuje jakiś model myślenia i model wypowiedzi konkretnej, to nie domaga się usunięcia innych modeli. W prawidłowo funkcjonującej kulturze mieszczą się różne typy wypowiedzi, a napięcie między konkretem i abstrakcją, między formami realistycznymi i kreacjonistycznymi jest twórcze i dynamiczne. Jednak dzieje się tak dopiero od momentu, gdy spełniony zostaje podstawowy obowiązek sprawozdawczej wierności wobec świata, gdy wymierzona zostanie temu światu sprawiedliwość.

Kultura jako nobilitacja

Działanie to, podjęcie przez literaturę realności na całym jej obszarze i we wszystkich jej wymiarach, pociąga za sobą skutki także pozaestetyczne. Oto ten „gorszy” świat, dotąd nietknięty ręką nowoczesnego Midasa¹⁰⁰-pisarza — poddany zostaje nobilitacji. Gdy literatura spojrzy na świat jako na kosmos ludzkiego życia, na kosmos, w którym odrodziły się w mniej lub więcej nowym kształcie wszystkie zasadnicze sprawy człowieka, wówczas światu temu przybywa wymiar obecności w kulturze, jest w pewien sposób

⁹⁷Różewicz, *Tadeusz* (1921–2014) — poeta, dramaturg, w historii poezji polskiej zapisał się ascetycznymi wierszami zdającymi sprawę z doświadczenia II wojny światowej i Holocaustu, przedstawiciel teatru absurdu, często odwołujący się do rzeczywistości przedstawianej w prasie i do malarstwa awangardowego. [przypis edytorski]

⁹⁸strukturalizm — prąd intelektualny w obrębie nauk humanistycznych (m. in. językoznawstwa, nauki o literaturze, antropologii kulturowej, filozofii), opisujący strukturę badanych zjawisk, a nie ich genezę, historię czy funkcje. [przypis edytorski]

⁹⁹komparatyści — badacze literatury porównawczej, badający podobieństwa, wpływy i zależności między utworami literackimi przynależnymi do różnych języków i kultur. [przypis edytorski]

¹⁰⁰*Midas* (mit. gr.) — król Frygii; wszystko, czego się dotknął, zamieniało się w złoto. [przypis edytorski]

podniesiony do rangi rzeczywistości, jedynej, więc pierwszoplanowej. Wszystko to nie tylko nie eliminuje krytyki, lecz przeciwnie, prowadzi do krytycznego właśnie spojrzenia na świat. Tylko taka postawa możliwa jest wobec świata uznanego za jedyny.

Jeśli nie pojawi się sprawne i posiadające całościowy program działania pokolenie kulturotwórcze, nasz świat pozostanie nieopisany, będzie dla przyszłych pokoleń równie tajemniczy, jak dla nas Atlantyda.

1972 r.

RÓŻEWICZ: ODPOWIEDZIALNOŚĆ CZY NUDNA PRZY- GODA?

Nazywanie od nowa — taki był program *Niepokoju* (1947), pierwszej zgłaszającej akces do rekonstruowanego świata książki Różewicza. Wszystkie pojęcia straciły w czasie totalnej zagłady swój sens, swoje znaczenie. Człowiek nie znaczyło już człowiek, miłość nie znaczyło miłość, pojęcia stały się nagle pustymi wyrazami wypadającymi bezwiednie z ust.

„Szukam nauczyciela i mistrza / niech przywróci mi wzrok słuch i mowę / niech jeszcze raz nazwie rzeczy i pojęcia” — pisał w wierszu *Ocalony*. Nauczycielem oczywiście była poezja, ta, która na razie odpowiadała milczeniem na nienazwane, ta, która wybierała najbliższe, a tak teraz odległe przedmioty, która pomagała uwierzyć w siebie, w to, że się istnieje: „krzyczę szeptem: jestem”. I nagle poeta staje wobec zaskakująco nieprzewidzianej (jak tylko to potrafi przekorny artysta) sytuacji; otworzył bramy poezji, aby odzyskać wzrok, aby nauczyć się chodzić, a tu — zauważmy, jak zmienia się sytuacja — trzeba się poruszać, torować nowe przejścia. Zamiast ozdrowieńczego milczenia, które już nie wystarczało, aby być, aby ponownie stać się poetą, trzeba było powiedzieć coś nowego, odnaleźć się wśród oczyszczonych już wartości. Ale jest to zadanie ponad siły, praca wstępna, rozpoznawcza, jeszcze nieskończona, jeszcze nie odzyskało się zaklęcia, które otwierało bez przeszkód państwo poezji: „po co rozwiązałem język / utraciłem milczenie złote / gaduła nie powiem nic nowego pod słońcem / Otwarty na wskroś / nie znam zaklęcia” (*Uczeń czarnoksiężnika*). Nie powiem nic nowego, a więc będę korzystał z tego, co stało się przeżyciem wspólnym, każdego z nas, którzy przeszliśmy przez piekło; nie powiem nic nowego, bo nie mogę konstruować nowych wartości i innego świata, skoro oddycham jeszcze śmiercią, niewygasłą śmiercią.

Różewicz ożywia swoją nawarstwioną pamięć, wbudowuje ją w krajobraz współczesny, jeszcze niestabilny i skończony, ożywia wspomnienia, więcej — okrutne wspomnienia, ale jakże wyciszone teraz, wypowiedane jakby mimochodem, ściszym głosem: „w jednej stronie jest wiatr, który rozwał dym i ojca” (*Z domu mojego*). Poezja zatem jest jak biała laska, którą ślepiec obmacuje napotkane na drodze przedmioty, odgaduje ich kształty, cieszy się, gdy rozpozna w nich coś znajomego czy znanego.

Różewicz nie wybiera fauny do swoich wierszy, ocala radość w każdej, a więc i w banalnej rzeczy, chroni w niej światło i blask, zwykłość i życie, normalne, codzienne życie: „wiatraczek z światła i szczebiotu / kręci się cały boży dzień/. Ten dzień jest boży / utkany z słońca i miłości/ a złotym jabłkiem ziemi/ włada czuła dłoń” (*Wiatraczek*). A w miłości, tej najzwyczajszej, a więc przychodzącej z łatwością, w jednej chwili, odnajduje wreszcie prawdę i wiarę, to ona upewnia człowieka regenerującego swe siły, że się jest potrzebnym, to w niej staje się lepszym, to ona sprawia, że pelargonia w różowej doniczce urasta do symbolu radosnej rzeczywistości: „To jest prawda: / miłość uszlachetnia / jestem lepszy / odrobinę lepszy / wierzymy w to oboje” (*Miłość*). Ów zewnętrzny świat, dotykany delikatnie palcami rekonwalescenta, na razie nie jest niczym innym jak wrastaniem w krajobraz rzeczywistości. Ona, rzeczywistość, nie ma jeszcze piętna literackiej maski, w którą ubrał ją Różewicz znacznie później, ale już teraz, jakby nieświadomie, po-

ezja ta rejestruje prymitywizm zewnętrznego świata, czyli korzysta z tego — jak mówił Jacek Trznadel¹⁰¹ — co poprzedziło poetykę nadrealizmu (Apollinaire¹⁰², Cendrars¹⁰³)¹⁰⁴.

Na razie pisarz nie określa zadań poezji, nie definiuje jej, to nie ona jest teraz ważna, ważniejsze staje się przyzwyczajanie do życia, które w pełniejszym już kształcie zrodzi poezję. Na razie program poetycki jest zgodny z odbudową wiary w życie: „nie wstyďte się leż / nie wstyďte się leż młodzi poeci / Zachwycajcie się księżycem / nocą księżycową / czystą miłością i pieniem słowika” (*Oczyszczenie*). Poezja zatem ma pomóc w odzyskaniu wiary w miłość, piękno, w ludzi; ma obserwować z uśmiechem otaczający nas świat, ale, jak na filmie, bez drastycznego komentarza, raczej dla zatrzymania w pamięci niż krytycznego osądu.

W *Czerwonej rękawiczce* (1948) Różewicz próbuje zatrzymać choćby na moment czas śmierci, zdać „relację” z przeżyć człowieka wpatzonego w „oczodoł wojny”, opowiedzieć „o długiej i splątanej drodze”. Poezja zamieniła się w album z fotografiami, ale zamazanymi, niewyraźnymi, z których tylko niewiele można odczytać. To, że się było „na dnie”, nie jest jeszcze powodem do zabierania głosu, ale to, że się „wypłynęło”, stało się nieoczekiwane artystyczną podniętą, a zarazem jakże żalną — w odczuciu Różewicza — maskaradą życia, czymś nie fair w stosunku do umarłych i pomordowanych: „ja wypłynąłem / patrzcie patrzcie / dzieci mogą mnie teraz / pokazywać palcami / i w cyrku mogą mnie / pokazywać (*Przystosowanie*). Ponieważ nie było domu, fundamentów i ścian, poeta zaczynał budowę od „dymu z komina” — z niczego, z ciepła, które dopiero później otoczyło dom. I kiedy już stanął dom, a więc uwierzyło się w możliwość przetrwania zła, nadeszła pora na uczucia pozytywne: „Jak dobrze Jestem z tobą / tak mi serce bije / myślałem człowiek / nie ma serca” (*Jak dobrze*).

Tom *Uśmiechy* (1955) miał już sprecyzowaną linię poetycką, Różewicz określił nareszcie, i to dość zdecydowanie, rolę poety: „Poeta to na pewno ktoś. Słuchajcie głosu poety” (*Włosek poety*), a więc dał poezji szansę społecznego oddziaływania. Może nie wierzył w radykalne ujarzmienie odczuć społecznych ani w masową psychozę poetycką, ale zrozumiał, że głos poety powinien dotrzeć do określonej przynajmniej liczby społeczeństwa, że „ktoś tam słyszy”, a zatem, że poezja spełnia ważną misję społecznego kontaktu. Charakter zaś tego kontaktu wypływał wymownie z okresu wcześniejszego, wojennego: „przez lat sześć / tkwił ci w gębie / jak knebel krzyk dziki, / teraz piszesz / okrągłe perłki / liryki” (*Do liryki*). Ten sarkastyczny zarzut pod adresem poezji, w której „płyną słówka słodkie i mdławie” o obłokach i ptaszkach, był niejako oskarżeniem i własnego działania, pozbawionego emocjonalnego, ekstatycznego, jak w pokoleniu młodych katastrofistów poległych na barykadach Warszawy, zaangażowania w materiał poetycki. „Ty se siedzisz na stolku / i wymyślasz aniołków” — Różewicz, wstrząśnięty wojną, nie mógł uznać poezji rozgraniczającej opisywaną rzeczywistość minionej chwili od jej kształtu artystycznego. Albo całkowita zgodność postawy twórcy i dzieła (chodziło przede wszystkim o emocję), albo poezja zamienia się w wypisywanie — w dodatku fałszywych — laurek.

W tym samym tomie zamieszcza Różewicz wiersz *Z muzeum* notatki, który po raz pierwszy tak jasno ukazuje przechodzenie od liryzmu do sarkazmu, tak charakterystycznej cechy dla całej późniejszej jego twórczości. Wprawdzie Różewicz nigdzie wyraźnie nie mówi o ironii, dla której ma coraz więcej sympatii, ale w obrazkach z muzeum daje wszystkim do zrozumienia, że okres łagodnej obserwacji już się skończył, Zaczął się moment konfrontacji idei z rzeczywistością, co łatwiej można zrozumieć czytając daty powstania wierszy: 1955 i 1956 rok. (W *Poezjach zebranych* nie zachowano porządku chronologicznego publikowanych przez Różewicza tomów). Książka *Pięć poematów* (1950), zawierająca utwory z lat 1948–1949, mieści wyznanie artystycznej postawy: „szedłem pisałem aby załudnić / białe miejsca na mapie / wyobraźni / tu zderzyłem się / z żywymi

¹⁰¹ Trznadel, Jacek (ur. 1930) — krytyk literacki, poeta i publicysta, autor m. in. głośnego zbioru wywiadów *Hańba domowa*, opisującego postawy polskich twórców w czasach stalinizmu. [przypis edytorski]

¹⁰² Apollinaire, Guillaume (1880–1918) — francuski poeta i krytyk sztuki polskiego pochodzenia, przedstawiciel awangardy. [przypis edytorski]

¹⁰³ Cendrars, Blaise — właśc. Frédéric-Louis Sauser (1887–1961) francuski poeta i prozaik szwajcarskiego pochodzenia. [przypis edytorski]

¹⁰⁴ J. Trznadel, *Róże trzecie*, Warszawa 1966, s. 74. [przypis autorski]

ludźmi... Nie znaleźliśmy wspólnego języka” (*Wyznanie*). To znalezienie wspólnego języka mogło nastąpić jedynie wówczas, gdy oparło się własne wiersze — jak pisze Łukasiewicz¹⁰⁵ — o sprawdzalne ciało ludzkie¹⁰⁶, o przedmioty, których znaczenia odgadywało się od początku. Jeszcze dobitniej akcentuje to Różewicz w wierszu *Odpowiedź*, gdy pyta: czego żąda ode mnie poezja?, i odpowiada bez pompatycznego uniesienia: „Stwórz nową / która buduje / z uczuć powszechnych / słów prostych / Niech odejmie od człowieka / wszystko zwierzęce i boskie”. Przypomina to znane sformułowanie Staffa¹⁰⁷, którego Różewicz bardzo ceniał, a przyjęcie podobnego programu musiało, rzecz jasna, przynieść te same konsekwencje. Ludzkie uczucia nie zabijają poezji; jeśli pisarz chce być autentyczny, musi wnieść do wiersza oddech zwykłego człowieka.

Jednak już w tomie *Czas, który idzie* (1951) mamy pierwsze oznaki rozterki duchowej: „wrastam w życie coraz głębiej i szerzej” (*Wodzę oczami*) — tak się zaczyna książka, ale ostatni wiersz jest prawie przyznaniem się do porażki, w każdym razie do niemocy twórczej: „spustoszony / przez śmiech i słowa / pobity przez małe uczucia i rzeczy / przez pół miłości / i pół nienawiści / tam gdzie trzeba krzyżeć / mówię szeptem” (*Nie śniłem*). A więc połowiczne wnikanie w zwykłą, zatem małą rzeczywistość zdeformowało również świadomość. Zamiast szczerości — obłuda, zamiast prawdziwej poezji — jedynie przeczucie nowej, zamiast krzyku — szept. Czyja to wina, poety, czy czasu, „który idzie”? Różewicz próbuje rozstrzygnąć ów dylemat na niekorzyść człowieka-twórcy: „tyś się odgradził od świata / trwogą ogromną i ssącą”, i dalej: „chcesz mieć spokój i idziesz / powoli na dno / wejdź w siebie i zobacz / w pustce wszystko umiera” (*Czas, który idzie*). Poeta nie potrafi stworzyć nowych wartości, lęk, który w nim zamieszkał, jest silniejszy od inwencji — świata nie można już w żaden sposób naprawić. Zobaczymy, że później Różewicz przerzuci grzech indywidualnego kryzysu na epokę, na rzeczywistość, w której ujarzmił na razie małe uczucia i małe rzeczy. Porażka, jakiej doznał, każe domyślać się wyboru nowej drogi.

Tom *Wiersze i obrazy* (1952) otwiera wiersz *Poetyka*. Podzielić go można na kilka istotnych punktów: 1) poezja jest czysta, jeśli poeta służy dobrej sprawie; 2) poeta służący dobrej sprawie obraca się wśród rzeczy bliskich, reaguje na ludzkie uczucia, pisze więc wiersze proste; 3) poezja bez miłości jest martwa, nie znajduje posłuchu w społeczeństwie. Tak wygląda część pierwsza, „teoretyczna”, w której pojawiają się znane już stwierdzenia Różewicza. Mówiąc o dobrej sprawie, ma oczywiście na myśli funkcję społeczną; deklaruje się jako przeciwnik poezji abstrakcyjnej, wyobraźniowej („komentarzyska słów i obrazków”). *Poetyka* posłużyła prawdopodobnie Janowi Błońskiemu do znanego określenia poezji Różewicza (przeciwieństwo symbolizmu, sztuka wyboru z rzeczywistości, ten sam język, co w prozie, wypowiedziane się przez powszechnie oczywiste rzeczy i fakty, założenie głęboko realistyczne) w książce *Poeci i inni*¹⁰⁸. W drugiej części wiersza, „retrospektywnej”, dochodzi do skojarzenia elementów rzeczywistości z elementami literackimi. Najważniejsza okazuje się sprawa jednoznaczności i wieloznaczności: „Myślałem / że słowa są lekkie / jak puch... że można układać z nich obrazy / których wieloznaczność / kryje w sobie bogactwo”. Ale słowa, z którymi człowiek zetknął się podczas wojny, były wyłącznie jednoznaczne („nie było między nimi / porównania ani przenośni / peryfrazy ani hiperboli / Ale miały w sobie moc sądenia / i moc wzrostu / i miały moc tworzenia”). A więc poezja musi się skłaniać ku jednoznaczności, to ona może uratować słowo przed dewaluacją; jednoznaczne słowo kryje w sobie większą możliwość artystycznego zniekształcenia niż słowo w istocie swojej wieloznaczne.

Echo wojny jest stale obecne w twórczości Różewicza, poeta wymienił swe instrumenty, stał się „niemym świadkiem miłości, która zwycięża śmierć” (*Świadek*). Jak pisać, jak padać w objęcia sztuki, jeśli stale podświadomość dotknięta jest chorobą śmierci, gdy słychać „krzyki pomordowanych i pohańbionych”? Rzeczywistość, którą poeta pragnie

¹⁰⁵Łukasiewicz, Jacek (ur. 1934) — poeta, krytyk literacki. [przypis edytorski]

¹⁰⁶Łukasiewicz, Laur i ciało, Warszawa 1971, s. 153. [przypis autorski]

¹⁰⁷Staff, Leopold (1878–1957) — poeta i dramaturg, początkowo tworzący pod wpływem poetyki Młodej Polski, z czasem stał się przedstawicielem klasycyzmu; często wprowadzał do swoich wierszy elementy codzienności. [przypis edytorski]

¹⁰⁸J. Błoński, Poeci i inni, Kraków 1956. [przypis autorski]

włączyć do poetyckiego obiegu, wyselekcjonowana, bo wyrażająca tylko zdrowe uczucia, przegrywa w zetknięciu się z czasem artysty, czasem, który się zatrzymał.

Pragnienie poezji „barwnej i jasnej, ciepłej i prostej, spokojnej i cichej, gniewnej i surowej” nie jest już pragnieniem otwarcia ust, ale przede wszystkim chęcią uczynienia z niej ośrodka żywej demonstracji. Słowa są martwe; żeby dotarły do ludzi, trzeba „czynić słowami” (*Pragnienie*). Tu następuje ów wybór — przedtem wystarczyło opowiedzieć o długiej, splątanej drodze, wystarczyło zachwycać się księżycem, teraz Różewicz mówi otwarcie: poezja musi być żywa, musi działać, inaczej nie trafi do adresata. Wyraźniejszego kształtu sformułowanie to nabrało w tomie *Równina* (1954): „Jesteśmy odpowiedzialni / za kształt każdego człowieka / Jeśli zapomnimy o tym / nasza poezja / będzie godną pogardy / gadaniną / (*W związku z pewnym wydarzeniem*). Poezja ma obowiązek wychowywać, jest moralnie odpowiedzialna za społeczeństwo. Ażby mogła wychowywać, musi „dać człowiekowi nowe uczucia / nowe obrazy / nowe oczy / nowe usta”. Czyż nie uderza nas oczywista niezgodność tego żądania z dotychczasowym programem poetyckim, programem odbicia w poezji prostych uczuć? Ale należy się domyślać, że nowe obrazy to właśnie czerpanie siły z radosnej zwykłości świata w przeciwieństwie do starych obrazów przeszłości, ciężących na psychice powszedniego człowieka, który „umiera na truciznę / którą zostawił w jego wnętrzu / gnijący świat”.

Istnienie człowieka w normalnym otoczeniu przyrody uważa Różewicz za fundamentalną zasadę działania poezji. Na wieść obudowaniu w Ameryce miast podziemnych pisze wiersz (zamieszczony w tomie *Równina*) zawierający rozpaczliwy głos protestu. Jeśli ludzie znikną z powierzchni ziemi, do kogo poeta wyciągnie rękę, komu wyjdzie na spotkanie? Poezja rozpięta między ludzką pieśnią Włta Whitmana¹⁰⁹ a obłąkańczym bełkotem Ezry Pounda¹¹⁰ musi stanąć po stronie rozsądku, Pound to zdrajca, ukryty przed gniewem narodu.

Srebrny kłos (1955) zawiera już ton odmienny, zasygnalizowany w wierszu *Próbuje*: „Czasem poezja / przypomina / rączkę niemowlęcia / chciałaby uchwycić wszystko / Rączka zanurzona / we wszechświecie / próbuje się zamknąć / Próbuje objąć / owoc / jego kształt doskonały lecz jest słaba / otwarta / i owoc wypada / coraz cięższy większy”.

Poezja nie nadąza już za tempem cywilizacji, za ogromem nowych wartości, które się na nią składają, staje się bezradna, rozpaczliwie bezradna. Kiedyś Różewicz ludził się, że poezja ogarnie całą rzeczywistość, obejmie wzruszenie każdego człowieka — teraz już wie, że poezja nie może stać się w pełni wyrazieliwą skupiających się wartości. Im bardziej twórca dochodzi do przekonania, że żyje w epoce absolutnego kryzysu wartości (tych wartości, które uznał na początku swej drogi twórczej za najpotrzebniejsze w odradzającej się społeczności), tym goręcej akcentuje bezsilność poezji, której przecież nadał inną funkcję.

Zmiana tonu widoczna jest w wierszach *Srebrnego kłosa* — i *Poematu otwartego* (1956), w których do głosu dochodzi sarkastyczna ocena całej ludzkiej działalności. Życie powoli zaczyna tracić swój sens; to, co się rodzi, jest wyłącznie powieleniem tego, co już było, i tak w kółko: „poruszamy się / poruszamy się prędzej / śpieszymy coraz szybciej / i szybciej / krążymy / dokoła lecz nie ma środka” (*Poemat otwarty*). To „nie ma środka” stanie się odtąd naczelnym hasłem filozofii Różewicza. Poezja nie będzie wypełnianiem „środka”, ale manifestacją jego pustki, opisem martwego życia, okaleczonego, bo pozbawionego szczerości i naiwności.

W *Formach* (1958) Różewicz pomału przygotowuje swe białe flagi, które za kilka lat demonstracyjnie wywiesi na frontonie poezji, pisze: „Ten świat tak obcy / to przedmiot znaleziony w nocy / życie moje jest nieciekawe z tego życia / jednak / krystalizuję nieczystą poezję” (*Nie mam odwagi*). Czyż to nie tragiczne, jak szybko u Różewicza wykwiła bolesna dychotomia¹¹¹ postaw? Najpierw szczęśliwy budowniczy nowego życia, w świecie, który był tym bliższy i cieplejszy, im więcej energii wkładał w jego zrozumienie. Teraz oddala się od świata, obcego i zarażonego nieznaną epidemią, nie wchodzi do jego

¹⁰⁹ Whitman, Walt (1819–1892) — jeden z ważniejszych poetów amerykańskich, prekursor wiersza wolnego, autor m. in. zbioru wierszy *Żdźbła trawy* (*Leaves of grass*). [przypis edytorski]

¹¹⁰ Pound, Ezra (1885–1972) — wybitny amerykański poeta modernistyczny, erudyta, autor cyklu *Cantos* (*Pieśni*), postać kontrowersyjna ze względu na fascynację włoskim faszyzmem. [przypis edytorski]

¹¹¹ dychotomia (z gr.) — podział na dwie wzajemnie wykluczające się części. [przypis edytorski]

wnętrza, jak to działo się przedtem, ale staje obok niego jako bezinteresowny (na pozór) i skrupowany świadek-obszernik. Uczucia zamieniły się w papier, życie stało się systematycznym umiarem, czy warto wobec tego tworzyć? „Siedź prosto / odłóż pióro opuść ręce” — ale opuszczenie rąk nie jest prostą sprawą dla artysty, w dodatku cierpiącego. Stale powraca u niego niepewność: „czy będziemy tworzyli piękno / czy przypomnę sobie / jak się pisze wiersze?” (*Niejasny wiersz*), i próba tłumaczenia swojej postawy, którą zrodziła niepokojąca, urzędnicza, poskromiona rzeczywistość: „to nie nasza wina / że zamiast pięknych / dobrych i radosnych / rodzimy potwory”. I jakże w końcu doniosła jest decyzja poety: świat jest inny, niż chciałem go widzieć, wobec tego nie będę go zmieniał, ale upamiętniał w bezlitośnie beznamiętny sposób: „idę do pracowni / będę tam pisał wiersze konkretne / od dwudziestu lat pracuję / nad jednym wierszem / jestem realista i materialista / czasem tylko zmęczony / zamykam oczy” (*Jestem realista*) — oto cały nowy Różewicz, po wybraniu jedynej możliwej dla niego drogi.

Rozmowa z księciem (1960) krystalizuje dokonany wybór. W książce tej znajdujemy dwie charakterystyczne i ważne wypowiedzi. Jedna dotyczy formy poezji, o czym Różewicz do tej pory niechętnie mówił, druga roli poezji w społeczeństwie. Co staje się wierszem? Zdarzenie izolowane, odcięte od pulsującej rzeczywistości, zaczyna wtedy żyć, staje się ostre, wyraźne. Ale ma funkcjonować w postaci pierwotnej, bez nadbudowanej formy, bez upiększeń i porównań, „aby się objawić/ wyrazić mocniej / lub pięknie” (*Uzasadnienie*). Zaś w *Rozmowie z księciem* spotykamy znany passus, „co robi poeta współczesny?": „obojętny mówi / do obojętnych / oślepienie daje znaki niewidomym”. Różewicz obraził się. Obraził się na świat, na ludzi, których wcześniej uczynił prawowitymi właścicielami swojej poezji. Właściwie od samego początku była to walka o czytelnika, więcej — o nowego człowieka, który pod naciskiem poezji miał się stać lepszy. Nie był to nawet nacisk moralny, bo w końcu poezja poddawała się normom zewnętrznego świata, chodziło tylko o aprobatę, o nawiązanie dialogu. Przepaść, jaka istnieje między błagalnym „słuchajcie głosu poety” (1954) a przekreślającym wszystko „poezja jest głosem bez echa” (1960), nie zostanie już nigdy w żaden sposób przekroczone. W 1954 r. poeta ludził się jeszcze, że „ktoś tam słyszy” jego głos, teraz przekonany o głuchocie swojego adresata zamienia się z dobrotliwego moralisty w ironicznego, ukrytego za kotarą gadułę. Nie dość na tym. Nie tylko odbiorca (potencjalny) obojętnie spogląda na wysiłki artysty, ale i artysta nie angażuje się w nawiązanie kontaktu z odbiorcą. Wyglądałoby na to, że poezja, pisanie, tworzenie nie ma żadnego sensu. Ale gdyby tak było, twórca wybrałby milczenie. Jak więc wytłumaczyć taki „twórczy” rodzaj rezygnacji?

Poeta obojętny mówi do obojętnych; obojętny może znaczyć beznamiętny albo zrezygnowany. W wierszu *Żart patetyczny* znajdujemy wyjaśnienie: „będę mówił do wszystkich / którzy mnie nie czytają / nie słuchają / nie znają / nie potrzebują / oni mnie nie potrzebują / ale ja ich potrzebuję”. Zmieniła się więc dawna koncepcja funkcjonowania poezji. Przedtem dla istnienia poezji konieczny był odbiorca, ale on wierszy nie czyta ani ich nie potrzebuje, zatem właściwie go nie ma. Autor pisze wobec tego dla siebie, aby być lojalnym wobec swojego czasu. Ale i taka koncepcja jest przekorna. Poeta mówi do polityków, do biskupów, do generałów i do „prostych ludzi”, a więc jeśli mówi do społeczeństwa, to musi mimo wszystko przekazywać mu „pewne” prawdy, hasła, idee. Nie może zatem być obojętny. Różewicz konsekwentnie broni zwyczajności „zawodu” poety: poeta to człowiek, który obojętnie reaguje na określone przejawy epoki. Drażnić go musi „załatwianie swoich potrzeb lirycznych” przez poetów, którzy „ogłaszają się w gazecie, że umierają” (*Drobne ogłoszenia liryczne*), a potem siedzą w kawiarniach i plotkują. Nowe, dojrzałe ujęcie procesu twórczego, z większym naciskiem na stronę formalną utworu, zawarte jest w tomie *Zielona róża* (1961). Najbardziej uderzającą różnicą między tą nową koncepcją a dawniejszą jest to, że nowsza wprowadza cały schemat skomplikowanych operacji. Wcześniejszemu wierszowi Różewicza wystarczało samo stwierdzenie faktów, opis, mówienie, czyli bezpośrednie wprowadzenie rzeczywistości. Teraz nie. Teraz, żeby wiersz „znaczył”, trzeba dokonać następujących zabiegów: 1. utwór skończony trzeba „złamać”; 2. jeszcze raz złamać w miejscach, gdzie styka się z rzeczywistością (to jest właśnie to stwierdzenie późniejsze, że wiersz rodzi się z pęknięcia, ze skazy); 3. usunąć elementy pochodzące z wyobraźni (weryzm); 4. usunąć fundament, na którym wiersz (pomysł) się opiera, „ponieważ fundamenty ograniczają ruch”; 5. wtedy wiersz uniesie

się ponad rzeczywistość, z którą ma się zderzyć; 6. to zderzenie jest początkiem nowego utworu, który zaskakuje, rozbija i przekształca rzeczywistość, z której powstał (*Propozycja druga*). Ta druga propozycja estetyczna jest równoznaczna ze zmianą postawy życiowej. Ponieważ obcy jest świat, nie przenoszę go od razu do dzieła, ale przekształcam go, by znaczył więcej, niż sam potrafi wytworzyć. Dlaczego jednak potrzebne jest przekształcanie rzeczywistości, skoro poeta nie jest już odpowiedzialny ani „za świat, ani za koniec świata” (*Zdjęcie ciężaru*). Bowiernie poezja współczesna stała się — jak twierdzi Różewicz — „walką o oddech”¹¹².

W *Et in Arcadia ego* (1961) — w tomie *Głos Anonima* — zdecydowanie opowiada się autor za radykalnym odbijaniem rzeczywistości: „nie zostawić ani jednego miejsca / dla wyobraźni”. Tożsamość rzeczywistości i poezji idzie tak daleko, że dewaluuje się całkowicie status poety. W *Nic w płaszczu Prospera* (1963) Różewicz dokonuje amputacji idei: „poeta jest ten który pisze wiersze / i ten który wierszy nie pisze” (*Kto jest poetą*). Poezja traci swe właściwości nie w określonych momentach, ale współcześnie, zamienia się w „garść słów pozbawionych życia”. (*O pewnych właściwościach tak zwanej poezji*). Nie powoła ich do życia ani poeta, świadomie odwracający się od ludzi, ani „bohater ulicy” nierozumiejący słów Hebbela¹¹³, że poezja jest samobójstwem. Poeta nie jest już poetą albo wszyscy jesteśmy poetami, a to znaczy, że mamy do powiedzenia tylko tyle: żyjemy.

Poezja rodzi się ze skazy, z pęknięcia, jest więc „jak otwarta rana / ostatnie krwi płynie / znieruchomiały obraz świata” (*Liryki lozańskie*). Te słowa z tomu *Twarz trzecia* (1968) podtrzymują poprzednią koncepcję, zrodzoną w *Zielonej róży* (1961) i przypominają wiersz Próbuje z tomu *Srebrny kłós*, gdzie wyraźnie chodzi nie o ogarnięcie całości świata, ale o zatrzymanie się nad powszednim jego wycinkiem, który stanowić może o prawdzie całości. „Otwarta rana” to o wiele ostrzejsze sformułowanie od „skazy” czy „pęknięcia”. Znacznie więcej goryczy zawarł w nim autor. Poezja jest czymś wyciętym z rzeczywistości, pozbawionym chroniącego ją naskórka, pod którym widać teraz pulsujące, drażniące życie. Ponieważ jest raną, której się nie leczy, musi umrzeć, to nieuchronne. „Od kilku lat / proces umierania poezji / jest przyspieszony” (*Od jakiegoś czasu*). Proces umierania poezji i poety, który został zbezczeszczonej, opluty, okłamany, żywcem pogrzebany. Cały czas Różewicz konsekwentnie przeprowadza swoją iście samounicestwiająca tezę o odchodzeniu poezji i poety: śmiercią artysty porażonego wojną i odchodzeniem narodu od poezji. Poezja jednak „wydobywa się na powierzchnię”, ale poeta „odchodzi” (*W teatrze cieni*). Wszystkie następne wiersze są już „niepotrzebnymi wierszami”, a jedynym problemem „pięćdziesięcioletniego Rimbauda”¹¹⁴ staje się w końcu pytanie: „jaki będzie pierwszy dzień / na świecie bez poezji” (*Na odejście poety i pociągu osobowego*). Pytanie wypowiedziane jest ze ściśniętym gardłem¹¹⁵. Ściśniętym gardłem wypowiadał przedtem słowa o „pohańbionych i pomordowanych”, teraz mówi tym samym trwożliwym i zrozpaczonej głosem o zamordowaniu siebie samego. Ale to jeszcze nie koniec. Poezja wprawdzie samounicestwia się, ale „ma wiele zadań”. To nieważne, że nigdy im nie podoba i niczego nie wyjaśni. Ważne, że ma „miejsce zakreślone, które musi wypełnić” (*Moja poezja*). Ostatni tom Różewicza *Regio* (1969) zawiera symptomatyczny wiersz *Re-edukacja*, który jest przełamaniem wątpliwości, nabraniem nowych sił i wiary, że można jeszcze językiem poezji coś zdziałać: „poeta rozmawia / tym samym językiem / z dzieckiem / prowokatorem / kapłanem / politykiem / policjantem / dziecko uśmiecha się / prowokator czuje się wykpiony / polityk dotknięty / kapłan zagrożony / policjant / zapina guziki / zawstydzony poeta / prosi o wybaczenie / i powtarza / jeszcze raz / ten sam błąd”. A więc już nie mówi, ale *rozmawia*. To ważne. To powrót do polemiki z rzeczywistością, na razie nie wiadomo, czy w celu rozplynięcia się w niej, czy w celu wyszydzenia jej idiotycznych schematów. A może to przygotowanie do rozmowy ze śmiercią (motyw śmierci wysunięty zdecydowanie na czoło). Wszak „odpływasz / śmiech drwiący huczy

¹¹²T. Różewicz, *Zdjęcie ciężaru*, w tomie: *Poezje zebrane*, Wrocław 1971, s. 508. [przypis autorski]

¹¹³Hebbel, Friedrich (1813–1863) — niemiecki poeta i dramaturg, autor m. in. dramatu *Judyta*. [przypis edytorski]

¹¹⁴Rimbaud, (Jean) Arthur (1854–1891) — francuski poeta, zaliczany do tzw. poetów wyklętych, wybitny przedstawiciel symbolizmu; w ostatnim okresie życia zamiast poezją zajmował się handlem bronią w Afryce. [przypis edytorski]

¹¹⁵ze ściśniętym gardłem — z uwagi na krótkie wersy Różewiczowi przypisywano „poetykę ściśniętego gardła”. [przypis edytorski]

dokoła / i śmierć ze śmiechu / umiera” (*Bez tytułu*). Czy łatwo odpowiedzieć na pytanie, czym dla Różewicza jest poezja: odpowiedzialnością „za kształt nowego człowieka”, czy nudną przygodą poety walczącego o oddech? Nie jest łatwo, gdyż Różewicz nigdy nie daje jednoznacznej odpowiedzi. Raz widzi w poezji zdolności sprawcze, drugim razem nazywa ją bezradną, najpierw żąda od poezji upamiętniania codzienności, później wymaga od niej przekształcania rzeczywistości, na początku widział w poecie szczerego wyraziciela sumienia narodu, pod koniec uczynił go obojętnym wyrazicielem pustki. Ta rozterka, autentyczna i mająca wiele wspólnego z przeżyciami całej inteligencji powojennej, wkraczającej w życie po bolesnych doświadczeniach okupacji, wiąże się przecież ze zmianami nastrojów społecznych, jest niczym innym, jak ich czułym instrumentem.

Porażki, jakich doznaje poeta, niemoc, jaka go ogarnia, nienawiść, która nim targa, bezradność, jaka go obezwładnia, wściekłość, która nie daje mu ogarnąć całości, wiara, która zamienia się w obłudę, nie zagłuszają w nim jednak prawdy, która jest jednocześnie własnością społeczeństwa. Dla Różewicza problem poezji nie jest sporem estetycznym. Śmierć poezji, jaką głosił, była przede wszystkim śmiercią odwagi i indywidualizmu społecznego. Wewnętrzna walka poety o prawo dla słowa poetyckiego, o znalezienie wspólnego języka z publicznością jest także walką o głos wolny wolność ubezpieczający. To nieprawda, że Różewicz proponował nihilizm, a jego wiersze były puste w środku, to nieprawda, że jest mdłym moralistą. Jego wiersze nie *proponują* i nie zmieniają. W jego poezji odbija się banalność i płaskość naszej cywilizacji.

1971 r.

ALEGORIA SPARALIŻOWANA

Coleridge¹¹⁶ mówi, że alegoria jest „przekładem pojęć abstrakcyjnych na język obrazowy, który sam nie jest niczym innym niż abstrakcją wywiedzioną z przedmiotów poznania zmysłowego”, podczas gdy istota symbolu „polega na przeświecaniu specyficzności (cech gatunkowych) w jednostkowym przedmiocie lub ogólności (cech rodzajowych) w specyficzności [...], a zwłaszcza na przeświecaniu pierwiastka wieczystego przez rzeczy doczesne i w rzeczach doczesnych”¹¹⁷. Alegoria jest więc przekładem, przy czym zwykle jako przykład alegorii podaje się obrazowe przedstawienie pojęć ogólnych, np. sprawiedliwości, chciwości, przede wszystkim zatem cnót i nieprawości. Alegoria jest jednoznaczna, symbol jest wieloznaczny. Symbolika alegorii jest kontrolowana, przewidziana i zaplanowana. Symbol, przeciwstawiony alegorii, wymyka się spod kontroli, nabiera znaczeń niespodziewanych. Praca nad symbolem, jeśli tak można powiedzieć, jest bardziej spontaniczna, niezamierzona. Znaczenia symbolicznego nabrać może przedstawienie o intencji realistycznej, jeśli jest dość reprezentatywne dla swej sfery zjawisk lub jeśli sprzyja temu kontekst.

Alegoria prawie zawsze zmierza okrężną drogą do rzeczywistości, jeśli bowiem w wyszukany sposób przedstawia chciwość, to moralnym i ontologicznym adresatem tego przedstawienia są realni chciwcy, młynarze i kupcy. Natomiast symbol zazwyczaj odbywa wędrówkę w przeciwnym kierunku — wybranym fragmentom rzeczywistości nadaje nowy wymiar, spokrewnia je z innymi, oddalonymi, światami.

Alegoria jednak nie zawsze jest tak prosta, nowoczesna alegoria obraca się wokół osi, którą nie jest już pojęcie ogólne. Punktem odniesienia dla nowej alegorii może być ogląd pewnej sytuacji, dla którego naturalną obiektywizacją jest zazwyczaj postawa epicko-realistyczna, który jednak z takich czy innych pozaliterackich i wewnątrzliterackich powodów zostaje przeniesiony do środowiska alegorycznego i tam, w sposób pośredni, właściwy alegorii, zrealizowany. Taka właśnie alegoria dominuje we współczesnej literaturze polskiej. Przedstawione światy, historyczne lub futurologiczne, mitologiczne lub „manierystyczne”, są tylko pewnego rodzaju znakiem, który w dalszej perspektywie ma

¹¹⁶Coleridge, Samuel Taylor(1772–1834) — ang. poeta, prekursor romantyzmu zaliczany do tzw. poetów jezior. [przypis edytorski]

¹¹⁷R. Wellek i A. Warren, *Teoria literatury*, Warszawa 1970, s. 249. [przypis autorski]

wskazywać współczesną rzeczywistość. Dzieje się tak u Lema¹¹⁸, w powieściach Kuśniewicza¹¹⁹, Parnickiego¹²⁰, Bocheńskiego¹²¹, a także w poezji, w wielu wierszach Herberta¹²², w niektórych wierszach Grochowiaka¹²³, w inny sposób w wierszach Karpowicza¹²⁴, gdzie alegorycznym znakiem rzeczywistości staje się doprowadzony do nieprzejrzystości język.

Przykładem tego rodzaju alegorii niech będzie „long short story¹²⁵” Stanisława Lema *Ze wspomnień Ijona Tichego. Kongres futurologiczny* z tomu *Bezszenność*¹²⁶. Podwójnie wyobrazona, bo śniona rzeczywistość tego opowiadania, rzeczywistość dwudziestego pierwszego wieku, przedstawia społeczeństwo zróżnicowane „poznawczo”. Są tam mianowicie warstwy ludzi, których tajemniczy władcy dopuszczają do mniej lub bardziej szczegółowej znajomości świata. Powszechnie stosowane środki farmakologiczne (narkotyki, prahalucynogeny, psychofakalizatory i maskony-halucynogeny „zamączają i przesłaniają cały świat”, „maskony świat fałszują”) pozwalają na przesłonięcie rzeczywistej nędzy tej rzeczywistości. Oto opis przeżycia bohatera *Kongresu futurologicznego*, który zażył „antych, z grupy ocykanów, potężny środek przeciwpsychemiczny”: „Trzęsącymi się rękami odkorkowałem flaszeczkę. Profesor odebrał mi ją, ledwie się zaciągnąłem ostrym migdałowym oparem; do oczu napłynęły mi obfite łzy. Gdy je strąciłem końcem palca i otarłem powieki, straciłem dech. Wspaniała sala, wyłożona kobiercami, pełna palm, o majolikowych ścianach, z wykwintnie roziskrzonymi stołami, z dworską kapelą w głębi, co przygrywała nam do pieczystego, znikła. Siedzieliśmy w betonowym bunkrze, przy nagim stole drewnianym, ze stopami zanurzonymi w porządnie już starganej, słomianej macie. Muzykę słyszałem nadal, ale widziałem teraz, że płynie z głośnika zawieszonoego na podziewałym drucie. Kryształowo tęczujące kandelabry ustąpiły miejsca zakurzonym nagim żarówkom; najokropniejsza przemiana zaszła jednak na stole. Śnieżysty obrus znikł; srebrny półmisek z dymiącą kuropatwą na grzance obrócił się w fajansowy talerz, na którym leżała nieapetyczna, szarobrunatna bryja, klejąca się do cynowego widelca, bo i jego stare szlachetne srebro zgasło¹²⁷”.

„Antych, z grupy ocykanów”, ocykany oczywiście od „ocknąć się”, spowodował rozpad iluzji, zneutralizował działanie „maskonów”. Ijon Tichy znalazł się oko w oko z rzeczywistością. Społeczeństwo śnione w *Kongresie futurologicznym* dzieli się na grupy: jedni są mniej, drudzy bardziej poddani iluzji. Funkcjonariusze wyższego stopnia zaopatrzeni są w środki przeciwdziałające złudzeniom. Postęp w tym urojonym państwie odbywa się nie na drodze przebudowy świata, lecz poprzez udoskonalanie środków farmakologicznych, które w mózgach szeregowych obywateli wytwarzają obraz coraz to doskonalszej rzeczywistości. W przytoczonym fragmencie przeskok równa się kontrastowi między magnacką ucztą w którymś z polskich filmów historycznych a zupą regeneracyjną zjadaną przez robotników budowlanych w baraku. Autor zaopatrzył *Kongres futurologiczny* datą: „listopad 1970”. Jak zbudowana jest alegoria Lema? Przede wszystkim uwagę zwraca język opowiadania. Jest to język, którym autor wyraźnie się bawi. Lem tworzy mnóstwo

¹¹⁸Lem, Stanisław (1921–2006) — autor fantastyki naukowej o światowej renomie, futurolog i filozof. [przypis edytorski]

¹¹⁹Kuśniewicz, Andrzej (1904–1993) — prozaik, eseista i poeta. [przypis edytorski]

¹²⁰Parnicki, Teodor (1908–1988) — autor powieści historycznych (np. *Srebrne orły*), niekiedy z elementami fantastyki i historii alternatywnej (np. *Koniec „Zgody Narodów”*), z czasem dążący w stronę powieści eksperymentalnej (np. *I u możnych dziwny*). [przypis edytorski]

¹²¹Bocheński, Jacek (ur. 1926) — prozaik, autor tzw. *Trylogii rzymskiej* (*Boski Juliusz*, *Nazo poeta*, *Tyberiusz Cezar*) oraz (pod pseudonimem Adam Hosper) tekstów piosenek. [przypis edytorski]

¹²²Herbert, Zbigniew (1924–1998) — poeta, eseista i dramaturg, często odwołujący się do elementów kultury antycznej i tradycji malarzkiej, autor m. in. rozciągniętego między kilka książek poetyckich cyklu *Pan Cogito*. [przypis edytorski]

¹²³Grochowiak, Stanisław (1934–1976) — poeta, prozaik, dramaturg, autor scenariuszy filmowych. Jego wiersze, mocno wystylizowane, mieściły się w estetyce turpizmu (od łac. *turpis*: brzydki), wprowadzającej do literatury tematy powszechnie uznawane za brzydkie i oddziałującej na czytelnika z pomocą szoku estetycznego. [przypis edytorski]

¹²⁴Karpowicz, Tymoteusz (1921–2005) — poeta, prozaik i dramaturg, przedstawiciel tzw. poezji lingwistycznej, autor m. in. poematu *Odwrócone światło* (1972). [przypis edytorski]

¹²⁵long short story (ang.) — długie opowiadanie (innym ang. określeniem na dłuższy utwór jednowątkowy jest *novella*). [przypis edytorski]

¹²⁶S. Lem, *Bezszenność*, Kraków 1971. [przypis autorski]

¹²⁷tamże, s. 103. [przypis autorski]

futurologicznych neologizmów, choćby nazwy środków maskujących rzeczywistość — „chemaskujących”, jak mówi autor. Wyższe sfery określone są jako sfery „chemokratyczne”, jako że rządzą poprzez chemię. Są także „śnidła”, „paradyżjaki” — przez analogię do „afrodyzjaków”, bo upodabiają rzeczywistość do raj, „hedoniczki”. Tej futurologicznej wizji towarzyszy jednak także świadoma archaizacja języka, nie tylko w doborze słów (puzdra, pigularze), ale także w stylizacji składniowej, gdzie wyczuć można inwersję szyku zdania. Językowe starocie sąsiadują z nowościami, bo są i komputery, i, częściowo, slang teorii informacji. Te dwie sfery językowe niekiedy spotykają się, aby stworzyć na przykład słowo „cyburdy”. Lem „ujędrnia” krzepką staropolszczyzną technologiczne neologizmy. W tym kotle językowym są też echa języka Leśmiana, nawiązania do języka liryki młodopolskiej, jest i *Trans-Atlantyk* Gombrowicza.

Język *Kongresu futurologicznego* zwraca na siebie uwagę, bo ma zwracać, bawi, bo ma bawić. Jest w tym metoda. Rozpasanie językowe, galop przez staropolszczyznę, młodopolszczyznę, Skargę¹²⁸ i Gombrowicza¹²⁹, Leśmiana¹³⁰ i Ashby’ego służy czemuś więcej niż tylko nadmiernemu jak na prozę realizowaniu funkcji autotelicznej¹³¹ — chodzi o coś ważniejszego, nie o nadzwyczajną kokieterię językową tylko. Ludyczność¹³² Lemowskiego języka ma wskazywać, że to, co dzieje się w dwudziestym pierwszym wieku, dzieje się na niby, a że naprawdę chodzi o coś innego, więc język jednocześnie zwraca uwagę na przygody Ijona Tichego i odwraca ją od tych wydarzeń, opisuje i nie opisuje, jest plastyczny i zbyt plastyczny zarazem, aby móc uwierzyć w „cyburdy”. Język przyszłości podszyty jest językiem przeszłości, aby nikt nie nabral się na futurologię, aby zbitka języków świadczyła o zbitce czasów, aby nic nie było zbyt serio. Decyzje i tragedie bohaterów nikogo naprawdę nie wzruszą, bo zostały opowiedziane tak stylizowanym i hybrydycznym językiem, którym żadnej prawdziwej tragedii nie można opowiedzieć. Z Ijonem Tichym nie można się identyfikować, nie jest on bohaterem literackim, lecz tworem językowym. Wspaniała zabawa językowa, jakiej dostarcza *Kongres futurologiczny*, odbiera wszelką ważność, wszelką „dziejowość” intrydze i losom bohatera. Język jest nadmiernie dosadny i nadmiernie jędrny, przez co nie komunikuje się z językiem, w którym współczesny czytelnik uświadamia sobie swoje konflikty.

Język *Kongresu futurologicznego*, błyskotliwy, bogaty, dowcipny, mówi w każdym miejscu o dwóch rzeczach jednocześnie. Po pierwsze, mówi o przygodzie Ijona Tichego, bo przygoda jest tu jednak bardzo konsekwentnie i serio opowiedziana. Po drugie, mówi: „czytelniku, to jest tylko alegoria, czytelniku, nie bierz sobie zbyt do serca losu mojego bohatera, odczytaj moje prawdziwe znaczenie, nie przejmuj się intrygą za bardzo, zwróć na nią uwagę, owszem, ale zaraz potem oderwij się od niej i pomyśl o istocie iluzji”. Język ten spełnia więc równocześnie dwa sprzeczne ze sobą zadania, przedstawia pewien świat, aby go zaraz zdradzić i podać jego istnienie w wątpliwość, kreuje bohatera i zarazem drwi z niego, opowiada i robi oko do czytelnika. Komizm językowy nie jest tu celem, jest rozmyślnie wybranym środkiem, ma odwrócić uwagę od tego, co mniej ważne, i kierować ją na to, co istotne. Ten komizm, gdy przyjrzeć się jego roli, wcale nie jest taki komiczny — w pewnym sensie jest nawet desperacki, Stańczykowski¹³³, czy też chce być taki, bo tu już wchodzimy w sferę domysłu, w sferę mgliście tylko przez sam tekst wyznaczoną.

Tu jest sedno sprawy. *Kongres futurologiczny* ma do opowiedzenia w gruncie rzeczy dramat. Dramat społeczny, dramat świadomości. Obiera metodę alegorii, przedstawia jakąś daleką, fikcyjną rzeczywistość. Musi zatem zaznaczyć, że to tylko fikcja, a naprawdę

¹²⁸Skarga, Piotr (1536–1612) — jezuita teolog i kaznodzieja, autor *Żywotów świętych* i *Kazań sejmowych*. [przypis edytorski]

¹²⁹Gombrowicz, Witold (1904–1969) — pisarz i dramaturg, autor powieści *Ferdynand* i *Trans-atlantyk*, dramatu *Ślub* oraz *Dzienników*. Charakterystyczna była dla niego przekorna pochwała niedojrzałości oraz zwrócenie uwagi na rolę narzuconej zewnątrz formy („gęby”) w kontaktach międzyludzkich. [przypis edytorski]

¹³⁰Leśmian, Bolesław (1877–1937) — poeta, tłumacz (m. in. opowiadań Edgara Allana Poe), dla którego twórczości charakterystyczny jest erotyzm, zwrot w stronę natury oraz nietypowa wizja zaświatów. [przypis edytorski]

¹³¹funkcja autoteliczna — skupienie się języka poetyckiego (czy szerzej: języka sztuki) na samym sobie. [przypis edytorski]

¹³²ludyczność (z łac.) — związek z zabawą. [przypis edytorski]

¹³³Stańczyk (ok. 1480–1560) — błazen na dworze kilku polskich królów z dynastii Jagiellonów; przypisuje się mu cięty dowcip i polityczną mądrość. [przypis edytorski]

chodzi o dramat. Zostawia więc ślady, strzałki komizmu, które obracają na nitce świat przedstawiony, odbierają jednoznaczność przygodom bohatera. Dzięki temu powinno się „wrócić” do dramatu. Lecz takie dodawanie i odejmowanie, taka arytmetyka alegorii nie sprawdza się. Sprzeczności rozsadzają alegorię. Dramat niknie, rozplywa się. Środki przedsięwzięte, aby zdemaskować prowizoryczność alegorii i ocalić dramat, niszczą go. „W końcu” *Kongresu futurologicznego* jest śmieszność, nie dramatyczność, komizm zwycięża, zabawa bierze górę.

Komizmem nie można zaszyfrować dramatu, dramat trzeba opowiedzieć dramatycznie. Język opowiadania, który ma podważać realność jego świata i kierować uwagę na świat właściwy, został obarczony taką funkcją, która paraliżuje jego funkcję zasadniczą. Naddatek komizmu niszczy domyślną dramatyczność. To zadanie języka, którym jest negliżowanie alegorii czy alegoryczności, sprzeczne jest z fundamentalnym zadaniem — tutaj domyślnym — opowiedzenia dramatu. Język tak spuchł od nadmiaru gry, kompozycji, od zestawień, archaizmów, aluzji, dowcipu, neologizmów, paraneologizmów, że stał się językiem sztucznym. Dzięki temu znakomicie pełni funkcję podrzędną, zdradza niepoważność intrygi, ale zupełnie nie pełni funkcji nadrzędnej, nie umie unieść dramatu.

Nie tylko zbyt blade są — choć takie być mają — przygody Ijona Tichego, aby zapisał się w nich dramat, sam język, w jakim zostały opowiedziane — świadomie — jest przez swą konstrukcję zupełnie niepodobny do rzeczowego, bezpośredniego, prostego języka, w jakim ludzie przeżywają dramaty. To jest cena, jaką płaci się za alegorię. Ceną tą jest od-dramatyzowanie dramatu, oddanie go małym bohaterom (Ijon Tichy), opowiedzenie go adramatycznym językiem, odtworzenie go w lichym, bladym, przypadkowym materiale epickim. Wszystko to nie jest „przeciwko” Lemowi. *Kongres futurologiczny* jest świetnym opowiadaniem, jest ważną częścią twórczości Lema, lecz jest wewnętrznie niespójny, historycznie wesoły.

Alegoria nowoczesna, taka, jaką jest *Kongres futurologiczny*, dziedziczy pewną właściwość po alegorii, która była przekładem pojęcia ogólnego na język obrazowy. Jest w niej mianowicie pewna sztywność, pewna jednostronność. Dzieje się tu przeciwnie niż w przypadku symboliczności niealegorycznej. Znaczenia wytwarzane przez alegorię mają tendencję dośrodkową, grupują się wokół jednego punktu, jednej sprawy, podczas gdy symboliczność „właściwa” jest bogatsza w znaczenia, które „rozbiegają się”, tworzą nieprzewidziane skupienia, „alikioty¹³⁴”, kieruje nimi siła odśrodkowa. Sprawą, wokół której koncentruje się semantyka *Kongresu futurologicznego*, jest wspomniane już „uwarstwienie poznania”, maskowanie świata. Jest to zapewne temat wielki i zupełnie wystarczający na jedno opowiadanie. Nie chodzi więc o zarzut ubóstwa, raczej o stwierdzenie braku sensów nowych, jakichś niespodziewanych „węzłów” myślowych, nowych interferencji, które samorzutnie wytwarza symbolika wyrastająca z konkretności. Konkretność jest „spoisty”, „gęsty”, wypromieniowuje znaczenia symboliczne o niedających się przewidzieć bogatych sensach. Alegoria postępuje w przeciwnym kierunku, od początku działa w surowcu rozrzedzonym, abstrakcyjnym, „niezapelnionym” i od niego zmierza do konkretności, do jednego sensu.

Nie tylko Lem posługuje się alegorią. Nie tylko Lem archaizuje język. Wielu pisarzy znacznie mniej świadomie niż Lem „udziwnia” język. Wielu pisarzy czerpie z języka *Trans-Atlantyku*, nie potrzebując tak bardzo jak Lem staropolszczyzny stylizowanej, nie przypisując jej tak wyraźnej funkcji. Jednak wielu pisarzy dzieli z Lemem dylemat alegorii, który polega na zatraceniu dramatyczności dramatu przez środki użyte do jego opowiedzenia. Przystawienie szyku zdania w wielu wierszach Grochowiaka jest zabiegiem znacznie płytszym niż to samo w prozie Lema, ale pociąga za sobą podobne skutki. Powoduje mianowicie całkowite zerwanie więzi z językiem mówionym, żywym, językiem dzisiejszych dramatów. Inwersja występuje też w prozie Kijowskiego i także odcina częściowo tę prozę od języka potocznego. Można mówić o całej szkole inwersji, o „technice inwersji”. Swoistym dramatem, lecz już tylko dramatem literatury i kultury, jest to, że wielu pisarzy opowiada autentyczny dramat sztucznym językiem i wtedy dramat ten prześwieca tylko przez alegorię — żeby posłużyć się określeniem Coleridge’a — ale nie pali

¹³⁴alikioty — składowa harmoniczna dźwięku, proporcjonalna do tonu podstawowego. [przypis edytorski]

się jasnym, ostrym światłem, istnieje w świecie i na granicy między literaturą a światem w zamierzeniach i w didaskaliach, lecz nie w tekście.

Alegoria jest półśrodkiem, daje uludne poczucie artystycznego opanowania świata.

Osobnym problemem jest kwestia rozumienia alegorii. Łatwo zauważyć, że alegoria zawsze była zrozumiała w ramach pewnego systemu symbolicznego, którego znakami i regułami posługiwała się, a w konsekwencji była rozumiana w określonej ludzkiej wspólnocie, która operowała tym właśnie systemem. Alegorie Dantego¹³⁵ zostały wypowiedziane w ramach chrześcijańskiego systemu pojmowania świata. Stąd czerpały zasób treści i symboli oraz reguły przypisujące określonym treściom określone symbole. Tu też, w świecie chrześcijańskim, znajdowały rozumiejącą publiczność. Alegorie oświeceniowych moralistów opierały się o abstrakcyjną i sięgającą jeszcze antyku etykę, którą jednak podejmowało jako swoją wstępujące mieszczaństwo.

Jak jest z dzisiejszą alegorią, jaki system symboliczny ją ubezpiecza i jaka publiczność ją rozumie? Przede wszystkim, skoro „osią” tej alegorii nie jest już pojęcie ogólne, skoro nie ilustruje ona oderwanych cnót i grzechów, lecz jest transmisją, tłumaczeniem pewnego oglądu świata, niezbędnym kontekstem staje się tu nie tylko system symboliczny, także pewien materiał „realistyczny”, „faktograficzny”. Alegoria zawsze wypowiada to, co już jest znane, korzysta z gotowego zasobu wyobrażeń, porusza się po utartych ścieżkach. Jeżeli ma być zrozumiała, jeśli ma się spełnić w pewnej kulturze, to musi być przez tę kulturę zapowiedziana, musi w niej preegzystować. W wypadku takiej alegorii, o jakiej tu mówimy, gotowy musi być pewien zasób wiedzy o społeczeństwie, o człowieku, po prostu o nas.

Kontekstem dla dzisiejszej alegorii jest po pierwsze sama literatura, po drugie środki masowego przekazu. Tyle zostanie z alegorii zrozumiane, ile wcześniej było zawarte w realistycznej literaturze i w środkach masowego przekazu. Tyle ma do dyspozycji szeroka publiczność. Jeśli środki masowego przekazu nie umieją precyzyjnie przedstawić świata, jeżeli to samo nie udaje się literaturze realistycznej, alegoria jest sparaliżowana.

Brak realistycznej literatury, brak, który jest faktem, udaremnia rozumienie alegorii. Jest to motyw szczególnie bolesny, ponieważ okazuje się, że literatura zabija samą siebie, przewaga działalności „alegorycznej” nad realistyczną od wewnątrz paraliżuje alegorię, gdyż „realiści” nie dostarczają treściowego surowca „alegorystom”. Literatura jako całość popełnia ten sam błąd co autor *Kongresu futurologicznego*. Zachłystuje się dowcipem, błyskotliwym, stylizowanym głosem i chce w nim zawrzeć dramat, który może wypowiedzieć tylko głos nieafektowany, rzeczowy i bezpośredni. Systemem symbolicznym, który konkretyzuje dzisiejszą alegorię, jest więc współczesna, żywa kultura. Wszystkie jej braki stają się brakami alegorii. Alegoria potrzebuje partnerów, osamotniona nic nie znaczy. Wyraz języka, którego nie ma, pozbawiony jest sensu.

Alegoria bez partnerów w kulturze traci także publiczność, przynajmniej wielką publiczność. Zostaje niewielka garstka intelektualistów, pisarzy, tych, którzy i tak wiedzą, którzy poprzez swój talent są „nosicielami” kultury nawet wtedy, gdy nie uda im się obiektywizacja myśli i doświadczeń.

W skrajnym przypadku publiczność rozumiejąca alegorię ulega redukcji do jednej tylko osoby, do autora. Gdyby tak było, alegoria stałaby się szczególną odmianą introspekcji. Stanisław Lem ma bardzo wielu czytelników i bardzo małą publiczność.

1972 r.

¹³⁵ *Dante Alighieri* (1265–1321) — jeden z najwybitniejszych poetów włoskich, autor poematu *Boska Komedia*, przedstawiającego wizję wędrówki poety przez trzy światy pozagrobowe: Piekło, Czyściec i Raj. [przypis edytorski]

NIE MA GAŁCZYŃSKIEGO

U NAS W PARYŻU, CZYLI O POKOLENIU „WSPÓŁCZESNOŚCI”¹³⁶

Zwykle tak bywa, że natychmiastowa reakcja krytyka na konkretną nową sytuację w literaturze nosi w sobie tylko część historycznej i historycznoliterackiej prawdy. Ta pozostała część, która wymyka się obiektywnym ustaleniom badacza (a nierzadko jest w konflikcie z pierwszą, „odruchową” wersją), wychodzi na jaw dopiero po pewnym czasie, kiedy kontekst literacki już dostatecznie narósł, by można było mówić o szerszej perspektywie historycznej, a co za tym idzie — porównawczej. Jednostronność postawy krytyka nie wiąże się w tym wypadku z charakterem jego wystąpienia. Wszystko jedno, czy jest ono negatywne, czy akceptujące. Jednak w pierwszym wypadku, gdy „nowa” literatura staje się obiektem żarliwej krytyki, gdy stanowczo i bezpardonowo odrzuca się jej propozycje, pomniejsza i lekceważy — krytyk, który dokonuje takiej ryzykownej, acz pozbawionej większego brzemienia odpowiedzialności operacji, może zostać rozgrzeszony. Natychmiastowa, w dużej mierze emocjonalna reakcja na coś nowego jest tylko prawidłowością historycznoliteracką, na którą składają się błędy i niedopatrzienia krytyki, niezgoda pokoleń wynikająca z innego osądu tradycji, funkcjonowania literatury w społeczeństwie, z innych po prostu założeń literackich i nie tylko literackich.

W drugim wypadku natomiast krytyk, który manifestacyjnie akceptuje nowy program literacki, znajduje się w o wiele gorszym położeniu niż jego poprzednik. Nie dość, że bierze na siebie całą odpowiedzialność za poczynania artystyczne pisarzy, to jeszcze doskonale zdaje sobie sprawę z połowiczności swojej pracy. Połowiczność ta wynika, jak już mówiliśmy, z braku dostatecznej perspektywy, jak również z braku określonego dystansu do przedmiotu analizy krytycznoliterackiej.

Tak się dziwnie złożyło, że przytłaczająca większość krytyków obserwujących start pokolenia 56 nigdy w pełni nie zaakceptowała jego programu, mimo że z jego elementów zbudowała swój własny świat wartości. Krytykom nie w smak było bezceremonialne odejście poetów od konkretów technicyzowanej cywilizacji w stronę przedmieść i zapadłych wiosek, nie przywiązywali wagi do uduchowienia i naiwności, które odnajdywali w książkach, ale mimo to konsekwentnie konstruowali mit rewelacji: „I tam właśnie, w okolicach, które przed tyloma poetami tak długo leżały otworem, powstają rewelacje: Białoszewskiego¹³⁷ magia rzeczy, Grochowiaka¹³⁸ magia brzydoty, Harasymowicza¹³⁹ magia snu, Nowaka¹⁴⁰ magia alegorii”¹⁴¹ — pisał wybitny krytyk tej generacji. Wyjasnienie, sugestywność, dzika wyobraźnia, bogata metaforyka — oto co przykuwało uwagę. Krytykowi już nie wystarczała analiza ideologiczna utworów ani określenie ich problematyki społecznej. Krytyk powinien przypominać sprawozdawcę wojennego — sugerował Jerzy Kwiatkowski¹⁴² — który być może nigdy nie wystrzelił do nieprzyjaciela, ale musi ocenić wartość i cele każdej potyczki, rzetelnie dążyć do pełnej relacji, do syntezy¹⁴³. Synteza ta jednak obejmowała wyłącznie wybrany krąg zagadnień czysto

¹³⁶ „Współczesność” — dwutygodnik literacko-artystyczny, wydawany w Warszawie w latach 1956–1971. [przypis edytorski]

¹³⁷ Białoszewski, Miron (1922–1983) — poeta, prozaik, zajmował się także teatrem. Jako poeta skupiał się na przedstawianiu codzienności, posługując się skondensowaną i przesadną formą języka potocznego. Jego najważniejszym dziełem prozatorskim jest antyheroiczny *Pamiętnik z powstania warszawskiego*. [przypis edytorski]

¹³⁸ Grochowiak, Stanisław (1934–1976) — poeta, prozaik, dramaturg, autor scenariuszy filmowych. Jego wiersze, mocno wystylizowane, mieściły się w estetyce turpizmu (od łac. *turpis*: brzydki), wprowadzającej do literatury tematy powszechnie uznawane za brzydkie i oddziałującej na czytelnika z pomocą szoku estetycznego. [przypis edytorski]

¹³⁹ Harasymowicz, Jerzy (1933–1999) — poeta, związany z Bieszczadami, odwołujący się do kultury łemkowskiej. [przypis edytorski]

¹⁴⁰ Nowak, Tadeusz (1930–1991) — poeta i prozaik, przedstawiciel nurtu chłopskiego w literaturze polskiej, często odwołujący się w swojej twórczości do motywów ludowych a. baśniowych. [przypis edytorski]

¹⁴¹ J. Kwiatkowski, *Klucze do wyobraźni*, Warszawa 1964, s. 80. [przypis autorski]

¹⁴² Kwiatkowski, Jerzy (1927–1986) — krytyk literacki, historyk literatury i tłumacz, pracownik Instytutu Badań Literackich. [przypis edytorski]

¹⁴³ tamże, s. 69. [przypis autorski]

estetycznych. Analizowano dokładnie i sumiennie mitologię świata poetyckiego, odkrywano symbolikę wierszy, zapomniano natomiast o ich roli społecznej, nie zajmowano się światopoglądem poetyckim autora, jego postawą wobec współczesności, wobec ważnych wydarzeń historycznych i społecznych. Wizytówką aprobującą był „ekonom dzikiej wyobraźni” (cytat z wiersza Tadeusza Nowaka¹⁴⁴). To przymusowe niejako zaangażowanie się krytyki literackiej w twórczość pokolenia „Współczesności”, które, jak wiemy, ukonstytuowało się zupełnie przypadkowo w wyniku ankiety ogłoszonej przez pismo, odbić się miało negatywnie na rozwoju literatury późniejszych roczników. Krytycy byli wierni swoim wybrańcom, nie chcieli „inwentaryzować” innej poezji. I choć nie wszyscy tak jak Jerzy Kwiatkowski widzieli sens literatury w potędze wyobraźni i magii słowa, bo przed Błońskim pojawił się dylemat, zresztą wprost nierozstrzygnięty, czy czasem zadaniem literatury nie jest rozdrapywanie ran i sumień narodu — to jednak żaden z nich nie pozbył się wiary w moc romantycznego buntu jednostki. Poeta poprzez swoją ucieczkę od cywilizowanego społeczeństwa wyraża wzdąlenie wobec wyjałowionej współczesności, zdobywa się na czyn nonkonformistyczny. Gdybyśmy się jednak przyjrzeni temu wyborowi dokładnie, okazałoby się, że mamy do czynienia nie z buntem i decyzją świadomego wyboru, ale bezradnością, która doprowadziła do unikania sytuacji konfliktowych ze światem terazniejszym. Poeci woleli bezpieczeństwo mitów biblijnych i kraju wyobraźni, w którym czuli się wolni od niepewności dnia codziennego. Bezpieczniej było zostać rewolucjonistą podświadomości niż realistą.

Jan Błoński¹⁴⁵ jako autor *Zmiany warty*, pozycji, która chcąc nie chcąc usankcjonowała działalność pokolenia 56, aby przezwyciężyć tę połowiczność krytyki lub przynajmniej zmniejszyć ją do minimum, utrudnił sobie zadanie. Akceptował nie tyle istniejący stan rzeczy w literaturze, ile samą żywotność literatury. Ganił nie tyle samych pisarzy, ile dwuznaczność sytuacji, w jakiej się znaleźli. Wiązało się to po części z typem krytyki, jaką uprawiał: nieangażującej się zbyt w literaturę, która była obiektem jego zainteresowania. Wprawdzie Błoński uwierzył w nowy etap rozwoju polskiej poezji, w samych pisarzy, którzy dopiero znaczyli swój ślad na mapie literackiej kraju, ale przyczyną tego było nie głębokie zaufanie do treści ich artystycznego działania, ale wyłącznie do samego procesu historycznego. Powodem była tu wiara w zmianę, jaka nastąpiła po 1956 roku¹⁴⁶, i w możliwości, jakie mogły stać się udziałem przyszłej literatury. Skoro jednak heroldami tej zmiany byli potencjalni bohaterowie *Zmiany warty*, których bynajmniej nie we wszystkim mógł Błoński akceptować i nie akceptował, ich z konieczności analizą musiał się zająć, aczkolwiek w rzetelności sądów (nie był zatem pracownikiem intendencji) przeszkadzał mu niejednokrotnie kpiarski i sceptyczny stosunek do poetyckich i prozatorskich usiłowań młodych literatów. Niewolny zresztą od grymasów był tak sumienny krytyk jak Jerzy Kwiatkowski, który stosując je z literackim wdziękiem (owe słynne: „A co to za klitūs-bajduś?”¹⁴⁷, dbał przede wszystkim o kokieterię.

Błoński zatem reprezentował bardzo specyficzny typ krytyka. Nie był bardem pokolenia, ponieważ nie zgadzał się z modelem literatury niemogącej zdobyć się na autentyczne i całościujące dzieło. Literatury, której grzechem śmiertelnym stała się peryferyjność myślenia. Nie był także „stróżem kodeksu”, ponieważ jego krytycznoliteracki kodeks różnił się zasadniczo od programu „pokolenia 56”, a jeśli nawet usiłował je jakoś powiązać ze sobą, to były to paralele czynione na użytek chwili historycznej. Zaprezentował się natomiast Błoński jako krytyk, który do celów czysto krytycznych wykorzystuje literaturę znajdującą się pod naciskiem zmian polityczno-społecznych. Nie krytyka służyła literaturze, ale literatura posłużyła krytyce, aby ją wzmocnić i upewnić w przekonaniu, że jest ważniejsza i prawomocniejsza intelektualnie. Zmiana warty w literaturze dzięki przemyślnym zabiegom krytyka nie stała się odkryciem nowych wartości, ale sugestywnym alibi dla ukazania własnych tez i sądów na temat literatury jako dziedziny życia w ogóle.

¹⁴⁴Nowak, Tadeusz (1930–1991) — poeta i prozaik, przedstawiciel nurtu chłopskiego w literaturze polskiej, często odwołujący się w swojej twórczości do motywów ludowych a. baśniowych. [przypis edytorski]

¹⁴⁵Błoński, Jan (1931–2009) — historyk literatury i wpływowi krytyk, badacz poezji Mikołaja Sepa-Szarzyńskiego, twórczości St. I. Witkiewicza i literatury współczesnej, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego. [przypis edytorski]

¹⁴⁶w zmianę, jaka nastąpiła po 1956 roku — mowa o tzw. odwilży gomulłowskiej, wiążącej się ze zmianą ówczesnych władz Polski. [przypis edytorski]

¹⁴⁷tamże, s. 72. [przypis autorski]

Mądre i słuszne uwagi Błońskiego w małym stopniu miały pokrycie w analizowanym materiale literackim. Wyglądało zatem tak, jakby krytyk uświadomił sobie nagle kolosalną przepaść między pragnieniami krytyki, oczekującej dzieł na miarę prometejskiego realizmu, a zastaną literaturą, której wydawało się, że zawędrowała wreszcie do Paryża po latach narodowego rzępolenia.

Sytuacja była zatem paradoksalna. Krytyka dostrzegła ową rozbieżność, a mimo to uporczywie kreowała pokolenie 56 na bohatera współczesności. Poza tym podstawowym błędem ówczesnej krytyki literackiej (tak jak zresztą programu literackiego) było zatrącenie kryteriów ideowych na rzecz wyłącznie estetycznych. Oczywistym powodem była tu reakcja na okres miniony, który ideologię uczynił jedynym sprawdzianem wartości literackich. Żywym przykładem tej sytuacji może być znana dyskusja między Kwiatkowskim a Maciągiem¹⁴⁸ około roku 1956 na temat oceny poezji Tadeusza Nowaka. Pod pojęciem kryterium ideowego nie należy oczywiście rozumieć wulgarnego socjologizmu. Chodziłoby natomiast o zbudowanie przez krytykę takiej świadomości artystycznej, która opierałaby się na relacji: słowo a rzeczywistość. Krytyka literacka tego pokolenia zajęła się analizą tylko pierwszego członu relacji. Język, sztafaż, stylizacja stały się powszechnym i wystarczającym probierzem poetyckiego zaangażowania. Nie chciano zadać sobie pytania, czy wyobrażenia ufna w niecodzienne słowo, ale pozbawiona styczności z życiem społecznym, z żywą tkanką narodu, niewyczulona na otaczające konflikty, niereagująca, jak chociażby poezja międzywojenna, nie tylko na zmiany cywilizacyjne, ale również na codzienną „obywatelską” rzeczywistość, jest w stanie zaspokoić polską literaturę?

Odwrót poezji od rzeczywistości ku nierzeczywistości był wytłumaczalny tylko z pozoru na płaszczyźnie mody literackiej: skoro przez kilka długich lat można było wierszem wyłącznie budować MDM-y, jasne się staje, że teraz poezja musi spełnić inne, właściwe tylko jej zadania, to znaczy stwarzać odrębny, daleki od hurra-optimistycznej polityki świat. Odwrócenie się poezji plecami do rzeczywistości nie było aż tak manifestacyjne i zdecydowane, wręcz przeciwnie, prawie we wszystkich wypadkach znaleźć można było ślady, i to wyraźne, bliskiego z nią kontaktu. Rzecz w tym jednak, że kontakt ten nie miał wiele wspólnego z twórczym rozumieniem rzeczywistości, odbywał się systemem lakmusowego papierka objawiając się poprzez:

1. posługiwanie się elementami marginesu współczesności, prowincjonalizmami, odkurzaniem egzotycznej, nieznannej dotychczas rzeczywistości peryferyjnej (Harasymowicz, Czachorowski¹⁴⁹);
2. wprowadzenie elementów „szarych”, niepięknych, „kuchennych”, które mogły uchodzić za niepoetyckie (Grochowiak, Białoszewski);
3. otwarcie okna na świat codzienny z wyraźnymi aluzjami do przeszłości i biografii (Nowak, Śliwiak¹⁵⁰);
4. konfrontacje elementów codziennych i praktycznych ze światem idei, literatury, mitów (Herbert¹⁵¹, Bryll¹⁵²);
5. poddanie elementów quasi-codziennych, drobnych i zwykłych, ale z piętnem poetyzmu literackiego, ciśnieniu stylizacji i tradycji literackiej (J. M. Rymkiewicz¹⁵³, Czycz¹⁵⁴).

Wymienione sposoby przywoływania rzeczywistości mają w gruncie rzeczy jedno źródło i wyłącznie ono, a nie powyższy sztywny podział, tłumaczyć może stosunek poetów do otaczającego ich świata. Źródło to ma początek w filozofii „upraszczania” czy wręcz ucieczki od odpowiedzialności za współczesność. Poeci jakby chcieli wprost powiedzieć,

¹⁴⁸Maciąg, Włodzimierz (1925–2012) — krytyk literacki, powieściopisarz i historyk literatury. [przypis edytorski]

¹⁴⁹Czachorowski, Stanisław (1920–1994) — pseudonim Swen, poeta, prozaik i aktor, w projektach teatralnych współpracował z Mironem Białoszewskim. [przypis edytorski]

¹⁵⁰Śliwiak, Tadeusz (1928–1994) — krakowski poeta i aktor. [przypis edytorski]

¹⁵¹Herbert, Zbigniew (1924–1998) — poeta, eseista i dramaturg, często odwołujący się do elementów kultury antycznej i tradycji malarzkiej, autor m. in. rozciągającego między kilka książek poetyckich cyklu *Pan Cogito*. [przypis edytorski]

¹⁵²Bryll, Ernest (ur. 1935) — poeta oraz autor tekstów piosenek, jak również dziennikarz, tłumacz i dyplomata. W swoich tekstach poetyckich często odnosił się do historii Polski, posługując się przy tym stylizowanym, archaicznym językiem. [przypis edytorski]

¹⁵³Rymkiewicz, Jarosław Marek (ur. 1935) — poeta, eseista, badacz poezji romantycznej, we własnej twórczości łączący tradycję romantyzmu z neoklasycyzmem. [przypis edytorski]

¹⁵⁴Czycz, Stanisław (1929–1996) — awangardowy prozaik i poeta. [przypis edytorski]

że to nie ich zadanie ani powinność wadzić się z terażniejszością, że to nie oni mają wyrażać nieufność do konkretnych sytuacji społecznych, że ich poezja nie jest krytyką, ale wyważonym uniwersum. Oczywiście, jeśli ma być to zarzut, to jedynie ze stanowiska odmiennego programu poetyckiego. Ale nie tylko. Rodzi się on także z przyczyny czysto moralnej. Jeśli artysta ukształtowany przez lata pięćdziesiąte przeszedł najtwardszą szkołę życia i polityki i wybiera nagle zamiast odwagi myślenia, sporu i przewartościowywania odwagę jedynie artystyczną, i to w dodatku budzącą niejednokrotnie istotne wątpliwości — nie ma powodu do radości! Dlaczego nikt nie spróbował pójść śladem Peipera¹⁵⁵, Gałczyńskiego¹⁵⁶, Borowskiego¹⁵⁷, Różewicza¹⁵⁸, Bursy¹⁵⁹? Czy aż do takiego stopnia przeraziła poetów konformistyczna produkcja Mandalianów¹⁶⁰ oraz niektórych wybitnych, acz „zdezorientowanych” poetów w latach stalinowskich, że nie byli w stanie podjąć jeszcze raz próby na miarę ich czasu. Podjęli się jednak czego innego.

Była to swoiście pojęta interpretacja hasła Różewicza: „Trzeba zacząć od nowa”. Jeśli dla Różewicza znaczyło to odbudowywanie naprędce utraconej ufności w konkret, dla poetów pokolenia 56 było to powtórne szukanie świata wymyślanego, niezależnego, ciepłego od metafor i rozkoszy wyobraźni, nieskalanego kulturą barbarzyńców. A więc była to albo wiara w prymitywizm, albo wiara w język, albo wreszcie w mit. Harasymowicz uciekał w stronę swojej poezjodajnej Muszyny lub w folklor podmiejski, Nowak zamykał się w wiejskim sadzie razem z żyjącymi w ludowej legendzie diabłami, Swen-Czachorowski korzystał obficie z folkloru warszawskiej prowincji, tworząc specyficzny konglomerat „warsiaskości” z surrealizmem. Prymitywizm związany był wprawdzie z kulturą typowo ludową, ale zręcznie wystylizowaną. Najjaskrawiej widać to w poezji Grochowiaka, która czerpie wprawdzie „energię” z podwórka, ale zaprzęga ją do roli barokowego konceptu. Kultura peryferyjna tylko wtedy zdolna jest uwolnić literaturę z zaścianki, kiedy potrafi uczynić z prowincji stolicę świata. Niestety poetom pokolenia „Współczesności” wszystko się pomyliło i zamiast podnieść swoje rogatki do rangi Europy, włączyli je tylko w ogólny, od dawna przestarzały nurt mody. Udało się to jedynie Białoszewskiemu, który interpretując tradycyjną drobnomieszczańską wrażliwość uchwycił jednocześnie, poprzez zastosowanie nowej wrażliwości poetyckiej, aktualny stan umysłów określonych warstw społecznych.

„Oczywiście — pisał Jan Błoński — historia nie może być w literaturze kostiumem i zanim się z przeszłości zacznie czerpać, trzeba co nieco zainwestować: po prostu współbrzmieć z danym momentem (albo konfliktem) historycznym. Interpretacja przeszłości musi być na tyle „wielo-piętrowa”, aby pozwalała na aktualizację”¹⁶¹. Współgranie historii z aktualnym momentem rozumiano zbyt nonszalancko, jako włożenie kostiumu historycznego przez reprezentantów terażniejszości (*vide* Grochowiak). Służyła temu również idea literatury jako ciągle ponawianego wzoru, która pozwalała umieścić konkretny moment społeczny w krwiobieg całej historii kultury, bez najmniejszego chociażby rozeznania w chwili obecnej. Wyobrażenia mitologiczne Nowaka z jednej strony i wyobrażenia mitologiczne J. M. Rymkiewicza z drugiej strony wypływały z tego samego rozumienia kultury i roli w niej społeczeństwa. Odcinając się od obowiązków trzeźwych i aktualnych, odwracali się oni ku fundamentalnym, archetypicznym modelom, które wymagały jedynie z ich strony pewnej modyfikacji i artystycznego rozeznania w tym, czy potrafią jako wysublimowane jednostki wybierać na nowo mity i na nowo je konstruować. Szansa nowatorstwa i pryncypialnego dialogu z tradycją zбочyła na tory stylizacji.

¹⁵⁵Peiper, *Tadeusz* (1891–1969) — poeta, krytyk i teoretyk sztuki, przedstawiciel awangardy, redaktor czasopisma „Zwrotnica”, twórca koncepcji „zdania rozkwitającego”. [przypis edytorski]

¹⁵⁶Gałczyński, *Konstanty Ildefons* (1905–1953) — poeta, znany z absurdałnego poczucia humoru, ujawniającego się m. in. w serii *Teatrzyk Zielona Gęś*. [przypis edytorski]

¹⁵⁷Borowski, *Tadeusz* (1922–1951) — poeta, prozaik, więzień niemieckich obozów koncentracyjnych, autor opowiadań wojennych i obozowych (m. in. *Pożegnanie z Marią, Proszę państwa do gazu*). [przypis edytorski]

¹⁵⁸Różewicz, *Tadeusz* (1921–2014) — poeta, dramaturg, w historii poezji polskiej zapisał się ascetycznymi wierszami zdającymi sprawę z doświadczenia II wojny światowej i Holokaustu, przedstawiciel teatru absurdu, często odwołujący się do rzeczywistości przedstawianej w prasie i do malarstwa awangardowego. [przypis edytorski]

¹⁵⁹Bursa, *Andrzej* (1932–1957) — poeta, a także prozaik, dziennikarz i dramaturg; określany mianem „poety przekłętogo” z uwagi na przedwczesną śmierć oraz brutalność i antyestetyzm poetyki. [przypis edytorski]

¹⁶⁰Mandalian, *Andrzej* (1926–2011) — poeta i tłumacz literatury rosyjskiej. [przypis edytorski]

¹⁶¹J. Błoński, *Zmiana warty*, Warszawa 1961, s. 40. [przypis autorski]

Stylizacja nie była tylko spadkiem po okresach krępowania kultury. Niektórym mogła się wydawać właściwym wyborem literackim. Literaturą mogło się stać to, co opowiadało się po stronie estetyzacji, w opozycji do tematów „nieliterackich”: publicystyki, polityki, gazety, codzienności.

Nie odrębność myślenia decydowała o wartości tego pokolenia. Szansa, jaka otworzyła się przed nim, była być może zbyt nagła i bardziej objawiła się w zagubieniu niż autentycznych wartościach. Nawet szacunek wobec drwiny i groteski kończył się zwykle na granicy literatury i rzeczywistości. Nigdy nie był rodzajem ataku. Chciano raptownie dostrzec przedział między literaturą a rzeczywistością, nie rozumiejąc jego zgubnego charakteru. Zgubnego jak nadmierna dawka lekarstwa. A poezja miała wyleczyć z kompleksów, które tak silnie zadomowiły się w okresie bezpośrednio poprzedzającym debiuty pokolenia. Zamiast tego jednak sama wpadła w jeszcze gorszą chorobę, w „literackość”. Nie było słycać mocnych, autentycznych głosów. Słyszeliśmy za to drugorzędnego Norwida¹⁶², Gałczyńskiego, Lieberta¹⁶³, Morsztyna¹⁶⁴, Kochanowskiego¹⁶⁵, surrealistów i autentystów. Utwierdził się kult formy i pastiszu. Nastąpiła epoka manieryzmu¹⁶⁶, powstawały psalmy, ballady, nokturny, pastoralki, piosenki. Nikt nie chciał otworzyć oczu i zajrzeć na uniwersytet. Paryż robił się coraz mniejszy.

NIE MA GAŁCZYŃSKIEGO, CZYLI JAK ZAJMOWAĆ SIĘ ZAJĄCZKAMI

Po roku 1956, obok Drozdowskiego¹⁶⁷, Grochowiaka, Herberta i Białoszewskiego, powitano radośnie Jerzego Harasymowicza, wówczas 23-letniego debiutanta, autora *Cudów* (1956), którego urokliwa poezja zaczarowała, i to dosłownie, niemal wszystkich krytyków karmionych przez długi czas wierszami śmiertelnie poważnymi o budowie nowych dzielnic mieszkaniowych. Harasymowicz odkrywał na nowo odstawione na chwilę wartości poetyckie: fantazjotwórstwo, bogactwo wyobraźni, baśniową wizję świata. Widziano w jego twórczości nie tylko dużą wrażliwość i umiejętność operowania słowem, ale i znamiennej formę protestu przeciw okresowi minionemu w literaturze i życiu społecznym. Pisał o tym m. in. Jerzy Kwiatkowski¹⁶⁸, krytyk, który w zasadzie przyczynił się do popularyzacji Harasymowicza: „Wiersze te spełniały przez pewien czas funkcję protestu pośredniego na zasadzie milczącej proklamacji: niezbyt mi się podoba tak zwana rzeczywistość, wobec tego zajmuję się zajączkami”¹⁶⁹.

Oczywiście takie spojrzenie na Harasymowicza podyktowane było w istocie bezradnością krytyki, która każdy przejaw w ten sposób pojętej „poetyckości”, a więc oderwania się od rzeczywistości, traktowała jako oryginalny symptom nowych tendencji we współczesnej poezji. Harasymowicz nie przejmował się kryzysem społecznym, nie widział „ulicy”, zamknął się szczelnie w swoim anielsko-diabelskim światku, z którego czerpał elementy fantastyki, i jeśli nawet Kwiatkowski dostrzegł — w tym samym artykule — pewne wynikające z takiej sytuacji niebezpieczeństwa („Potężna flaga leninistwa — nonszalanckie sobiepaństwo poety, to sztandar, na którym widnieć by mogły słowa: nastawienia społeczne dla karzełek”), to jednak usprawiedliwienia szukał w cygańskiej postawie artysty,

¹⁶²Norwid, Cyprian Kamil (1821–1883) — poeta, dramaturg, prozaik, tworzył także grafiki i obrazy. Twórczość Norwida, początkowo niedoceniana, na nowo została odkryta przez Miriam Przesmycką i udostępniona drukiem od roku 1901. Uznawany za jednego z czterech największych twórców doby romantyzmu. Dzieła: cykl liryków *Vade-mecum*, *Promethidion*. *Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, *Ad leones!*, *Pierścieni Wielkiej Damy*, czyli *Ex-machina Durejko*. [przypis edytorski]

¹⁶³Liebert, Jerzy (1904–1931) — polski poeta, często sięgający po tematykę religijną i filozoficzną. [przypis edytorski]

¹⁶⁴Morsztyn — nazwisko kilku poetów polskiego baroku: Jana Andrzeja (1621–1693), Zbigniewa (ok. 1625–1689), Hieronima (ok. 1581–ok. 1623) i Stanisława (ok. 1650–1725). [przypis edytorski]

¹⁶⁵Kochanowski, Jan (1530–1584) — czołowy poeta polskiego renesansu, autor m. in. *Trenów* i *Pieśni*; latynista, humanista; twórca pierwszej polskiej tragedii renesansowej, *Odprawy posłów greckich* (1578) [przypis edytorski]

¹⁶⁶manieryzm — nurt w sztuce europejskiej XVI wieku, funkcjonujący na pograniczu renesansu i baroku, cechujący się wyrafinowaniem formalnym; przen.: sztuka wyrafinowana formalnie. [przypis edytorski]

¹⁶⁷Drozdowski, Bohdan (1931–2013) — poeta, prozaik i publicysta, autor sztuk teatralnych, tłumacz dramatów Shakespeare’a. [przypis edytorski]

¹⁶⁸Kwiatkowski, Jerzy (1927–1986) — krytyk literacki, historyk literatury i tłumacz, pracownik Instytutu Badań Literackich. [przypis edytorski]

¹⁶⁹J. Kwiatkowski, *Jest Gałczyński*, „Życie Literackie” 1957, nr 3. [przypis autorski]

porównując go nawet z Gałczyńskim. Od Gałczyńskiego do Harasymowicza, właśnie gdy chodzi o stosunek do rzeczywistości, jest tak spora odległość, że aż dziw bierze, skąd owe paralele. Wytykał to Kwiatkowskiemu m. in. Jan Błoński w artykule *Dwa rodzaje dziwności* i Jacek Trznadel¹⁷⁰ w *Poezji ulotnej baśni*. Sam Kwiatkowski zasadniczą różnicę między dwoma poetami widział w odmiennym kształcie budowania świata fantazji — u Gałczyńskiego byłaby to czarna magia, u Harasymowicza natomiast magia biała.

Niejako tłumacząc się ze swej drogi twórczej, z wyboru rzeczywistości fantastycznej, Harasymowicz trochę bezradnie odpowiadał: „Za czasów Gauguina¹⁷¹ mógł artysta uciec przed brutalnością cywilizacji na daleką, piękną Tahiti. Ja — tylko do Muszyny¹⁷². Jak wiemy, Gauguin potrafił wrócić z kraju niemal niezemskiego, Harasymowicz natomiast zrobił sobie wieczne lotnisko z Muszyny¹⁷³, w której bez miłosierdzia hoduje od kilkunastu lat te same poetyckie zajęzki. Podejrzewać zatem można, że wypowiedź poety nie jest stwierdzeniem aktu odwagi i świadomym wyborem, ale po prostu przyznaniem się do niemożności wybierania.

Na kłopoty, jakie wiązać się mogą z poezją Harasymowicza, szczególnie po skrytykowaniu się jego twórczości, wskazywał ten sam Kwiatkowski, tak nim przecież szczerze zachwycony: „Harasymowicz może nie mieć o czym pisać. Powtarzanie się pewnych motywów, nawet metafor, pewna jednostajność realiów fantastyki stanowią — mało widoczne w tej chwili — ostrzeżenie¹⁷⁴. O tej możliwości zmanieryzowania i powtarzalności wspominał również Jan Prokop¹⁷⁵, którego w dodatku, odwrotnie zresztą niż Trznadla, zaskoczył brak walorów intelektualnych tej poezji:

„Niestety spotkamy i dość prymitywne myślowo rozprawianie się (za pomocą epatującej buńczucznością irredencją groteski) z systemem etycznym, uważanym przez autora za absurdalny¹⁷⁶. Jest to oczywiste, jeśli się zważy, że po pierwsze, bohater liryczny posiada wyraźną wrażliwość dziecięcą (Kwiatkowski: „współgranie wrażliwości dziecięcej z pasjami kochanka¹⁷⁷, Błoński: „ironiczne wygrywanie tego, co dziecinne, przeciw temu, co dorosłe¹⁷⁸, Trznadel: „poeta patrzy na świat oczyma dziecka, które wszystkim pokazuje język¹⁷⁹, Prokop: „świat tych wierszy jest dziecinnie fantazyjny, bajkowy — chciałoby się rzec — z „Płomyczka¹⁸⁰, Łukasiewicz: „świat Harasymowicza jest dziecięcy i naiwny¹⁸¹; po drugie, daje się priorytet uczuciom, wartościom emocjonalnym — jak pisze Wyka¹⁸² — „kultowi wzruszeń, prostych zachwyty, nieobarczonych ideologicznym przydatkiem¹⁸³; po trzecie jest ów świat światem nierzeczywistym (Kwiatkowski: „Harasymowicz reprezentuje poetykę zbliżoną do surrealizmu¹⁸⁴), w którym nie istnieją żadne punkty stykowe z konfliktami „ziemskimi”; po czwarte, poezja Harasymowicza niepozbawiona jest sentymentalizmu (Wyka pisze wprawdzie: „Tak jest, Harasymowicz należy do gatunku poetów skłonnych do sentymentalizmu¹⁸⁵, ale nie czyni z tego zarzutu). Kwiatkowskiemu narzuca się to dopiero później, po *Wieży melancholii* i *Przejęciu kopii*: „Poezja Harasymowicza odpowiada pierwszemu, balladowo-naiwnemu okresowi

¹⁷⁰Trznadel, Jacek (ur. 1930) — krytyk literacki, poeta i publicysta, autor m. in. głośnego zbioru wywiadów *Hańba domowa*, opisującego postawy polskich twórców w czasach stalinizmu. [przypis edytorski]

¹⁷¹Gauguin, Paul (1848–1903) — francuski malarz, postimpresjonista, związany z tzw. szkołą Pont-Aven, część życia spędził na Tahiti. [przypis edytorski]

¹⁷²Rozmowa z poetą, „Gazeta Krakowska” 1957, nr 130. [przypis autorski]

¹⁷³Muszyna — miasto w Małopolsce, w powiecie nowosądeckim; także: grupa poetycka funkcjonująca w Krakowie w latach 1957–1961, założona przez Jerzego Harasymowicza. [przypis edytorski]

¹⁷⁴J. Kwiatkowski, *loc. cit.* [przypis autorski]

¹⁷⁵Prokop, Jan (ur. 1931) — poeta, prozaik, tłumacz i eseista. [przypis edytorski]

¹⁷⁶J. Prokop, *Fantazyjność i groteska*, „Tygodnik Powszechny” 1957, nr 7. [przypis autorski]

¹⁷⁷J. Kwiatkowski, *loc. cit.* [przypis autorski]

¹⁷⁸J. Błoński, *Dwa rodzaje dziwności*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 23. [przypis autorski]

¹⁷⁹J. Trznadel, *Poezja ulotnej baśni*, „Nowa Kultura” 1958, nr 29. [przypis autorski]

¹⁸⁰J. Prokop, *loc. cit.* [przypis autorski]

¹⁸¹J. Łukasiewicz, *Harasymowicza sobole wyobraźni*, „Tygodnik Powszechny” 1964, nr 15. [przypis autorski]

¹⁸²Wyka, Kazimierz (1910–1975) — krytyk i historyk literatury, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego. [przypis edytorski]

¹⁸³K. Wyka, *W krainie łagodności — smutno*, „Życie Literackie” 1957, nr 33. [przypis autorski]

¹⁸⁴J. Kwiatkowski *Pierwsze potyczki*, „Życie Literackie” 1958, nr 11. [przypis autorski]

¹⁸⁵K. Wyka, *loc. cit.* [przypis autorski]

romantyzmu¹⁸⁶, Szymański widzi w sentymentalizmie klęskę autora *Budowania lasu*: „W poezji Harasymowicza nie ma anarchizmu ani śladu, przeciwnie, jest sentymentalizm¹⁸⁷. Zatem sąd Trznadla, że poezję Harasymowicza cechuje kreowanie wizji będącej powiązaniem specyficznego intelektualizmu z żywiołowością, należy potraktować z przyjrzeniem oka, jest to bowiem usilne wyjaśnianie tej twórczości przez świadomą kreację obrazów mitologicznych.

Tymczasem wyobraźnia Harasymowicza jest naiwna, „szczerą”, tak jak w zapisie surrealistycznym korzysta się z niej nieskończenie i bez skrupowania. Wobec tego trudno tu mówić o założeniach konstrukcyjnych, o jakichkolwiek aluzjach do rzeczywistości, o dyskusji z nią, czego nie rozumie Kwiatkowski, skoro pisze: „Dzięki swej surrealistyczno-baśniowej, wizjoneryjno-fabularnej fakturze wyraża to uczucie w sposób dyskretniejszy, niż potrafiliby tego dokonać poeci awangardy — w sposób bowiem aluzyjny¹⁸⁸. Ale jakąż to, na Boga, aluzją, gdy pisze się o „zajęczkach grających na flecie” albo gdy maluje się muszyński pejzaż względnie łemkowską wieś wypełnioną przepychem cerkiewek?

Dalsze tomiki Harasymowicza, szczególnie *Wieża melancholii* (1958) i *Przejęcie kopii* (1958), spowodowały zmianę interpretacji poezji Harasymowicza u Kwiatkowskiego, który zauważył w niej echa leśmianowskie, wizjonerstwo, przerażenie i symbol. Rzeczywiście, nastąpił duży skok od *Cudów* i *Powrotu do kraju łagodności* (1957) do *Przejęcia kopii*, od naiwnego zachłyśnięcia się baśniową egzotyką i światopoglądem krasnoludka do metaforyki wypełnionej delikatną, choć czasami przesadzoną warstwą ironii. Ale zasadniczy zrąb poetyckiej kreacji nie uległ zmianie, horyzont myślowy nie poszerzył się ani o centymetr, zresztą i tak nikt się tego nie spodziewał, znając cenę, za jaką udało się odzyskać utracony kraj łagodności. Wyka zadowolony był już w momencie, gdy spostrzegł, że poezja Harasymowicza jest turystyczną wizytówką Muszyny¹⁸⁹, przeprowadzał zatem sylogistyczny wywód: ponieważ Muszyna jest piękna, wobec tego i poezja Harasymowicza musi być piękna. Tę plastyczność wypunktował również Błoński, ale w przeciwieństwie do Wyki od razu przestrzegł, że „sporo u niego nieopanowania, trochę efekciarstwa, szczypta maniery¹⁹⁰ i główny walor tej poezji upatrywał w jej zagęszczonej obrazowości, która staje się rajem dla freudysty.

Harasymowicz jednak nie przejął się w żaden sposób głosami przestrogi. Z każdym tomikiem, a wydał ich w sumie dwanaście, pograżał się w manieryzmie, powielał swoją pierwszą książkę. To, co poprzednio mogło zaciekawiać, a więc bujna wyobraźnia dzieciennego marzyciela, z czasem stawało się nieznośne, kiepskie, sztuczne. *Budowanie lasu* (1965), *Ma się pod jesień* (1962), *Podsumowanie zieleni* (1964) miały identyczną tematykę: opisywały przyrodę, nadając jej walory kreacyjne.

Poezja Harasymowicza powoli zaczęła obracać się wokół własnej osi, czerpała siły ze swojego wnętrza, nie potrafiła znaleźć innych tematów do poetyckiej obróbki, zmieniała się w natrętne opisywactwo, tyle że w oryginalnej szacie metaforycznej. Świat tej poezji zupełnie się odczłowieczył, natura sama określała siebie, nie wiadomo w jakim celu. Rzeczywistość, którą Harasymowicz zlekceważył na początku drogi twórczej, teraz już nawet nie przeszkadzała swoją konkretnością, akcja liryczna przesunęła się wprawdzie bliżej prawdziwego parku, ale otrzymała tak intensywne kolory, złote i srebrne, że zamieniła się w smutny, odpustowy obraz. Ta odpustowość, urzeczenie ludowym charakterem sztuki, specyficzna katarynkowość języka znalazły swój wyraz w tomach: *Mit o świętym Jerzym* (1960), *Madonny polskie* (1969) i *Pastorałki polskie* (1964).

Zostały odkurzone stare wiejskie świątki, które odtąd będą patronowały Harasymowiczowi w jego poetyckiej wędrówce po podgórskich wsiach. W *Wieży melancholii* panował nastrój tragizmu, niepokoju, który był „świadectwem szoku¹⁹¹, w *Micie o świętym Jerzym* następuje znów zwrot o 180°, do punktu wyjściowego. Zamiast szoku zabawa, laicyzacja chrystusików i nieagresywne „nadrealizowanie” w stylu secesyjnym. Ale i tutaj

¹⁸⁶J. Kwiatkowski, *Wizja przeciw równaniu (Nowa walka romantyków z klasykami)*, „Życie Literackie” 1958, nr 3. [przypis autorski]

¹⁸⁷W. P. Szymański, *Sentymentalne powielanie lasu*, „Współczesność” 1966, nr 14. [przypis autorski]

¹⁸⁸J. Kwiatkowski, *Wizja przeciw równaniu*, *loc. cit.* [przypis autorski]

¹⁸⁹K. Wyka, *loc. cit.* [przypis autorski]

¹⁹⁰J. Błoński, *loc. cit.* [przypis autorski]

¹⁹¹J. Kwiatkowski, *Klucze do wyobraźni*, Warszawa 1964, s. 103. [przypis autorski]

Kwiatkowski swoim czujnym okiem krytyka dostrzega pierwsze objawy prymitywizmu, kalekiej formy, która nie daje Harasymowiczowi pożądanego efektów, tak jak i dążenie do zaściankowości roztopionej w wiejsko-krajobrazowej tematyce¹⁹². W istocie, tematyka ta ograniczała w jakiś sposób piarstwo Harasymowicza, który lubi wypowiadać się w długim, rozlewnym poemacie, pozbawionym „treści”, bez elementów fabuły, „poemacie, który jest bezładny w kompozycji, gdzie poeta pozwala atakować się luźnym obrazom płynącym z zewnątrz, czy też z wewnątrz jego jaźni”¹⁹³.

Nawrót do tej formy gatunkowej nastąpił w *Madonnach* i *Pastorałkach*, gdzie natłok metafor i obrazów dominuje nad minimalnie wyeksponowaną treścią. Poezja Harasymowicza stała się albumem rzadkiej piękności metafor, nieskładnie powiązanych ze sobą, epatuje wyszukaną „ociepkowatością”¹⁹⁴, od której bolą oczy. Zamiast czytać jego wiersze, wychwytyjemy tylko pojedyncze metafory, zamiast zastanawiać się, gubimy w rozmazanej formie. Harasymowicz nie potrafił ujarzmić i następnie wykorzystać wyobraźni. Daje upust swoim lirycznym wzruszeniom, które w efekcie zmieniają się w sentymentalne gadulstwo, popisuje się umiejętnością dokładnej i oryginalnej obserwacji, ale nie mówi nic ciekawego, zapisuje ciągle nowe rośliny w swoim poetyckim zielniku.

Raz tylko odszedł od swojego lasu, w *Zielonym majerzu* (1969), gdzie spróbował skonfrontować swoją liryczną wrażliwość z ciepłym, tłustym humorem prostych, zwyczajnych ludzi. Po raz pierwszy wyjrzała z jego wierszy twarz normalnego człowieka, wprawdzie groteskowo („na ludowo”) ujętego, ale w jakiejś mierze prawdziwego. Być może to objaw powrotu do groteski i do autentycznego świata. Na razie całokształt poetyckiej twórczości Harasymowicza jest dokumentem artystycznej sprawności, zbiorem tysięcy metafor, ale w dalszym ciągu brakuje w niej określonej postawy ideowej — pyszni się ona swoją rozwiązalnością formalną, ale wbrew temu, co sądzą niektórzy, służy ona wyłącznie badaczowi literatury, a nie czytelnikom. Literaturoznawca wyluskuje z niej najmniejszą część znaczeniową i nanosi na siatkę psychoanalityczną, czytelnik, któremu czasopisma nie oszczędzają wierszy Harasymowicza, szuka w nich czegoś nowego, ale nie znajduje.

Zatem, proszę państwa, wbrew prorocztwom Jerzego Kwiatkowskiego, wypowiedzianym w 1957 roku, nie mamy Gałczyńskiego. Jest za to cudowne dziecko, które uporczywie, nie zważając na prośby, śpi śniąc o zajęczkach.

1971 r.

PS.

Poci „Współczesności” bronią się przed zarzutami. W dyskusji „Blżej współczesności” („Miesięcznik Literacki” 1973, nr 5) Stanisław Grochowiak przyznał, że romantyczna opozycja jego pokolenia polegała na tęsknocie za czymś innym niż to, co było dane, na odczuciu się, a nie na bezpośredniej konfrontacji. W tej samej dyskusji Bohdan Drozdowski z rezygnacją stwierdził, że nie wszyscy z grupy „Współczesności” poszli jedną drogą, że część nic nie miała do powiedzenia. Ernest Bryll w wierszu *Kantyczka* zamieszczonym w „Literaturze” nr 40 z 1973 r. zrewidował ideologię swojego pokolenia, pisząc o jego nieświadomym, fałszywym „franciszkanizmie”. Szukanie prawdy w „prostocie sprzętów”, „zakochanie w brzydocie”, „nasza nienawiść do silnego”, a także teza obrona na początku drogi o tym, że aby dojść do prawdy należy kłamać, bo „kłamstwo prawdy odwróceniem” — jest pomyłką. „Dziś wiemy, że to nic nie znaczy” konkluduje autor. Także Jerzy Harasymowicz w pięknym poemacie *Wyprzęgnięty tramwaj Europy* („Twórczość” 1972, nr 3) odpowiada na zarzuty, nie przyznając się jednak do porażki. Demonstracyjnie broni „pracy kaskadera uczuć” i „wartościowych papierów wyobraźni”. Jednak niezrozumiała jest jego ocena burzycieli „Bastylii starej wyobraźni”. Dostrzega w ich programie jedynie siłę destrukcyjną, indyferentyzm, brak uczucia. „Zostajemy sami bez dobroci / która jest teraz ciągle / bita po twarzy i wysmiewana” — pisze z pewnym uczuciem żalu, nie

¹⁹²*Ibidem*, s. 122. [przypis autorski]

¹⁹³J. Prokop, *Euklides i barbarzyńcy*, Warszawa 1964, s. 23. [przypis autorski]

¹⁹⁴*Ociepkowatość* — krytyczne określenie stylu malarskiego Teofila Ociepki (1891–1978), malarza samouka (z zawodu górnik), teozofa i okultysty, chętnie używającego jaskrawych i przesadnie różnorodnych kolorów. [przypis edytorski]

rozumiejąc, że „dobroć” to pojęcie ambiwalentne. „Dobroć” pokolenia 56 uzyskiwała mitologiczną czystość przez schowanie karabeli na strychu. W tym czasie „idealny człowiek” stał „na szeroko rozstawionych nogach zdobywcy w stylu Kansas” jedynie w ogrodzie cywilizacji. Było mu do twarzy w tym bohaterskim geście. Harasymowicz pisze, że „poeta to fach normalny” i nie należy od niego żądać zbyt wiele. Nie zgadzam się z tym. To, że ktoś jest kaletnikiem czy rymarzem, nie oznacza tego, że nie jest także filozofem.

GROCHOWIAK W SIDŁACH STYLIZACJI

Poezja europejska w drugiej połowie XX wieku wyraża dezintegrację świata i sztuki, natomiast polska poezja popaździernikowa, niewywodząca się bynajmniej z nieufności do ideologii, jest — jak sądzi Zbigniew Bieńkowski¹⁹⁵ — „trwającą do dzisiaj próbą wyjścia z impasu, próbą rekonstrukcji świata przez odnowienie jego znaku-słowa”¹⁹⁶, które poraża wieloznacznością. Ma to być rekonstrukcja ufności poprzez wiarę w przedmioty drobne, natychmiast sprawdzalne. Odbudowa świata łączy się z aktywnością, pewnością w działaniu i trwałością rekonstrukcji. Jednak los poezji nie jest losem optymistycznym: „konieczność aprobaty tego, co jest, jest koniecznością wstępną, koniecznością nie różowego, bez złudzeń, witalizmu”¹⁹⁷.

Poezja Grochowiaka ma najskrajniej wyrażać tę bezzłudzeniowość poprzez kompromitację uczucia i wewnętrzną ironię, pośrednio być może poprzez kostium stylizacji i perwersyjny egotyzm. Krytyka jest tego pewna. Co robi według niej Grochowiak, programowy — jak chce Jacek Łukasiewicz — szmaciarz i turpista? „Szarzyźnie, brzydkim elementem świata i przeżycia daje jaskrawość. Staje się niezwykle to, co odwykłe od wzbudzania zachwytu, zgorzzenia, zdumienia po prostu”¹⁹⁸. Od wstrętu, poprzez intymność, krok bliski do patetyczności. Intencja Łukasiewicza jest taka: bronić szmaciarstwa, bo oznacza ono powrót do spraw codziennych, życiowych, doznawanych przez społeczeństwo. Stanisław Grochowiak stał się dla wielu fetyszystą brzydoty i jednocześnie poetą synkretycznym. Jan Błoński tak pisał o nim: „Kucharz — to znaczy Grochowiak — narząbał całych ćwierci baroku, połci dekadencji, kawałów ekspresjonizmu, doprawił je Norwidem, Liebertem, Gałczyńskim, Bóg wie czym jeszcze, wszystko to wrzucił do kotła, zagotował, odcedził i ciepłe jeszcze sprasował w gęste, treściwe wiersze. Danie smakowite dla wyrafinowanego podniebienia, bo wiadomo, że barbarzyńską kuchnię doceniają najlepiej ci, których wychowano na białym chlebk”¹⁹⁹. Jak widać, wniosek Błońskiego klóci się z koncepcją Bieńkowskiego i Łukasiewicza. Dla pierwszego poezja Grochowiaka jest smakowitym kąskiem dla podniebienia elity, dla dwóch pozostałych przybliża się do codziennych przeżyć całego społeczeństwa. Czy rzeczywiście? Zaprzeczył temu Jacek Trznadel, pisząc o czwartym tomie poety pt. *Agresty* (1963): „Niewątpliwie silniej zarysowany profil posiada u Grochowiaka formacja estetyczna, to znaczy te treści i składniki, które wymykają się formułowaniu dyskursywnemu, które nie przenoszą dość bezpośrednio lub w ogóle formuł światopoglądowych, są semantycznie ciemne lub wieloznaczne. Podejrzewam, że dzieje się tak często i tam, gdzie autor zaakcentowanie takich lub innych treści zamierzył. Jest to więc poezja o profilu ciemnym. Biorąc pod uwagę recepcję społeczną jest to w jakiejś mierze problem „niezrozumiałstwa” (termin Irzykowskiego). Używając terminologii bardziej specjalnej, estetycznej, można powiedzieć, że poezja ta ciąży ku wizji symbolistycznej i aluzyjnej, w której spadek nie tylko po symbolistach, ale i po nadrealizmie daje się zauważyć²⁰⁰. Tyle uwag Trznadla, niezwykle trafnych i oddających sedno problemu.

Obok rekwizytów turpistycznych pojawiają się rekwizyty stylizacyjne: na modłę dekoracyjnego średniowiecza, wzniosłego tonu romantycznego, barokowych konceptów, modernistycznej hipostazy. Człowiek jest zreifikowany świadomie przez twórcę, aby jego „skostnienie” (termin Łukasiewicza) ułatwiło właściwe zdefiniowanie. Trupa — mówię

¹⁹⁵ Bieńkowski, *Zbigniew* (1913–1994) — poeta, tłumacz literatury francuskiej i rosyjskiej, żołnierz Armii Krajowej. [przypis edytorski]

¹⁹⁶ Z. Bieńkowski, *Poezja i niepoezja*, Warszawa 1967, s. 108. [przypis autorski]

¹⁹⁷ tamże, s. 110. [przypis autorski]

¹⁹⁸ tamże, s. 119. [przypis autorski]

¹⁹⁹ J. Błoński, *Zmiana warty*, op. cit., s. 73. [przypis autorski]

²⁰⁰ J. Trznadel, *Róża trzecie*, op. cit., s. 117. [przypis autorski]

Trznadel — łatwiej określić niż żywego człowieka. O stylizacji, o podszyciu dzieckiem pisał także Jerzy Kwiatkowski: „Swoj atak na poezję Grochowiak rozpoczyna rzucając w nią tomahawkiem zza kanapy. [...] Bruździ tu tylko jeden szkopol: poeta, który odkrył poetę w człowieku pięcioletnim, jest z reguły starym koniem. Jest dorosły. Jeśli chce bez reszty zamknąć się w dziecinnym pokoju, pozostaje mu tylko stylizacja, a więc jakaś wtórność czy nieszczerłość. [...] Atmosfera świata pięcioletniego dziecka wpływa za to wszechstronnie na jego wyobraźnię i styl. Czasem Grochowiak opowiada nam swoje przeżycia tak, jakbyśmy to my, czytelnicy, byli małymi dziećmi, a on nie”²⁰¹. Mowa tu o debiutanckim tomie Grochowiaka *Ballada rycerska* (1956), którego wiersze „przypominają lata mutacji: czasem to jest straszliwy bas, czasem trochę piskliwy falset”²⁰². I tak zostało na zawsze, choć Kwiatkowski już w *Menuecie z pogrzebaczem* (1958) widzi znamiennej przemianę: „groteska dziecięca zmieniła się w groteskę grozy”²⁰³, infantylne paplanie ustąpiło miejsca fascynacji śmiercią, poezji ekspresji, nastrojowi symbolistycznemu, niesamowitości nadrealistycznej. Kwiatkowski obwołuje Grochowiaka ekspresjonistą, protoplastę znajduje mu w osobie Romana Jaworskiego²⁰⁴ i dochodzi do zaskakującego wniosku: „Poezja Grochowiaka znajduje się niejako w centrum współczesności. Śmiało ukazuje jej grozy i lęki — jest tu już doprawdy blisko dna. Czerpie z coraz bardziej typowych dla tej współczesności tradycji”²⁰⁵. To, że Grochowiak sięgał z równie wielką ochotą do Norwida, jak i do futurystów, nie było zarzutem ani ze strony Lisieckiej²⁰⁶, ani Kwiatkowskiego, którzy uczynili z tego dość dziwnego eklektyzmu wspaniałą teorię: poezję synkretyczną. Barok, Baudelaire²⁰⁷, nadrealiści, Norwid, metafizyka, Gałczyński, Karpowicz i ekspresjoniści — co za zaskakująca sprawność pastiszu. A gdzie się podział głos samego poety? Poezja Grochowiaka poraża sztucznością, ale to zadecydowało, że stał się ojcem duchowym (jak to dziwnie brzmi, jeśli uprzytomnimy sobie, że nie ma żadnej różnicy wieku między ojcem a dziećmi) grupy „Hybrydy”²⁰⁸ po 1960 roku.

Sąd Kwiatkowskiego o tym, że poezja Grochowiska znajduje się w centrum współczesności, szyty jest grubymi nićmi. „Śmiało ukazuje jej [współczesności] grozy i lęki” — kryją się w tej wypowiedzi dwa zasadnicze błędy: 1. jeśli mówi się o poecie, że śmiało ukazuje konkretną rzeczywistość, ma się na myśli jego zaangażowanie ideowe lub artystyczne (jedno nie wyklucza drugiego oczywiście), jego poezja odsłania wprost pewne postawy społeczne. Tymczasem wiersze Grochowiaka schowane za parawanem stylizacji uciekają od obiektywnej rzeczywistości, budują kunsztowne, martwe fundamenty; 2. Grochowiaka bynajmniej nie interesują „grozy i lęki” konkretnej sytuacji, ale szeroko pojętej współczesności, która składa się z takich ogólnych pojęć, jak zanik uczucia, „chitynowienie” człowieka. Człowiek nie posiada twarzy, jest niemal nie do zidentyfikowania, można go zatem nazwać symbolem cywilizacji dwudziestowiecznej, ale nigdy ośrodkiem współczesności.

W *Menuecie z pogrzebaczem* mieszają się dwa porządki: wybór tematu (codziennność) z jego ujęciem (stylizacja). Codziennność ubrana została w zdobne szaty „poetyckości”, szara rzeczywistość, którą w czasach pogardy pudrowano albo w najgorszym razie przykrywano dyktą, teraz — mimo że Grochowiak specjalnie ukazuje jej bezwartościowe, infantylne oblicze — niewiele się różni od poprzedniego etapu w poezji polskiej. Jeśli przedtem fryzjer był w poezji budowniczym Polski Ludowej, u Grochowiaka „na chmurze gładzi ostrze, / krzywy pędzel gryzie” (*Fryzjer*). Poeta uczynił za duży skok w absolutną

²⁰¹J. Kwiatkowski, *Klucze do wyobraźni, op. cit.*, s. 190. [przypis autorski]

²⁰²tamże, s. 191. [przypis autorski]

²⁰³tamże, s. 198. [przypis autorski]

²⁰⁴Jaworski, *Roman* (1883–1944) — prozaik i dramaturg, którego utwory cechowały się ekspresjonizmem i groteską. [przypis edytorski]

²⁰⁵tamże, s. 207. [przypis autorski]

²⁰⁶Lisiecka, *Alicja* (ur. 1931) — krytyczka literacka. [przypis edytorski]

²⁰⁷Baudelaire, *Charles* (1821–1867) — francuski poeta, krytyk sztuki, tłumacz Edgara Allana Poe, prekursor symbolizmu i poezji nowoczesnej, parnasista, dekadent. Uznawany za jednego z tzw. „poetów przeklętych”. Jego twórczość była kontrowersyjna, samego autora oskarżano o niemoralność ze względu na podejmowaną tematykę w swych utworach: dewiacje, rzekome popieranie satanizmu, prostytutka, życie marginesu społecznego itd. Najśłynniejszym dziełem Baudelaire’a są wydane w 1857 r. *Kwiaty zła* (*Les fleurs du mal*), znane również pod innym polskim tytułem — *Kwiaty grzechu*. [przypis edytorski]

²⁰⁸*Orientacja Poetycka Hybrydy* — grupa literacka, złożona z poetów debiutujących w 1. poł. lat 60., nazwana od warszawskiego klubu studenckiego „Hybrydy”; rozpadła się w roku 1965. [przypis edytorski]

skrajność, z ulicy prowadzącej jedynie na piedestał uciekł do kraju łagodności. Z piosenki o traktorach zrezygnował, ale całą swoją poezję zaczął budować na kształt piosenki barokowej: „Podaj mi rączkę, trumienko. Konik / Wędzidło gryzie, chrapami świszczę. / Już stangret wciska czaszkę na piszczel, / Dziurawą trąbkę bierze do dłoni”. (*Menuet*). Z każdego wiersza wyziera „literacki” fałsz. Dla Grochowiaka wyznacznikiem literackości tekstu poetyckiego jest stopień jego stylizacji, klasycyzm rygorów, operowanie utartymi motywami kulturowymi. Wiersz staje się zabawką. Horyzont ograniczony do podwórka: „Dzień nasz w podwórku. W głębokiej studni, / Gdzie szumi liściem wielki kartofel — / Tu / Zaczajeni / Szerbaci, / Żli — / Zniżamy brwi” (*Laboratorium*). Opozycję w stosunku do poezji hasłał widać doskonale na przykładzie wiersza *Pejzaż*, w którym ojczyzna jest krajobrazem złożonym z ogórków, wróbla, chudej szkapiny i zamrozonego obywatela. Jest to jednak opozycja ściśle literacko pojęta. Styl publicystyczny został zastąpiony stylem wyszukany, stereotyp myślenia stereotypem buntu. Zeschły wiatrak, ogórki i kartofel to elementy „antypiękne”, jak by powiedział Błoński, który w *Zmianie warty* zasugerował, że powstają one z inspiracji masochistycznej: „Zatracić się w śmierci, brzydocie i cierpieniu, ale na śmieszno, pozbawiając się pociechy tragiczności”. I dalej: „Poezja jest dla Grochowiaka czymś w rodzaju świętej hysterii: stosunek poety do rzeczywistości jest natury ekstatycznej”²⁰⁹.

Wiersze z *Menueta z pogrzebaczem* wyraźnie rysują koncepcję poezji Grochowiaka: opisywać niecodziennie rzeczy znane. Będzie to opis gwiazdozbioru porównanego do ogrodu zoologicznego, opis obrazów Ociepki²¹⁰, pięknych kobiet, niewyspanych czytelników, ryby, biednych staruszek, generała, krasnoludków, muz, Franza Kafki²¹¹ i tak dalej. Opis nie zniekształca przedmiotu, ponieważ bawi go sama sytuacja narracyjna: sposób wypowiedzi. Mimo dość skromnej intelektualnie zawartości tom ten mógł zapowiadać ambitną drogę nie w stronę stylizacji, ale w stronę odkurzonej rzeczywistości. Wszak w wierszu *Plonąca żyrafa* dawał wyraz niekonwencjonalnej postawie wobec poezji i życia: „O wiersz ja ten piszę / Sobie a osłom / Dwom zreumatyzowanym / Jednemu z bólem zęba / One go pojmy. / Tak to jest coś”. Odzywa się tu echo Gałczyńskiego, z którym zresztą jeden z krytyków Grochowiaka porównywał. Podobieństwa są jednak bardzo nie liczne i przypadkowe. Różnica zasadnicza polega na tym, że Gałczyńskiemu w ironicznej postawie wobec rzeczywistości nigdy nie chodziło o kamuflaż. Wypowiadał się zawsze w ten sam sposób, Grochowiak zmienia się jak kameleon.

Zapowiedzi zawarte w *Menuecie z pogrzebaczem* nie znalazły potwierdzenia w *Rozbieraniu do snu* (1959). Okazało się, że „rzeczywistość” była jedynie tematem poetyckiej gry, tak jak „Hamlet”, „akt” czy „centaur”. Sytuacje kulturowe rozbijane są nieznacznie wtrętami turpistycznymi, w rodzaju: „Wenus golotka jak ciepła świnka”, „Uszy królowej pozatykane watą”. W całości jednak wiersze sprawiają wrażenie wymyślonych i tylko gdzieś napotkane metafory są żywe i nowe. Przeważają erotyki, te właśnie charakterystyczne dla poetyki Grochowiaka, które można lapidarnie określić jako „teatr erotyczny”. Powtarza się w nich znany już schemat: kobieta staje się obiektem perwersyjnej recenzji podmiotu lirycznego jak aktorka poddana surowej ocenie zgromadzonych widzów. Odległość, jaka dzieli ją od opisywacza, nigdy się nie zmniejsza. Kobieta „naga” lub „rozbierająca się” jest tylko przedmiotem obserwowanym ze wszystkich stron, przedmiotem rozkładającym się, nieżywym, ale równocześnie przyzywającym śmierć. Przedmiotem zewnętrznym („A pani tu tak lisko Tak bezczelnie sobie ziewa”) lub wewnętrznym („Tymczasem w pani duszy Stoją niebotyczne drzewa”).

Turpizm, o którym tak wiele pisano w związku z poezją Grochowiaka, dotyczy właściwie tylko dwóch sfer: 1. określonego zasobu leksykalnego (a więc wszelkiego rodzaju „brzydactwa”); 2. kreowania człowieka na „szmaciarza” czy kukłę, co szczególnie widać w erotykach (tutaj również sama sytuacja staje się wielką kuchnią). Turpizm ogranicza się zatem do korzystania z kuchni i śmietnika. Miłość to pierzyna i wełniana bielizna ściągana przez głowę, zamiast róży widelce i noże, ręce królowej posmarowane smalcem, „mię-

²⁰⁹J. Błoński, *op. cit.*, s. 80. [przypis autorski]

²¹⁰*Ociepka, Teofil* (1891–1978) — malarz samouk (z zawodu górnik), teozof i okultysta. [przypis edytorski]

²¹¹*Kafka, Franz* (1883–1924) — piszący po niemiecku autor z Pragi czeskiej, tworzący pesymistyczne, namiętne przemocy i anonimową presją wizje świata i człowieka w powieściach takich jak *Proces* czy *Zamek*. [przypis edytorski]

dzy kolanami wielka tarcza pajęczyny”. Grochowiak, aby do perfekcji doprowadzić efekt „zepsucia obfitością”, sięga do języka staropolskiego, którego nieocenione źródło zrodziło, jak wiemy, późniejszą twórczość poetycką Ernesta Brylla. Tutaj dla osiągnięcia celu autor wyszukuje co smakowitsze kąski stylistyczne, przede wszystkim zgrubienia, zdrobienia o zabarwieniu negatywnym, utajone wulgaryzmy oraz dosyć częste anakoluty²¹². Ponieważ, jak już stwierdziliśmy, mamy w tej poezji do czynienia ze statycznym opisem, nagromadzenie środków stylistycznych na zdrowy rozsądek musiałoby rozszerzać zakres znaczeniowy danego przedmiotu. Tymczasem dzieje się coś wręcz przeciwnego. Spora ilość, tak jak w wierszu *Zwątpienie*, np. epitetów określających podmiot wiersza („zbielały”, „wyschnięty”, „zdrętwiały”, „trzewiowy”, „pleśniowy”, „ciekliwy”) czy innych określeń („mózg ci maleje”, „chudną ci pięty”, „zanik fosforu”, „zwiędłość wątroby”, „przyjdą mu macać żeberka i nerwy”, „nie pozostawią ani wątlej tkanki”) jest wprzęgnięta do gry rytmicznej, co powoduje, że kolejne powtórzenia znaczeniowe, o odmiennym tylko zabarwieniu, odbierane są już w zupełnie innej płaszczyźnie, nie treści, ale formy. Zatem taka chociażby zwrotka: „Jesteś zdrętwiały / Siedzisz trzewiowy, / Zanik fosforu / Zwiędłość wątroby”, ponieważ jest jedną z szeregu, służy przede wszystkim wzmocnieniu stylizacji, a w małym procencie wzmocnieniu znaczenia.

W *Rozbieraniu do snu* Grochowiak daje wyraz, i jest w tym podobny do swoich rówieśników, jeszcze jednej pasji: miłości do lunaparku. Odzywa się w niej stara tęsknota do powrotu w krainę lukrowanej szczęśliwości, w której beczka śmiechu oczyszcza z grzechów tego świata. Jest to także wiara w kulturę ludową, w sztukę naiwną, która manifestując dosłowność i antyintelektualizm, jednocześnie urzeka autentycznym przeżyciem, szczerością. Jednak owa moda stylizacyjna na prymityw, na papierowe, odpustowe trąbki i niedzielne karuzele jest — jak słusznie napisał Jan Prokop²¹³ — „niewątpliwie tchórzliwym unikiem, jest szukaniem „murzyna”, by zrobić za nas robotę”²¹⁴. Lunapark, który lechtał wyobraźnię nadrealistów i futurystów, mógł zadziwiać albo ruchem, kolorami, niespodzianką, albo galerią typów, różnorodnością kiczu. Grochowiaka nie fascynuje dynamika lunaparku. Stwierdzenie „och jak przyjemnie w naszym lunaparku” jest zgryźliwym, choć łagodnym akcentem antymieszkańskim. „Wisimy sobie / Pogodni weseli / Na rozkręconej aż w płask / Karuzeli” (*Kasper und Zeppel*), „I najprzód strażacy niosą złote trąby / Jakby nieśli dzieci obrócone w złoto / Bęben idzie trzy po trzy w ołowianych butach” (*Wiosna*), „Chrystusik w Lourdes / Sprzedaje różne cuda / Drobione w plaster / Watę / Maść / Nawet w pigułki reformackie (*Dekadencja*) — zauważmy, że w tych i innych przykładach Grochowiakowi nie chodzi o przekształcenie świata lunaparku w świat współczesny. Wiersz nastawiony mimetycznie²¹⁵ odświeży nam jedynie ową peryferyjną kulturę, która wzbudza zaufanie i której uwierzyli i inni poeci (Białoszewski, Harasymowicz, Nowak, Czachorowski). Kulturą peryferyjną jest także cała bogata szata stylizacyjna. Wiara w język, który już nie istnieje lub który powoli umiera, w sztuczne i śmieszne wartości, w ogród suchych form, w którym króluje drapak zamiast róży — to jednocześnie wiara w coś trwałego, naiwnie trwałego i niezmiennego jak rzeźba czy malowidło ludowego artysty. Pozornie spotykają się tu dwie rzeczywistości: świat nowy, teraźniejszość, owa suchość form, przez które odczytujemy człowieka jako „krochmalone płótno”, i świat wieczny, a więc cała barokowość sytuacji, „malarstwo nieczułe”, które przydaje blasku chropowatym kształtom współczesności. Zdawałoby się, że między nimi istnieje nieprzekraczalna bariera. Tymczasem jest to tylko jedna rzeczywistość, rzeczywistość ciągłości kultury, w której czas turpistycznej surowości jest jednym z jej wielu ogniw. W pierwszych tomach poezji Grochowiaka „bariera” między dwiema sferami była jeszcze zauważalna do tego stopnia, że mogła sugerować rzeczywistą granicę.

Dopiero jednak od *Kanonu* (1965) zaczyna się zacierać. Od tego momentu trudno odzielić, posłużmy się tu metaforą, menuet od pogrzebacza, warstwę stylizacji od obiektów materialnej kultury. W dużej mierze spowodowane to było zwycięstwem sztafażu nad tym, co było wcześniej, czy miało być pomnikiem rzeczywistości codziennej: „Jak nazwać zdumienie drobnym siewem rosy, / A może już szronu wróblałapkim tropem, /

²¹² anakolut — błąd składniowy, zaburzający relację logiczną między członami zdania. [przypis edytorski]

²¹³ Prokop, Jan (ur. 1931) — poeta, prozaik, tłumacz i eseista. [przypis edytorski]

²¹⁴ J. Prokop, *Lekcja rzeczy*, Kraków 1972, s. 24. [przypis autorski]

²¹⁵ mimetycznie — tu: naśladowczo, z zamiarem odzwierciedlenia rzeczywistości. [przypis edytorski]

który przebiega przez cmentarne ścieżki, / Ubiera zmarłych / W brabanckie koronki? ” (*Widzieli go*). Powoływanie na świadków współczesności mistrzów przeszłości, widoczne nawet w tytułach wierszy (*Horacego pożegnanie z przyjaciółmi*, *Krasicki*, *Dante*, *Don Juan*, *Burns stary*, *W stylu Villona*, *Podobno Traugutt*), wiąże się z ufnością w powodzenie dyskusji z tradycją (jest ona właśnie ekranem literatury). Rozmowa z nią ogranicza się do wywoływania duchów, czego przykładem może być wiersz *Krasicki*. Czemu służy ów seans spirytystyczny? Jak należy się domyślać, szukanie oparcia w języku tradycji wynika z konieczności odnalezienia takiej strony życia, która nie byłaby brakiem, ułomnością, chorobą, ale czymś pełnym, wypełnionym, obfitym. Rzeczywistość, która nie może stać się bohaterem poezji, jest kaleka: „Nam pozostały / Tu ręka / Tu głowa” (*Wszedł anioł smutku*), „A Taliarchowi / Odrąbano dłonie / Bo już ich nawet bratu nie podaje” (*Horacego pożegnanie z przyjaciółmi*), „Lecz film się zmienił / Zmienił się od podstaw / Od nóg tych chudych choć z prawdziwym włosom / Odsłonił wąską połąć brzucha / Dopadł kruchego łuku obojczyka” (*Jabłka*). Łączenie owej „pełni” z „kalectwem” napotykało zasadnicze trudności przedtem, element odrażający był jednocześnie prawdziwy, teraz jest tylko kalką rozważań o przeszłości. Zmiana nastąpiła również w sposobie opisywania przedmiotu. Stał się bardziej abstrakcyjny, nierealny, np.: „Ona jest ciemna, / Rozpina pęcherze / Skrzydeł bijących po widokach nieba / Twarz swą porzucam, / Tors odsłaniam nagi, / Biorę swój przestrach jak kochankę w pościel” (*Przestrach*). Opis nie ma już dwuznacznego charakteru. Rozrasta się do monstrualnych rozmiarów, tworzy konfiguracje pięknych zdań i obrazów, dotyczy sam siebie. Ingerencja autorska, „ja” liryczne dokonuje narcystycznej wiwerek duszy, coraz bardziej upozowanej, lepkiej jak glina. Tom *Nie było lata* (1969) składa się właśnie z takich idealnych konstrukcji. Grochowiak upodabnia coraz śmielej poezję do teatru, który stoi wyżej niż rzeczywistość. Słowa nie mogą niczego nazwać, ponieważ tworzą metajęzyk, poezja staje się wykopaliskiem zamierzchłych znaczeń i symboli. Świeci się, jest piękna. A gdy rozłupiemy orzech wiersza, okazuje się pusty. Grochowiak nie zdradza fantazji ani umiejętności przeżywania, daje jedynie wyraz wysokiej kulturze. A to nie wystarcza, by mienić się poetą współczesnej dramaturgii.

1972 r.

STRACONE POKOLENIE

Za „pokoleniem 56”, w niewielkiej od niego odległości, kryje się skromnie tzw. pokolenie 60. Skromność ta zasługuje na uwagę. Chociaż bowiem można podejrzewać, że wszystkie istotne cechy dzisiejszej sytuacji poetyckiej — samo słowo „sytuacja” jest już wykrętem — są prezentem „pokolenia 56”, okazuje się, że także poeci roku 60 mają tu swoje zasługi.

Już ukonstytuowanie się tego pokolenia jest fenomenem, który nabrał całkiem innych rozmiarów, niż to zamierzali jego organizatorzy. Najważniejszą cechą tego pokolenia jest drastyczna rozpiętość między intencjami a skutkami jego kulturalnej działalności. Rozpiętość ta nie tylko nie została usunięta w miarę upływu czasu, ale w dodatku piętnowała aktywność młodszych naśladowców tego pokolenia. Co więcej, rodzaj wystąpienia poetów 60 roku — zjawisko socjologiczne i kulturalne — sprawił, że cała prawie tzw. młoda poezja była ruchem intelektualnie podejrzanym, obojnackim w swych zamysłach i sukcesach, płynącym gdzieś daleko od głównych strumieni współczesności, ruchem umysłowym prowincjonalnym, niezdarnym, choć równocześnie mającym osobie jak najlepsze mniemanie. „Pokolenie 60” jest bezlitośnie obciążone długami, żadna generacja nie zapowiedziała tak wiele, nie złożyła tylu deklaracji, obietnic i przyrzeczeń. Odtąd klimat niedotrzymanego słowa stał się atmosferą, w jakiej żyła młoda poezja. Gdyż właśnie najmłodsza poezja uznała bezwolnie, nigdzie tego nie formułując i nie przyznając się do tego, patronat nieudanego pokolenia z roku 1960, zamiast szukać godniejszych poprzedników.

„Pokolenie 60” wystartowało w cztery lata po umownej dacie startu „pokolenia 56”. Początki te są całkiem różne. Poeci 1956 roku debiutowali, demonstrując swoje oryginalne indywidualności artystyczne. Poeci „pokolenia 60” zaczęli, jak sami chętnie o tym piszą, zgola inaczej. Otóż pewnego marcowego dnia 1960 roku około stu adeptów po-

eżji zgromadziło się w warszawskim klubie „Hybrydy²¹⁶”. Taka jest różnica między poezją tworzoną przez krystalizujące się osobowości poetyckie, a poezją jako zorganizowanym ruchem kulturalnym. Poeci 1960 przystąpili do dzieła w sposób naukowy zgodnie z zasadami organizacji przyjętymi przez współczesną socjologię. Ośrodek dyspozycyjny całej akcji mieścił się w Warszawie.

„Pokolenie 56” od razu miało swoich krytyków, „pokoleniem 60” krytycy nie zainteresowali się, być może ciągle jeszcze zajęci analizami wierszy Grochowiaka i Białoszewskiego. Dlatego „pokolenie 60” samo wyłoniło z siebie krytyków. Odtąd poeta, oprócz pisania wierszy, obowiązany był lansować swoich przyjaciół, gdyż rzecz działa się w wąskim kręgu znajomych. Nie warto byłoby wspominać o tej atmosferze wzajemnego schlebienia sobie, gdyby to była prywatna sprawa kilku poetów, lecz ich przedsiębiorczość na całe lata stworzyła specyficzny klimat młodej poezji.

Różnice w punkcie wyjścia obu omawianych pokoleń sięgają znacznie dalej. „Pokolenie 56” startowało w atmosferze spontaniczności, angażując się bezpośrednio w sprawy społeczne. Sama świeżość poezji tego pokolenia, odnowienie środków wyrazu były odpowiednikiem odnowy życia politycznego. Również — na drugim biegunie — zamiłowanie do brutalizmów i lubowanie się w „brzydocie” było spontanicznym protestem przeciwko oficjalnie panującemu stylowi urzędowego optymizmu. Zaangażowanie nie było problemem, było sposobem pisania. Tymczasem dla poetów 1960 zaangażowanie stało się właśnie problemem. Gdy czyta się liczne wypowiedzi teoretyczne tych poetów, widać w nich wielką tęsknotę za zaangażowaniem, jest to słowo-klucz ich wystąpień. Ale zmieniła się także sytuacja zewnętrzna, rozpoczynała się „mała stabilizacja”, tak to przynajmniej rozumiano. Zaangażowanie przestało być prostą reakcją, spontaniczną postawą, utraciło tę niemal zmysłową postać, jaką przybrało w roku 56. Musiało teraz być poprzedzone przez rzeczywiste zrozumienie sytuacji. „Pokolenie 60” — przeciwstawienie mu generacji wcześniejszej nie znaczy zresztą, że to ona wykorzystała swoją szansę, ale to osobny problem — nie umiało znaleźć płodnej, długofalowej i konsekwentnej formuły zaangażowania. Doprowadziło tylko do tego, że słowo to odbyło wielką i hochsztaplerską karierę. Na miejsce czujnego reagowania na sprawy polityczne, na miejsce wyprzedzania pomysłami poetyckimi wydarzeń społecznych poeci „pokolenia 60” wprowadzili konkursy poetyckie. Obfitość konkursów nie jest objawem zewnętrznym w stosunku do ambicji i możliwości tej poezji: pomysł organizowania konkursów („Idea Lenina”, „Zrodziła ich walka”, „Nasze dwudziestolecie” czy „Nike Warszawska”) jest konsekwencją kryzysu wyobraźni społecznej i poetyckiej. Konkursy rozwiązały problem zaangażowania — podsuwały tematy, zwalniały od obowiązku samodzielnego poszukiwania fabuły myślowej, a nawet sugerowały odpowiednie naświetlenie problemu. Nic dziwnego, że nagrodzone w tych konkursach wiersze są niezmiernie do siebie podobne. W każdym razie socjologiczna sfera wydarzeń, sfera konkursów i publicznego życia tego pokolenia, ściśle przylega do jego poezji. Co więcej, jest to zjawisko fałszywej świadomości, gdyż autorzy nagrodzonych wierszy byli przekonani, że istotnie piszą poezję zaangażowaną — przekonanie to za każdym razem musiało z nimi dzielić jury — że wykwintne obrazy („A oto psalmy przekuwano, / By zakwitły przy lufach...!”), „Okolice WIOSNY / Sady białopienne napinają/ zbocza”) są czymś więcej niż tylko ilustrowaniem komunałów historycznych i politycznych. Poeci tego pokolenia nadmiernie zaufali obrazowi poetyckiemu, wierząc, że zdoła on wchłonąć w siebie treści społeczne i polityczne. Działo się tak rzeczywiście, ale osmozie podlegały tylko treści najbardziej banalne, już z góry zadane przez temat konkursu. Hołdowanie obrazowi, rozbicie wiersza na szereg nieruchomych obrazów, wyszukanych i abstrakcyjnych, przy jednoczesnym przekonaniu o społecznej służbie tych wierszy — oto kontury porażki. Tak dobrane i połączone ze sobą tematy wiersza czy poematu stały się ikonografią najnowszej historii Polski. Model wiersza wypracowany przez poetów tego pokolenia nieodparcie nasuwa na myśl schemat wyświetlania przeźroczy, pojedyncze obrazy rozlokowane w poemacie są rzutowane na wyobraźnię czytelnika. Przeźrocza są zwykle ilustracją odczytu, tak i poezja obrazu była ilustracją zadań konkursowych czy aktualnych koncepcji politycznych. Jeśli poeta w wierszu nagrodzonym w konkursie

²¹⁶*Hybrydy* — warszawski klub studencki, istniejący od końca lat 50., miejsce ożywionej działalności kulturalnej. [przypis edytorski]

poezji (zaangażowanej!) pisze: „Ulice wyprute z Warszawy / Ulice płonące / ciała jak kwiaty na płytach”, to jest to tylko poetyckie dopełnianie potocznych skojarzeń, ale nie zachęta do nowych skojarzeń, poezja ze słownika obrazów dobywa odpowiedni motyw, „Obsypani z ciał” czy „osypani z ciał”, natrętny motyw tej poezji ma nabrać treści społecznej, podczas gdy jest tylko wizualną fantazją na zadany temat. Obraz poetycki stał się bezradny wobec nacisku treści społecznych i politycznych, służył więc tylko treściom dominującym, utracił własny charakter intelektualny. Sam zatem model poezji skazywał na porażkę próby wtargnięcia w obszar rzeczywistości. Poeci „pokolenia 60” mogli pisać piękne wiersze kreacjonistyczne, ale bardziej ich fascynowało połączenie wody z ogniem, kreacjonistycznego, estetyzującego modelu wiersza z zaangażowaniem społecznym. Stąd pochodzi niedotrzymanie obietnicy zaangażowania, rozbieżność między intencją a rezultatem. Zaangażowanie chybiało celu, jeśli służyło tylko myślom, które i tak były uznane, a piękno wiersza, zaprzęgniętego do celów propagandowych, stawało się podejrzane. Tymczasem w poczuciu sukcesu utwierdzały poetów „pokolenia 60” nagrody w konkursach poetyckich, które sami organizowali.

Równocześnie narastający rozdźwięk w kontaktach z publicznością sprawił, że zrodziło się poczucie krzywdy. Oto oni, którzy piszą tak poetycko sprawne i tak zaangażowane wiersze, nie są rozumiani. Odpowiedzialnością obciążano krytykę, która rzeczywiście jest tu winna, nie dlatego, że nie chwaliła, ale dlatego, że nie potrafiła wyjaśnić niebezpieczeństw i ślepych zaułków. W rezultacie powstała swoista formacja duchowa poetów uważających się za pokolenie nie dostrzeżone, choć bardziej na uwagę zasługujące niż np. „pokolenie 56”. Kompleks ten powiększył się jeszcze, gdy tych właśnie poetów zaczęto atakować za brak zaangażowania, dostrzegając w wyszukanych obrazach napuszone stylizacje i wtórny, pasożytniczy stosunek do myślowej zawartości poezji. Falszywa świadomość nie pozwoliła zrozumieć tych zarzutów. Utworzyła się paradoksalna sytuacja, w której krytyka subiektywnie zaangażowanym poetom odbierała prawo do szczycenia się tym mianem. Autorzy ci stworzyli więc całą konspiracyjną literaturę, wypowiadali się w podziemnych — wydawanych przez ZSP²¹⁷ — publikacjach i w nich utrwalali swój kompleks niższości, swoją martyrologię.

Ten „dobrze zorganizowany debiut” pokolenia, żeby posłużyć się określeniem jednego z uczestników, zakończył się fiaskiem, okazał się debiutem chałupniczym.

Model wiersza „pokolenia 60” zaciążył na rozwoju najmłodszej poezji w ostatnich dziesięciu latach, zaważył na całym stylu życia poetyckiego. Doprowadził do poezji niesprawdzalnych metafor, ryb i ptaków, poezji konkursowej, okolicznościowej wbrew zastrzeżeniom, poezji tysiąca zjazdów literackich i wzajemnej kokieterii, zmęczonego uśmiechu niezasażonej porażki.

Dalej, „pokolenie 60” odpowiada za utworzenie swoistej atmosfery intelektualnej, która właśnie z młodej poezji uczyniła w latach sześćdziesiątych marginesowy prąd myślowy, pretensjonalny w ambicjach i żaloszny w odkryciach. Poeci tego pokolenia zarzucili rynek rozważaniami mającymi uzasadniać ich postulaty poetyckie. Zasada konstrukcji wypowiedzi poetyckich i teoretycznych była bardzo podobna, w obu wszechwładnie panował obraz, poszukiwanie efektownych skojarzeń, teoria miała podpierać poezję, poezja teorię, podczas gdy obie potrzebowały wsparcia. W poezji wsparciem takim stały się wytworne cytaty z Rilkego²¹⁸, Eliota²¹⁹ i innych, w wypowiedziach teoretycznych pojawiały się nazwiska Einsteina, Camusa²²⁰, Ezry Pounda²²¹, Johna Donne’a²²² i wśród nich Lenina. Wszystkie te wypowiedzi marzą o poezji zaangażowanej, określają różne jej typy i podejmują zobowiązania społeczne. Choć artystom wolno tak fantazjować, źle

²¹⁷ZSP — Zrzeszenie Studentów Polskich, organizacja studencka powstała w 1950 r. [przypis edytorski]

²¹⁸Rilke, Rainer Maria (1875–1926) — poeta i prozaik austriacki, twórca symbolicznych liryków, uważany za prekursora egzystencjalizmu. [przypis edytorski]

²¹⁹Eliot, Tomas Stearns (1888–1965) — angielski poeta modernizmu, laureat Nagrody Nobla (1948), autor m. in. poematu *Ziemia jałowa* (1922). [przypis edytorski]

²²⁰Camus, Albert (1913–1960) — francuski prozaik i eseista, przedstawiciel egzystencjalizmu, laureat Nagrody Nobla (1957), autor powieści *Dżuma* i *Obcy*. [przypis edytorski]

²²¹Pound, Ezra (1885–1972) — wybitny amerykański poeta modernistyczny, erudyta, autor cyklu *Cantos* (*Pieśni*), postać kontrowersyjna ze względu na fascynację włoskim faszyzmem. [przypis edytorski]

²²²Donne, John (1572–1631) — angielski poeta, czołowy przedstawiciel nurtu poezji metafizycznej, tłumaczony na język polski m.in. przez Stanisława Barańczaka. [przypis edytorski]

się dzieje, gdy tego typu enuncjacje stają się wyłączną formą wypowiedzi, gdy zastępują i wypierają krytyczne myślenie. Nieprecyzyjne i gadatliwe oświadczenia stały się ryzykownym wzorem literackiego myślenia dla nadchodzącej generacji. Podobnie jak poezja, również i wypowiedzi teoretyczne „pokolenia 60” niczego nie odkrywają, są to elegancie zapożyczenia z modnych, trochę już zresztą przestarzałych, prądów epoki, urozmaicane przez konstrukcje stylistyczne, podobnie jak w poezji, gdzie banały myślowe mają wzbogacić obraz poetycki. Można by o tym nie mówić, już Sokrates²²³ nie wierzył w samowiedzę poetów, gdyby ten typ wypowiedzi nie korespondował dobrze z poezją, obnażając wizerunek duchowy całego pokolenia. Gorączkowość deklaracji teoretycznych zdradza tłumioną świadomość niedokonania poezji, jest próbą zasypania powiększającej się szczeliny między zamiarem a efektem. Pokolenie to można nazwać straconym, ale nie chodzi tu o słynne określenie, którego autorką jest Gertruda Stein²²⁴. Etymologicznie rzecz biorąc nazwę tę należałoby wywieść od śląskiego powiedzenia „stracić się”, czyli zgubić się. Pokolenie to „straciło się”, zagubiło się. Kurczowo dążąc do zaangażowania, nie umiało znaleźć właściwych jego tropów, musiało poprzestać na zewnętrznych oznakach zaangażowania, szybując w sferze sublimowanych obrazów straciło zdolność widzenia rzeczywistości. Oparcia szukało w eterycznych konstrukcjach intelektualnych, z młodzieńczych przemyśleń uczyniło wyznanie wiary. Być może diagnoza ta krzywdzi pokolenie Gąsiorowskiego²²⁵, Jerzyny²²⁶, Bordowicza²²⁷, Górzeńskiego²²⁸, Żernickiego²²⁹ i Waśkiewicza²³⁰. Tym bardziej że niektórzy jego przedstawiciele odzyskali indywidualny głos, rozwój ich wykroczył poza granice pokoleniowego chóru.

Nie chodzi tu jednak o losy poszczególnych poetów, podobnie jak nie chodzi o ważny z pewnego punktu widzenia problem formacji pokoleniowych: czy rzeczywiście „pokolenie 60” jest odrębną generacją, czy też należy ją łączyć z pokoleniem wcześniejszym o cztery lata albo późniejszym o kilka lat. Może na tym polega osobliwość omawianego pokolenia, że tak samo, jak chciało tworzyć zaangażowane wiersze, tak samo usilnie chciało być pokoleniem, przez co aż w nadmiarze spełniło subiektywny warunek odróżnienia generacji literackiej.

Sprawą jednak ważniejszą jest sam model debiutu, socjologiczny i poetycki, jaki ta grupa narzuciła swym następcom, pozostawiając im poza tym w spadku amorficzny światopogląd artystyczny i gorycz niespełnionych zamierzeń.

Gdy przyjrzeć się bliżej językowi poezji „pokolenia 60”, bogatemu językowi obrazów i metafor, pojawia się jeszcze jedno ogólniejsze pytanie: co robiła literatura? Zapewne, przesłedzenie tej sprawy na wątłym organizmie debiutującego pokolenia jest pomysłem trochę nawet niemoralnym, tak jakby chcieć egzekwować odpowiedzialność literatury właśnie od jej juniorów, podczas gdy znacznie ciekawszy byłby rezultat dociekań skierowanych na uniki literatury dojrzałej. Ale literatura nasza wypracowała tak wiele mechanizmów estetyzacji, że przyjrzenie się chociażby jednemu z nich może być pouczające, nawet jeśli był on własnością debiutującej grupy poetów.

Ten właśnie obfitujący w ozdobne obrazy, a zarazem nastawiony na sprawy polityczne i społeczne język poetów 1960 roku stał się po jakimś czasie tworem analogicznym do panującego języka propagandy. Był równie enigmatyczny, równie wieloznaczny i nic niemówiący. Niesprawdzalność wymyślnych metafor odpowiadała oddalaniu się języka propagandy od realizmu. Co więcej, język poezji był pewnym usprawiedliwieniem dla języka

²²³ Sokrates (469–399 p.n.e.) — filozof grecki, nauczyciel Platona. Stosował metodę żywego dialogu, dysputy jako sposób dochodzenia do prawdy. Nie pozostawił żadnych pism, zaś jego poglądy są znane z dzieł autorów, którzy go znali: Platona, Ksenofonta i Arystofanesa. W kulturze utrwalił się wizerunek Sokratesa stworzony przez Platona w jego dialogach. [przypis edytorski]

²²⁴ Stein, Gertrude (1874–1946) — amerykańska powieściopisarka i feministka. [przypis edytorski]

²²⁵ Gąsiorowski, Krzysztof (1935–2012) — poeta, eseista i krytyk literacki, związany z Orientacją Poetycką Hybrydy. [przypis edytorski]

²²⁶ Jerzyna, Zbigniew (1938–2010) — poeta, eseista, dramaturg, jeden z założycieli spółdzielni wydawniczej „Anagram”. [przypis edytorski]

²²⁷ Bordowicz, Wojciech Zenon (1941–2009) — aktor teatralny (do 1971, kiedy to zrezygnował z aktorstwa), reżyser, pisarz i poeta. [przypis edytorski]

²²⁸ Górzeński, Jerzy (1938–2016) — poeta, prozaik, autor słuchowisk radiowych, związany z Orientacją Poetycką Hybrydy. [przypis edytorski]

²²⁹ Żernicki, Janusz (1939–2001) — poeta, związany z Orientacją Poetycką Hybrydy. [przypis edytorski]

²³⁰ Waśkiewicz, Andrzej (1941–2012) — poeta, krytyk, redaktor czasopisma „Autograf”. [przypis edytorski]

propagandy — był, pomimo wszystko, „piękny”. Dzielił ponadto z językiem propagandy ową hybrydyczność, która w poezji przybrała postać rozszczepienia między estetyzującą, kreacjonistyczną strukturą wiersza a politycznym czy społecznym zamiarem, a z którą w języku propagandy korespondowała szczelina między entuzjastycznym tonem a realną sytuacją.

Jeśli więc te wiersze i poematy były przeźrocami ilustrującymi odczyt, odczytem tym był właśnie zmieniający się i powoli martwiejący język propagandy, język artykułów prasowych, który również wytworzył własną estetykę, własne obrazy, po jakimś czasie niemal równie kreacjonistyczne, jak poematy „pokolenia 60”.

Jeśli istniała taka zależność między dwoma językami, jeśli poezja rzeczywiście stała się tylko hiperbolą trudności językowych polityki, a jedyną formułą zaangażowania było ozdobne dawanie wyrazu istniejącym nieporozumieniom, nie znaczy to, że poeci tego pokolenia byli konformistami, świadomie decydującymi się na ilustrowanie języka propagandy. To poetyckie działanie nie mieściło się na poziomie świadomych intencji, było ono wyrazem poetyckiej bezradności, ale nie poetyckiego konformizmu. Właśnie brak konsekwentnej formuły zaangażowania sprawił, że odległość między intencjami a rezultatami mogła się tak dramatycznie wydłużyć, a choroby polityczne mogły stać się niedomaganiem literatury.

Porażka „pokolenia 60” jest ważną lekcją nie tylko dla debiutantów. Pokazuje ona, jak zaangażowanie, które przecież jest zawsze czujnym reagowaniem na wszelkie skostnienia i konformizmy zewnętrzne, może stać się tylko wskaźnikiem tych zmian. Dotyczy to nie tylko języka tego pokolenia, jest to niebezpieczeństwo grożące każdemu językowi aluzyjnemu i nadmiernie, nawet jak na literaturę, wieloznacznemu. W każdym razie punktem wyjścia nie może stać się, tak jak to było w przypadku „pokolenia 60”, wyszukiwanie bogatych mecenasów, którzy patronują konkursom poetyckim.

1971 r.

HERBERT: Z ODLEGŁEJ PROWINCJI

Świat wierszy Herberta²³¹ nie jest światem kultury. Kultura bowiem stanowi strukturę dynamiczną, żywą, ingerującą nieustannie w sferę ludzkiego, codziennego działania. Poeta kultury to artysta, który ją czuje i tworzy, nazywa i przełamuje, a nie traktuje jej jako źródła informacji i poetyckich przekształceń. Rzeczywistość Herberta jest zastygłym światem świątyń, obrazów, ksiązek i mitów i drugorzędną absolutnie sprawą jest to, czy świątynie są w tym świecie zburzone, czy też rozlega się w ich wnętrzach śpiew ofiarny. „Kultura” otaczająca wyobraźnię autora *Struny światła* (1956) jest zaledwie architekturą, „sztuką z kamienia i fantazji”, poddającą się łatwo określonym transformacjom. Kultura Herberta to rejestr stałych „przedmiotów kulturalnych”, związanych ściśle ze sobą określonym językiem tradycji, który właśnie w poezji ulega zdeformowaniu lub rozbiciu. Ów jednostronny proces deformacji jest niczym innym, jak tylko celowym zmniejszaniem dystansu między czasem teraźniejszym, charakteryzującym cywilizację bezładną i pozbawioną jakichkolwiek norm obyczajowych (co znaczy również społecznych), a przeszłością, która pozostała w świadomości okazem harmonii i „ważniejszym” historycznie obrazem konfliktów. Przekraczanie tego dystansu wywołuje demon Ironii, który w przypadku Herberta nie sprzyja budowaniu kultury, ale pomaga w ukazywaniu jej jednorazowej słabości, czy wręcz sugeruje, iż teraźniejszej kultury nie ma lub nie może być.

Już *Struna światła* dokładnie informuje, że myślą przewodnią wierszy nie jest ingerowanie w aktualną rzeczywistość, ale ingerowanie w dziedzinę pamięci, z której zdrapuje się „ostatnie echo salwy”. Testament i cmentarz, a więc rzeczywistość minioną, która w dodatku ukierunkowuje działanie człowieka, jest tematem wiodącym już w pierwszym tomie. „Złóż ręce tak by sen zaczerpnąć [...] Złóż ręce tak by pamięć czerpać umarłych imion wyschłe ziarno [...] a tamten las jest dla nas dla was Umarli proszą też o baj-

²³¹ Herbert, Zbigniew (1924–1998) — poeta, eseista i dramaturg, często odwołujący się do elementów kultury antycznej i tradycji malarzkiej, autor m. in. rozciągającego między kilka ksiązek poetyckich cyklu *Pan Cogito*. [przypis edytorski]

ki o garstkę ziół o wodę wspomnień” (*Las Ardeński*) — słowa te budują program poetycki Herberta od debiutanckiego tomu, poprzez *Hermesa, psa i gwiazdę* (1957), *Studium przedmiotu* (1961), aż do ostatniego *Napisu* (1969). Czym ma być poezja? Wywoływaniem wspomnień z jednej strony, a więc analizowaniem pamięci dotyczącej życia najbliższych i dotyczącej właśnie martwej kultury, a z drugiej, jako przeciwwaga konstruktywna, budowanie „nowego” świata, świata bajki.

Retrospekcji i bajce odpowiadają z kolei dwie różne postawy podmiotu lirycznego, a co za tym idzie, autorskie sposoby widzenia faktów kulturalnych. Postawa refleksyjna (ton sceptycyzmu) i ironiczna (ton humorystyczny) wykazują skłonność do konstruowania anegdoty. W pierwszym wypadku (retrospekcja) powstaje ona na skutek wyraźnie zaznaczonej pointy (morału) i rozwiniętych obrazów metaforycznych, które układają się w nieuchwytną, niemal „symbolistyczną” całość. Postawie refleksyjnej odpowiada również tylko jeden typ wiersza (wolny wiersz biały), gdy postawie ironicznej proza poetycka. Różnorodność postaw nie wyklucza jednak użycia i w jednym, i w drugim wypadku środka ironii. W obrazie retrospektywnym ironia, która zdecydowanie wiąże się z „ja” lirycznym, jego sposobem myślenia i terenem działania, określa na serio miejsce człowieka w społeczeństwie (choć, jak już powiedzieliśmy, nie wprost, ale przez odwołanie się do mitu), jest głosem zgorzkniałego poety odtrącającego rzeczywistość pozoru. W obrazie bajkowym ironia ukazuje mechanizm życia na niby, jest kpina z pozornego świata prawdy, który nie potrafi wyzwolić się z krępujących go więzów anormalności. Tam ironia jest głosem autentycznym, ukazuje wewnętrzne rozdwojenie świata. Tutaj wynika z charakteru opozycyjnego: w świecie bajki, innym od rzeczywistego, bo fantastycznym, infantylnym, „namalowanym”, panują te same, okrutne, jak w realnej społeczności, prawa. Postawa refleksyjna kształtuje się w skonstruowanej dwojako akcji lirycznej: poprzez opis (przedmiotu lub wydarzenia) lub poprzez uzewnętrznienie się „ja” lirycznego. Natomiast postawa ironiczna nie kształtuje się jak w pierwszym wypadku dopiero wewnątrz wiersza, ale jest zasadą aprioryczną (zakłada ją najpierw model gatunkowy wiersza, potem cykliczność utworów).

Taka dwudzielność postaw występuje dopiero jednak od *Hermesa, psa i gwiazdy*, w *Strunie światła* dominuje retrospekcja i ton sceptyczny. Ironia jako narzędzie poetyckie dochodzi do głosu w późniejszym okresie twórczości, po etapie rozrachunku z epoką pieców. *Struna światła* tego narzędzia nie potrzebowała, ponieważ wertowała temat specyficzny, związany ściśle z przeżyciami poety, które angażowały go emocjonalnie i dotyczyły rzeczywistości wojennej lub wspomnień osób z najbliższego otoczenia. Poza tym postawa refleksyjna nie wyklucza w wypadku Herberta elementów baśniowych (mit, przywołanie antycznej kultury, elementy nadrealistyczne), splecionych z pewnymi efektami stylizacyjnymi (ballada, piosenka).

W całości zatem operacja przyciemniania rzeczywistości i traktowanie jej jako zbyt płaskiej i złudnej, aby mogła stać się bezpośrednim twórcą artystycznych wzruszeń, jest immanentną poetyką tzw. pokolenia 56, do której Herbert chcąc nie chcąc nawiązuje. Ucieczka w skomplikowany świat aluzji lub mitów przybrała w wypadku tej i bezpośrednio po niej następującej generacji rozmiary, jeśli się można tak wyrazić, zhierarchizowane: od penetracji rzeczywistości fantastycznej (chodziło nie tylko o przedstawiony świat, ale również o typ języka, wyabstrahowanego z codzienności, a balansującego na granicy sztuczności i zdobnictwa, czyli tzw. *ornatus difficilis*²³²) do przejścia się „metafizyką”, które było już zupełnym porzuceniem spraw współczesnych mimo programowych deklaracji.

Herbert zaczynał wierszami „z pamięci”, które zamykają się jakby w dwu sugestywnych obrazach: 1. „dzieci z naszej ulicy śmierć miały bardzo ciężką”; 2. „dom był skórą wzruszenia”. Pamięć obciążona jest dwoma motywami: bolesną bliźną wspomnień i ciepłym dzieciństwem, które składają się na obraz kataklizmu. W wierszu *Mój ojciec* ironia retrospektywna jeszcze niczym nie przypomina późniejszej Herbertowskiej ironii, jest bowiem skutkiem skojarzenia dwóch łagodnych obrazów: postaci ojca Sindbada i jego nagłego zniknięcia z domu. Retrospektywny charakter wiersza „zamazuje” całą ostrość ironii, która staje się w gruncie rzeczy dobronudnym humorem. Podobnie dzieje się

²³²*ornatus difficilis* (łac.) — trudna ozdobność, styl literatury łacińskiej XII w. [przypis edytorski]

w wierszu *Mama*, gdzie retrospekcja wywołuje zneutralizowaną refleksję na temat samotności i „nieunoszonego żalu”. Ale oprócz przypowieści związanych ze światem rzeczywistym Herbert w *Strunie światła* przedstawił również przypowieści mitologiczne (*O królu Midasie*, *Nike która się waha*, *Arijon*, *Akropolis*, *Orfeusz*) lub tematycznie stojące blisko kultury starożytnej (*Fragment wazy greckiej*, *O Troi*, *Do Marka Aurelego*). Sieganie do tematyki klasycznej jest w gruncie rzeczy skazaniem siebie na porażkę, jest bezradnością wobec nowego „języka” kultury. Podanie ręki Markowi Aureliuszowi nie jest gestem ani patetycznym, ani literackim, ale wyłącznie zawierzeniem określoneemu modelowi kultury, dość bezpiecznemu sposobowi myślenia, bo konstruującemu hiperbole zbyt dalekie, aby mogły pomóc w zrozumieniu rzeczywistości. „I twoja wielkość zbyt ogromna / i mój bezradny Marku płacz” (*Do Marka Aurelego*) — to poddanie się bez walki, bo walka zakłócić może spokój „ślepego wszechświata”.

W wierszu *Przypowieść o królu Midasie* Herbert mówi: „będziemy trochę pili i trochę filozofowali” i w tym krótkim fragmencie zawiera się ówczesna formuła jego poezji. *Dichtung und Wahrheit*²³³, szczypta nonsensu i odrobina powagi. Poezja nie ma ingerować — a jeśli ingerować, to w sposób bardzo specyficzny: w strukturę mitu — ale dostarczać intelektualnej rozrywki. „Nikomui nie przekażesz wiedzy / twój tylko słuch jest i twój dotyk / na nowo musi każdy stworzyć / swą nieskończoność i początek” (*Kłopoty małego stwórcy*) — oczywiście odbudowywanie „swego początku” różni się od Różewiczowskiego budowania świata na nowo. U Herberta robi się to wyraźnie na własny użytek, dochodzi do manifestacji odrębności świata wewnętrznych doznań i świata społecznego. Jeśli pragnie on uciec od doznań, to do „ziemi wygasłej”, czyli do zastygłego świata historii, który można sobie tylko przypomnieć lub — jak sam mówi — „poznać — zapominać”. Ziemią wygasłą jest także rzeczywistość mityczna, która przywraca, według Herberta, harmonię światu. Bardzo charakterystyczny w tej mierze jest wiersz *Arijon*. Cóż się zatem dzieje? Odległy mit nie zostaje poddany analizie ani ocenie, lecz przybliża się go do współczesności: „Oto on — Arijon — / helleński Caruso²³⁴ / koncertmistrz antycznego świata”. Nazwana ze współczesnego punktu widzenia postać nie zmienia swojego oblicza, nie przystaje do rzeczywistości aktualnej, jest tylko przedmiotem swobodnego opisu, pod cieniutką warstwą ironii przemycającego niezobowiązujący, poetycki komentarz. Świat mitologii jest dla Herberta rzeczywistością najpewniejszą, w której można sprawdzić samego siebie, ponieważ w istocie człowiek jest za słaby, żeby udźwignąć ciężar aktualności: „Patrzysz na moje ręce / są słabe — mówisz — jak kwiaty” (*Napis*), za czysty, żeby babrać się w brudnych sprawach, za inteligentny, żeby zniżyć się do poziomu czasu teraźniejszego. „Kołyszmy się lepiej na łodydze chwili” (*Napis*) — oto propozycja współczesnego poety, niemogącego wydostać się z „kształtu ruin”.

W *Hermesie*, *psie* i *gwiazdach* na początku dochodzi do głosu ton nieco inny: dążność do opisu najprostszego wzruszenia. Chęć przedstawienia radości i smutku dnia codziennego prowadzi jednak na manowce. Najprostszy wyraz, którym poeta mógłby przekazać prawdziwe uczucie, zostaje pokonany przez „wielomówny język”, pełen przenośni i symboli. Zamiast podziału na podmiot i przedmiot powstaje struktura kaleka. Herbert, aczkolwiek zdał sobie sprawę z niemożliwości pokonania naszego świata, nie potrafi go zrozumieć ani dostrzec wartości konstruktywnych w tym, co nadchodzi: „głosu nie ma, jest tylko starcza gadatliwość wody” (*Głos*). W drugim tomie Herbert nie traktuje już mitologii jako środka sprawdzającego odwagę artystyczną. Wypiera ją szara codzienność. Nie jest to jednak skok w zupełnie odmienny świat, między Apollinem a chłopcem jadącym pociągiem do Krakowa nie ma zasadniczej różnicy. Rzeczywistość jest wyłącznie pretekstem do stworzenia ironii poetyckiej, a nie jest w żadnym wypadku podmiotem wiersza, rozpruwany od wewnątrz. Wprowadzenie pewnej „kolokwialnej” sytuacji, posłużenie się „niepoetyckimi” rekwizytami, które w całości budują określone wspomnienie, świadczy jedynie o zmianie „szaty” mitu. Mit literacki przemienił się w mityczny obraz wspomnień. Jego struktura jest statyczna, znowu harmonijnie ułożona z natrętnie zaakcentowaną moralistyką, mimo że świat, przyszłość nie zamykają swoich

²³³*Dichtung und Wahrheit* (niem.) — poezja i prawda (podtytuł autobiografii Johanna Wolfganga Goethego). [przypis edytorski]

²³⁴*Caruso, Enrico* (1873–1921) — włoski śpiewak operowy, okreśłany mianem „króla tenorów”. [przypis edytorski]

podwoi. Człowiek wprawdzie nie wierzy w „nowe widnokregi”, ale i nie cofa się przed nimi, „idzie przed siebie”, aby ocalić w sobie człowieczeństwo. Czyni to, jak widać, bez przekonania, raczej dla świętego spokoju. To samo, jak należy się domyślać, odnosi się do działalności poety, który spiera się jedynie z „wiecznością”, krzątając się nieustannie „wśród ptaków i kamieni”. Herbert nawiązuje zatem do tradycji poezji metafizycznej, która z kolei ukształtowała w jakiejś mierze światopogląd artystyczny „wnucząt”, oczywiście wnucząt poetek symbolistycznych usychających z tęsknoty do piękna, jak słusznie przypomniał Julian Rogoziński²³⁵ która doprowadziła do daleko posuniętej izolacji poezji od spraw najważniejszych. Bo powrót do codzienności — „Chciałbym właściwie napisać o kłamce furtki tego domu / O jej szorstkim uścisku i przyjaznym skrzypieniu” — wcale nie świadczy o odrzuceniu sfery „metafizycznej” (przez metafizyczność rozumiem przede wszystkim sprawy oderwane od przyrody, rozpatrujące istotę, a nie samo zjawisko). Jest ona, jak mi się wydaje, bezsporną koniecznością codzienności, odszukanym złotym środkiem. Jednak ów złoty środek okazuje się „suchym poematem moralisty”, moralisty, który nie chce wybierać świata wyobraźni jako azylu.

Bowiem Herbert, mając „kołatkę od niestrzeżonych ogrodów”, czyli dostęp do wyobraźni kulturowej, a nie subiektywnej, do obficie zapełniających rzeczywistość dóbr kulturalnych, dzieł natury i kultury, wymyślonych i istniejących od niepamiętnych czasów, korzysta z ich dobrodziejstwa w taki sam sposób i w tym samym celu, co poeta zafascynowany własnym światem wewnętrznym. Widać to przede wszystkim w tych wierszach, które rządzą się prawami nadrealistycznymi, np. *Madonna z lwem*, i są zbudowane jak dzieła plastyczne. Nie prowadzą one do zaskakującej pointy, ale sygnalizują, że świat jest dziwnym ogrodem przylegającym do kolorowej bariery raj, ogrodem, w którym Maria jedzie na księżycu „tłustym jak karp”, „Drzewa Rodzaju podnoszą głowy”, lew pod każdym drzewem wężsy symbole, Janiół jest pulchny i dobroduszny itp. Herbert nie daje się jednak wciągnąć do świata Tajemnicy, zawsze zdając sobie sprawę z jego kreatywnego charakteru, kontroluje przebieg wiersza, tłumaczy swoje postępowanie, ironizuje na jego temat — np. w wierszu *Różowe ucho*: „dobrze byłoby napisać wiersz o różowym uchu / ale nie taki żeby powiedzieli / też sobie temat wybrał / pozuje na oryginała”.

Trochę inaczej wygląda to w wierszach, które nazwaliśmy przypowieściami czy bajkami, gdzie bezpośrednia ingerencja autorska jest minimalna, a granica między światem lirycznym a świadomością poetycką wyolbrzymiona. Polega ona na wyważeniu poszczególnych elementów anegdoty, na zręcznie wypunktowanym obrazie czy metaforze, które zmieniają radykalnie całość tak sprawnie budowanej konstrukcji. Wiersz *Cesarz* zaczyna się stereotypowym zdaniem: „Był sobie raz cesarz”, kończy zaś jakże znamiennej pointą: „Zobaczcie, może jest jeszcze u was w domu jego maska”. Element „wyśniony” obecny jest w życiu codziennym, określa je w sposób przerysowany. Wybór Herberta ma głębokie uzasadnienie, zawarte w wierszu *Subwencja*: „naród trwa i wracając z pełnymi workami ze szlaków ucieczki / wznosi łuk triumfalny / dla pięknych umarłych”. Herbert też wznosi budowlę dla umarłych, choć stara się je ustawiać krzywo i niedbale, jednak nie kłóci się to ze świadomością społeczeństwa. Poeta jest taki, jakie jest społeczeństwo (przypominamy sobie znany wiersz programowy Asnyka²³⁶ pt. *Poeta do publiczności*). Oczywiście takie postępowanie kończy się zazwyczaj pełnym kompromisem i niezbyt korzystnie dla każdej ze stron.

W *Studium przedmiotu* świat rzeczywisty został jeszcze bardziej zredukowany, zmalał do rangi sklepu z zabawkami. Nie ma już sytuacji, są wyłącznie przedmioty ożywiane przez wyobraźnię. Herberta interesuje sama konstrukcja świata, świata, nie rzeczywistości. Interesuje go również stosunek człowieka do przedmiotu. Świat przedmiotów jest harmonijny i doskonały: „Surdut ścian się zapina na / guziki malej przestrzeni” (*Pisanie*). Czy przedmiot jest martwy? Czy przedmiot jest obojętny wobec „wartkiego potoku czasu”? Jest chyba przede wszystkim odpadkiem cywilizacji, czymś „nieładnym”, strużką piasku: „Nic ładnego / deski farba / gwoździe kłajster / sznurek papier / pan artysta / świat buduje / nie z atomów / lecz z odpadków” (*Nic ładnego*). Poza tym chowa w swoim wnętrzu

²³⁵] Rogoziński, *Preteksty*, „Poezja” 1972, nr 2, s. 42. [przypis autorski]

²³⁶Asnyk, Adam (1838–1897) — poeta, przedstawiciel pozytywizmu, członek Rządu Narodowego podczas powstania styczniowego. [przypis edytorski]

trzu zagadkę istnienia, jądro wszechwiedzy, Tajemnicę, i dlatego, być może, warto zajrzeć do jego środka, przyrzeć mu się z bliska. Przedmiot nie tylko oznacza realność. Jest także przedmiotem wyobraźni, „czarną różą w czarnej róży” (*Czarna róża*). Jest nim także z całą pewnością przeszłość, historia i mitologia otwierana jak zakurzona szuflada, z której wyskakuje Apollo²³⁷ i Marsjasz²³⁸, Gauguin²³⁹ i Fortynbras²⁴⁰, Jonasz²⁴¹ i Tacyt²⁴². Ale *Studium przedmiotu* jest przede wszystkim świadectwem znamiennego wyboru, wytłumaczeniem własnej drogi, oczyszczeniem się z zarzutów. Z wiersza *Szuflada* wynika, że poezja w chwili obecnej działa w próżni, nie ma oparcia w buncie, który przeminął wraz z młodością, że to, co dawniej można było wygrać, jest teraz tylko nadzieją. „Sprzedać musiałem kamień mej niezgody / taka jest wolność trzeba znowu / wymyślać i obalać bogów”. Skoro wypróżniono szuflady, skoro młodzieńczy bunt zamienił się w ból, pozostaje jedynie przypomnieć sobie dawnych bogów, a więc na nowo rezygnować z buntu. Przypominanie jest jednak czynnością ryzykowną, bo z całą pewnością nie wykorzystuje wszystkich elementów pamięci, a z drugiej strony jest świetnym alibi na ewentualny zarzut, że przeszłość nie została zrekonstruowana prawidłowo. I tak właśnie się dzieje, świat mitologii i świat historii, rekonstruowane od nowa, otrzymują cechy teraźniejszości. Drwina, ale i szacunek w stosunku do przeszłości nie wykluczają się nawzajem.

W gruncie rzeczy bunt, ten nieorganizowany, młodzieńczy, nie mógł niczego konkretnego nauczyć. Stał się jedynie ostrzeżeniem dla społeczeństwa, że nie można żyć z buntu. I jeśli Herbert ciągle akcentuje motyw powrotu z „odległej prowincji” na „dwór cesarza” (pomijam tu interpretację wiersza *Powrót prokonsula*), to jest to dążenie do stabilności społecznej, do odzyskania równowagi, do przyjęcia za jedynie wartościowe i istotne związków realnych. „Skrzywienie” psychiczne narodu, o którym jest mowa w wierszu *Rozważania o problemie narodu*, wywołane przeżyciami historycznymi i opuszczeniem „cywilizacyjnego” rajy, w którym panowała nie tylko harmonia, ale i związki realne posiadały jakiś ludzki sens, jest świadectwem barbarzyństwa kultury. Kultury historycznej i bladej, do której trzeba umieć się przymierzyć, „ulożyć się z twarzą / z dolną wargą by umiała powściągać pogardę / z oczami aby były idealnie puste” (*Powrót prokonsula*). Przyjąc związki realne, a więc teraźniejszą kulturę, cały nowy, brudny świat, to znaczy porzucić swoje prawdy, swoje ideały, ubrać się w coś gorszego, oddychać ze zdwojoną szybkością. Ale Herbert tylko udaje. Udaje, że powraca z pracowni do czasu teraźniejszego, jego głos wewnętrzny „niczego nie doradza, / niczego nie odradza” (*Głos wewnętrzny*), ale podświadomie niemal, a raczej przekornie opowiada się za przedmiotem, „którego nie ma”, bowiem albo żyje już wyłącznie w trumnie mitu, albo w krajobrazie snu. Rozważania o problemie narodu są wyłącznie rozważaniami na temat, czy jest on w stanie przyjąć olbrzymi skarbiec czystej, klasycznej sztuki, nie skażonej barbarzyńskimi dłońmi kultury współczesnej.

Czwarty tom Zbigniewa Herberta (*Napis*) rozpoczyna się wierszem, w którym chór wypowiada te oto słowa: „Wyrzuc pamiętki. Spal wspomnienia i w nowy życia strumień wstąp. / Jest tylko ziemia. Jedna ziemia i pory roku nad nią są” (*Prolog*). Ziemia jest tylko poligonem doświadczalnym: dochodzi tam do konfrontacji teraźniejszości ze światem przeżyć, sprawdza się miejsca, po których został jakiś ślad przeszłości. Ziemia jest śmietniskiem — nie tylko zresztą symboli, które się porządkuje. Życia nie można przyjąć

²³⁷Apollo (mit. gr.) — syn Zeusa i Latony, bliźniaczy brat Artemidy, bóg światła (zwany był też Febus, tzn. jaśniejący), jasnowidzenia i gwałtownej śmierci; opiekun sztuk i nauk, jego orszak stanowiły Muzy patronujące poszczególnym dziedzinom sztuk. [przypis edytorski]

²³⁸Marsjasz (mit. gr.) — satyr z Frygii, jako muzyk konkurujący z Apollem, który za karę obdarł go ze skóry; bohater wiersza Zbigniewa Herberta *Apollo i Marsjasz*. [przypis edytorski]

²³⁹Gauguin, Paul (1848–1903) — francuski malarz, postimpresjonista, związany z tzw. szkołą Pont-Aven, część życia spędził na Tahiti. [przypis edytorski]

²⁴⁰Fortynbras — postać z *Hamleta* Williama Shakespeare’a, obejmująca władzę w Danii po śmierci tytułowego bohatera; jeden z wierszy Zbigniewa Herberta nosi tytuł *Tren Fortynbrasa*. [przypis edytorski]

²⁴¹Jonasz — prorok, jego historia opisana jest w *Księdze Jonasza*: został powołany przez Boga do upomnienia mieszkańców Niniwy, stolicy Asyrii, państwa wrogiego Żydom. Jonasz nie chcąc ryzykować życiem wsiadł na statek płynący w przeciwną stronę, do Tarszis (Jon 1,1–3). Bóg zesłał sztorm, który uspokoił się dopiero, gdy Jonasza wyrzucono za burtę (Jon 1,15). W morzu Jonasza połknęła ryba, w której wnętrzościach spędził trzy doby (Jon 2,1). Następnie ryba wypuła Jonasza na ląd i ten poszedł wypełnić polecenie Boga (Jon 3,3). [przypis edytorski]

²⁴²Tacyt — właśc. Publiusz Korneliusz Tacyt (ok. 55–120), wybitny historyk rzym., autor m.in. *Roczników* oraz *Dziejów*, opisujących historię Rzymu w I w. n.e. [przypis edytorski]

ani wybrać, toczy się samo, bez naszego udziału: „Słuchaliśmy szczebiotania tramwajów jaskółczego głosu fabryk / i nowe życie słało się nam pod nogi” (*Przebudzenie*). Życie nie posiada znaczeń, jest chaotyczne i żałośnie sentymentalne, kruche jak gliniany dzbanek i żalosne jak płacz kochanków w odrapanym hoteliku. Kultura natomiast jest już określona, łatwo zetrzeć z jej zniszczonej powierzchni jakiś nieśmiertelny napis, słowo bodaj, którego treść dopełni się współcześnie. Jeśli Herbert mówi o nadziei, to jest to nadzieja, że przetrwa Słowo, że słowo okaże się ważniejsze od uporczywej walki z naturą, że dogoni kiedyś uciekającą w szaleńczym tempie ludzkość.

Oczywiście w znakomitych wierszach Herberta, takich jak *Powrót prokonsula*, *Tren Fortynbrasa*, *Rozważania o problemie narodu*, *Trzy studia na temat realizmu* i wielu, wielu innych (poezję Herberta czyta się ze stale rosnącą ciekawością, zaskakuje ona świeżością odkrycia), a nie piszę tego w tym celu, aby załagodzić wcześniejsze, niesprawiedliwe w końcu zarzuty pod adresem poezji możliwej, daje o sobie znać, jakże w naszych czasach cenna, rozważna umiejętność spojrzenia na własną, skomplikowaną sytuację — sytuację człowieka wahającego się między udziałem a kompromisem — oczyma kogoś, kto w historii znajduje potwierdzenie dla swych życiowych racji. Poecie chodzi przede wszystkim o odpowiedź na pytanie: kim jest współczesny Jonasz, współczesny prokonsul, współczesny Hamlet²⁴³, współczesny buntownik, w czym przejawia się jego współczesność, dlaczego ciągle jest na etapie decyzji, wyboru, rozstrzygnięcia? Dlaczego nie potrafi włączyć się w nurt życia, ale bezustannie „spuszcza oczy”? Herbert jest mądry, przeraźliwie mądry. Jest ostatnim Stańczykiem²⁴⁴ naszej poezji.

Poezja Herberta mówi o „trudnościach wyborów moralnych i praktycznych w życiu, o ograniczonym, a nie absolutnym sensie naszego etycznego postępowania”²⁴⁵. Nikt bardziej przejmująco i autentycznie nie przedstawił dramatu nieufności do świata, który „nie ma dalszego ciągu” (*Moje miasto*) i który musi być sprawdzony, opukany ze wszystkich stron. Niejasność celów, zwężenie ścieżek prawdy — oto, co czyha na tego, który chce podać rękę. Ale kto jest „doskonale obiektywnym”, nie podaje ręki, rozmawia z daleka, sam siebie skazuje (może to raczej wybawienie?) na nieme uczestnictwo, pozwala łagodnie przepływać strumieniom historii. Zbigniew Herbert zachował, jako jeden z nielicznych, postawę stoika-prześmiewcy, który przechadza się po dziedzińcu cesarza.

1972 r.

JAK ZMIERZYĆ WŁASNY ŚWIAT?

Ocena twórczości Zbigniewa Herberta jest dla krytyków w najwyższym stopniu kłopotliwa. Krytyka nie panuje nad jego wierszami, nie potrafi ich zdefiniować, zaklasyfikować, nazwać. Triumf krytyki nad poezją, tak łatwy wobec wielu innych poetów, tutaj odwleka się w nieskończoność. Krytyka zwycięża poezję, gdy wie o świecie więcej niż ona, gdy jej światopogląd — wyrażony w języku dyskursywnym — góruje subtelnością nad światopoglądem poetyckim. Prawo krytyki do oceny poezji, czyli właściwie do tego, żeby być krytyką, nie jest darem losu, musi być dopiero zdobyte, wypracowane, zasłużone. Brak tego rodzaju przewagi nad poezją można łatwo ukrywać w recenzjach z debiutanckich książek i zbiorów wierszy drugorzędnych autorów, jednak spotkanie krytyki z poezją na przykład Herberta jest doświadczeniem trudniejszym dla krytyki niż dla Herberta. Okazuje się bowiem, że twórczość Herberta jest bardziej krytyczna niż krytyka literacka. Generalnie rzecz biorąc współczesna nasza krytyka nie rozwiązała problemu, który jest głównym tematem wierszy Herberta. Przypomnijmy, że krytyka nie ustaliła nawet, czy jego poezja jest romantyczna, czy neoklasycyza.

Łatwiej przychodzi krytykom oceniać rozwój poetycki innych przedstawicieli „pokolenia 56”. U Grochowiaka czy Harasymowicza bunt się ustatednił, bez trudu odkrywa się tu estetyczne konsekwencje niegdysiejszej niezgody na świat. Parafrazując słowa Gro-

²⁴³ *Hamlet* — dramat Williama Shakespeare’a (1564–1616) oraz imię jego głównego bohatera. Hamlet jest tu uosobieniem rozterek wewnętrznych i zaniechań. [przypis edytorski]

²⁴⁴ *Stańczyk* (ok. 1480–1560) — błazen na dworze kilku polskich królów z dynastii Jagiellonów; przypisuje się mu cięty dowcip i polityczną mądrość. [przypis edytorski]

²⁴⁵ J. Trznadel, *Kamienowanie mądrości*, „Literatura” 1972, nr 47, s. 7. [przypis autorski]

chowiaka, można by powiedzieć: „bunt się uestetycznia”, traci dynamikę, popada w monotonię, staje się abstrakcyjny i aluzyjny. W poezji Herberta natomiast tli się ciągle ten sam żar, który obecny był już w pierwszej książce, w *Strunie światła*. Celem tej poezji jest zawładnięcie rzeczywistością moralną i intelektualną, opanowanie świata, tak jak on się przedstawia moralnej świadomości, świata widzianego z lotu ptaka — krajobrazu ludzkich doświadczeń historycznych. Więc nie ujęcie mikro, lecz makro, nie indukcyjne, zaczynające od tego stołu, tej szafy, tego podwórka, tej ulicy, od języka mówionego, tak jak to robi Białoszewski; także nie fantastyka, jak u Harasymowicza, fantastyka, która ma być odpoczynkiem od realności. Zadaniem poezji Herberta jest scalenie doświadczenia moralnego, ukazanie przeżyć w pełni ukształtowanych, dojrzałych, a nie odtwarzanie ich na drodze pośredniej, poprzez budowanie przedmiotów, atomów-ekwiwalentów wzruszenia. Rzeczywistość ludzka „dorosła”, poddana ciśnieniu etyki, uformowana, z zakreślonymi granicami, podległa odpowiedzialności — *oto czym interesuje się Herbert*. W jego poezji człowiek nie jest przedstawiony w chwilach niezgrabności, niedojrzałości, pojawia się nie po to, by go wyszydzić, przeciwnie, staje na palcach, wyrasta nawet ponad siebie, aby być godnym podmiotem moralnym i historycznym.

W ten sposób przeciwstawia się Herbert pewnej postromantycznej tradycji, która kieruje się na groteskę, uwielbia dysonans, czarny humor, szkicowość i ułamkowość. W świecie Herbertowskim panuje powaga, której ironia nie przekreśla, lecz uwypukla. Jest to powaga całości i odpowiedzialności. Skoro perspektywą jest życie człowieka stojącego twarzą w twarz ze światem wypróbowującym jego godność, powaga staje się nieodzowna. Lecz ta powaga nie ma charakteru literackiego, nie jest dyktowana przez jakąś, na przykład neoklasyczną doktrynę; pojawia się w wyniku pewnych rozstrzygnięć egzystencjalnych, w wyniku decyzji przesądzającej o tym, że nie wystarczy pokazać ludzką słabość, że poezja musi objąć całość ludzkiego doświadczenia, skondensować je i sprawdzić.

Także i to jednak nie wyczerpuje jeszcze listy celów poezji Herberta. Jest on maksymalistą. Głównym zadaniem tej poezji jest osądzenie rzeczywistości, zmierzenie jej, wypróbowanie w niej praw moralnych — znalezienie kryteriów życia i zastosowanie ich w tym życiu. Zadanie to przypomina działalność cywilizującą nowo odkryty ląd — trzeba wbić w grunt słupy milowe, przeprowadzić drogi, uregulować rzeki, sporządzić mapy. Przedstawienie rzeczywistości moralnej nie jest zadaniem dla bezstronnego świadka. Wymaga wyborów, wymaga orientacji w sferze wartości.

W tym miejscu zaczyna się podstawowy dylemat poezji Herberta. Twórczość tak niebywale maksymalistyczna stanęła wobec trudnego problemu. Chcąc osądzać, trzeba znać kryteria osądzania świata. Tymczasem kryteriów takich nie ma dotąd w literaturze. Nie istnieje w niej mapa świata moralnego. Literatura chętniej wyraża niewiarę i sceptycyzm, niż poszukuje stałych wzorców. Akceptuje się różnego rodzaju techniki literackie obrazujące rozpad osobowości i niemożliwość poznania świata, techniki te nieraz są bardzo interesujące, ale nie składają się na zarysowany choćby w przybliżeniu obraz rzeczywistości. Świadectwem zwątpienia w taki obraz jest różnie pojmowany i realizowany autotematyzm w literaturze. Ucieczką poezji staje się wyobraźnia, językowa czy sensualna wynalazczość metaforyczna. Poeta taki jak Herbert jest więc osamotniony. Jego poezja musi sama znaleźć kryteria oceny świata, musi zastąpić pracę innych gatunków literackich, obywać się bez pomocy krytyki. Stąd mitologia, stąd historia kultury. Skoro bowiem od intelektualnej współpracy w dziele poznawania i wymierzania sprawiedliwości uchylają się współcześni, sięgnąć trzeba do tradycji rozumianej jako ogromny magazyn wzorów, kryteriów, miar i charakterów. System mitologicznych i historyczno-kulturalnych odniesień pozwala na wstępne uporządkowanie chaosu świata. Herbert nie wybrał mitologii, Apollo, Marsjasz, Prometeusz²⁴⁶, Jonasz i Fortynbras nie są przedmiotem suwerennego zainteresowania poetyckiego. Pojawiają się w poezji Herberta po to, aby w gotowe już formy ująć materię nowych doświadczeń.

²⁴⁶Prometeusz (mit. gr.) — bohater, który stworzył człowieka, lepiąc go z gliny zmieszanej ze łzami, a następnie, wbrew woli bogów, obawiających się buntu ludzi podobnego do wcześniejszego buntu Tytanów, podarował ludziom ogień. Za karę został przykuty do skał Kaukazu, gdzie sęp wyjadał mu codziennie odrastającą wątrobę. [przypis edytorski]

Dobrze owo „zamiast” wzorów wziętych z tradycji ilustruje zakończenie wiersza *Do Apollina* z tomu *Struna światła*: „inny był pożar poematu / inny był pożar miasta / Bohaterowie nie wrócili z wyprawy / Nie było bohaterów / ocaleni niegodni / szukam posągu / zatopionego w młodości / pozostał tylko pusty cokół — / ślad dłoni szukającej kształtu”²⁴⁷. Występuje tu kompozycja „figury na tle”. To, co się stało, doświadczenie całego pokolenia czy może kilku pokoleń, przeżycie wojny, kataklizmu historycznego z jego niewiarygodnym przemieszaniem dobra i zła, z jego odwróceniem i podaniem w wątpliwość tradycyjnych pojęć moralnych, wszystko to występuje „na tle” przejrzystej, harmonijnej Grecji. Posługiwanie się tego rodzaju „tłem” prowadzi nie tylko do wydobycia kontrastu, emocjonalnego podkreślenia niezwykłości tamtej sytuacji, ma także charakter poznawczy i wartościujący. To, co się wydarzyło, jest ciemne i powikłane, wiedza o tym ma charakter negatywny, powstaje przez pewnego rodzaju „odejmowanie” od „Grecji”. „Pozostał tylko pusty cokół — / ślad dłoni szukającej kształtu” — dłoń szukająca kształtu — poznania i orientacji moralnej — posuwająca się niejako po omacku, ma jednego tylko sojusznika, ten właśnie „pusty cokół” greckiego pomnika.

W innym wierszu z tego samego tomu (*Drży i faluje*) pojawiają się takie słowa: „z atomów punktów włosów komet / budują trudną nieskończoność / pod szyderstwami Akwilonów”²⁴⁸ / porty kruchemu wznoszą trwaniu”²⁴⁹. Tu ujawnia się druga strona tej samej konstrukcji. Porty wznoszone trwaniu — a więc wysiłek ocalenia codziennego życia, które niełatwo ująć w kulturze, bowiem składa się ono z atomów, punktów, włosów. Na jednym biegunie znajdują się dobrze oznaczone, trwałe i stabilne formy pochodzące z tradycji, na drugim „punktowa” rzeczywistość doświadczenia. Zbliżyć te dwa bieguny, oto cel wierszy Herberta.

Najbardziej znane wiersze, *Apollo i Marsjasz*, *Tren Fortynbrasa* czy *Powrót prokonsula*, są klasycznym przykładem zastosowania tej samej metody. Nowe sytuacje powstałe w świecie ludzkim zostają opisane przez sytuacje mityczne, nieruchomo tkwiące w kulturze. Dzieje się tak nie tylko z powodów zewnętrznych wobec literatury, więc historycznych czy politycznych. Decyduje o tym także nieprzejrzystość nowych wydarzeń, które lepiej dają się poznać, gdy przyłoży się do nich miarę mitu czy schematu już utrwalonego przez kulturę.

Skarbiec mitów i wyobrażeń pełni więc w poezji Herberta funkcję geometrii Euklidesowej²⁵⁰, kanonu reguł, opierających się czasowi i modom. Wszakże, jak wiadomo z historii nauki, geometria Euklidesa²⁵¹ uzupełniona została przez wiele nowych geometrii, nie-Euklidesowych. Rzeczywistość opisywana jest przez kilka geometrii i każda ujmuje inny jej aspekt. Taka też po części jest sytuacja poezji Herberta, nieco, wydawałoby się, konserwatywnej. Nowych geometrii jednak nie wynaleziono jeszcze w literaturze, dlatego „konserwatywizm” Herbertowskiej poezji jest, w pewnym rozumieniu tego słowa, awangardowy.

Wydaje się, że można tu sformułować wskazówkę dotyczącą pojmowania dojrzałości literatury. Otóż literaturą dojrzałą jest taka literatura, która umie zbudować kryteria oceny świata z materiału przez ten właśnie świat dostarczonego, mierzyć swą rzeczywistość kryteriami z tej rzeczywistości zaczerpniętymi. To znaczy, umie odnaleźć w świecie sytuacje wartościowe, „ślady” wartości czy ich zarysy, opowiada się po stronie tych właśnie sytuacji czy wartości i posługuje się nimi jako miarami. Nie rezygnuje przy tym z tradycji, lecz też na niej nie poprzestaje. Z tradycji czerpie natchnienie, znajduje w niej do dziś promieniującą energię estetyczną i moralną, ale nie czyni z niej kanonu odczuwania.

To pozwalałoby na postawienie poezji Herberta zarzutu, że nie odpowiada tak właśnie rozumianej definicji literatury dojrzałej. Mówiliśmy już jednak, że nikt nie jest uprawniony do postawienia Herbertowi takiego zarzutu. Zarzut ten istnieje, można go sfor-

²⁴⁷Z. Herbert, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1972, s. 22–23. [przypis autorski]

²⁴⁸*Akwilon* (mit. rzym.) — bóg północnego, zimnego wiatru. [przypis edytorski]

²⁴⁹tamże, s. 49. [przypis autorski]

²⁵⁰*geometria Euklidesowa* — geometria obiektów na płaszczyźnie; od nazwiska *Euklidesa* (ok. 365–ok. 300 p.n.e.), greckiego matematyka. [przypis edytorski]

²⁵¹*Euklides* (ok. 365–ok. 300 p.n.e.) — grecki matematyk, specjalizujący się w geometrii; współcześnie „geometria Euklidesowa” oznacza geometrię obiektów na płaszczyźnie. [przypis edytorski]

mułować, napisać, z pasją wypowiedzieć, jednak nie ma ust, w których nie brzmiałby fałszywie. Nikt dotąd nie znalazł Archimedesowego²⁵² punktu oparcia.

Jeśli ktoś złośliwy powie, że poezja Herberta chodzi „o laskach”, gdyż podpira się tymi właśnie, gotowymi już wzorami, można odrzec, że podobnie, chociaż w innej sferze, pomaga sobie myśl krytyczna. Odpowiednikiem sięgania po ustalone wzory w twórczości Herberta jest w krytyce powoływanie się na gotowe teorie. To powoduje, że raz na kilka lat krytyka staje się strukturalistyczna²⁵³ lub Heideggerowska²⁵⁴, Eliadowska²⁵⁵ lub Jungowska²⁵⁶. Stopień przyswojenia tych koncepcji jest znacznie mniejszy niż związanie poezji Herberta z jej kanonem. W krytyce panuje ożywienie, teorie zmieniają się, są odkładane, zanim jeszcze na trwałe ukształtują sposób myślenia. Tego rodzaju koncepcje nie są inspiracją, punktem wyjścia dla własnych poszukiwań, nie prowadzi się z nimi dialogu. Raczej zastępują własny punkt widzenia, zwalniają od autentyczności. Jedni krytycy są czysto postulatywni, drudzy zajmują się opisem. Szkoła postulatywna poświęciła się służbie frazesom, szkoła opisowa jest rzetelna i pilna, ale brak jej świętego ognia.

Poezja Herberta, przeciwnie, jest wytrwała i wierna swojemu powołaniu. Nowy cykl wierszy, *Pan Cogito*, przynosi w niej zmianę perspektywy. Pan Cogito jest znowu osobistością dobrze osadzoną w kulturze, lecz tym razem w kulturze dwudziestowiecznej. Co prawda rodowód Pana Cogito sięga Kartezjusza²⁵⁷, lecz jest to Kartezjusz odczytywany poprzez doświadczenie Camusa²⁵⁸. Pan Cogito — sceptyczny, introwertywny, mieszczkański, inteligentki. Znowu ktoś może powiedzieć: nie nasz, nie tu zrodzony, nie spełnia postulatu literatury dojrzałej. Lecz wobec wieloletniego ciśnienia wewnątrz poezji Herberta, wobec stałości jego prób, zarzut ten znowu nie ma sensu i znowu nie wiadomo, kto miałby prawo go wypowiedzieć. Próba Herberta trwa i jak zawsze towarzyszy jej to samo napięcie, przysługuje ta sama ranga. Piękny wiersz *Przesłanie Pana Cogito* jest kolejnym przekroczeniem, jakie dokonało się w twórczości Herberta. Zawarty w nim program moralny jest ponad siły Pana Cogito, jest większy, obala sceptycyzm, wyrasta ponad inteligentność. Programem tym chciałoby się obdarzyć człowieka o dwóch nazwiskach, Pana Cogito-Faber²⁵⁹.

Dwudzielność poezji Herberta — sięganie po kryteria do tradycji, a po surowiec moralny do terażniejszości — tłumaczy spór krytyczny: klasyk czy romantyk. Herbert jest romantykiem z powołania, klasykiem z konieczności. Jest klasykiem, gdyż żyje w kulturze bezkształtnej i po wzory musi sięgać do tradycji. Lecz sama pasja osądzania ma charakter romantyczny. Cele tej poezji są romantyczne, klasyczne są niektóre środki.

Ta sama dwudzielność niesie ze sobą pewne niebezpieczeństwo. Jeżeli poezja zajmuje się wolnością człowieka, jeśli chce dać jej wyraz, wypowiedzieć jej roszczenia, nie może posługiwać się martwym, skończonym, ustalonym raz na zawsze materiałem kultury. Wolność spokrewniona jest z nowością i wypowiada się w formach otwartych, nowych,

²⁵²Archimedes (ok. 287–212 p.n.e.) — największy matematyk, fizyk, inżynier i wynalazca starożytności; twórca podstaw statyki i hydrauliki; autor traktatów o liczbie pi, o krzywych stożkowych i bryłach obrotowych, jako pierwszy posłużył się sumowaniem szeregów nieskończonych. Prawdopodobnie studiował w Aleksandrii. [przypis edytorski]

²⁵³strukturalizm — prąd intelektualny w obrębie nauk humanistycznych (m. in. językoznawstwa, nauki o literaturze, antropologii kulturowej, filozofii), opisujący strukturę badanych zjawisk, a nie ich genezę, historię czy funkcje. [przypis edytorski]

²⁵⁴Heidegger, Martin (1889–1976) — niemiecki filozof, autor książki *Bycie i czas* (1927), operujący pojęciem *Dasein* (niem. bycie-tutaj). [przypis edytorski]

²⁵⁵Eliade, Mircea (1907–1986) — rumuński filozof kultury, historyk religii i religioznawca, koncentrujący się na badaniach porównawczych dotyczących archetypów religijnych; opisywał człowieka terminem *homo religiosus*. [przypis edytorski]

²⁵⁶Jung, Karl Gustav 1875–1961) — szwajcarski psycholog i psychiatra, na początku XX w. uczeń Freuda, potem twórca własnych koncepcji psychologicznych. Jeden z twórców psychologii głębi, zakładał m. in. istnienie kolektywnej podświadomości, zawierającej wspólne dla wszystkich ludzi archetypy. [przypis edytorski]

²⁵⁷Kartezjusz — René Descartes (1596–1650), francuski fizyk, matematyk i filozof, prekursor europejskiej filozofii nowożytnej. W swoich rozważaniach wyszedł z założenia, że wobec każdego stwierdzenia możliwe jest sformułowanie twierdzenia przeciwnego. W wątpliwość nie można poddać tylko samego wątpienia, które jest aktem myśli, zatem musi istnieć też ktoś, kto te myśli formułuje: *dubito ergo cogito ergo sum* (łac. wątpię więc myślę, więc jestem). Posługując się metodą dedukcji zbudował najważniejszy od czasów Arystotelesa system filozoficzny, zawarty w jego *Rozprawie o metodzie* (1637). [przypis edytorski]

²⁵⁸Camus, Albert (1913–1960) — francuski prozaik i esecista, przedstawiciel egzystencjalizmu, laureat Nagrody Nobla (1957), autor powieści *Dżuma* i *Obcy*. [przypis edytorski]

²⁵⁹faber (łac.) — kowal, rzemieślnik. [przypis edytorski]

niezdefiniowanych. Nie może identyfikować się z bohaterami mitologicznymi czy nawet Camusowskimi. Tamte wzory są już dopełnione, gotowe, przytłaczają wolność człowieka dzisiaj żyjącego i zamazują sens jego pragnienia. Wolność dzisiejsza znajduje dla siebie inne, nowe obiektywizacje, które kostiumami staną się dopiero dla wolności jutrzejszej.

Jeżeli to jest zarzut, postawić go można tylko poezji wybitnej.

SPÓŹNIONY DEBIUT

NOWA POEZJA

I

Lata 1968–1970 stały się areną ważnych wydarzeń poetyckich, ukształtowały nową grupę młodych pisarzy, którym krytycy rokują wspaniałą przyszłość. Przyszłość przyszłością, a życie codzienne debiutanta nie jest usłane różami, bo też i nie powinno dla dobra sprawy. Każdy jego krok, każde słowo, każdy grymas śledzony jest z nieklamany z zainteresowaniem przez generację pisarzy, którzy do tej pory uchodzili za młodych. Rodzą się konflikty, jednemu nie w smak opinia wydana przez młodego krytyka, drugiego denerwuje język, jakim posługuje się młody poeta, trzeci odsądza od czci i wiary wstępującą generację, nazywając ją „przemądrzałym bękartem, który ledwo odrósł od ziemi, a już rozdaje innym niezbyt pochlebne etykiety”. Wszystko kotłuje się jak w mrowisku, ale faktem bezspornym jest to, że po raz pierwszy od kilku lat młodej poezji nikt nie może zlekceważyć ani zbyć milczeniem. Staliśmy się świadkami narodzin „nowej fali” w polskiej poezji.

Koniec panowania określonej generacji literackiej następuje wówczas, gdy jej twórczość zaczyna powtarzać wytworzone znacznie wcześniej wzory, gdy zaczyna korzystać z własnej bezsilności, którą skrętnie ukrywała, gdy po prostu — w myśl uwagi Turgeniewa²⁶⁰ — weterani literatury zostają inwalidami. W okresie tym powstają, jak gdyby na potrzebę chwili, grupy artystyczne, które głoszą programy i hasła komentujące dotychczasowy obraz literatury. Powstające wówczas utwory odczytywane są przede wszystkim w relacji do programów ukazujących nowe perspektywy twórcze. Dlatego też często zacierają się ich autentyczne literackie wartości, niezależne od głoszonych haseł. Zamiast czytać poszczególne rodzące się książki w sposób „historyczny”, czyta się je w sposób doraźny, opisowy. Tym samym łatwiej można je zwalczać, gdyż eksponuje się wyłącznie ich „realizm momentu”, ich rzekomą niestabilność.

Tymczasem nowa literatura, a przede wszystkim poezja, która zwykle pojawia się najwcześniej, obok sprzeciwu wobec istniejących konwencji wnosi również konkretne propozycje ogólnoliterackie. Utwory takie łączy nie tylko jeden zespół dyrektyw, będący wyróżnikiem nowego prądu literackiego, ale także stosunek do całości literatury, do podstawowych, modelowych sytuacji kulturalnych.

2

Czy nowa poezja jest romantyczna? Niewątpliwie należy mówić o wyraźnie zaakcentowanej postawie romantycznej, gdyż romantyzm to przede wszystkim walka o czynne uczestnictwo sztuki w kształtowaniu nowego życia zbiorowości, w nadawaniu mu nowej formy. Nie chodzi rzecz jasna o terminy. Wszystko jedno dla poezji, czy nazwiemy ją romantyzmem dialektycznym czy heroicznym, poezją kontestacyjną czy ekspresjonistyczną. Niczego się przez te nazwy nie zmieni. Chodzi wyłącznie o wykazanie historycznych prawidłowości nowej poezji.

Jeśli w różnych epokach potępiano romantyczną koncepcję sztuki, to przede wszystkim utożsamiano ją sobie z psychicznym ekshibicjonizmem artysty i służebnością sztuki w walce o naród. Brzozowski²⁶¹ określał romantyzm jako bunt psychiki przeciwko społeczeństwu, które ją wytworzyło. Strzemiński²⁶² obciążał romantyzm za grzechy indywidualizmu i nie znajdował dla niego miejsca w systemie zracjonalizowanych metod.

A przecież romantyzm to nie tylko akt wyzwolenia indywidualizmu artystycznego, to nie wyłącznie spotęgowanie ekspresji jednostki. Zarzuty przeciwko romantycznej literaturze konstruują obrońcy akademickiego ładu i społecznej harmonii, przeciwnicy in-

²⁶⁰ Turgeniew, Iwan (1818–1883) — pisarz rosyjski, przedstawiciel realizmu, autor m. in. powieści *Ojcowie i dzieci* (1862). [przypis edytorski]

²⁶¹ Brzozowski, Stanisław (1878–1911) — filozof i krytyk literacki, autor *Legandy Młodej Polski* (pierwsze wydanie 1909). [przypis edytorski]

²⁶² Strzemiński, Władysław (1893–1952) — malarz i teoretyk sztuki, przedstawiciel awangardy, związany z konstruktywizmem, autor własnej koncepcji malarstwa znanej jako unizm. [przypis edytorski]

dywidualistycznego fermentu i doktryny postępu. Jak wiadomo, romantyzm zrodził się w walce przeciwko akademizmowi²⁶³ i klasycyzmowi, postulował zatem nowoczesność sztuki. Emilé Deschamps głosił: „Romantyzm to nowoczesność”. Na czym ta nowoczesność polega?

Romantyczne w każdej sztuce jest to — pisał w 1824 roku Stendhal²⁶⁴ i jest to niezwykle trafna uwaga — co przedstawia ludzi dzisiejszych, nie tych z odległych i heroicznym epok, ale tych, którzy żyją wśród nas. Zatem dramatyczny zryw, rozpaczliwy bunt i stałe poszukiwanie harmonii między jednostką a światem są wyrazem konkretnej chwili historycznej. Duchowe rozdarcie i walka między sprzecznościami nie są przywilejem określonej stylizacji, ale najbardziej współczesnym wyrażeniem czasu. Sztuka romantyczna zawsze wiązała się z budowaniem nowego światopoglądu i nowej moralności. O ile klasycyzm utwierdzał dotychczasowe schematy i normy, o tyle romantyzm za każdym razem rozbijał je i proponował nowe. Romantyczna koncepcja literatury ma charakter polityczny i traktuje kulturę masową, w którą się włącza, jako rozwijanie świadomości jednostki.

Należy żądać od artysty prostoty i szczerości w wyrażeniu temperamentu przy pomocy wszelkich środków — domagał się Baudelaire²⁶⁵. O jaką szczerość chodzi w nowej poezji? Bynajmniej nie o namiętne uzasadnianie swojego istnienia: bunt taki pozornie tylko burzy istniejące konwenanse. Mówiąc „szczerość”, myślimy o literaturze otwartej, niezafalszowanej, zakładającej wprawdzie jeden punkt widzenia, ale taki, który obejmuje najszerszy horyzont. Zatem poezja ta jest namiętna i stronnicza, ale tym samym odsłania szersze społeczne, wielorakie mechanizmy. Prostota wyrazu polega nie na sugerowaniu rzeczywistości, nie na umiejętnym kamuflażu, ale na kształtowaniu współczesnego piękna z rzeczy dotykalnych, stanowiących jedyny majątek społeczeństwa.

Kiedy pojawia się literatura buntu, niszczenie pospolitości czy ten rodzaj antymieszkańskiego sprzeciwu, który nazywano dandyzmem²⁶⁶? — na to pytanie odpowiedział Baudelaire w sposób jednoznaczny: przede wszystkim w epokach przejściowych, kiedy demokracja nie jest jeszcze wszechwładna, a warstwy „uprzywilejowane” jeszcze niezupełnie „chwijne i upodłone”. Taka koncepcja literatury, powtórzmy, immanentnie tkwi w zęgarze społecznym, jest normalną busolą czasu. Koncepcja romantyczna, zrywając z jednolitością i harmonią artystyczną, pozwala literaturze łączyć ze sobą różne konwencje, ukazywać całą gamę przeżyć i myśli, od elegancji poprzez bufonadę i okropności do ironii. Widać to choćby w całej twórczości Rafała Wojaczka²⁶⁷.

Romantyczna ekspresja prawie zawsze miała oparcie w metafizyce i łączyła się z tą sferą rzeczywistości człowieka (świat wewnętrzny), która wytwarzała odrębne, „opozycyjne” piękno. Piękno rozumiane jako wyraz zdecydowanej osobowości łączyło się z wdzięcznym modelowaniem świata, który dla świata rzeczywistego był niejednokrotnie czymś egzotycznym. To, co było realne, odpychało, raziło. Nabierało intensywnych barw dopiero wówczas, gdy stawało się odskocznią do monumentalizacji przeżyć artysty. Oczywiście młoda poezja, o której mówimy — z pełną świadomością zbyt pochopnych uogólnień — za jedyne piękno uważa to, co jest realne. Realne to znaczy żywe, zmieniające się nieustannie jak nasze twarze na kolejnych fotografiach, tragiczne, prawdziwe i nieprawdziwe, nielatwo poddające się nazywaniu. Realne — to nie tylko nasza (może samobójcza?)

²⁶³ *akademizm* — kierunek w sztuce od XVII do XIX w., wzorujący się na malarstwie i rzeźbie renesansu i antyku, oparty na naśladownictwie, preferujący doskonałość formalną kosztem ekspresji, propagowany przez ówczesne akademie sztuk pięknych. [przypis edytorski]

²⁶⁴ *Stendhal* (1783–1842) — właśc. Marie-Henri Beyle, francuski pisarz doby romantyzmu, który wyprzedził swoją epokę i tworzył w nurcie realistycznym, kreował doskonale portrety psychologiczne bohaterów, analizował ich namiętności na tle społeczno-obyczajowym. Najsłynniejsze powieści to: *Czerwone i czarne* (1830) i *Pustynia parmeńska* (1839). [przypis edytorski]

²⁶⁵ *Baudelaire, Charles* (1821–1867) — francuski poeta, krytyk sztuki, tłumacz Edgara Allana Poe, prekursor symbolizmu i poezji nowoczesnej, parnasista, dekadent. Uznawany za jednego z tzw. „poetów przeklętych”. Jego twórczość była kontrowersyjna, samego autora oskarżano o niemoralność ze względu na podejmowaną tematykę w swych utworach: dewiacje, rzekome popieranie satanizmu, prostytutka, życie marginesu społecznego itd. Najsłynniejszym dziełem Baudelaire’a są wydane w 1857 r. *Kwiaty zła* (*Les fleurs du mal*), znane również pod innym polskim tytułem — *Kwiaty grzechu*. [przypis edytorski]

²⁶⁶ *dandyzm* — ostantacyjna, niekiedy przesadna elegancja. [przypis edytorski]

²⁶⁷ *Wojacek, Rafał* (1945–1971) — poeta (zaliczany do tzw. poetów wyklętych) oraz prozaik. [przypis edytorski]

wiara, nasze bezkompromisowe zaangażowanie, nerwowa chęć ustawiania wszystkiego w jakimś wytłumaczalnym porządku i ocalania szybko wietrzejących, a przecież społecznie ważnych wartości. To także ustawiczne przypominanie sobie i innym, że nasz świat, nasz wolny świat mówi własnym, nowym językiem. Jego język, który żyje w naszych mózgach i naszych lodówkach, którym nawiązujemy przyjaźnie i układy, który fałszuje nasze sądy i pomaga okłamywać, musi znaleźć się w tych wierszach, jeśli nie chcemy sprzeniewierzyć się epoce.

3

W młodej poezji, która ekspresję traktuje jako ekspresjonistyczne (niech czytelnik wybaczy tę niezręczność stylistyczną) dopełnienie czy może raczej zrewolucjonizowanie romantycznego widzenia sztuki, nie wszyscy proponują to samo, nie wszyscy piszą tak samo i nie wszyscy idą w tym samym szeregu — na całe szczęście oczywiście! Pojęcie ekspresjonizmu jest przez nich w różny sposób uświadamiane, ale to jeszcze bardziej potwierdza jego symptomatyczność.

Najbliższym źródłem, niejedynym rzecz jasna (można tu mówić nie tylko o impulsie literackim, ale o jedynym możliwym wyborze rodzaju buntu), z którego mógł czerpać obficie ekspresjonizm młodej poezji, była twórczość, ciągle jeszcze niedoceniana, Andrzeja Bursy²⁶⁸. To prawda, że Bursa programowo zwalczał romantyzm, ale rozumiał pod tym pojęciem narodową i historyczną mitologię, upozowanie i cikliwość. W rzeczywistości był artystą na wskroś buntowniczym, ekstrawaganckim, szokującym, niecierpliwym, sarkastycznym, gwałtownym, drwiącym, nieunikającym intelektualnej rozwagi i lirycznej zadumy nad światem. Odważnie przekroczył granicę między życiem a sztuką, „zaśmiał się krwawym podgardlem”.

Zgodnie z sugestią Kurta Pinthusa²⁶⁹, wydawcy „Menschheitsdämmerung”, ekspresjonizm należy rozpatrywać jako określony typ emocjonalności, a nie jako wyszlifowany kierunek poetycki. Trudno bowiem mówić o wspólnej poetyce, kiedy nie ma jednej ideowej deklaracji, a rozsiane utwory łączy tylko podobny sposób widzenia rzeczywistości. Ale identyczny typ emocjonalności łączy się z określonym sposobem myślenia, a to pozwala mówić o tendencji artystycznej. Możemy wyróżnić kilka faz w rozwoju ekspresjonizmu, z których każda wysuwała na czoło inny postulat i co innego brała z romantyzmu. Zdając sobie sprawę z pewnych uproszczeń przytoczonej niżej klasyfikacji, odsyłam zainteresowanych do książki Marii Podraza-Kwiatkowskiej *Młodopolskie harmonie i dysonanse*, a szczególnie do rozdziału *Tragiczna wolność Komornickiej*²⁷⁰.

Pierwszą fazą ekspresjonizmu był ekspresjonizm retoryczny. Cechowała go spotęgowana intensywność uczucia, które poprzez romantyczny krzyk i eksploatację motywów sadystycznych prowadziło do nieskonkretyzowanego buntu. Było buntem samym w sobie, uderzającym wyłącznie w sferę metafizyczną (Komornicka²⁷¹, Miciński²⁷²). Zapasy z Bogiem odsuwały na plan dalszy konkretną rzeczywistość.

Druga faza — ekspresjonizm nihilistyczny lub katastroficzny — miała inne konsekwencje w Niemczech, gdzie istniał faktyczny bastion tego kierunku, a inne w Polsce, gdzie nawiązywano chyba nieświadomie do zdobyczy symbolizmu. Niemiecki ekspresjonizm nosił w sobie również rozterkę romantycznego buntu, głód czynu, wyraźnie jednak bił w syte mieszczaństwo, w cywilizację wielkomięską, opętaną terrorem i agresją, w totalitarny system polityczny. Ukazywał kryzys moralny społeczeństwa, nędzę i samotność człowieka wrzuconego w tryby kapitalistycznej maszyny (Heym²⁷³, Trakl²⁷⁴, Werfel²⁷⁵,

²⁶⁸ Bursa, Andrzej (1932–1957) — poeta, a także prozaik, dziennikarz i dramaturg; określany mianem „poety przeklętego” z uwagi na przedwczesną śmierć oraz brutalność i antyestetyzm poetyki. [przypis edytorski]

²⁶⁹ Pinthus, Kurt (1886–1975) — pisarz niemiecki, zakazany w III Rzeszy. [przypis edytorski]

²⁷⁰ M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolskie harmonie i dysonanse*, Warszawa 1969, s. 138–168. [przypis autorski]

²⁷¹ Komornicka, Maria (1876–1949) — poetka okresu Młodej Polski, od 1901 roku uznająca się za mężczyznę i używająca pseudonimu Piotr Odmieniec Włast. [przypis edytorski]

²⁷² Miciński, Tadeusz (1873–1918) — poeta, dramaturg i prozaik, jeden z czołowych polskich ekspresjonistów. [przypis edytorski]

²⁷³ Heym, Stefan (1913–2001) — (właśc. Helmut Flieg) pisarz niemiecki pochodzenia żydowskiego, pod pseudonimem Heym pisał od 1933. [przypis edytorski]

²⁷⁴ Trakl, Georg (1887–1914) — poeta austriacki, przedstawiciel ekspresjonizmu. [przypis edytorski]

²⁷⁵ Werfel, Franz (1890–1945) — tworzący po niemiecku pisarz pochodzenia żydowskiego. [przypis edytorski]

Brecht²⁷⁶, Benn²⁷⁷). W Polsce ekspresjonizm szukał punktów zaczepienia w otchłani podświadomości, czerpał pełną garścią z poetyki snu, a przejąwszy się katastroficzną wizją świata, przerażał pesymizmem i użyciem antyestetycznego słowa.

Te dwa warianty łączy subiektywizm doznania artystycznego i przedstawienie emocji, jakie rodzą się z obiektywnych faktów.

Trzecią fazę, która związana jest z nową poezją, nazwać można ekspresjonizmem demistyfikacyjnym. Język tej poezji pokazuje złudność form rzeczywistości, demistyfikuje sztuczność literatury i świata, dociera do pierwotnych niejako wartości, które dewaluowane są przez współczesną cywilizację. Formuła Arno Schirokauera²⁷⁸ odnosząca się do ekspresjonistów: „wiedzieć, nie widzieć”, wyraźnie opowiada się, i słusznie, po stronie intelektualnego rozwiązywania wyobraźni. Jest to niezmiernie ważny postulat literacki. nierozpasana wyobraźnia, ale uporządkowana emocja, nie skrajny indywidualizm, ale próba kolektywnego myślenia, nie dandyzm, ale społeczny charakter sztuki.

W ekspresjonizmie demistyfikacyjnym możemy wyróżnić trzy rodzaje buntu literackiego: 1. bunt, który uderza w konwenans poznawczy i artystyczny; 2. bunt, który poprzez ironiczny grymas kompromituje zjawiska współczesności; 3. bunt wyrażający sprzeciw wobec ustalonych norm i schematów.

Wszystkie te postawy mają charakter pozytywny. Pierwszy rodzaj buntu zrywa maskę fałszu z życia społecznego, mówi o stanach kryzysowych rzeczywistości, a więc posiada wartość poznawczą i jest niewątpliwie najwyższą formą ekspresjonizmu.

Drugi rodzaj buntu nadaje światu głębszy, humanitarny sens poprzez szydlerczy stosunek do świata, poprzez przywracanie trzeźwości myślenia.

Trzecia postać buntu ma za zadanie bulwersować schematycznie reagującą opinię publiczną, wyraża się przede wszystkim poprzez namiętność i agresję, jak to widać w poezji Rafała Wojaczka²⁷⁹.

Wszystkim tym postawom przypisany jest określony typ wypowiedzi językowej, która, najogólniej rzecz biorąc, rozrywa siatkę zafalszowanych związków. Język staje się konstrukcją wariabilną, niepewną, chaotyczną niemal w budowie obrazów, uwielbia dysonanse, przez rwany przebieg emocji i niechęć do jednoznacznych, wygładzonych kształtów formalnych doprowadza do gwałtownej i dynamicznej rejestracji społecznej. Pozostawia autorowi swobodę metaforyzacji, która dąży do widzenia wszystkiego naraz, przy czym wymieszanie i rozdrobnienie zjawisk współczesnego życia prowadzi niejednokrotnie do wymowy groteskowej.

Podstawową cechą ekspresjonizmu demistyfikacyjnego jest zmysł aktualności, trafna ocena przejawów ludzkiej działalności, choć zabarwiona subiektywnie (ironia) i potraktowana z drastyczną dezaprobatą (bunt), oraz radykalne zerwanie z frazesem literackim. A więc budzenie w społeczeństwie mocnego poczucia realizmu.

4

Nie cała nowa poezja jest gwałtowna i namiętna, nie cała zbudowana jest na ekspresji słowa. Ma często charakter wybitnie intelektualny i refleksyjny, ale porusza się po tym samym obszarze tematycznym, spełniając identyczne zadania. Jest również poezją terażniejszości.

Dla Peipera²⁸⁰ i Ważyka²⁸¹ terażniejszość w poezji brała początek z tych samych źródeł. Była przede wszystkim elementem konstrukcyjnym wiersza, przejawiając się albo „w

²⁷⁶ Brecht, Bertolt (1898–1956) — dramaturg i teoretyk teatru, pozostający pod wpływem marksizmu, jak również poeta, autor m. in. *Opery za trzy grosze* (1928), stosujący w swoich dziełach teatralnych koncepcję „efektu obcości”. [przypis edytorski]

²⁷⁷ Benn, Gottfried (1886–1956) — pisarz niemiecki, łączący twórczość z zawodem lekarza. [przypis edytorski]

²⁷⁸ Schirokauer, Arno (1899–1954) — niemiecki pisarz żydowskiego pochodzenia, germanista. [przypis edytorski]

²⁷⁹ Wojacek, Rafał (1945–1971) — poeta (zaliczany do tzw. poetów wyklętych) oraz prozaik. [przypis edytorski]

²⁸⁰ Peiper, Tadeusz (1891–1969) — poeta, krytyk i teoretyk sztuki, przedstawiciel awangardy, redaktor czasopisma „Zwrotnica”, twórca koncepcji „zdania rozkwitającego”. [przypis edytorski]

²⁸¹ Ważyk, Adam — właśc. Adam Wágman (1905–1982) poeta tłumacz i eseista, przedstawiciel Awangardy Krakowskiej, po wojnie socrealista, a następnie autor krytycznego wobec stalinizmu *Poematu dla dorosłych* (1955). [przypis edytorski]

samej robocie artystycznej, w samym kroju poetyckim, a nie w tzw. treści i idei²⁸², albo w programowym użyciu kolokwializmów, które przypominały tylko, że rzeczywistość codzienna istnieje (Ważyk). Peiper z terażniejszości uczynił fundament nowej poetyckiej i w jakiejś mierze społecznej rzeczywistości, opartej na budującej się cywilizacji miejskiej. Jego metafora funkcjonowała jako figura „antymaterialna”, niedająca się bezpośrednio uchwycić w doznaniu zmysłowym. Wprawdzie czerpała swoje elementy z terażniejszości, ale jako całość dążyła do konstruowania fikcji.

Dla pozostałych reprezentantów awangardy krakowskiej, a przede wszystkim dla Brzękowskiego²⁸³, poezja polegała na budowaniu obrazów wizualnych, którym nie zawsze musiały odpowiadać fakty rzeczywiste. Wystarczyło, gdy udało się je przenieść do obiektywnej rzeczywistości. Ważyk odrzucił postulat kreowania nowej rzeczywistości, oparł swój poetycki program na dynamicznej iluzji terażniejszości, ukazywanej w sposób symultaniczny²⁸⁴, bez jakiegokolwiek uzasadnionej hierarchii, jak to miało miejsce u Peipera. Jednak i u Peipera, i u Ważyka terażniejszość nie podlegała krytyce. Była studnią, z której czerpano do woli. Zastanawiano się raczej nad formatem fotografii, na której znaleźć się miała rzeczywistość, niż nad jej wartościami, oraz nad relacją między nią a poetą.

Różewicz²⁸⁵ wprowadził do poezji nową fakturę. Tak jak Ważyk kazał rzeczywistości przepływać przez poemat, nie wstrzymując jej biegu, ale jednocześnie nie pozbawiał jej komentarza poetyckiego: z konstruktora przemieniał się w suchego moralistę. Jeśli w późniejszym etapie rozwoju Ważyk uczynił z poezji ostry reportaż, pozbawiony jednak szerszej wizji świata, skupiający się wyłącznie na „balladowej” niemal wierności odtwarzania faktów — to wiersze Różewicza stały się instrumentem jego sceptycznej i nieufnej postawy wobec życia, odrzucającej niemal automatycznie te wartości moralne, estetyczne, społeczne, które wcześniej budowały jego radosny program. Różewicz nie ukazywał fałszywych związków społecznych, on je po prostu negował.

Nowej poezji nieobca jest ironia polegająca w literaturze na odwracaniu znaczenia: prawdziwy sens jakiegoś zdania, sądu czy metafory wiersza ukryty jest w jego zaprzeczeniu. Wypowiedź ironiczna jest jeszcze ostrzejszym komentarzem rzeczywistości niż bezpośredni jej opis (Peiper, Ważyk, Różewicz), ponieważ ukazuje jednocześnie dwa punkty widzenia tego samego problemu: obiektywny (odwrócenie znaczenia) i zinterpretowany (istniejące w tekście znaczenie). Ironia poetycka może się z powodzeniem nazywać poetyką „tak — nie”.

Ma ona dwie możliwości istnienia w tekście poetyckim: 1. jeśli mówię: „świat jest piękny”, to wypowiedź, którą należy rozumieć jako „świat nie jest bynajmniej piękny” albo „świat jest okrutny”, pozbawiona została elementów metaforycznych, a co za tym idzie, również pewnej konstrukcji rzeczywistości oraz agresywnej interpretacji świata. Po prostu funkcje metafory przejęła ironia; 2. jeśli natomiast powiem: „Przypadkowo zanurza nogę, która robi się jak papierek lakmusowy”, to wypowiedź, którą należy rozumieć jako dowcipnie zarysowaną sytuację poetycką, konstruuje subiektywną wizję rzeczywistości.

Ironia nie polega w nowej poezji, jak u romantyków, na wykorzystywaniu szeroko pojętego indywidualizmu, który prowadzi do opozycji wobec zastanej, „martwej” rzeczywistości, ani na konfrontacji mitu z elementami współczesności, jak chociażby u Herberta, ale na sarkastycznej krytyce rzeczywistości konkretnej, niepozbawionej jednak — i trzeba o tym pamiętać — metaforycznej reinterpretacji świata) Ironia zatem jest narzędziem krytyki, wyrażeniem nieufności wobec przedmiotu, uświadomieniem sobie granicy, jaka istnieje między słowem a rzeczą. Ironia atakuje silniej niż metafora, gdyż wylania się ze szczegółów, a nie z abstrakcyjnych tematów.

Ironia

5

Nowa poezja chce być na wskroś współczesna, a to znaczy, że próbuje odważnie zma-

Poezja, Polska

²⁸²T. Peiper, *Metafora terażniejszości*, w: *Tędy. Nowe usta*, Kraków 1972, s. 56. [przypis autorski]

²⁸³Brzękowski, Jan (1903–1983) — poeta, prozaik i teoretyk sztuki, na początku drogi twórczej związany z Awangardą Krakowską, od 1928 mieszkający we Francji. [przypis edytorski]

²⁸⁴symultaniczny — równoczesny. [przypis edytorski]

²⁸⁵Różewicz, Tadeusz (1921–2014) — poeta, dramaturg, w historii poezji polskiej zapisał się ascetycznymi wierszami zdającymi sprawę z doświadczenia II wojny światowej i Holocaustu, przedstawiciel teatru absurdu, często odwołujący się do rzeczywistości przedstawianej w prasie i do malarstwa awangardowego. [przypis edytorski]

gać się z *Polską*. Pragnie być poezją polityczną, ale nie tą polerowaną, do jakiej byliśmy przyzwyczajeni, nie tą, która operowała frazesami i ogólnikami i gubiła się w gęstwinie subtelnych mitologicznych aluzji, które podbechtywały buntujących się lokatorów uroczych, podmiejskich willi, lecz taką, która pozwoliłaby ujrzeć obywatelowi świat takim, jakim jest naprawdę, goły, bezbronny świat, z jego obłudą i szpetotą, absurdem i głupotą, telewizją i dziennikiem porannym, rynkiem i budzącym się rano uniwersytetem, i Majem i spartakiadą. „Ten uderzający brak w młodej literaturze — pisze Tomasz Burek²⁸⁶, najbardziej znaczący krytyk młodego pokolenia, w książce *Zamiast powieści* — szczerego i rozległego nurtu społecznej krytyki, ukierunkowanej analizy, dążeń oświecenielskich i głęboko demokratycznych wskazuje według mnie niedwuznacznie — choć dla wielu raczej nieoczekiwanie — na jej silny wewnętrzny konserwatyzm i zwiążanie z czynnikami nie tyle społecznej stabilizacji, jak to ona usiłuje przedstawić, lecz na odwrót, z czynnikami społecznego zacofania, gnuśności i polerowanej dekadencji”²⁸⁷.

O taką właśnie literaturę „głęboko demokratyczną” walczy młoda poezja, chodzi jej o odnalezienie tego „wydartego żądła społecznego krytycyzmu”, domaga się przywrócenia dawno zachwianej równowagi w literaturze polskiej, która od lat cierpiała na chorobę europejskości, polegającą na estetycznym pielęgnowaniu własnego ogródka, które w konsekwencji doprowadziło do jej — jak mówi Burek — myślowego i artystycznego zacofania. Żarliwość nowej poezji, jej niebanalne spostrzeżenia, społeczna troska, dbałość o przestrzeganie demokratycznych zasad, umiejętność korzystania z wolności — oto wartości, którym powinniśmy uwierzyć nawet w wypadku, kiedy nie do końca będziemy pewni o ich zwycięstwie, słuszności czy literackich zasługach. Ta poezja dopiero się wykluwa, dopiero ostrzy sobie pazurki, dopiero powoli, ślamazarnie wykopuje swój topór wojenny, ale już na początku swojej długiej — miejmy nadzieję — drogi ukazała spore możliwości. Może coś z nich wyrośnie.

1973 r.

KSIĘŻNICZKA NA GROCHU

Sytuacja intelektualisty nie jest łatwa. Znajduje się on w położeniu kogoś, kto stracił zaufanie do samego siebie. Intelektualiści podzielili się na tych, którzy głosili prawdy banalne, tezy tak ogólne, że można by je wypowiadać w każdej sytuacji, i na tych, którzy wyspecjalizowali się w którejś z ezoterycznych dziedzin współczesnej humanistyki. Obecność pierwszych była pozorna, przydatność drugich wątpliwa. Dramat intelektualisty może się wydawać groteskowy i mało ważny. Sami intelektualiści dawali wielokrotnie do zrozumienia, że sztuka, w której występują, jest groteską, a ich ulubionymi autorami są Gombrowicz²⁸⁸ i Mrozek²⁸⁹. Ale w rzeczywistości dramat ich jest poważniejszy, a intelektualiści bardziej są społeczeństwu potrzebni, niż się do tego przygotowali.

Są nadąsani, obrażeni o to, że ich nie słuchano, nie dopuszczano, że im nie umożliwiano. Ale teraz, gdy chce się ich słuchać, gdy się dopuszcza i gdy się im umożliwia, milczą tak jakby nie mieli wiele do powiedzenia.

Intelektualiści nie potrafią zrozumieć, że formy nowej współpracy, zarys nowego porozumienia, mogą być wytworzone tylko dzięki ich diagnozom, tylko w wyniku analiz przeprowadzonych właśnie przez nich. Niechęć do takich analiz może tylko przedłużyć sytuację, w której intelektualiści są niepotrzebni, ich talenty marnują się, a karierę robią półintelektualiści.

Sprawiedliwa ocena sytuacji intelektualisty musi dziś dotknąć zarówno obiektywnych, jak i subiektywnych powodów jego nieobecności w życiu społecznym, musi się

²⁸⁶ Burek, Tomasz (1938–2017) — krytyk literacki i eseista, współpracownik miesięcznika „Twórczość”, działał też w drugim obiegu. [przypis edytorski]

²⁸⁷ T. Burek, *Zamiast powieści*, Warszawa 1972, s. 295. [przypis autorski]

²⁸⁸ Gombrowicz, Witold (1904–1969) — pisarz i dramaturg, autor powieści *Ferdydurke* i *Trans-atlantyk*, dramatu *Ślub* oraz *Dzienników*. Charakterystyczna była dla niego przekorna pochwała niedojrzałości oraz zwrócenie uwagi na rolę narzuconej zewnątrz formy („gęby”) w kontaktach międzyludzkich. [przypis edytorski]

²⁸⁹ Mrozek, Sławomir (1930–2013) — dramatopisarz, autor opowiadań satyrycznych oraz rysownik, znany ze specyficznej odmiany absurdałnego humoru. Autor m. in. dramatów *Tango* i *Emigranci*. [przypis edytorski]

w niej mieszać szacunek z krytyką. Niezależnie od rozmiaru tej krytyki i zawartej w niej goryczy, przeważać powinien ostatecznie szacunek, gdyż nie sposób zachęcać kogoś do aktywności, ośmieszając go tylko. Chociaż nie ma już w naszym kraju księżniczek, wrażliwość księżniczki jest wartością, która może owocować stokrotnie w kulturze. Ta sama wrażliwość, która jest niezbędna w działalności intelektualisty, staje się zawadą, gdy rodzi nerwicę i przeszkadza w dokonywaniu wyborów.

Naukowcy, artyści, pisarze w ciągu minionych kilku lat przywykli do pewnego specyficznego tonu, jakim mówiło się o ich problemach, przyzwyczaili się do zajmowania gorszych miejsc przy stole. Dlatego dyskusja o inteligencji i intelektualistach, przy całej ostrości sformułowań, powinna unikać tego właśnie, dzisiaj już porzuconego tonu. Inaczej mówiąc, warunkiem wstępnym wszelkiego programu, początkiem wszelkich postulatów, powinna się stać zmiana klimatu.

Taka jest bolesna dialektyka — losy samego tego słowa, należącego do obozu intelektualistów, mogłyby być ilustracją powojennej historii myśli w Polsce — zasług i win, odpowiedzialności intelektualistów. Odpowiedzialność ta znajdowała się dotąd w pół drogi między aprobatą a negacją, między banałem a specjalizacją, brakowało jej realności i rzeczywistego uczestniczenia w życiu publicznym. Teraz powrót intelektualistów do aktywności, powrót kultury do jej codziennych obowiązków jest sprawą nie mniejszej wagi niż na przykład uzdrowienie procesu inwestycyjnego. Kilku błyskotliwych felietonistów nie potrafi bowiem zastąpić sprawnie funkcjonującej kultury, literatury i filozofii żywiącej się autentyczną, współczesną problematyką.

Intelektualiści wytworzyli w obrębie swych dziedzin własny język, który, ponieważ nie był przeznaczony do porozumiewania się ze społeczeństwem, miał być zrozumiały tylko dla nich samych. Jest to język aluzji, paraboli²⁹⁰, język spuchnięty od nadmiaru znaczeń. Działo się tak przede wszystkim w literaturze, w której eksperymenty językowe nie były tylko rezultatem estetycznych poszukiwań — były one odpowiednikiem perskiego oka w najbardziej poza tym odległej od współczesności materii artystycznej. Ale stosowanie szyfru w sztuce, niezależnie od czysto estetycznych wyników takiego zabiegu, ma jedną wadę zasadniczą: oto treść, która ulega zaszyfrowaniu, musi być wystarczająco jasna, wystarczająco banalna i powszechna. Nie można zaszyfrować odkrycia intelektualnego, nowej i odważnej myśli, gdyż wówczas zsumowałyby się dwie niewiadome i całość byłaby całkowicie nieczytelna. Dlatego literatura posługująca się szyfrem musi być jałowa.

Odpowiednikiem języka wieloznacznego w literaturze jest hermetyzacja języka naukowej humanistyki. Gdy humanistyka nie czerpie inspiracji z rzeczywistości społecznej, gdy staje się akademicka, ze wszystkimi konsekwencjami tego stanu, wówczas język jej zaczyna być równie niezrozumiały dla społecznego odbiorcy jak język aluzyjnej literatury. Hermetyzacja języka humanistyki nie wynika tylko z wewnętrznego rozwoju nauki, nie jest zwykłym rezultatem procesu specjalizacji. To raczej nadmierna, abstrakcyjna specjalizacja nauk humanistycznych jest skutkiem odwrócenia się humanistyki od zagadnień współczesnych. O sprawie tej dyskutowano nawet w naszych czasopismach, ale mówiono o niej tak, jakby wybór języka, nadanie mu mniejszej lub większej zrozumiałości, był prywatną i całkiem dowolną decyzją naukowca, podczas gdy uchylanie się od komunikatywności było tylko symptomem sytuacji ogólniejszej.

Przywrócenie językowi literatury i humanistyki komunikatywności, dosłowności, dostępności społecznej jest zarówno celem, jak i środkiem powrotu intelektualistów do społeczeństwa. Dosłowność, jednoznaczność języka ani dla literatury, ani dla humanistyki nie oznacza rezygnacji z walorów estetycznych czy metodologicznych. Przeciwnie, dopiero jednoznaczność języka pozwala na dokonywanie przy jego pomocy odkryć intelektualnych i umożliwia rzeczywiste akty odwagi myślowej. Dosłowny język po jakimś czasie może na powrót wytworzyć własne parabole, własne konstrukcje metajęzykowe, wynikające z istotnych, uzasadnionych estetycznie potrzeb.

Nieobecność intelektualistów trwała tak długo, że tymczasem pojawiły się lub nabrały doniosłości nowe problemy. Obok dawnych, niezaleczonych ciągle sprzeczności między nauką a popularyzacją, między eksperymentem a codzienną praktyką, między myślą zachodnią a polską wyrósł wielki kompleks zagadnień związanych z koniecznością prze-

²⁹⁰parabola — przypowieść (jako gatunek literacki). [przypis edytorski]

wartościowania tradycyjnego modelu humanistycznego intelektualisty (artysty, pisarza) wobec postępów cywilizacji technicznej, która zdaje się domagać nowych sposobów myślenia i nowych wzorców osobowych bardziej reprezentatywnych dla inteligencji, która w coraz większym stopniu jest inteligencją techniczną.

Ale głównym zadaniem, które czeka na intelektualistów, jest coraz lepsze rozumienie tego, czym jest socjalizm. Bez takiej pracy, zwróconej nie na historię filozofii marksistowskiej, ale na jej współczesność i jej życie, odnowa nie powiedzie się, nie nabierze trwałych kształtów intelektualnych i organizacyjnych. Budowanie nowych form życia, nowych stosunków międzyludzkich nie może się odbyć bez udziału kultury, bez udziału literatury i filozofii. Wymaga to obecności intelektualistów, codziennej, cotygodniowej, ciągłej — nie dorywczej. Jednym z charakterystycznych zjawisk w przeszłości było to, że jeśli intelektualiści brali udział w życiu społecznym, czynili to na marginesie swojej działalności zasadniczej, a nie poprzez prace naukowe czy artystyczne. Nie tylko pisarze, także profesorowie nie wypowiadali się na tematy aktualne.

Tymczasem zadaniem intelektualisty jest w równej mierze myśleć, jak i nauczać, odkrywać, ale równocześnie udostępniać wyniki tych odkryć innym, nadawać im bieg społeczny. Intelektualista jest bowiem myślicielem i nauczycielem równocześnie, jest kimś, kto otrzymuje społeczne zaufanie jako zadatek na myśl, którą upowszechni. Od społeczeństwa intelektualista otrzymuje także język, i język ten, po wzbogaceniu go w procesie myślenia, powinien społeczeństwu zwrócić. Dlatego tak istotnym zagadnieniem jest odnowa języka literatury i humanistyki, ujednoznacznienie go i nasycenie treściami ważnymi i aktualnymi. Upadek prestiżu nauczyciela i kryzys szkolnictwa jest objawem choroby głębszej, nie są to zjawiska lokalne, związane tylko ze zbyt dotąd niskimi pensjami pedagogów. Jest to mianowicie objaw choroby samej myśli, która nie umie związać się z rzeczywistością, jest za mało sprawna, żeby ją reprezentować i nadać jej formę. Dotychczasowa historia naszej kultury zdawała się świadczyć o tym, że myśl nasza jest „nierozpuszczalna”, nie nasycy literatury, nie ożywia oświaty, nie pobudza nauk humanistycznych i obca jest inteligencji. Oswojenie tej myśli i nadanie jej dalekosiężnej transmisji społecznej — oto zadanie intelektualistów.

1971 r.

WALKA KONKRETU Z SYMBOLEM

W kulturze toczy się prawdziwa wojna, walka na śmierć i życie, na pamięć i milczenie, na wszystko i na nic, walka między szczegółem a ogółem, między zdarzeniem jedynym i niepowtarzalnym, a formułą, która upodobni ten fakt do innych, zetrze jego wypukłość, pozbawi go znaków szczególnych, ubierze w przechodzoną i wytartą suknię ogólnika. Jest to konflikt między prawem socjologicznym a myślą pojedynczego człowieka, między planem miasta a wyglądem chodnika jego najmniejszej ulicy, między encyklopedią a jakością powszedniego życia, między formułą „w dniu wczorajszym w wypadkach drogowych straciło życie jedenaście osób” a bólem z powodu śmierci jednego tylko człowieka, między żargonem gazety a skomplikowaniem codzienności.

W tej walce, w której napinają się wszystkie mięśnie kultury, miejsce literatury jest wyjątkowe. Z jednej strony literatura wobec suchych prasowych notatek, wobec oschłości nauki, wobec wszelkich streszczeń broni niewyczerpanej rzeczywistości ludzi, miejsc, zdarzeń i myśli. Ten oto wieczór, ten oto uśmiech, ten oto gest, ta oto niepowtarzalna w swym zabarwieniu myśl — taki jest region literatury. Ale literatura zarazem nieustannie zdradza rzeczywistość pojedynczego wydarzenia, zdradza, gdyż posługuje się językiem, który jest skrótem i uogólniającym streszczeniem. Front tej walki przebiega przez literaturę i literatura jest tego świadoma, jak o tym świadczy na przykład poemat Czesława Miłosza²⁹¹ *Na trąbach i na cytrynie*. Ten oto wieczór staje się jednym z „wieczorów” i choć jedynym sposobem zachowania go poprzez literaturę jest jego opisanie, samo językowe utrwalenie faktu stapia konkretny wieczór z innymi „wieczorami”.

²⁹¹ Miłosz, Czesław (1911–2004) — poeta, prozaik, eseista i tłumacz, emigrant w latach 1951–1993, laureat Nagrody Nobla w roku 1980. [przypis edytorski]

Spór między szczegółem a ogółem jest stary jak kultura. W filozofii odpowiada mu polemika między realizmem pojęciowym²⁹², który redukuje zmysłową wielobarwność świata do porządkujących ją schematów pojęciowych, wierzy w Byty Ogólne, idee Platonskie²⁹³ i czasem także w Platonskie państwo²⁹⁴, a nominalizmem²⁹⁵, który przywraca rzeczywistości różnorodność, nieskończoną wielość bytów jednostkowych, uznaje prawo do pluralizmu, choć równocześnie jest ślepy na wszelkie prawidłowości, powtarzalności, nie chce dostrzegać postępu. Jest tu wiele możliwych stanowisk pośrednich, spór o powszechniki²⁹⁶ angażuje wszystkie dziedziny kultury i w każdej niemal dyscyplinie przybiera nieco inne oblicze: raz chodzi o prawa nauki, kiedy indziej o status praw rozwoju społecznego czy o sposób istnienia społeczeństwa. Umiarkowany nominalizm, nie przecząc, że do jakiegoś stopnia rzeczywistość daje się uporządkować pojęciowo, głosi, że poza tą granicą świat jest nieprzejrzysty, bezładny i ciemny, nieskończenie wielostronny i jeśli możliwe jest jego poznanie, to musi ono być skromne i powinno strzec się pokusy generalizowania. Niech to będzie postawa kontemplacyjna zadowolająca się „tu i teraz”, a nie zuchwałe uogólnianie. Umiarkowany nominalizm jest przez swą skromność bardziej związany z własną rzeczywistością, więcej uwagi poświęca swemu otoczeniu, światu, który już nigdy więcej nie będzie dokładnie taki, jak w tej chwili. Światem nie można też nieskończenie manipulować, gdyż granica porządkowania pojęciowego jest zarazem granicą możliwej manipulacji. Rzeczywistość, tak jak statek, ma swą linię zanurzenia i widoczna jest tylko nad tą linią. Pod nią nie kryje się nic mistycznie tajemniczego, jest to obszar jednostkowości odpornej wobec uogólnień, obszar przedmiotów i postaw ludzkich, których dziwaczna nieraz różnorodność nie poddaje się wysiłkowi systematyzującej myśli. Literatura realizmu pojęciowego skłania się do dogmatyzmu, do natrętnej dydaktyki, jest faryzejska w moralności i monotonna w obrazowaniu. Jej krytycy mówią o prądach, programach, grupach, poddają się doktrynie. Domeną literatury skrajnie nominalistycznej jest „niezmienna” psychologia najprostszycy relacji międzyludzkich, wspomnienia z dzieciństwa, zapach rodzinnego mieszkania, łagodny smutek nieistniejących miast. Tutaj krytycy ogłaszają, że nie ma nic poza talentami i dziełami wziętymi z osobna.

Tyle przypomnienia z historii idei literackich. Lecz nominalizm i realizm w literaturze mają też i inny sens.

Symbol i konkret

Oscylacja między konkretem a symbolem, budowanie symbolicznego sensu na materiale konkretnym, jest właściwością nowoczesnej literatury. Nominalistyczne i realistyczne (dalej w znaczeniu realizmu pojęciowego) poznanie świata zdają się tu harmonijnie uzupełniać, współdziałać ze sobą, tworząc równowagę zmysłowości i symboliczności, konkretności i symbolu. Równowaga ta jest charakterystyczna dla całej kultury, dla jej złożenia z doświadczenia i idei, które porządkują doświadczenie. Mogłoby się więc wydawać, że w literaturze, która od realizmu wzbija się do paraboli, a parabolę podbudowuje konkretem, walka między tym, co zmysłowe, a tym, co ogólne, zamiera, że zawarto tu trwały sojusz między pierwiastkiem idealnym a realnym.

Jednak odległość między wypracowanym przez nowoczesną literaturę sposobem uogólniania doświadczeń a bieżącą praktyką literacką może być bardzo wielka. Może nastąpić rozszczepienie na konkret i symbol, przy czym chodzi tu nie tylko o podział literatury na mały realizm i aluzyjny kracjonizm, więc na literaturę konkretną, lecz o zawężonym polu widzenia i pozbawioną umiejętności syntezy, oraz na literaturę występującą

²⁹²realizm pojęciowy — pogląd filozoficzny, przypisujący realne istnienie pojęciom ogólnym. [przypis edytorski]

²⁹³idee Platonskie — niematerialne byty, poznawalne rozumowo, doskonale i niezmiennie, stanowiące wzorce obiektów materialnych bądź pojęć. [przypis edytorski]

²⁹⁴Platonskie państwo — Państwo to dialog Platona, opisujący idealny jego zdaniem ustrój, przejawiający cechy totalitaryzmu. [przypis edytorski]

²⁹⁵nominalizm — znany od średniowiecza pogląd filozoficzny, wedle którego uniwersalia (powszechniki, idee) nie istnieją realnie, a są jedynie abstrakcjami językowymi, potrzebnymi do porozumiewania się. [przypis edytorski]

²⁹⁶powszechniki — uniwersalia; termin filozoficzny z dziedziny metafizyki, oznaczający coś, co może być posiadane przez wiele różnych rzeczy jednocześnie; powszechnikami są zarówno idee Platonskie, jak i cechy obiektów czy relacje między nimi. [przypis edytorski]

w kostiumie alegorycznym. Konkret i symbol stanowią w tym wypadku nie tyle treść, zawartość literatury, ile raczej wyznaczają duchową technikę ujęcia świata. Można by tu mówić o literaturze *a priori* i *a posteriori*, gdyby w dalszym ciągu zapożyczać się u filozofów. Techniką literatury *a priori*, literatury symbolu, staje się alegoria, aluzja, odwołanie się do mitu, do historii Polski lub do historii powszechnej. W wyniku tego odwoływania się, w wyniku operacji nawiązywania do osadzonych już w historii kultury sytuacji, ma się ukazać dzisiejszy konkret. Tymczasem tak się nie dzieje, operacje na symbolach nie mogą doprowadzić do konkretności. Tamte symbole powstały w swoim czasie na drodze uogólniania tamtejszych doświadczeń, „minionego”, historycznego konkretności. Dziś nie są one w stanie wypromieniować z siebie niczego poza pustymi formami.

Wydaje się, że można mówić nie tylko o literaturze symbolu, lecz wręcz o całej kulturze symbolicznej, to znaczy o takiej sytuacji w kulturze, kiedy schematy i ideały górują nad żywym doświadczeniem, kiedy strefa postulatów przytłacza realną samowiedzę, kiedy zarówno literatura, jak i cała kultura składa się bardziej z miejsc niedookreślenia niż z miejsc zapełnionych przez autentyczny konkret. Właśnie wtedy martwieje i nabiera abstrakcyjnego charakteru język gazet i przemówień, teatru i poezji. I jeśli Bergson²⁹⁷ powiedział o beletrystyce, że „stawia nas ona na powrót w obliczu samych siebie”, to w warunkach panowania kultury abstrakcyjnej człowiek nie umie odnaleźć się ani w literaturze, ani w filmie, ani w publicystyce.

Nie pomoże tu jednak nastawienie czysto „nominalistyczne”. Stosownym przykładem takiego właśnie nastawienia jest, jak się zdaje, poezja Harasymowicza²⁹⁸. Realizuje ona postawę takiego poetyckiego, przetwarzającego ujęcia rzeczywistości, które programowo jest bezprogramowe, obywatela się bez idei i bez uprzedzeń. W rezultacie otrzymuje się tu nie jakiś świat „czystego życia”, wydestylowanego z zanieczyszczeń przypadkowej codzienności, lecz tradycyjnie poetycki zestaw rekwizytów, który w swoim czasie został wybrany przez poetów i podniesiony do rangi „poetyckości”. Skrajny nominalizm jest więc równie konserwatywny jak skrajny realizm (dalej pojęciowy). Zachowuje w swym władaniu obszar konkretności, niegdyś nobilitowany przez literaturę, podtrzymuje tradycyjne wyobrażenia o poetyckości apaszy podmiejskich knajp i okolic lotniskowych, zamiast „zarazić” poetyckością nowe obszary rzeczywistości.

Kultura — zarówno literatura, jak i wszystkie inne jej „składniki” — jest symboliczna ze swej istoty. Gdy jednak symbol przeradza się w abstrakcję, gdy nie wyrasta w „naturalny” sposób ze środowiska konkretności, symboliczność zmienia charakter, staje się niedołącznością kultury, znakiem jej niedowładności. Przeciwnością takiej literatury może się stać literatura konkretności. Nie dlatego, żeby literatura w ogóle mogła zadowolić się konkretnością i zmysłowością, żeby mogła obejść się bez symbolu, bez idei kształtującej doświadczenie i idei z doświadczenia wynikłej. Dlatego, żeby można było naprawić braki literatury dotychczasowej, aby natchnąć ją życiem, aby zetknęła się z ziemią i odzyskała swą moc. Literatura przechodzi przez fazę zbierania, a potem opracowywania nowego materiału, jest na przemian symbolistyczna i konkretna, pożerająca lub trawiąca. Dziś nadszedł czas napełnienia się rzeczywistością, nadszedł czas konkretności, różnorodnie zresztą rozumianej. Jest to postulat stronniczy, stronniczy wobec dotychczasowej literatury, postulat, który nie jest na zawsze, który nie może do końca określić kształtu i zadań każdej literatury, ale dziś jest niezbędny.

Opozycja między literaturą symbolu a literaturą konkretności stwarza podział na literaturę niedostrzegającą nowości świata, posługującą się starymi technikami chwytania świata i na literaturę, która pozbywa się uprzedzeń i wytwarza w sobie nowe formy wrażliwości. Jako przykład może tu służyć literatura obozowa, tak jak ją zanalizował Andrzej Werner. Proza Borowskiego²⁹⁹ zajmuje wśród tej literatury szczególne miejsce. Borowski zdołał uchwycić swoistość świata obozów dzięki wytworzeniu nowych kategorii estetycznych.

²⁹⁷ Bergson, Henri (1859–1941) — francuski filozof, przedstawiciel irracjonalizmu i intuicjonizmu, twórca koncepcji *élan vital*, czyli pędu życiowego; za punkt wyjścia swej doktryny przyjął krytykę poznania intelektualnego na rzecz intuicji. [przypis edytorski]

²⁹⁸ Harasymowicz, Jerzy (1933–1999) — poeta, związany z Bieszczadami, odwołujący się do kultury łemkowskiej. [przypis edytorski]

²⁹⁹ Borowski, Tadeusz (1922–1951) — poeta, prozaik, więzień niemieckich obozów koncentracyjnych, autor opowiadań wojennych i obozowych (m. in. *Pożegnanie z Marią, Proszę państwa do gazu*). [przypis edytorski]

Wymagało to nie byle czego — gruntownej rewizji własnych założeń, zdobycia dystansu wobec przyzwyczajęń moralnych i poznawczych, wręcz wyzbycia się samego siebie. Tęgo nie umiała dokonać sentymalna literatura obozowa. Nie jest to właściwie zarzut, w tej sferze, w sferze cierpienia, nie sposób zarzucać autorom, że nie porzucili wypróbowanych w innym świecie wzorów przeżywania. Być może postawa ta była nawet bardziej terapeutyczna — dla autorów — niż bezwzględność Borowskiego, lecz jej rezultat jest literaturą pocieszenia, nie zrozumienia.

Chodzi tu o dobry słuch, o pewną muzykalność wobec historii. Przywiązanie do tradycji jest zarazem siłą i słabością literatury. Staje się słabością, gdy tradycja równa się bezwładowi, kontynuacji takiego widzenia świata, któremu tymczasem zmienił się świat.

Wreszcie literatura dająca posłuch nowemu konkretowi powinna charakteryzować się w jakiejś mierze Gombrowiczowską nonszalancją w stosunku do teorii, nauki, sofizmów³⁰⁰. Nie ma to być antyintelektualizm, lecz odporność wobec doraźnych lub tradycyjnych „trendów”, przekonań dziedziczonych przez inercję, poglądów, które wyznaje się grupowo, więc wobec pewnego rodzaju symbolicznych *a priori*, małych i wielkich mądrości i głupstw. Literatura winna wiedzieć, że jest trzecią siłą, że nie musi wchłaniać idei nieprzeżytych, że, przeciwnie do nauki, jest poligonem prawd wypróbowanych przez życie, przez konkretną osobowość i dlatego, choć mniej ruchliwa intelektualnie, głębiej poświadcza głoszone przez siebie idee. Niezależność w stosunku do zaborczych roszczeń profesorskiego intelektu, pewna swoboda i autonomia duchowa literatury, jej przekora wobec tego, co „wypada”, a nawet tego, co nie wypada — tyle, zdaje się, ocalić można z tradycji Gombrowiczowskiej. Tyle, nie więcej, gdyż egzystencjalna sytuacja Gombrowicza jest czymś jedynym w swoim rodzaju.

Dla pisarza świata naszych doświadczeń opozycja konkretności i symbolu nabiera szczególnego znaczenia. Oto znajduje się on wobec rzeczywistości, która zapełniona jest nie tylko przez ludzi i rzeczy, przeżycia i krajobrazy, obrazy i znaki, są w niej także teorie, ideologie i związane z nimi postawy. Są więc w niej symbole, są całkiem dosłownie, wszczepione w świat, w myśli ludzi, w ludzkie wybory, na plakatach i transparentach, w języku, w poglądach autentycznych i fałszywych. Pisarz tego świata musi zadać sobie pytanie: jak objąć taką rzeczywistość, która w pewien sposób zawiera w sobie konkurencyjne wobec literatury sposoby patrzenia na świat, która zrobiona jest z poglądów, nadziei, ideologii, która poznaje się sama, nie czekając na literaturę, i często oszukuje się w tym samopoznaniu. Co ma literatura począć z takim obolałym, nabrzmiałym od obłudy światem, czy istnieje recepta na ujęcie takiej właśnie rzeczywistości, czy też wystarczy znane dotychczas dokumenty wierności literatury wobec świata. Czy wystarczy zdać się na dotychczasowe ontologie, czy też trzeba zbudować nową ontologię³⁰¹, teorię świata nafaszerowanego symbolem?

Abstrakcyjna odpowiedź, zalecająca literaturze zaangażowanie, a nawet konkretyzacja tego postulatu i przedstawienie go w postaci heroicznego hasła: — Mówić prawdę! — zdaje się niewystarczająca. Pisarz-intelektualista powinien dokładnie wiedzieć, o czym mówić prawdę, i co, jaki region świata jest jej najbardziej spragniony, najbardziej na nią czeka. Powinien też wiedzieć, co się dalej stanie z prawdą, bowiem warunki jej rozpowszechniania, jej obiegu, należą do sytuacji pisarza, nie są czymś dalszym, nieważnym, jedynie handlowym.

Specjalnym zadaniem pisarza jest nieustająca konfrontacja symbolu z konkretem, ciągłe sprawdzanie, czy obecne w świecie symbole nie martwieją, nie przegradzają się we własne przeciwieństwo, w przedmioty pozornego kultu. Potrzebny tu jest szczególny opis — wychwycenie sytuacji idei wcielonej, skazanej na codzienność, opis niezadowolający się osobno realnością a osobno powszechnikami, ale stale zestawiający jedno z drugim. Linia podziału między konkretem a symbolem przechodzi przez dzieło literackie i literatura powinna to wykorzystać, bez przerwy zadając powszechnikom pytania w imieniu konkretności, badać symbol, zestawiać go z bólem człowieka, z doświadczeniem człowieka, jego śmiechem i płaczem, stawiać go obok codzienności i obok wzniosłości i przymierzać do uniwersum doświadczenia. Literatura jest tu świadkiem, przenikliwym i upartym

Prawda

³⁰⁰sofizmat — fałszywy argument oparty o błąd w rozumowaniu. [przypis edytorski]

³⁰¹ontologia — dział filozofii, nauka o bycie, istnieniu i jego sposobach. [przypis edytorski]

świadkiem, bez końca sprawdzającym zeznania obu stron. Równocześnie symboliczna i konkretna, rozpięta między realizmem a nominalizmem, literatura wdaje się w konflikt między symbolem a konkretem ludzkiego doświadczenia. Jest po obu stronach równocześnie, jest po stronie ludzkiego doświadczenia, bo to jest jej żywioł, ale jest także po stronie powszechnika, gdyż to jest jej struktura. W tym wyraża się zarazem konflikt natury i kultury. Literatura jest oczywiście „bardziej” po stronie człowieka i surowo w imieniu tego trybunału egzaminuje powszechniki. Ale w pewien sposób bierze także ich stronę, w tym mianowicie sensie, że obstaje przy konieczności zachowania w ogóle powszechnika, co nieraz kwestionuje druga strona sporu, rozżalona i znużona konfliktem.

Historyzm

Zrozumiałą pokusą jest ulokowanie tego konfliktu gdzie indziej, w innym czasie, w Bizancjum, w Rzymie, podczas drugiej wojny światowej, w roku trzytysięcznym, w epoce wypraw krzyżowych. Tam wszystko staje się bardziej przejrzyste, gesty ludzkie są wyraźne, raz na zawsze zastygłe, sprawiedliwość daje się łatwo odróżnić od niesprawiedliwości, intelektualiści uśmiechają się ironicznie. Lub przeciwnie — sprawiedliwość jest ukryta pod pozorami krzywdy, historia ma heglowską twarz przemiany przeciwieństw³⁰², zło daje się usprawiedliwić, intelektualiści uśmiechają się ironicznie. Towarzyszy temu nie do końca sformułowana koncepcja literatury jako obserwatora i znawcy historii, literatury jako dialektyki. Zadaniem pisarza miałoby tu być wychwycenie większych struktur historycznych, przemian etycznych, szczególnego relatywizmu dobra i zła, cierpienia i ofiary. Wynikiem takich analiz ma być na pół zgorzkniała, a na pół ironiczna świadomość łagodząca napięcia codzienności. Ma to być literatura szczególnego pocieszenia, wiary w paradoksalny kołowrót wartości i światów, przy czym każde odpowiednie zdarzenie powinno obfitować w uniwersalne skojarzenia, przypowieść jest ideałem do osiągnięcia. Najbliższym obszarem, po który sięga literatura inspirowana koncepcją takiego historyzmu, jest okres drugiej wojny światowej. Zbadać relacje między tamtymi czasami a teraźniejszością, znaleźć uniwersalną zasadę tłumaczenia „archetypów³⁰³” i „kompleksów³⁰⁴”, luk moralny łączący nas z najbliższą prehistorią — taki powinien być lup literatury.

Powinno się więc abstrahować od codziennego doświadczenia, od świadomości „współczesnej” i szukać głębiej ukrytych wzorów, „wspólnych mianowników”, powinno się budować alegorie, znajdować suche schematy, które dopiero czytelnik natchnie życiem.

Przedmiotem tego „historyzmu” są całości wypreparowane z jednostkowego, niepowtarzalnego konkretnego, oczyszczone z przeżyć, rzeczywistość widziana jest z lotu ptaka, literatura dzieli punkt widzenia z historiozofią, patrzy tak panoramicznie, jakby chodziło o jeszcze jedno potwierdzenie tożsamości praw rozwoju społecznego. Tymczasem literatura prawdziwie historyczna inaczej buduje swój świat. Rozpoczyna od tego, co najbardziej, zdawałoby się, ahistoryczne, od codziennych aktów świadomości, od pragnień i przeżyć najprostszych, od elementarnych negacji i asercji, od imion ludzi i przedmiotów, duchowej i materialnej flory i fauny współczesności. Dopiero wykrycie w tym materiale pewnych całości, ujęcie świata, który wcale nie wykazuje jeszcze patosu historii, lecz kieruje się pobudkami zwykłymi, interesami i namiętnościami codzienności, wiedzie do uogólnień „historycznych”.

Doświadczenie, którego opracowaniem zajmuje się literatura, które wnosi jako swój posąg do kultury, nie jest samą tylko esencją przeżyć dotyczących historii, nie jest abstrakcyjną, destylowaną wiedzą, nadrefleksyjną świadomością, którą umieścić można w każdej epoce. Literaturze podlega przede wszystkim to doświadczenie, które jest mniej lub więcej bezpośrednią reakcją na świat, doświadczenie, które jest lękiem lub odrazą, miłością lub nienawiścią, obrzydzeniem lub tęsknotą, strachem lub nadzieją, a dopiero potem

³⁰²heglowską twarz przemiany przeciwieństw — niemiecki filozof Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) stworzył system filozofii idealistycznej, w którym idee miały ewoluować w ten sposób, że przekształcały się we własne przeciwieństwo (antytezę), co następnie prowadziło do sformułowania syntezy. [przypis edytorski]

³⁰³archetyp — pojęcie z psychologii Carla Gustawa Junga (1875–1961), oznaczające symbol pochodzący z tzw. nieświadomości kolektywnej, to jest z warstwy nieświadomości wspólnej wszystkim ludziom. [przypis edytorski]

³⁰⁴kompleks — w psychologii zbiór myśli i zachowań związanych z jakimś nieświadomym, wypartym przekonaniem. [przypis edytorski]

refleksją, wiedzą, finalnym produktem historii. Świat tego rodzaju przeżyć jest światem jakości, które umykają socjologii i psychologii, i tylko literatura w sposób właściwy poezji czy prozie może je ocalić. Przeżycia, które są reakcją na świat, nie należą do historii. Są czymś, co, mówiąc obrazowo, wyrasta w poprzek historii, są aktem strzelistym człowieczeństwa zagrożonego przez świat, natrafiającego na opór ze wnętrzości, „przeszkadzają” historii. Ale przez to właśnie składają się na najgłębszą historyczność człowieka, są świadectwem historii najbardziej elementarnym, dokumentem zetknięcia się ludzkiej cieleśności z transcendującym³⁰⁵ ją żywiołem historii. Literatura głęboko historyczna będzie zawsze, w zmienionym znaczeniu tego słowa, ahistoryczna. Wyrażając interesy jednostki, literatura w pewnym sensie opóźnia pochod historyczności, zatrzymuje się przy rzekomych imponderabiliach³⁰⁶, przy postulatach człowieczeństwa. „Artysta przedstawia to, co w danym momencie jest osobiste, nonkonformistyczne i przedstawia to realistycznie³⁰⁷”. Dawać świadectwo, to znaczy sięgać do tych właśnie warstw, „ocalać od zapomnienia”, to znaczy wydzwignąć do wyżyn kultury przeżycia człowieka żyjącego w świecie. „Ocalać od zapomnienia”, to zarazem ocalać od zniszczenia, od dehumanizacji.

Literatura powinna więc wypowiedzieć się w imieniu przeżywającej egzystencji, z władnąc światem emocji, powinna odnowić zmysł spontaniczności. Wszystko to nie wyklucza ani dyscypliny organizującej spontaniczność, ani refleksji doprowadzającej do wykrycia przeżyć jako reakcji na świat. Pisarz wybierający tę właśnie sferę nie musi ani nie może nawet być prostaczkiem; spontaniczność w kulturze jest efektem poszukiwań i pracy, zrozumienia i światopoglądu. Skierowanie literatury na człowieczeństwo nie jest rezygnacją z ambicji intelektualnych literatury. Umieć oddzielić to, co spontanicznie pierwotne, umieć wyodrębnić ten właśnie rejon ludzkich przeżyć, to wymaga takiej samej organizacji intelektualnej jak najbardziej wyrafinowana eseistyka literacka. Tylko że tutaj intelekt jest ukryty, widoczne są jedynie rezultaty jego pracy, widoczna jest odwaga myślenia, zdolność do wyszukiwania najbardziej zagrożonych obszarów rzeczywistości, a nie autotematyczna próżność rozumu.

W świetle powyższych uwag postulat „mówienia wprost” odnosi się nie tylko do sposobu organizacji materiału językowego, a jego opozycją nie jest wyłącznie poezja „lingwistyczna”. „Mówić wprost”, to wyrażać wprost doświadczenie, odwoływać się do spontaniczności podmiotu przeżywanego świat w różnorodny sposób. Mówić wprost, to zaprzeczyć takiej koncepcji historyzmu, według której przedmiotem literatury jest wiedza intelektualisty o historii, uniwersalna i gorzka wiedza o przemijaniu człowieka i organizacji historycznych. Zaprzeczyć historyzmowi, który dostrzega historię tylko na poziomie wielkich struktur, a nie na poziomie elementarnych przeżyć człowieka, i zarazem zaprzeczyć pogładowi, jakoby kolejne epoki historyczne nic nie zmieniały w tej elementarnej sferze, jakoby każda forma historyczna natrafiała na takiego samego człowieka, jakby „zawsze było tak samo”. Trzeba dopiero dotrzeć do tej sfery, zbadać ją, aby dowiedzieć się, czy rzeczywiście „zawsze jest tak samo”, by przekonać się, jak została ona uformowana, jakich wartości domaga się, a w czym została zaspokojona. Mówić wprost, to wypowiadać się w imieniu człowieka, bronić łaknącej i poszukującej świadomości ludzkiej.

W ogóle definicje literatury wychodzące od sposobu kształtowania języka są pseudonimami, których właściwym desygnatem³⁰⁸ jest sposób organizacji doświadczenia. Literatura albo korzysta z doświadczenia „wprost”, to znaczy stara się je bezpośrednio wyrazić, ocalając jego sens egzystencjalny, albo też posługuje się doświadczeniem ułamkowo, budując „asymptotyczne” do niego, zacierające jego sens struktury. Ważnym przykładem jest tutaj przygoda poezji lingwistycznej, która w wierszach Tymoteusza Karpowicza³⁰⁹

³⁰⁵ *transcendować* (z łac.) — przekraczać. [przypis edytorski]

³⁰⁶ *imponderabilia* (z łac.) — rzeczy nieuchwytnie, dosł. niedające się zważyć (tj. dokładnie określić), ale mające wpływ na rzeczywistość a. bieg jakiejś sprawy. [przypis edytorski]

³⁰⁷ *Artysta przedstawia to, co w danym momencie jest osobiste, nonkonformistyczne i przedstawia to realistycznie* — A. Gramsci, *Pisma wybrane*, Warszawa 1961, t. II, s. 191. [przypis autorski]

³⁰⁸ *desygnat* — to, do czego odnosi się nazwa lub pojęcie. [przypis edytorski]

³⁰⁹ *Karpowicz, Tymoteusz* (1921–2005) — poeta, prozaik i dramaturg, przedstawiciel tzw. poezji lingwistycznej, autor m. in. poematu *Odwrócone światło* (1972). [przypis edytorski]

przybrała postać alegoryczną, aby potem napelnić się doświadczeniem w wierszach Stanisława Barańczaka³¹⁰ i Ryszarda Krynickiego³¹¹.

Cała „nowa poezja” jest ilustracją zjawiska wdzierania się do literatury doświadczenia egzystencjalnego, politycznego, całościowego doświadczenia człowieka. Oczywiście, doświadczenie to podlega artystycznemu opracowaniu i swoistej transformacji. Najbardziej bodaj przejmującym dowodem takiej transformacji jest liryka Rafała Wojaczka³¹² z centralnym dla niej doświadczeniem głodu, braku, niespełnienia. Poezja Wojaczka stanowi wyraz doświadczenia społecznego, aksjologicznego, jest świadectwem braku, a jednocześnie wyrazem rozdzierającego pragnienia wartości, chociaż sublimuje to doświadczenie, aby nadać mu kształt przede wszystkim erotyczny (w literaturze możliwe są sublimacje³¹³ o kierunku przeciwnym, niż to Freud³¹⁴ przewiduje).

Wobec poezji okresu naporu nowego doświadczenia językowe definicje liryki są niewystarczające. Porządkują one dość dobrze poezję okresu konserwacji, gdyż tam na plan pierwszy wysuwa się pewnego rodzaju zachowawcza ekonomia poetycka, w stosunku do liryki doświadczenia są zbyt ubogie, redukcjonistyczne.

Adres ontologiczny

Literatura doświadczenia, niezależnie od uogólnień, do jakich dochodzi, od paraboli, do jakiej zmierza, osadzona jest w pewnym konkretnym świecie. Inaczej mówiąc, poza wszelkimi wynikającymi z istoty dzieła literackiego niespodziewanymi sensami, które wyrastają z pierwotnego ujęcia i wykraczają w swjej abstrakcyjności poza ten właśnie realny świat, przez co stają się podobne do alikwot³¹⁵ w utworze muzycznym, dzieło trafia w pewną konkretną rzeczywistość, zewnętrzną czy wewnętrzną, posiada swój adres ontologiczny, swój świat, z którego zostało wydzwignięte, z którego czerpie siłę.

Tymczasem w naszej literaturze pojawiają się książki, które nie są w ten sposób zakorzenione w rzeczywistości. W dodatku nie są to książki drugorzędne, lecz te najważniejsze, te, które wywołują dyskusje i skupiają na sobie powszechną uwagę. Występuje tu zjawisko szczególnej oscylacji. Dzieje się tak, jakby świat tych książek był rozdwojony, jakby trafiały one w dwie rzeczywistości, z których jednak żadna nie jest pełna, żadna nie jest całkowicie rzeczywistością i prawda książki odsłania się dopiero w wędrówce między jednym a drugim światem. Oscylacja polega tu więc na ruchu od jednej rzeczywistości do drugiej, przy czym niekiedy są to istotnie dwie rzeczywistości rozdzielone czasem historycznym, jak w powieściach Konwickiego³¹⁶ czy w *Strefach* Kuśniewicza³¹⁷, a niekiedy — i ta sytuacja jest częstsza — druga rzeczywistość jest domyślna, znajduje się w tle, przesłania tę, która nominalnie jest przedmiotem zainteresowań i jest odbiorcą nauk moralnych płynących z oglądu tej pierwszej. Rezultatem tego jest fakt, że ani rzeczywistość przedstawiona nominalnie, ani ta, która stanowi tło, nie występują z całą jaskrawością, ani jedna, ani druga nie może służyć jako adres ontologiczny. Wytwarza się sytuacja lekcji, podczas której straty pedagogiczne są ogromne, ostatecznie bowiem ruchliwość oscylacji sprawia, że intelektualne i moralne wnioski lekcji nie osadzają się na rzeczywistości, są bez adresu, wszędzie i nigdzie, boleśnie prawdziwe i gorączkowe, płoną jednak słomianym ogniem, nie mogą ingerować w ludzkie życie, które musi być bezpośrednio nazwane przez literaturę, jeśli ma pod jej wpływem, pod wpływem kultury, zmienić barwę.

³¹⁰Barańczak, Stanisław (1946–2014) — poeta, krytyk literacki, tłumacz (zwł. literatury anglosaskiej) i teoretyk przekładu, przedstawiciel tzw. Nowej Fali. [przypis edytorski]

³¹¹Krynicki, Ryszard (ur. 1943) — poeta, tłumacz (m. in. poezji Paula Celana), opozycjonista i wydawca. [przypis edytorski]

³¹²Wojacek, Rafał (1945–1971) — poeta (zaliczany do tzw. poetów wyklętych) oraz prozaik. [przypis edytorski]

³¹³sublimacja — w psychologii mechanizm obronny, polegający na tym, że niemożliwy do zrealizowania popęd zaspokaja się za pomocą czynności zastępczych; w szczególności Sigmund Freud uważał, że sztuka stanowi sublimację popędu seksualnego. [przypis edytorski]

³¹⁴Freud, Sigmund (1856–1939) — austriacki badacz żydowskiego pochodzenia, na początku kariery zajmował się neurologią, potem twórca psychoanalizy. [przypis edytorski]

³¹⁵aliquot — składowa harmoniczna dźwięku, proporcjonalna do tonu podstawowego. [przypis edytorski]

³¹⁶Konwicki, Tadeusz (1926–2015) — prozaik, scenarzysta i reżyser, autor m.in. powieści *Mata apokalipsa* (1979) oraz filmu *Lawa* (1989), opartego na *Dziadach* Adama Mickiewicza. [przypis edytorski]

³¹⁷Kuśniewicz, Andrzej (1904–1993) — prozaik, eseista i poeta. [przypis edytorski]

Wybitnym pisarzem, którego książki są przykładem omówionej oscylacji, jest Andrzej Kijowski³¹⁸. Chodzi tu o takie książki, jak *Dziecko przez ptaka przyniesione*, *Grenadier-król*, ale także o *Wieczór listopadowy* i *Szóstą dekadę*. Każdą z tych książek uczynić można kluczem do pozostałych, wszystkie łączą się ze sobą organicznie. Można wyjść równie dobrze od powieści, jak od felietonów. Felieton jest współczesną powieścią, mówi Kijowski. *Szosta dekada*, błyszczący paradoksem zbiór felietonów, jest uzupełnieniem *Wieczoru listopadowego*. Naiwny czytelnik chciałby przyłapać Kijowskiego na niekonsekwencji. Nic łatwiejszego, felietony *Szóstej dekady* zostały tak dobrane, żeby nawzajem sobie przeczyć. Tu czytelnik jest dziecięco naiwny, tam mądrzejszy od pisarza, poeta raz jest czysty i spójny wewnątrz, kiedy indziej okazuje się nieszczęśliwcem. Wniosku nie ma i nie miało być. To jest przecież felieton, poligon inteligencji niewiążącej się z rzeczywistością. A jednak wszystkie felietony przenika ten sam ton — przekonanie, że jest coś nowego, że w kulturze zdarzyło się coś przełomowego i najważniejszym zadaniem intelektualisty, pilniejszym niż rymowanie wierszy lub badanie struktur światopoglądowych w starożytnej Grecji, jest uświadomienie sobie treści tego przełomu. Felietony, popisy harcownika, nie dostarczają odpowiedzi, czym jest ten przełom. Może więc *Wieczór listopadowy*, sprzężony przewrotnie z *Szóstą dekadą*, przynosi taką odpowiedź?

Ta znakomita książka jest jednak równie bezsilna jak felietony. Pada na nas światło dziewiętnastego wieku, odbłask romantycznej, młodzieńczej desperacji, dowiadujemy się, że dziedziczymy nie tylko prawdy, ale i fałszywe romantyzmu, że historia jest dziełem dzieci, że dekabryści³¹⁹ mieli nieco inny ideał mapy Europy, niż o tym wiemy z podręczników. A ponieważ historię robią dzieci, więc dziecko jest bohaterem powieściowym Kijowskiego. Bowiernie książki Kijowskiego stanowią system luster, które nawzajem odbijają się w sobie, zamiast przechadzać się po gościńcu. Trudne do opisanego napięcie, przenikające wszystkie te książki, napięcie, którego źródłem jest poczucie ważności i przełomowości własnego czasu, nie znajduje dla siebie ujścia, oscyluje pomiędzy jednym a drugim rozwiązaniem, rozsnuwa migotliwy świat świetnych pomysłów, zawisa między dziewiętnastym a dwudziestym wiekiem, znajduje sztuczne formy wersyfikacyjne jak w *Grenadierze-królu*, umyka przed ostatecznym wyrokiem. Literatura, mówi Kijowski w *Szóstej dekadzie*, winna obnażać dramat autora. Cała twórczość Kijowskiego spełnia ten postulat, jest bezustannym ujawnianiem inteligencji, która jest tak bliska rzeczywistości jak Syzyf wierzchołką góry i chce osiągnąć rzeczywistość jakąś sobie tylko właściwą taneczną metodą prób i błędów. Jest to twórczość głęboko subiektywna, przez to tak fascynująca, że symbolicznie reprezentuje wysiłki całej literatury — wysiłek uchwycenia swojego świata.

Literatura Kijowskiego jest pokazem inteligencji nienatrafiąjącej na opór rzeczywistości. Czytelnik *Szóstej dekady* przypomina sobie z dzieciństwa książkę, w której Indianin biegł wokół wąwozu i wynurzał się co chwilę nad grzbietem wzniesienia, aby w swych wrogach wywołać wrażenie, że nie jest sam, że to cały oddział po kolei podnosi się i spoziera walecznie w dół. Każda z przeczących sobie diagnoz felietonisty sprawia takie wrażenie, jakby zagadka była wreszcie rozstrzygnięta, ale na koniec okazuje się, że to były harce jednego tylko Indianina.

Swoistym chwytem Kijowskiego jest miniaturyzacja. Gdy powiada, że dzieci tworzą historię, rewolucjonistami stają się młodzieńcy, z jednej strony jest to wywyższenie młodości, powierzenie jej złotego rogu, ale z drugiej strony — a druga strona zawsze istnieje w tej literaturze — jest to pewna bagatelizacja historii, skoro zajmują się nią dzieci. Dziecko jest bohaterem i dzieckiem równocześnie, na chwilę wyniesione, zaraz potem zbagatelizowane. Starzy są zbyt doświadczeni, zbyt cynicznie mądrzy, żeby działać w historii, tylko młodzi mogliby się tego podjąć, ale młodzi są za mało doświadczeni, starzy umieliby, lecz nie chcą, młodzi chcą, lecz nie umieją.

Sprzeczności rozstrzygnięć Kijowskiego nie są błahym przypadkiem skłóconej wewnętrznie subiektywności, są dramatem myśli niezwiązanej z rzeczywistością, myśli, która nie mogła czy nie umiała znaleźć swojego adresu w świecie. Literatura dążąca do diagno-

³¹⁸Kijowski, Andrzej (1928–1985) — prozaik i krytyk literacki, autor m.in. powieści *Dziecko przez ptaka przyniesione*. [przypis edytorski]

³¹⁹dekabryści — grupa rosyjskich rewolucjonistów, którzy wznieśli nieudane antycarskie powstanie 26 grudnia 1825 roku. [przypis edytorski]

zy, choćby tylko artystycznej, tylko „literackiej”, musi wdrzeć się w rejon doświadczenia, w rejon aktualnej, przeżywającej świadomości i z nią dzielić dobre i złe momenty. Literatura staje wobec swego zakładu Pascala³²⁰ — związać się ze swoim światem i z niego, stawiając wszystko na jedną kartę, wydobyć cały swój pokarm, zaryzykować, wybrać to, co i tak nie musi być wybrane, lub unosić się gdzieś w górze, oscylować między wszędzie a nigdzie, w kulturalnym kosmosie aluzji i przypowieści.

Nie tylko literatura, także i publicystyka cierpi na tego rodzaju oscylację. Krytycy zarzucali „nowej poezji”, że w pewnej części staje się publicystyczna, że podejmuje publicystyczne tematy i osiąga publicystyczną jednoznaczność. Zarzut ten zabrzmiał absurdalnie, jeśli uświadomić sobie, że brakuje wielkiej czy nawet średniej publicystyki i poezja musiała, na swój sposób, odrobić także i ten brak. Najgłośniejsza kampania publicystyczna, atak na „chochołów” Wiesława Górnickiego³²¹, charakteryzuje się takim samym roz-mazaniem, taką samą nieostrością, jaka właściwa jest też literaturze. Na tym tle bardzo wyraźnie odcinała się książka Jana Strzeleckiego³²² *Próby świadectwa*, zbiór esejów osadzonych w autentycznym doświadczeniu, czyniących świadomie z doświadczenia miarę idei, sprawdzian poglądów, które nie są abstrakcyjną wydzieliną platońskiego umysłu, lecz formują się i utrwalają w zetknięciu ze zmieniającą się materią życia. *Próby świadectwa* były odświeżającą lekcją myślenia żywiącego się głęboko przeżytym doświadczeniem, lekcją takiej myśli, która powstaje w kontakcie z życiem i równocześnie potrafi życie kształtować, podczas gdy w podręcznikach myśl zdaje się służyć tylko nowoczesnym sylogizmom.

Między romantyzmem a klasycyzmem

Drugiego kwietnia 1829 roku Goethe³²³ taką oto myśl sformułował w obecności Eckermanna³²⁴: „Klasycznym nazywam to, co zdrowe, a romantycznym to, co chore. I dlatego klasycznymi są zarówno Nibelungi³²⁵, jak i Homer³²⁶, gdyż są zdrowe i jędrne. Większa część najnowszej literatury natomiast jest romantyczna nie dlatego, że jest nowa, lecz dlatego, że jest słaba, chorowita, a nawet wręcz chora. Starożytność antyczna zaś jest klasyczna nie dlatego, że jest stara, lecz dlatego, że jest mocna, świeża, pogodna i zdrowa. Jeśli według takich cech rozróżnić będziemy to, co klasyczne, od tego, co romantyczne, to wkrótce będziemy na właściwej drodze”³²⁷.

Romantyzmowi zarzuca się zrodzenie nacjonalizmów i podniesienie ich do rangi ideologii. Dla Niemców romantyzm wiąże się z irracjonalizmem, który stanowił duchową i wykwintną prehistorię faszyzmu. Romantyk jest narcystyczny, jest ekshibicjonistą. Romantyzm przeprowadza subiektywizację rzeczywistości, wprowadza do sztuki sen, mit i baśń. Poglądy romantyków są utopijne i marzycielskie. Romantycy „zwracali się ku przeszłości i ku utopii, do tego, co nieświadome i fantastyczne, niesamowite i tajemnicze, do dzieciństwa i natury, do snów i nienormalności duchowych, słowem, do form

³²⁰ Pascal, Blaise (1623–1662) — francuski matematyk i fizyk, filozof religii. Uważał, że religia i wiara oraz nauka i rozum należą do dwóch odrębnych porządków poznania, dlatego nie można poznać rzeczywistości nadprzyrodzonej inaczej, niż używając wiary i serca. Jego najważniejsze dzieło filozoficzne to *Mysli* (1670), które obrazuje ewolucję jego światopoglądu od sceptycyzmu, przez racjonalizm do mistyki. Jego filozofia była inspiracją dla egzystencjalistów XIX i XX wieku, rozpatrujących tragizm człowieka zagubionego w niezrozumiałym dlań świecie. [przypis edytorski]

³²¹ Górnicki, Wiesław (1931–1996) — dziennikarz, felietonista, działacz polityczny. [przypis edytorski]

³²² Strzelecki, Jan (1919–1988) — socjolog, eseista, jak również taternik. [przypis edytorski]

³²³ Goethe, Johann Wolfgang (1749–1832) — najwybitniejszy poeta niemiecki przełomu XVIII i XIX wieku. W młodości jako autor powieści epistolarnej *Cierpienia młodego Wertera* przedstawiciel nurtu burzy i naporu (niem. *Sturm und Drang*), który poprzedzał rozkwit romantyzmu. W dojrzałej twórczości zwolennik klasycyzmu. [przypis edytorski]

³²⁴ Eckermann, Johann Peter (1792–1854) — niemiecki pisarz i poeta, najbardziej znany z książki *Rozmowy z Goethem* (1836). [przypis edytorski]

³²⁵ *Pierścień Nibeluna* — (niem. *Der Ring des Nibelungen*) dramat muzyczny autorstwa Ryszarda Wagnera, złożony z części *Złoto Renu*, *Walkiria*, *Zygfryd* i *Zmierzch bogów*, zainspirowany przez średniowieczną epikę niemiecką. [przypis edytorski]

³²⁶ Homer — na poły legendarny, genialny poeta grecki, twórca fundamentalnych dla kultury europejskiej eposów, *Iliady* i *Odysei*. Miał urodzić się w Smyrnie w Azji Mniejszej, w VIII lub IX w. p.n.e.; według tradycji na starość był ubogim ślepy, wędrownym śpiewakiem. [przypis edytorski]

³²⁷ J. P. Eckermann, *Rozmowy z Goethem*, Warszawa 1960, s. 110. [przypis autorski]

życia i zachowania, które zaspokoili ich tęsknotę za tym, aby nie ponosić odpowiedzialności, i pragnienie uwolnienia się od poczucia klęski³²⁸.

Ale równocześnie romantyzm jest nonkonformizmem, jest wyzwaniem totalnym i konkretnym, przeciwstawia się światu jako całości, walczy o wyzwolenie narodowe, wyśmiewa filistra³²⁹, jest buntem i niepokojem. Romantyzm, oprócz przemian stylistycznych i kompozycyjnych, zdobywa dla literatury nowe tematy, nowe sytuacje, wzbogaca język literatury. Goethe mówi Eckermannowi, że romantyzm, mimo swej patologiczności i gorączkowości, spełnia jednak pożyteczną rolę. Sięga właśnie po nowe obszary rzeczywistości, z którymi co prawda nie umie sobie, wskutek swej patologii, radzić, które jednak na trwałe pozostają już we władaniu literatury. Pisarze usposobieni bardziej klasycznie będą umieli na swój mężny i pogodny sposób wykorzystać to dziedzictwo. Romantyzm demokratyzuje literaturę, dzięki zwrotowi do ludowości włącza w obręb świata ducha pierwiastki dotąd pozostające poza granicami wyższej kultury, zmniejsza dystans między elitą a ogółem, przemawia różnymi językami, wielokrotnie przy tym cytując mowę tych, którzy pozostawali w oddaleniu od kultury. Romantyzm nie tylko pasjonuje się tym, co dotąd wymykało się kulturze, obiera te egzotyczne dotąd elementy nie tylko za swój przedmiot, z czasem sztuka romantyczna wytwarza, w postaci swego drugiego rzutu, literaturę popularną i szeroką publiczność. „Lud” wkracza do kultury naprzód biernie, jako temat, potem czynnie, jako dostarciciel nowych czytelników.

Klasycyzm wytwarza „silniejsze struktury”, wydaje się bardziej zdomowiony w całości historii kultury. U podstaw klasycyzmu zdaje się tkwić pewien spokój, stabilność większa niż w romantyzmie. Męskość, to słowo dobrze oddaje nastrój duchowy klasycyzmu. Klasycyzm jest ze swej natury mediacyjny, skłonny do pośredniczenia, mniej poddany ciśnieniu, domagającemu się natychmiastowej ekspresji. Zdobywa się na dystans, umie czekać, aż tematy się „ucukrują”, jest epicki i pogodny, jak mówi Goethe. Lubi posługiwać się parodią, persyflażem³³⁰, ceni wartości ironii, chce godzić sprzeczności, a nie zapisywać się na służbę u jednej ze stron konfliktu. Klasycyzm jest racjonalistyczny, rozum każe zachować zasady umiaru i harmonii, nie pozwala być niezrozumiałym, ceni dobry smak. Klasyk nie tylko ze światem jest bardziej pogodzony niż romantyk, również łatwiej „przystaje” na samego siebie. Mimo wszelkich przeciwieństw, jakie dostrzega w świecie i w sobie, ostatecznie skłonny jest do wyrażenia wszechobejmującej aprobaty. Romantyzm jest sztuką młodzieńców, klasycyzm nie zna młodości, nie uznaje przywilejów wieku, jest manifestacją dojrzałości, jeżeli nie starości nawet. Klasycy nosili peruki, romantycy byli pierwszymi długowłosymi.

Spór między tymi orientacjami ma swą recepcję w zdrowym rozsądku. Tak zwani preterzy piosenek w radiu zapowiadając utwór „romantyczny” mają na myśli jego powolne tempo. Na co dzień romantyzm kojarzy się z sentymentalizmem. Mówi się też o miłości romantycznej, co jest bardziej uzasadnione. Pani de Staël pisała bowiem: „Termin romantyczny został niedawno w Niemczech wprowadzony na określenie poezji, która czerpie swe początki z pieśni trubadurów³³¹, zrodzonych z chrześcijaństwa i rycerskości. Słowo „klasyczny” jest czasem używane jako synonim doskonałości. Ja używam go tu w innym znaczeniu, uważając poezję klasyczną za poezję starożytnych, a romantyczną za w pewnym stopniu związaną z instytucją rycerstwa³³². Tymczasem współcześni socjologowie kultury i antropologowie wiążą początek miłości romantycznej właśnie z epoką trubadurów³³³.

Pojęcia „romantyzm” i „klasycyzm”, w całej swej złożoności, pełnią pewne funkcje opisowe w świecie myśli historycznej, w historii sztuki i literatury, idei i stylu. Powstaje jednak pytanie, czy romantyzm i klasycyzm mogą pojawić się także na zupełnie innym planie, w świecie myśli przeżywanego, czy mogą być podjęte jako zwarte postawy, czy można się nimi dziś legitymować, traktować je zupełnie na serio, żyć z nich, raz jeszcze

³²⁸A. Hauser, *Filozofia historii sztuki*, Warszawa 1970, s. 70. [przypis autorski]

³²⁹*filister* — stereotypowy mieszczanin, obiekt ataków literatury modernistycznej. [przypis edytorski]

³³⁰*persyflaż* — utwór o charakterze ironicznym, pozornie będący wyrazem wyszukanej uprzejmości; w drugim znaczeniu: naśladownictwo stylu innego autora. [przypis edytorski]

³³¹*trubadurzy* — francuscy poeci i muzycy, działający w XII i XIII w. [przypis edytorski]

³³²Cyt. za: Ch. Dawson, *Szkice o kulturze średniowiecznej*, Warszawa 1966, s. 234. [przypis autorski]

³³³Zob.: *Natura, kultura, pleć*, Kraków 1969. [przypis autorski]

opowiedzieć się po jednej ze stron. Nie jest to błahy problem — różnica między myślą historyczną a myślą aktualną, między książką a przeżyciem, jest ogromna i coraz większa.

Romantyzm i klasycyzm ścierały się ze sobą wielokrotnie, na wielu frontach, w różnych epokach, służyły różnym orientacjom, uzasadniały różne racje, broniły różnych światopoglądów. Były to starcia artystyczne i intelektualne, moralne i polityczne, stanowiskami tymi nieraz posługiwano się jak zaciężnym żołnierzem, nadużywając ich treści myślowych. Służyły w sporach dotyczących problematyki narodu, zwalczały mieszczaństwo, mieszczański rozsądek i mieszczański fanatyzm, interweniowały w dyskusjach religijnych i etycznych. Wiele spośród tych światów, które angażowały romantyczną i klasyczną postawę, upadło już dawno, wiele spośród spornych problemów zmieniło sens. Romantyzm i klasycyzm stoją naprzeciw siebie jak zapaśnicy, którzy znają wszystkie swoje sztuczki. W wyniku tylu już starć opozycja między romantyzmem a klasycyzmem nie jest jednolita i łatwa do odtworzenia. Wydaje się raczej, że jest wiele tych opozycji, że romantyzm i klasycyzm są wielostronnie opozycyjne, przy czym wielość punktów spornych sprawia, że sens głównego sporu zaciera się. Podkreślają to wszyscy piszący o romantyzmie czy o klasycyzmie. Gdy ktoś czynnie i aktualnie powołuje się na romantyzm, wybiera tylko jedną z jego stron — za pozostałe nie bierze odpowiedzialności — romantyzmu czy także klasycyzmu nie przyjmuje się z dobrodziejstwem inwentarza. Są one, jako stanowiska, nadmiernie pojemne, każdy ze sporów, w jakich były użyte, wytworzył w nich nowe punkty widzenia, nowe krystalizacje myślowe i emocjonalne, które potem straciły rację istnienia i trwają już tylko siłą bezwładu. Romantyzm i klasycyzm są nadmiernie określone, zbyt obfite, przygotowane na zbyt wiele okazji i konfliktów, aby mogły służyć konkretnej, aktualnej sprawie.

Dziedzictwo romantyzmu i klasycyzmu doszło do nas rozbite, pokawałkowane, nie w postaci wielkich bloków, między którymi ciągle można wybierać, lecz w formie pewnego rodzaju inwentarza problemów. Wielość starć sprawiła, że indywidualny, teraźniejszy światopogląd trzeba składać ze strzaskanych odłamków tych wielkich racji, trzeba budować całość z fragmentów. Zdaje się, że w tej nowej, dzisiaj powstającej całości znajdują się okruchy z obydwu stron. Romantyzm i klasycyzm dzielą świat wartości tak, że każde z tych stanowisk ocala niektóre ważne aspekty sztuki i etyki. Każda epoka, każdy artysta, każdy człowiek musi wybierać między nimi, od nowa, na własną tylko odpowiedzialność dopasowywać molekuły światopoglądu do siebie, kierując się tylko tym, jakie wartości uzna za zagrożone. Znajdujemy się na obszarze między romantyzmem a klasycyzmem, nie czeka na nas gotowy światopogląd ani romantyczny, ani klasyczny.

Chodzi tu o dziedzictwo romantyzmu i klasycyzmu rozpatrywane potencjalnie, abstrakcyjnie, wybór nie dotyczy aktualnych spadkobierców tych postaw. Współczesny neoklasycyzm, tak jak go propaguje Jarosław Marek Rymkiewicz³³⁴, cechuje przede wszystkim zachowawczość, stylizacja, która nie jest poddana wyraźnemu rygorowi światopoglądowemu, pełni funkcje czysto estetyczne, w czym sprzeniewierza się posłannictwu klasycyzmu, bardziej je kompromituje, niż kontynuuje.

„Istnieje pewne romantyczne pojęcie oryginalności, osobowości, bezpośredniości; jest ono historycznie uzasadnione, o ile rodzi się jako przeciwieństwo pewnego konformizmu z gruntu „jezuickiego”, czyli konformizmu sztucznego, udanego, wytworzonego w sposób powierzchowny, gwoli interesom drobnej grupy czy kliku, a nie awangardy”³³⁵ — mówi Gramsci³³⁶. Przełom romantyczny odświeża krew w kulturze, bezpośredniość mówienia zwraca się przeciwko obłudzie i zakłamaniu, wydobywa na wierzch treści tłumione przez dotychczasowych potentatów kultury. Odnowienie literatury wytwarza ferment twórczy w duchowej atmosferze społeczeństwa, procentuje także działaniem etycznym. Romantyczna bezpośredniość przeciwstawia się reifikacji, zarówno reifikacji³³⁷ ję-

³³⁴Rymkiewicz, *Jarosław Marek* (ur. 1935) — poeta, eseista, badacz poezji romantycznej, we własnej twórczości łączący tradycję romantyzmu z neoklasycyzmem. [przypis edytorski]

³³⁵A. Gramsci, *op. cit.*, s. 197. [przypis autorski]

³³⁶Gramsci, *Antonio* (1891–1937) — włoski filozof i działacz polityczny, marksista. [przypis edytorski]

³³⁷reifikacja — traktowanie pojęcia abstrakcyjnego jak rzeczy materialnej; w socjologii: traktowanie procesu społecznego tak, jakby pochodził z zewnątrz i nie był efektem działań społecznych, np. traktowanie normy społecznej jak prawa natury. [przypis edytorski]

zyka, jak i całej sfery duchowej. Mówienie wprost jest czynem romantycznym, romantycznej proveniencji jest też maksymalistyczne rozumienie literatury.

W tradycji polskiej, nie europejskiej, przeciwstawienie romantyzmu i klasycyzmu jest zresztą bardziej przejrzyste. Przeciwnością romantyzmu nie jest tu humanizm, jak dla Tomasza Manna³³⁸, lecz konformizm. Pogoda polskiej literatury klasycznej bywała podrzyta złą wiarą, jej uśmiech niepostrzeżenie przechodził w grymas.

Romantyzm wysunął hasło ludowości, czerpał z folkloru. Postulat ten jest jeszcze jednym łącznikiem między potrzebami dzisiejszej młodej literatury a programem romantycznym. Zwrot ku ludowości nie może być dzisiaj rozumiany dosłownie. Nie chodzi o to, żeby jeździć na wieś, ani o tematyczne, na sposób Harasymowiczowski, korzystanie z „ludowego podglebia”. Intencją romantyków było przerwanie tamy zbudowanej między wysoką literaturą a niższymi, lecz bardziej żywotnymi, bardziej dynamicznymi warstwami społecznej świadomości. Dzisiaj tego rodzaju folklorem nie jest wyobraźnia ludowa, która uległa prawie całkowitej „cepelizacji”.

Istnieje natomiast kilka odmian folkloru, które mogą wzbogacić literaturę. Przede wszystkim folklor moralno-politycznej świadomości, która nie znajdując ujścia w oficjalnych środkach wyrazu, pozostaje szczególnie aktywna, lecz prywatnie, w narzekaniach, dowcipach politycznych, nocnych rozmowach. Nowa poezja już sięgnęła do tego właśnie folkloru i to podkreśla jej romantyczne nastawienie. Poza tym warto wspomnieć o folklorze miejskim, folklorze nowo powstających warstw społecznych itd. Czymś jeszcze innym jest folklor kultury masowej, powstający wokół środków masowego przekazu, folklor kształtującej się kultury materialnej, świata przedmiotów, języka mówionego.

Klasycyzm natomiast dostarcza wzoru pewnego obiektywizmu, który jest niezbędny, jeśli przedmiotem zainteresowania literatury jest rzeczywistość społeczna. Obiektywizm i dyscyplina są bezwzględny przeciwieństwem romantycznej bezpośredniości — mogą ją kształtować, zabezpieczać przed skrajnym egotyzmem, przed zerwaniem kontaktu z zewnętrżnością. Klasycyzm ze swoim duchowym zrównoważeniem, ze swym racjonalizmem, staje się jednym z biegunów ruchu, jaki literatura musi odbyć, aby sprostać złożoności świata, aby w swym romantycznym gniewie nie poddała się irracjonalizmowi i innym romantycznym chorobom.

Próba powszedniości

Podstawowym, arytmetycznym niemal prawem kultury jest, aby ze swego najmniej uczyniła najwięcej, aby z warunków własnego istnienia, niezależnie od tego, jak skromne i niegodne zainteresowania zdają się one być, wydobyła cały bogaty świat wzruszeń. Ciałem kultury jest jej rzeczywistość. Poza tym nie ma nic. Jest jedno tylko życie. Niepowabne, trudne, niedające się przeświecić literaturze. Istnieje też pozór innego życia. Dzięki kulturze wytworzonej przez przeszłość mamy złudny dostęp do innego życia i ulegamy pokusie porównania tego, co jest, z tym, co było. Porównanie takie jest jednak niemożliwe, bowiem po jednej stronie znajduje się życie przerobione przez kulturę, przetrwane przez literaturę i sztukę, po drugiej stronie jest rzeczywistość „sama w sobie”, dopiero czekająca na swój awans w kulturze. Stałą pokusą dla kultury jest kontaktowanie się z inną kulturą, już gotową, nie z rzeczywistością. Kontakt ten jest skróceniem drogi dla przeżyć estetycznych, jest pominięciem najważniejszego etapu działania artystycznego. To tak, jakby można było wydobywać sam metal, a nie rudę metalu.

Jeżeli kultura przeciwstawia się naturze, a miejsce artysty, pisarza jest wyznaczone przez szczególnie podział pracy, w wyniku którego zadaniem pisarza jest przekształcać przyrodę na jej najdalej wysuniętym przyczółku, cywilizować to, co najbardziej nieuchwytnie, najsurowsze w ludzkiej świadomości, w stosunkach międzyludzkich, które ciągle ulegają naturalizacji, w spostrzegawczym, emocjonalnym i intelektualnym ujęciu świata — to surowcem literatury jest nieustannie nawarstwiająca się rzeczywistość. Wyrazić ją, ująć w rygor konstrukcji literackiej jest czynem analogicznym — choć na innej płaszczyźnie — do uregulowania rzeki lub zapisu chemicznej struktury białka. Zdać sobie sprawę ze swojej świadomości, poddać analizie jej ciągle nasuwające się treści, wypowiedzieć swój stosunek do innych ludzi, zrozumieć swoje miejsce w społeczeństwie, znaleźć

³³⁸Mann, Tomasz (1875–1955) — niemiecki prozaik, laureat Nagrody Nobla w roku 1929, autor m. in powieści *Czarodziejska góra* (1924) i *Doktor Faustus* (1947). [przypis edytorski]

literacki odpowiednik dla swojego gniewu i współczucia, wszystko to są odkrycia cywilizujące ten sam żywioł. Natura obecna jest także w człowieku. W świecie ludzkim naturą jest to, co nowe, niepoddane jeszcze wpływowi kultury. Naturą jest niepoddana refleksji świadomość, naturą są ciemne, gromadzące się w ukryciu uczucia. Zadanie literatury jest tym bardziej naglące, im więcej takich treści pozostaje na zewnątrz kultury oficjalnej. Surowiec literatury dzięki czasowości naszego życia jest niewyczerpany. Trudno tu nawet mówić o nowości, gdyż trzeba by móc porównywać to, co bez przerwy rodzi się w świecie, z tym, co minęło. To zaś jest niemożliwe, dostęp do minionego, jak już mówiliśmy, możliwy jest tylko za pośrednictwem kultury konserwującej w specjalny sposób rzeczywistość, ale niezatrzymującej jej.

Ta akcja literatury jest nieustająca, jest ciągłym czuwaniem na granicy kultury i natury, na ruchomej granicy między żywiołem a porządkiem, między konkretem a symbolem. Stałe „odnawianie się” świata sprawia, że także i literatura nie może zastygać w bezruchu. Zjawisko awangardy literackiej jest odpowiedzią na wyzwanie czasu.

Literatura zajmująca się rzeczywistością okazuje tym samym solidarność z człowiekiem, okazuje szacunek swym współczesnym, szacunek polegający na uznaniu, że nie ma nic innego poza ludzką doraźnością, poza światem ludzi żyjących w codzienności i że z codzienności wyrastają wszystkie tragiczne konflikty. Problem tej solidarności literatury z człowiekiem przypomina dylemat teologii — jak związać religię z powszedniością, z duchem współczesności, tak bardzo areligijnym. Każda teologia i każda kultura, która zlekceważy potrzeby i wyobrażenia swych współtowarzyszy, odcina się od własnych źródeł, oddaje się swoistej dekadencji i kultywuje swe nabożeństwo już tylko dla garstki wyznawców. Solidarność pisarza z innymi ludźmi polega na cielesnej i fizjologicznej obecności literatury w świecie. „Wysokość” literatury nie jest wynikiem jej wyniosłego stosunku do powszedniości, bierze się z totalnego ujęcia świata, gdzie jest miejsce na wszystko, na płacz i śmiech, powstaje z takiego ujęcia, w którym sąsiadują ze sobą różne języki i różne rejony rzeczywistości, podczas gdy kultura autoteliczna zrywa sojusz ze swymi współczesnymi, osamotnia ich. Oczywiście, samo skierowanie literatury na tego rodzaju problematykę, duchowa i cielesna obecność w rzeczywistości nie rozwiązuje dylematu czytelników. Może się zdarzyć, i często się zdarza, że większą poczytnością cieszy się literatura błaha, wytwarzająca fikcyjne i anachroniczne kategorie opisu świata. Literatura „ambitna” nie może tego sukcesu zupełnie ignorować. Powinna sekret powodzenia zaszczepić we własnym, szlachetniejszym materiale.

Nuda, na jaką skarżą się czytelnicy literatury ambitnej, nie jest tylko rezultatem braku skupienia. Literatura powinna być ciekawa. Jest to postulat najprostszy i maksymalistyczny równocześnie. Jeżeli pisarz z wielkim poświęceniem i wysiłkiem stosuje „nowoczesne techniki narracyjne”, to czytelnik ma prawo do nudy. Jeżeli poeta nie ma dostępu do własnego, autentycznego doświadczenia, jeśli z różnych powodów nie umie go wykorzystać, jego wiersze stają się nudne, abstrakcyjne, długie. Gombrowicz³³⁹ w drugim tomie dzienników dokonuje przeglądu swoich książek. Jedynym kryterium, jakie w tej retrospekcji stosuje, jest pytanie, czy to, co napisał, jest ciekawe.

Jeszcze jednym motywem na rzecz umiejscowienia literatury w teraźniejszości jest argument Stanisława Brzozowskiego³⁴⁰ z rozdziału *Humor i prawo (Legenda Młodej Polski)*. „Mylimy się sądząc, że możemy sobie żyć na co dzień w ukryciu przed losem, zbywając go zastrzeżeniem, że to nie wchodzi w rachunek, a od czasu do czasu tylko wstępować na estradę i przeżyć na benefis absolutu jakiś bezwzględnie interesujący, popisowy kawałek. Niestety, „absolut” jest o wiele bliższym nas: — tu się właśnie mieści w naszym własnym, tak powszednim zazwyczaj i mało oryginalnym cielem; tu jest on i nieustannie chwila za chwilą czynimy w nim coś istotnie bezwzględnie — raz na zawsze³⁴¹. Sfera naszego ciała, naszego codziennego życia, nawet nawyków, wszystko to, co nieco wstydliwie skłonni jesteśmy ukrywać przed światłem myśli, owa wieczna tymczasowość decyzji, ma-

Nuda

³³⁹ Gombrowicz, Witold (1904–1969) — pisarz i dramaturg, autor powieści *Ferdydurke* i *Trans-atlantyk*, dramatu *Ślub* oraz *Dzienników*. Charakterystyczna była dla niego przekorna pochwała niedojrzałości oraz zwrócenie uwagi na rolę narzuconej zewnątrz formy („geby”) w kontaktach międzyludzkich. [przypis edytorski]

³⁴⁰ Brzozowski, Stanisław (1878–1911) — filozof i krytyk literacki, autor *Legendy Młodej Polski* (pierwsze wydanie 1909). [przypis edytorski]

³⁴¹ S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski*, Lwów 1910, s. 374. [przypis autorski]

łych i codziennych, to jest ostatecznie nasz świat, tu podejmujemy najważniejsze wybory, tu żyjemy, to, co bardziej uroczyste i odświętne zostało zadecydowane właśnie tutaj, stąd się wywodzi. Brzozowski mówi tak — należy z humorem tolerować własną niedoskonałość, bowiem niedoskonałość ta, wieczne „niewykończenie” naszego codziennego życia, jest istotą ludzkiego bytu. Z tej właśnie niedoskonałej substancji wykuć trzeba literaturę, nie mówiąc już o tym, że ten właśnie eter jest jedynym i najtrwalszym surowcem naszego życia, innego nie dostaniemy. Tu nie tylko o pojedynczego człowieka chodzi, o jego ciało, jego filozofię, niezdarność jego kontaktów psychicznych z innymi, wieczne borykanie się z Formą. Cały świat, cała rzeczywistość, widziana z tak prowizorycznego punktu odniesienia, przybiera cechy tymczasowości. Idziemy na spotkanie z przyjaciółmi, siedzimy tak i tak, X. obok Y., mówimy tak, a nie inaczej, czujemy się swobodnie, nie czujemy żadnego patosu sytuacji, moglibyśmy się przesiąść i znaleźć się naprzeciw kogoś innego, moglibyśmy zmienić temat rozmowy, powiedzieć coś innego. Następnego dnia to już jest historia zapięta na ostatni guzik, nic się nie da zmienić, tak już zostanie, raz na zawsze, na wieczność.

Tak jest w każdej chwili, podczas której skłonni bylibyśmy wziąć urlop od „problemów”, „rozważania”, od „zastanawiania się”. Każdy moment jest pod takim samym naciskiem ostateczności, każdy wytworzony „przypadkiem”, „mimochodem” kształt naszego działania zastyga na wieki i świadczy o nas z doniosłością równą oddziaływaniu naszych decyzji najbardziej przemyślanych i spektakularnych.

Nie ma usprawiedliwienia w postaci: „to jest takie komiczne, to jest rzeczywistość prowizoryczna, tu nie trzeba zdawać egzaminu z dzielności”. Nikt, żaden bohater historyczny, nie działał w lepszej substancji, nikt nie miał bardziej solidnego gruntu pod nogami. Sokrates³⁴² miał przed sobą ateńskich głupców, piniaczy, całą małość i przypadkowość ludzkiej złości. To tylko nam dzisiaj, gdy znamy historię, zapis postawy Sokratesa, wydaje się, że działał on w świecie wypełnionym patosem. Czyny ludzkie nie rodzą się w historii, rodzą się w codzienności. Jest pogodnie lub deszczowo, bohatera boli głowa albo jest głodny, wszystko wydaje się takie samo jak co dzień. Historia zaczyna się nazajutrz, gdy ludzie powtarzają sobie fragmenty przemówienia Sokratesa, gdy „wczoraj” ścięło się w przejrzysty obraz ludzkiej odwagi.

Dzielność nie jest życiem w historii, dzielność jest zawsze umieszczona w „dzisiaj”, a nie we „wczoraj”, lecz musi się liczyć ze swoim „nazajutrz”, musi się go spodziewać i przygotowywać do jego nadejścia. Człowiek umieszczony jest zawsze między rzeczywistością, którą przeżywa bezpośrednio, „osobiście”, a obrazem rzeczywistości, gdzie świat jest już uporządkowany, a ludzkie czyny są przejrzyste i zdają się wynikać z charakteru bohatera. Obraz rzeczywistości onieśmiela, gdyż swym patosem przerasta aktualne środowisko człowieka. Literatura „współczesna” musi tak nobilitować tę zwykłą, codzienną rzeczywistość, aby mogła się ona mierzyć z tamtą, legendarną, historyczną, sokratejską, bohaterską, którą i tak potencjalnie w sobie zawiera. Zadaniem literatury jest ukazanie, że konkret wypełniony jest symbolem, że rzeczywistość symboliczna, historyczna, ukrywa się w rzeczywistości konkretnej, która jest na co dzień przeżywana, i że każde wydarzenie z rzeczywistości symbolicznej jeszcze i dziś może się powtórzyć w materiale rzeczywistości konkretnej. Literatura udowadnia, że konkret nie ma niższej „rangi” niż symbol, który został kiedyś właśnie z konkretności wyabstrahowany. Przez to literatura powinna ośmielać swego czytelnika, natchnąć go odwagą przenikania przez codzienność, znajdowania niezwykłości w zwykłości, odwagą doceniania własnego życia.

Ale w tym celu literatura musi zwrócić się właśnie do codzienności, nie może poprzestawać na przedstawianiu Sokratesa. Odwaga Sokratesa jest dobrze ugruntowana w historii. Poprzestawanie na Sokratesie powiększa jeszcze dystans istniejący między herosami a codziennym życiem.

Zajęcie się codziennością to nie jest, wbrew pozorom, recepta na tak zwany mały realizm. Literatura powinna patrzeć na codzienność z ostatecznego, najwyższego punktu widzenia, powinna stawiać codzienności najtrudniejsze pytania, pytać o jej sens, wybadać,

³⁴²Sokrates (469–399 p.n.e.) — filozof grecki, nauczyciel Platona. Stosował metodę żywego dialogu, dysputy jako sposób dochodzenia do prawdy. Nie pozostawił żadnych pism, zaś jego poglądy są znane z dzieł autorów, którzy go znali: Platona, Ksenofonta i Arystofanesa. W kulturze utrwalił się wizerunek Sokratesa stworzony przez Platona w jego dialogach. [przypis edytorski]

czy wytrzyma ten nawał pytań. Patrząc na codzienność z metafizycznego, apokaliptycznego niejako punktu widzenia, widzieć w codzienności wszystko, także to, co groźne i przejmujące lękiem, widzieć to, że codzienność musi się wobec takiej postawy obronić — to jest przeciwieństwo małego realizmu. Mały realizm, przeciwnie, oswoił codzienność, obłaskawił ją, pokazywał świat w domowych papuciach, w papilotach, dobroduszny, swojski, przytulny, prowincjonalny, nasz. Jednak świat małego realizmu wcale nie nadaje się do zamieszkania — jest za ciasny, nie mieści się w nim cały człowiek. Mały realizm w pewien sposób powtarza błąd gazety — splaszczcza rzeczywistość, redukuje ją do kilku podstawowych wymiarów, zapominając o tragizmie i o prawdzie. Ten rodzaj deformacji, właściwy gazetom i ideologom, jest dla literatury najgroźniejszy. Pozornie pozostaje się w granicach realizmu czy nawet weryzmu, a jednak z przedstawionej rzeczywistości umyka jej głębia, złożoność i wielostronność. Mniej ryzykowne są deformacje estetyczne, karkołomne eksperymenty „formalne” niż deformacja odbarwiająca rzeczywistość.

Dwa światopoglądy

W pozornie jednostajnym krajobrazie myślowym, w obliczu pozornego zawieszenia broni, dostrzec można jednak różne akcenty światopoglądowe, rozmieszczone w dodatku w takich wypowiedziach, które często pełnią inne funkcje i tylko wtórnie służą wyrażeniu poglądu na świat. Można więc mówić o światopoglądzie dziennikarskim, futurologicznym i postulatycznym, pamiętając, że nie są to pełne, rozwinięte i świadome obrazy świata.

Światopogląd dziennikarski jest najbardziej uproszczony. Jego istotą jest przekonanie, skrajnie prezentystyczne³⁴³, że wyróżnionym punktem historycznym jest terażniejszość, która przynosi ze sobą zasadnicze zmiany. „W dzisiejszych czasach” — mówią wyznawcy tego poglądu — „ludzie nie mają na nic czasu”. Świat ludzki wypełniony jest bezkształtnym pośpiechem, który wypiera dawne zainteresowania i zajęcia człowieka, a nawet w jakiś sposób zastępuje dawną problematykę życia duchowego. Obszar ludzkich przeżyć kurczy się, jego miejsce zajmuje chaos dynamicznego, nowoczesnego świata. „Jak pani znajduje na to czas?” — pytają w wywiadach dziennikarze. Heroizm zdaje się tu polegać na tym, aby wykroić pół godziny czasu między pracą, oglądaniem telewizji i gotowaniem obiadu i w ciągu tego ocalonego wycinka czasu przeczytać książkę. Największe zdziwienie natomiast wywołuje zestawienie jakiejś ludzkiej namiętności z „dzisiejszymi czasami”. „W czasach, kiedy zdobywamy (czy zdobyliśmy) księżyc, zdarzają się jeszcze prymitywne zbrodnie”. Rzeczywistość redukuje się tutaj do cienkiej warstewki „nowoczesności”, „odkryć”. W pewnym sensie jest to światopogląd „naukowy”, zachłystujący się nowinkami naukowymi, wiadomościami o operacjach i o miniaturyzacji elementów elektronicznych. Nie ma tajemnicy, nie ma tragizmu. „Światopogląd” futurologiczny przesuwając zainteresowania na czas późniejszy. Jest to myślenie o świecie za trzydzieści, pięćdziesiąt czy sto lat, refleksja nad rzeczywistością, która będzie pozbawiona dzisiejszych problemów. Mamy tu do czynienia z projekcją w przyszłość. „Bezproblemiczność”, właściwa także postawie dziennikarskiej, przypisywana jest przyszłości. Droga do tej przyszłości jawi się jako stopniowa destylacja rzeczywistości, stopniowe usuwanie przeszkód i konfliktów.

Uzupełnieniem tych „światopoglądów” jest światopogląd postulatyczny, którego wyrazicielami, na płaszczyźnie literackiej przynajmniej, są krytycy. Jest pewien typ krytyki literackiej, która wyspecjalizowała się w postulatyczności, w ciągłym i monotonnym nawoływaniu do podjęcia „tematu współczesnego”, w głoszeniu potrzeby stworzenia bohatera pozytywnego, w ogólnikowych zachętach i nudnych radach. Krytyka ta (której przedstawicielem jest np. Witold Nawrocki³⁴⁴) powołuje się na marksistowską wizję kultury i człowieka, na „humanistyczny sens”, apeluje do „człowieka tworzącego historię”, „przekształcającego przyrodę”. Jej marzeniem jest „wielki realizm”, „wielka współczesna powieść”, „powieść polityczna”.

Te ważne hasła nabierają dziwnej abstrakcyjności, gdy wypowiedzi je „postulatyczna” szkoła krytyczna. Krytycy tego rodzaju zapominają o funkcji wyjaśniającej, jaką, pośród innych, pełni krytyka literacka. Nie wystarczy postawić przed literaturą tablicę obowiązków sformułowanych w schematycznym, sztucznym języku. Krytyka musi znaleźć inte-

³⁴³prezentystyczny — nakierowany na terażniejszość. [przypis edytorski]

³⁴⁴Nawrocki, Witold (1934–2013) — historyk literatury, krytyk, eseista. [przypis edytorski]

lektualne pokrycie dla swych postulatów, musi naprzód opisać sytuację literatury i całego społeczeństwa, musi zrozumieć „niż” literatury, aby mogła proponować jej „wyż”. W wypowiedziach szkoły postulatywnej znaleźć można ukrytą dumę — „oto my nie dzielimy z literaturą jej upadku, stoimy na pewnym gruncie postulatów, zachowaliśmy świadomość obowiązków literatury, znamy sens historii, my się ocalimy”. Tymczasem samo istnienie scholastycznej postulatowości jest objawem kryzysu. Krytyka wspólnie z literaturą objaśnia świat. Gdy zadania tego nie spełnia literatura, krytyka jest równie jak ona bezradna. Wtedy jednak krytycy zdobywają się na podstęp — nadrabiają miną i stroją się w szaty prawodawców. Gdy się nic nie rozumie, można jeszcze powtarzać magiczne zaklęcia — „humanistyczny sens”, „wielki realizm”, „człowiek tworzący historię”. Postulaty i tak nic nie pomogą pisarzom, ocalają przynajmniej samopoczucie krytyków. Jeśli jest w naszej literaturze jakaś „wieża z kości słoniowej”, to usadowił się w niej nie estetyzm, wieżę tę okupuje szkoła postulatyczna.

Wszystkie trzy „światopoglądy” odbierają rzeczywistości dramatyczność, patrzą na świat tak, jakby pozbawiony był napięć i konfliktów, jakby napięcia występowały tylko w przeszłości, a obecnie wystarczają proste recepty. Wszystkie trzy postawy reprezentują myśl „spokojną”, pasożytującą na tradycji, lecz nieznaną potrzeby ciągłego odnawiania diagnozy, nieustającej czujności, stałego alarmu. Myśl ta przyjmuje każdy nowy dzień jako należne jej dobrodziejstwo rozwijającego się świata, nie ma zrozumienia dla wysiłku ukrytego w stawaniu się, nie zna poczucia, że mogłoby tego nie być, że mogłoby być inaczej. W miejscu, gdzie ta myśl styka się z filozofią marksistowską, dochodzi do płytkiej recepcji tej dramatycznej filozofii, która uzależnia istnienie i powodzenie świata kultury od nieprzerwanej twórczości i praktyki, nie pozwala na wiarę w mechanizmy i automatyzmy. Myśl dramatyczna natomiast dostrzega całą złożoność świata, sięga do konkretnego, aby ciągle od nowa budować symbolikę literatury. Te same terminy, ta sama frazeologia może być siedliskiem światopoglądu dramatycznego i oddramatyzowanego. Ten sam aparat pojęciowy może być przeniknięty pełną niepokoju myślą równie dobrze, jak leniwymi konstatacjami zadowolonego z siebie konformizmu. Światopogląd „spokojny” głosi, że „nic się już nie stanie” w świecie, że świat jest uporządkowany, pozbawiony tragizmu, higieniczny, aseptyczny. Światopogląd dramatyczny nie zawęży swego obrazu rzeczywistości, gotów jest modyfikować swój sąd o świecie zależnie od zmian w nim zachodzących.

Światopogląd dramatyczny jest odważnym, męskim ujęciem rzeczywistości w całym jej uwarstwieniu. Ta śmiałość zdumiewa zwolenników przeciwnego światopoglądu tak bardzo, że nazywają ją katastrofizmem.

1973 r.

DOM, SEN I GRY DZIECIĘCE

Głosy krytyków na temat dwóch poprzednich tomów poetyckich Ewy Lipskiej³⁴⁵, a były one utrzymane w tonie szczerego podziwu, z czystym sumieniem można odnieść także do jej ostatniej książki, która ukazała się znów pod bezpretensjonalnym tytułem *Trzeci zbiór wierszy* (1972). Kolejne tomy Lipskiej, oddzielone od siebie niewielką przestrzenią czasu, nie tyle powtarzają pewne motywy i obsesje, ile składają się na wyraźnie ukształtowany świat poetycki, którym rządzą określone prawa, nie tak odległe od rzeczywistości, jak to niejednokrotnie sugerowano. Jednorodność tego świata, polegająca na selekcji motywów odpowiadających subtelnemu wnętrzu podmiotu lirycznego, to jedna z najważniejszych zalet twórczości krakowskiej poetki. Poezja jest dla niej, jak sądzę, odzwierciedleniem jakiejś jednej nadrzędnej idei, nie wyrasta z aktualnej potrzeby komentowania współczesności, ale jest czymś tak naturalnym i powszednim, jak oddychanie czy sen. Świadczą o tym choćby tytuły jej książek, *Wiersze* (1967), *Drugi zbiór wierszy* (1970), *Trzeci zbiór wierszy* — pozbawione zasady porządkującej, takiej kategorii, która wyodrębniłaby część z całości. Nie zamykają one zatem jakiegos etapu poetyckiego, nie są tematycznie nace-

³⁴⁵Lipska, Ewa (ur. 1945) — poetka i felietonistka. [przypis edytorski]

chowane, są strukturą otwartą, czystą, naturalną. Pisać wiersze, znaczy być ciągle tym samym, po prostu obserwować świat przez pryzmat własnej nieskrępowanej osobowości.

Obserwacja świata odbywa się jednak z określonych pozycji, nie jest to podpatrywanie przypadkowe, ale świadomy wybór miejsca, z którego ono się dokonuje. Miejsca te mają jeszcze dodatkowe znaczenia, bo określają nie tylko „punkt obserwacji”, ale również jej treść (szpital, dom, dzieci). O tym, że mamy do czynienia z poezją „obserwacyjną”, świadczą liczne zwroty, w których pojawia się motyw oglądania: „Naoczny świadek / powszechnej utraty wzroku / jestem niespokojna / o mój świat”; „Bóg patrzy na to wszystko / siedząc w kuchni” (*Lęk*), „Mała dziewczynka / przedwcześnie dojrzała / podgląda naród z okien oranżerii” (*Mała dziewczynka podglądająca naród*), „Oglądamy zdjęcia Hitlera w pieluszkach” (*Oglądamy zdjęcia*), „Wysłałam na rozległą polanę i patrzyłam jak cyrkowcy przygotowują się do występu” (*Już niedaleko*), „Patrzę na nią już trzy lata i więcej”; „Chwytam za lornetkę” (*Naprzeciwko*), „W tym momencie dokonałam odkrycia / spokoju absolutnego / patrzyłam w gwiazdy / i nie musiałam pytać / skąd one się biorą” (*Odkrycie*), „Wyciągnie lornetę. Każę mi / oglądać ziemię” (*Jeśli istnieje Bóg*) itp.

Oglądanie „ziemi” jest więc nie tylko postawą poetycką, ale i normą postępowania obywatelskiego czy ludzkiego. Jest to założenie dystansu między poetą i poezją a istniejącym obiektywnie światem. Rzeczywistość dla Lipskiej jest kontaminacją zwykle drobnych realiów lub uwag na temat współczesnej cywilizacji ze światem snu, który jest drapieżny, owładnięty nastrojem katastroficznym, z pojawiającym się motywem śmierci. Plan realistyczny to zaledwie sygnał wywoławczy dla nieskrępowanych, odważnych rozważań nierealnych, niekiedy groteskowych, niekiedy gorzkich i pesymistycznych, jak w wierszu *Takie czasy*.

Czy sen jest koszmarem? Nie, raczej tą strefą działania, która jest najbardziej sprawdzalną, z której da się wyłonić najtrafniejsze elementy zastępujące, oceniające rzeczywistość. Lipska nigdy nie nazwie przedmiotu lub zjawiska rzeczywistego z ich pozycji, to znaczy z pozycji realnego świadka. Jest ona świadkiem ukrytym za parawanem niereczywistości, stamtąd, używając rozmaitych forteli, przymierza się śmiało do biegnącego życia. Oznacza to także wyciąganie daleko idących „poetyckich” wniosków z pozornie mało znaczących wydarzeń, które zwykle związane są ze światem dziecięcym. Dziecko traktowane jest z jednej strony niezwykle serio, jako człowiek myślący o wiele uczciwiej i otwarciej od dorosłego, a z drugiej trochę podejrzliwie i z lękiem. Gry i zabawy dzieci, które ustanawiają jak gdyby miniaturowe państwa i rządy, prowokują do zaskakujących skojarzeń, aluzji czy porównań.

Świat dzieje się gdzieś nie na zewnątrz, daleko, ale w bezpośrednim zasięgu „świadka”, jest zamknięty, łatwo rozpoznawalny, jest po prostu domem. Ale nie zwykłym domem, lecz domem-hotelem, lub domem-szpitałem, z którym związane są stosunki między dziećmi a dorosłymi, między mężem a żoną, między przyjaciółmi. Miejscem, gdzie mówi się o miłości, śmierci, zdradzie, uczciwości, smutku, samotności, gdzie dyskutuje się o Bogu i stopie życiowej. Skoro jednak jest to dom-hotel, miejsce niestałe i chwilowe, rozmowy nie mają żadnego sensu, treść dyskusji jest czystą abstrakcją, ludzie pochłonięci są myślą o własnych kłopotach, a jedyną prawdziwą sytuację wytwarza sen. Sen, który jest elementem podpierającym jak strop ideę domu. „Hotel wleczę się jak pociąg towarowy” — powstające w nim wiersze cierpią na paraliż, są tak samo chore jak mieszkańcy hotelu.

Rzeczywistość wypełniona domami towarowymi, środkami piorącymi, rewią piosenek big-beatowych i „procesami przyjaciół Peryklesa³⁴⁶” nie podlega z pozoru ani krytyce, ani dogłębnej analizie. Jest przede wszystkim fabularyzowana, tak że łatwo przedstawić jej formę w poszczególnym wierszu. Ale w rzeczywistości ta subtelna, „kobieca” relacja, stawianie niezliczonych pytań i gromadzenie ostrych obrazów posiada niezwykle napięcie dramatyczne i przekorną formę. Niespodziewane chwytły stylistyczne, igranie znaczeniami słów, cienkie³⁴⁷, dowcipne aluzje odwracają poszczególne sensory, ukazują podwójne dno poezji, robią oko do czytelnika. Nierzeczywistość, która wdziera się drzwiami i oknami do poezji Lipskiej, pomaga jej tylko — jak myślę — w trafnym uchwyceniu wyglądu

³⁴⁶ *Perykles* (ok. 495–429 p.n.e.) — polityk i mówca ateński. [przypis edytorski]

³⁴⁷ *cienki* — tu: subtelny (rusycyzm). [przypis edytorski]

rzeczy, zjawisk i postaci. Jeśli opisuje zakonnicę, to używa surrealistycznych obrazów, ale w tym celu, by zbliżyć jej postać, jej „duszę” wyobraźni czytelnika; jeśli opowiada jakiś sen, to porządkuje dziwne asocjacje, by wyciągnąć zręczną pointę (*Podróż*).

Autorka wyraźnie stosuje ten typ zakończenia niemal w każdym wierszu, natomiast jest daleka od jakiegokolwiek definicji poetyckiej, jak sugerował to kiedyś Jerzy Kwiatkowski³⁴⁸. To niezamknięta formuła cechuje jej poezję, ale zamknięte obrazy, ujęte stylistycznie w krótkie i zwarte zdania, które w całości tworzą niepowtarzalny typ sensów. I jest jeszcze coś, co nie pozwala beznamiętnie i jednoznacznie mówić o tej poezji. Posiada ona jakąś nieskonkretyzowaną atmosferę, urokliwą i kruchą, a zarazem szyderczą i kpiącą. Być może jest to wynik zdecydowanej i silnie zaznaczonej relacji między podmiotem lirycznym, który swoje cechy przerzuca na otaczający go świat (tłum, jednostki, przedmioty, przyroda, elementy snu), a nim właśnie. Podmiot jest skupiony, diabelnie inteligentny i sprytny; świat jest rozproszony, dysharmonijny, fałszywy. To, co dzieje się między nimi, między podmiotem a zawiądnętym przecież w jakiś sposób przedmiotem, stanowi o typie wspomnianej tonacji. Przedmiot jest mały i kruchy, powszedni i nic nieznaczący, jest po prostu zabawką, ale zabawką, która nagle odkrywa swoje inne przeznaczenie, która zaczyna „myśleć”. Motylek bielinek staje się nosicielem ważnych funkcji nadanych mu przez podmiot (*Wernisaż*). „Podobno lokomotywa krzyknęła ratunku” (*Peron*) — następuje coś na kształt antropomorfizacji³⁴⁹ świata. Podmiot nie manifestuje swoich uczuć, rozkazuje to czynić światu, któremu nie wierzy i nie ufa. Czyż to nie przewrotne? Ale w przewrotności leży siła poezji Ewy Lipskiej.

1972 r.

NA WYSOKOŚCI OCZU

Stanisław Barańczak³⁵⁰ uważa poezję za narzędzie krytyczne i demistyfikatorskie. Poeta przemawiający we własnym imieniu, głosem myślącego indywidualisty kieruje swoje słowa nie do wszystkich, ale do ludzi, którzy ich oczekują. A więc ma to być poezja myśląca dla ludzi myślących. Ale nie myśląca w sensie chłodnej, niemal bezinteresownej kontemplacji, ale roztrząsająca w sposób intelektualny problemy żywe dla społeczeństwa, przede wszystkim związane z życiem politycznym całego narodu, względnie określonych jego grup społecznych. Jedną z najważniejszych cech poezji, według Barańczaka jest jej skłonność do konkretności. Ale co przez ów „konkret” poeta rozumie, tego nie dowiadujemy się wprost od niego. Konkret w poezji to: 1) używanie znaków konkretnej rzeczywistości, czyli informowanie poprzez znak o miejscu i czasie lirycznej akcji; 2) wybieranie z rzeczywistości tylko jakiegoś jednego i to nieoznaczonego do końca wydarzenia, pozbawionego w zupełności znaków i odniesienie go do innych celów niż do opisu rzeczywistości; 3) korzystanie z oznaczeń fikcyjnych, ale opierających się na autentycznych faktach.

Barańczakowi druga koncepcja wydaje się najsluszniejsza. I tak rzeczywiście dzieje się w jego wierszach zawartych w tomie *Jednym tchem* (1970). Tematem jest zawsze jakieś bliżej nieokreślone wydarzenie, które nie zostaje wyeksponowane, lecz rozdrobnione na czynniki pierwsze. Istnieje pewna jakby struktura wydarzenia (np. pochód), w której następnie doszukujemy się elementów składających się na nie (np. okrzyki, strzały, hasła itp.). A najważniejsze, że u Barańczaka nie chodzi wcale o analizę doświadczenia związanego z przeżyciem owego wydarzenia, ale o przymierzenie jego skutku do własnej świadomości, do swojego wewnętrznego przekonania. Zawsze ważniejsze staje się wewnętrzne „ja” niż samo wydarzenie, które w końcu tylko dostarcza mu pożywki. Przy czym sfera „świadomości” ogranicza się raczej do ukazania przemian biologicznych, do eksponowania zmian, jakie zachodzą w organizmie ludzkim niż do zmian psychicznych.

Jak powiedzieliśmy poprzednio, treść zdeterminowana jest w dużej mierze samą konstrukcją wiersza. Polega ona u Barańczaka, a jest w sposób niesłychanie przemyślny wto-

³⁴⁸ Kwiatkowski, Jerzy (1927–1986) — krytyk literacki, historyk literatury i tłumacz, pracownik Instytutu Badań Literackich. [przypis edytorski]

³⁴⁹ antropomorfizacja — nadanie, przypisanie cech ludzkich. [przypis edytorski]

³⁵⁰ Barańczak, Stanisław (1946–2014) — poeta, krytyk literacki, tłumacz (zwł. literatury anglosaskiej) i teoretyk przekładu, przedstawiciel tzw. Nowej Fali. [przypis edytorski]

piona w większy schemat, w obszerne ramy swoistej poetyki, na budowaniu kolejnych metafor lub obrazów poetyckich, które powstają z mniejszych lub większych zbieżności eufonicznych³⁵¹, np. „kaganek kagańca”, „pochodnie pochodów”, „sito świtu”, „w ciemnej przecznicy — ciemne przeczenie”, „od słów, które ołów”, „wyklinana klinga, ten wąski potok stali, który przejęzyczył się w potop” itp., lub zbieżności homonimicznych, czego efektem są nowe znaczeniowo obrazy, np. „zawieszenie broni nad głową”, „jeszcze nie przeżarci korozją ani wieprzowina”, „ty, wzlot z gruntu wynikły, z gruntu fałszywy” itp.

Wydawałoby się, że wiersze Barańczaka są zwykłą zabawą językową, wszechstronnym wykorzystaniem możliwości języka, jego elastycznej struktury. Tymczasem owa porwijąca giętkość słowa, igranie wszystkimi możliwymi znaczeniami wyrazów (wystarczy przeczytać takie wiersze, jak *Papier i popiół, dwa sprzeczne zeznania, Między rudą a rdzą*) zostały zaprzęgnięte do funkcji o wiele poważniejszej. Mianowicie wiersz operuje takim arsenalem środków leksykalnych, które jednoznacznie muszą być podporządkowane określone współczesnemu konkretowi naszej polskiej rzeczywistości. Jest to po prostu zrozumienie nowoczesnej postaci wiersza: językowej operacji połączonej z ważnością tematu.

U Barańczaka, jak widać, hierarchia jest właśnie taka: najpierw język poetycki, potem dopiero to, co wynika z jego układu. Charakterystycznym rysem w jego poezji jest niewyrażanie swojej opinii do końca, nie stwarzanie jakiegś pełnej sytuacji lirycznej, z której mogłaby wynikać pointa czy morał. Nie, Barańczak mówi w sposób niepełny, ułamkowy, czasem nawet zamaskowany (co niezbyt dobrze świadczy o jego koncepcji konkrētu), tak że świat wydaje się być zbiorem luźnych spostrzeżeń, ledwie mieszczących się w niezwykle oszczędnym komentarzu. Komentarz wypowiedziany przez podmiot liryczny wiersza jest tym trudniejszy do skonkretyzowania, że przedzielony został częstymi powtórzeniami, spiętrzeniami obrazów, coraz to nowych znaczeń, np. w wierszu *Jednym tchem* powtarzają się ciągle wyrazy: „nawias tchu”, „nawias żeber”, „jednym tchem”, „ryby wydechu”, „wieża tchawicy”, „ostatni oddech”, „tchnienie luf”, „jednym tchem jākane”, „do ostatniego tchu”.

I wcale nie chodzi o wydanie wyraźnego sądu, lecz raczej o określenie postawy ludzkiej, o nazwanie postępowania lub pewnego stanu w życiu społecznym człowieka: „już oczyszczeni, zanurzeni w ogniu coraz to / nowym, w coraz to zimniejszym kubie brudnej / wody” (*Między rudą a rdzą*).

Nie sugeruje wiersz sytuacji dokonanej, czegoś, co jest takie a takie, nawet nie sytuacji dokonującej się, bowiem każde określenie obliczone jest jakby na przyszłość, na to, co dopiero w nowym kontekście nabierze mocy ostatecznej: „Ci, którzy jedzą grzanki, będą jeść suchary; / nic się nie zmieni / To tylko słowo „nie”, słowo, któremu nadać / багаż strzaskanych kości i wylanej krwi”.

Mimo że wiersze mają przejrzystą budowę i oparte są na wypracowanym schemacie, nie sprawiają w żadnym wypadku wrażenia suchej sprawozdawczości. Wręcz przeciwnie, stwierdzenia są bardzo ostre w tonie i nie bawią się w dyplomatyczne uniki czy aluzje literackie. Oczywiście wiersze nie są pozbawione aluzyjności, która, w przeciwieństwie do użycia konkretów, częściowo zataja główne wydarzenie, które stało się bodźcem, a częściowo nadaje mu rangę ponadczasową.

Autor nie tai, że pragnie zawrzeć w swych wierszach uchwycone na gorąco pewne przeżycia, „jednym tchem zamknąć wszystko i zamknąć się we wszystkim”, zanotować niejako coś, co — jak domyślamy się z kontekstu — związane jest z „rozstrzelanymi ciałami”, „tchnieniem luf gorących i obłoków z dymiącej jeszcze na betonie krwi”, „brukiem zlanym krwią”, „krótkim tchem psa spuszczonego ze smyczy”, „lampą świecącą z biurka prosto w oczy”, „strzałem w ciemnej przecznicy”, „krwią, która spływa po murze o świecie”.

Można by powiedzieć, że wszystkie wiersze łączą się tylko z jednym i to łatwym do rozszyfrowania wydarzeniem, że rejestrują bardziej przeżycia (w końcu mamy do czynienia z poezją a nie szkicem politycznym) niż dokładne przemyślenia. Ale w tych z pozoru tylko rejestrujących wierszach ma chodzić o prawdę, o spojrzenie tej prawdzie w oczy,

³⁵¹eufoniczny — tu: oparty na podobnym brzmieniu słów. [przypis edytorski]

o rozglądanie się wokół nas, o to, by „stanąć na wysokości oczu”, a nie szukać odpowiedzi poza ich zasięgiem.

Wiersz *U końca wojny dwudziestodwuletniej* jest rozrachunkiem z samym sobą, próbą odpowiedzi na pytanie: jakim byłem podczas tamtych dni? Zbudowany na zasadzie przeciwieństw („w dzień zwycięstwa nad sobą, w dzień przegranej z sobą”) wiersz w sposób ironiczny podaje motywy rozterki duchowej, która pozwoliła jedynie skumulować doznania, zapamiętać fakty („u końca wojny dwudziestodwuletniej / liczyłeś zaginionych, zmarłych i zabitych / w sobie samym, choć nigdy nie byłeś wśród siebie / tak jasno żywy pod oświetlącą lampą, / zapominając nazwisk i adresów, / a szedłeś z nimi, uciekałeś z nimi”). Dlaczego tylko jedna korzyść wynika ze starcia z nagłym obrotem wypadków, które poruszyły wyobraźnię i sumienie: pamięć została obciążona nową porcją doświadczenia. Doświadczenie to, cierpkie i pouczające zarazem, niepełne i chaotyczne, składa się na „nową wojnę w sobie”, która jednak prowadzi nie wiadomo w jakim kierunku. Pozostaje jedynie niemal fizyczny ból, uderzenie w twarz i hańba, która drażni „przeszywane salwą własnej krwi” ciało i duszę.

Cechuje tę poezję duża przenikliwość i ostrość spojrzenia, choć może jeszcze zbyt poetycko pojęta. Wprawdzie Barańczak zastrzega się w swoim programie, że poezja „powinna zdzierać maski pozorów nie tylko z zewnętrznego świata, ale i z samej siebie”, ale w niewielkim stopniu dokonuje tej autodemistyfikacji, skoro z każdego wiersza konstruuje finezyjną budowlę, zamyka go w skończeniu dopasowanych ramach. I w tym wypadku Barańczak okazuje się zdeklarowanym tradycjonalistą, który uwielbia rygor, szlachetnie opracowaną wersyfikację i — co najcenniejsze — idealnie symetryczną budowę wiersza. Symetria polega tu na przemyślnym układzie rymów (np. w wierszu *O wpół do piątej rano*: abc, dec, eac, bdc) lub na powtarzaniu wyrazów w klauzuli wersu każdej strofy, czy też na paralelizmie wyrazowym i synonimicznym.

Na koniec stwierdzmy, że tom Stanisława Barańczaka zaliczyć należy do najlepszych pozycji poetyckich ostatnich kilku lat.

1971 r.

SŁOWA W MARSZU

Już sam fakt uczynienia z poematu centralnego punktu tomu wierszy należy do zjawisk niecodziennych w naszej współczesnej poezji. A jest to dopiero zewnętrzna oznaka oryginalności Krzysztofa Karaska³⁵², którego poetycka droga (spóźniony przecież debiut) od ekspresywnej *Godziny Jastrzębi* (1970) do *Droзда* (1972) jest bardzo charakterystyczna dla najmłodszego pokolenia twórców.

Tak jak Jarosław Markiewicz³⁵³ czy Stanisław Barańczak, Karasek w swej drugiej książce ten sam temat społeczny ukazał z innej strony: nie w sposób tylko intuicyjny (zachowajmy tę tradycyjną i uproszczoną dychotomię), ale również intelektualny. To, co dawniej stanowiło opozycję w stosunku do uładowanego modelu kultury polskiej w ogóle, teraz tę rolę ma pełnić nie forma, ale przede wszystkim pewien rozrachunek intelektualny czy to z okresem jeszcze świeżych wydarzeń, czy to właśnie z tradycyjnym (w poezji, ale nie tylko) modelem myślenia.

Książka Karaska złożona jest z trzech części: dwóch poematów i siedmiu wierszy i taki właśnie podział, niezwykle precyzyjny i zwarty zakłada również dyscyplinę w planie zawartości. Poematy i większość wierszy posiada rozbudowaną warstwę narracyjną, z wyeksponowanym podmiotem lirycznym, co pozwala ich autorowi na swobodne przeprowadzenie monologu z szeregiem pytań retorycznych, z opisem konkretnych sytuacji, opisem zachowań konkretnych osób i ich wypowiedziami, z cytataми literackimi czy dygresjami „filozoficznymi”. Wbrew jednak charakterowi narracyjnemu poematu nie jest on nacechowany konkretnością w takim przynajmniej nasileniu, by mówić o bezpośredniej fascynacji rzeczywistością.

³⁵²Karasek, Krzysztof (ur. 1937) — poeta, eseista i krytyk literacki. [przypis edytorski]

³⁵³Markiewicz, Jarosław (1942–2010) — malarz i poeta. [przypis edytorski]

Wyróżnić można w jego warstwie, jak sądzę, dwa typy zachowań wobec rzeczywistości. Pierwszy wiąże się z zawiązaniem sytuacji fabularnej, w której naczelną rolę zajmuje bardzo jawnie i bezpośrednio określony podmiot liryczny — bohater, który na własnej skórze nosi ślady wszystkich wydarzeń i przeżyć, „rozgrywających” się w realnej, codziennej scenerii, w której uczestniczą znani z imion lub inicjałów inni bohaterowie.

Drugi typ zachowań jest natomiast prawie niezależny od poprzedniego, ponieważ jedynie z pozoru korzysta z przygotowanej niejako wcześniej dekoracji rzeczywistości.

Najpierw jest to bardzo poetycki opis krajobrazu o silnym zmetaforyzowaniu (ten element jest pośredni między scenerią a monologiem wewnętrznym), potem rozważania refleksyjne często z pomocą gotowych struktur literackich (cytaty z dzieł literackich i filozoficznych). Jak widać, oba typy zachowań wobec rzeczywistości obiektywnej, choć przenikają się wzajemnie, wynikają jedno z drugich, nie tworzą bynajmniej jednolitej struktury. Nie chodzi zatem jedynie o dwustopniowość w poetyckiej rewizji rzeczywistości, ale o coś więcej: o hierarchię. Ważniejsza staje się ogólna refleksja, bardziej wieloznaczna, a rzeczywistość jest tylko impulsem, który unosi poezję ponad rzeczywistość.

Konkretność podmiotu lirycznego objawia się nie tylko w częstym użyciu 1 osoby liczby pojedynczej i czasu przeszłego, a więc w konstrukcji gramatycznej, ale również w eksponowaniu motywów autobiograficznych. Np.

Jestem humanistą
określmy to bliżej. Więc?
Wzrost 180 centymetrów, ciężar 72 kilogramy
oczy niebieskie włosy blond. Numer
dowodu osobistego BCW 647256. Numer książeczki
wojskowej
stopień znaki szczególne W tym samym czasie:
Henryk je zupę w barze mlecznym średnicowym
Warszawa Aleje Jerozolimskie 49

(Drozd 7)

Autobiografizm jest autentycznym walorem poezji Karaska. Wyraźnie odcinający się od sztucznej beczcasowości poprzedniej generacji, po raz pierwszy stał się ważnym elementem składowym poetyckiego „ostrego widzenia”. To nie tylko określenie własnej osobowości i własnej duchowej postawy, ale przede wszystkim opisanie sytuacji rzeczywistej, a więc „gazetowej”, politycznej, społecznej i myślowej. Jakkolwiek istnieją owe dwa typy zachowań wobec rzeczywistości (opisowy i konstrukcyjny), to nietrudno się domyśleć, że pierwszy jest ważniejszy od drugiego jako nowo użyty znak poetycki, a drugi jako znak standardowy, ale w innym kontekście.

Niepewność, niepokój, odzyskiwanie wiary — oto co cechuje wiersze Karaska, wiersze „gęste” od teraźniejszości ulicy i teraźniejszości myślenia.

„Poezja jest bagnetem wbitym w brzuch swojego czasu” — napisał Karasek w programowym artykule *Przez otwory strzelnicze ust*³⁵⁴. Nowa sztuka, nowa poezja to jednak, według autora, *połączenie* rytmu współczesności (tłumu, ulicy, miasta, tramwajów) z „nową” rzeczywistością języka („słowa w marszu”, dotarcie do tajemnicy słów).

Niemożliwa jest więc poezja bez idei, absurdalna jest poezja słów dla samych słów. Sądzę, że poezja Karaska mimo wszystko jest pośrednikiem między modelem awangardy (konstruktywizm), a modelem ekspresjonistycznego zaangażowania. Oczywiście konstruktywizm Karaska odbiega dość wyraźnie od modelu poezji kręgu „Orientacji”³⁵⁵, ale posiada zbliżone źródło: zawiera metaforę antyironicznej, która ma odkrywać nieznaną rzeczywistość lub pomagać w prawidłowym odczytaniu współczesnego świata. Ale jeśli reprezentanci tamtego modelu poprzestawali na fascynacji metaforą, Karasek umieszcza ją w samym centrum zainteresowania współczesnością. W tych natomiast wierszach,

³⁵⁴*Przez otwory strzelnicze ust* — „Poezja” 1971, nr 12, s. 58. [przypis autorski]

³⁵⁵*Orientacja Poetycka Hybrydy* — grupa literacka, złożona z poetów debiutujących w 1. poł. lat 60., nazwana od warszawskiego klubu studenckiego „Hybrydy”; rozpadła się w roku 1965. [przypis edytorski]

gdzie dochodzi do głosu ton sarkastyczny (metaforyzacja nie pełni dominującej roli), ironia wypływa z czegoś innego: z nadania przedmiotom codziennym, „mieszczańskim” odcienia przesady. Sarkazm Karaska wynika zatem z „opisowego” typu zachowań wobec rzeczywistości, jest ostry i bezkompromisowy.

Świat poetycki Karaska składa się z konkretów: Marksa³⁵⁶ i wojny, krwi i dziennika telewizyjnego, nekrologu Rafała Wojaczka³⁵⁷, „Życia Warszawy”, myśli na temat wolności i spaceru po Marszałkowskiej, opisu własnej rozterki duchowej i mostu Poniatowskiego, rozważań o rewolucji i numeru dowodu osobistego. Jest niesłuchanie spontaniczną próbą samookreślenia się, zarysowania współczesnej sytuacji moralnej i wrażliwości społecznej obywatela, poety i polityka.

Być w rozbitym świecie, w którym każdy ma swoje wyznaczone miejsce, nie jest żadnym przywilejem. Scałić świat, aby „nielegalnemu grypsowi wolności” przywrócić jego sens naturalny, to również zadanie nie dla poety. Wyzwolić się ze stagnacji — to wyjście najprostsze („jak to łatwo powiedzieć”, szumi mi piosenka!), ale wcale niełatwe. Najpierw trzeba zrozumieć swoją sytuację — podpowiada autor *Droзда i innych wierszy*. Nie można jej jednak zrozumieć, gdy stoi się na uboczu, rozprawia tylko o uczciwości moralnej, ma się w głowie same chytre, aczkolwiek wzniosłe słowa, gdy wkłada się na przemian kolorowe szaty błazna lub kapłana, co niestety wychodzi na jedno.

Trzeba być częścią ojczyzny, małym klockiem na mapie sztabowej świata. Rozdwojenie na ja i nie-ja przedrzeźnia w pewnym sensie podział na tożsamość i alienację³⁵⁸. Ciągłe trzeba się sprawdzać, stale konfrontować. Bez pewności, że zrobiło się krok naprzód, że nie czyha na nas niebezpieczeństwo, nie można mówić o dalszym działaniu. Człowiek jest osaczony przez problemy wyboru, musi zdobyć się na odszukanie własnej interpretacji wolności. Być wolnym nie znaczy już nic — mówi Karasek — współczesność jest w takim stopniu heterogeniczna, że nie pozwala jednostce poruszać się według klasycznych norm postępowania.

Czy to, że można opisać siebie (jestem humanistą, obserwuję, widzę fałsz), jest już wolnością? Czy to, że obracanie się wśród przyjaciół, wśród Henryków i Jaroniów, Mikołajów i Andrzejów, powoduje od razu zatarcie nieautentyczności? To, co cechuje współczesnego obywatela, nazywa się brakiem wiary. W przyjaźni, która nawet śmierć potrafi uwznioślić, brak wiary jest wspólną ceremonią jak palenie haszyszu, telewizyjnym losem metafizycznym. Telewizja rozłupuje naszą sponiewieraną świadomość, a my, zamiast uciec od niej, rozgrywamy ten sam spektakl, tylko w innej inscenizacji. Tak, taka jest prawda! Obawa przed katastrofą, która może nadejść tylko od wewnątrz, zmusza do małostkowej (niestety) obrony własnych, indywidualnych wartości, obrony polegającej na głośnym odczytywaniu własnego życiorysu. To ja! — krzyczymy. To ja jestem w tym państwie! — urządzamy manifestację. To ja ukazuję niezwartość dwóch światów: moich myśli i mojej sytuacji!

Żyjemy z poezją za pan brat. Ukazuje nam ona swoje różowe wnętrza, okrywamy się nią jak futrem z komisu. Wierzmy w nią, bo wydaje się nam, że tylko ona zachowała cechy autentyczności. Gdyby tak było naprawdę, rewolucjonista przy kiosku z piwem zalałby się w trupa.

Wiersze Karaska odczytują nasze zagmatwane myśli, nerwowo pragną dolepić nam dojrzałość, mówią o niejasności naszego położenia.

1972 r.

³⁵⁶ Marks, Karol (1818–1883) — niemiecki filozof i ekonomista, działacz rewolucyjny. Współzałożyciel Międzynarodowego Stowarzyszenia Robotników (tzw. Pierwszej Międzynarodówki), koordynującej działania organizacji robotniczych w różnych krajach. Razem z Fryderykiem Engelsem opracował teorię materializmu dialektycznego a. historycznego, który zakładał, że cała realna rzeczywistość jest materialna, a rozwój dziejów wynika ze ścierania się interesów klasy posiadającej i klasy pracującej, tzw. walki klas o środki produkcji (surowce, urządzenia, pomieszczenia, ludzka praca). Według określeń Marksa sztuka, nauka, kultura i religia to nadbudowa, której kształt jest uwarunkowany przez środki produkcji, czyli bazę. [przypis edytorski]

³⁵⁷ Wojacek, Rafał (1945–1971) — poeta (zaliczany do tzw. poetów wyklętych) oraz prozaik. [przypis edytorski]

³⁵⁸ alienacja — wyobcowanie; pojęcie filozoficzne obecne zarówno u Hegla (jako obcość państwa wobec ducha dziejów), jak i u Marksa (oddzielenie się pracy, pojmowanej jako twórcza działalność człowieka, od rzeczywistości społecznej na skutek mechanizacji środków produkcji). [przypis edytorski]

ODMIANA POEZJI KRYTYCZNEJ

Ryszard Krynicki³⁵⁹ w swoich deklaracjach programowych pochodzących z okresu przed-debiutanckiego kładł nacisk na niewspółmierność rzeczywistości języka i rzeczywistości społecznej. Podkreślając swoją nieufność wobec tego, co oficjalne, poruszał się po obszarach ściśle zamkniętych, dotyczących wewnętrznych spięć językowych. W latach ostatnich autor *Aktu urodzenia* (1969) zmienił zdecydowanie front swojego ataku, traktując poezję jako narzędzie krytyki rzeczywistości. „Dla poezji lingwistycznej język jest co prawda również rzeczywistością, ale rzeczywistością zdegradowaną, zmistyfikowaną i zniewoloną. [...] Postawa lingwistyczna nie jest metodą, lecz stanem świadomości, procesem światopoglądowym. [...] Wydaje mi się, że należałoby mówić raczej o specyficznym krytycyzmie lingwistycznym, będącym charakterystyczną cechą zarówno pewnego typu (bliskiej strukturalizmowi) krytyki poetyckiej, jak i poezji krytycznej (w sensie Kantowskim), której odmianą jest również poezja lingwistyczna. [...] Język zinstytucjonalizowany, fetyszystyczny, język gazetowych sloganów, będący odbiciem ogólnego zafalszowania rzeczywistości — w poezji lingwistycznej ulega obnażeniu, demaskacji i zaprzeczeniu. [...] Poezja lingwistyczna natomiast mówi (w odróżnieniu od neoklasycystycznej — przyp. mój — J. K.) o teraźniejszości jej językiem, poddanym poetyckiemu krytycyzmowi”³⁶⁰.

Przytoczone wyżej słowa Ryszarda Krynickiego jasno formułują opinię, że poezja lingwistyczna jest tylko jednym z możliwych sposobów interpretowania „teraźniejszości” w poezji, w żadnym zaś wypadku nie dotyczy rzeczywistości językowej. Parawan językowej mistyfikacji nigdy całkowicie nie przesłaniał rzeczywistych intencji poezji Krynickiego. Jak sam napisał w *Akcie urodzenia* „może wstyd poetycki, a może charakterystyczna dla naszego czasu publiczność tajemnicy nie pozwala mi napisać wiersza, który byłby bardziej oczekiwaniem niż wątpliwością”³⁶¹. Wiersze Krynickiego są „wątpliwością” poznania świata i poznania języka, rozszyfrowania pamięci i odkrycia tajemnicy snu. Życie jest „pędem stałej ucieczki”, poezja wyraża tylko ów pęd, permanentne dążenie, które nie ma końca.

Sceptycyzm, na który powołuje się Krynicki, jest niezgodą na jednoznaczność pewnych sytuacji rzeczywistych, a także obroną przed zbyt bezwolną wyobraźnią. „Droga od jawy do snu” to nieustanne dokonywanie wyboru między niestałością a trwałością, między nieobecnością a obecnością. Wiersz Krynickiego nigdy nie jest zamknięty.

Stanisław Barańczak³⁶² zauważył, że poezja Krynickiego, każdy jego utwór, ewoluje od początkowego zjednoczenia do końcowego wyobcowania. Dzieje się tak dlatego, że dowolny moment rzeczywistości, który staje się punktem wyjściowym wiersza, na końcu ulega zaprzeczeniu. Istniejąca potencjalnie na początku iskierka prawdy czy wiary w trwałość zjawiska lub przedmiotu dąży nieuchronnie do swojej zguby. Wiersz stara się być tylko uświadomieniem swojego istnienia, nigdy zaś odpowiedzią na najprostsze pytania. Nie ma prostych pytań. W poezji Krynickiego kłócą się jednak ze sobą dwie kwestie: zwierzenie i konsekwencja zwierzenia. Zwierzenie się z najczulszych win to oczywiście oczyszczenie, a także próba zawładnięcia światem. Odkrywa ono jednak nadmiar słabości, brak rozeznania, celową nierozwiązywalność konfliktów, z którymi mamy do czynienia. „Nie przedrzesz się przez własne spojrzenie” — mówi Krynicki, ponieważ to, co kiedyś było pewnością, teraz rozbiło się na kilkanaście odrębnych znaczeń i wartości. Wiersze z *Aktu urodzenia* dawały wyraz upiornemu „rozbięciu dzielnicowemu” współczesności. Zasada poematu rozkwitającego, jaką rządzą się jego wiersze, to przecież konsekwencja choroby świadomości społecznej: nie można niczego nazwać jednoznacznie, fałsz kryje się za każdym znaczeniem, oczywistość zamienia się w jego zaprzeczenie. Rozszerzenie znaczenia nie prowadzi do spodziewanej ścisłości, ale do roztopienia go w chaosie słów, pojęć, obrazów.

³⁵⁹Krynicki, Ryszard (ur. 1943) — poeta, tłumacz (m. in. poezji Paula Celana), opozycjonista i wydawca. [przypis edytorski]

³⁶⁰R. Krynicki, *Czy istnieje już poezja lingwistyczna?*, „Poezja” 1971, nr 12, s. 47–51. [przypis autorski]

³⁶¹może wstyd poetycki... — R. Krynicki, *Akt urodzenia*, Poznań 1969 (skrzydełko). [przypis autorski]

³⁶²Barańczak, Stanisław (1946–2014) — poeta, krytyk literacki, tłumacz (zwł. literatury anglosaskiej) i teoretyk przekładu, przedstawiciel tzw. Nowej Fali. [przypis edytorski]

Krytycyzm poezji Krynickiego ma z całą pewnością dwa oblicza, związane z dwoma okresami twórczymi: z *Aktem urodzenia* i złożonym do druku *Organizmem zbiorowym*. W pierwszym tomie autor traktował krytycyzm jako poddanie w wątpliwość społecznej jednorodności. Dokonywał tego poprzez językowe mistyfikacje: wzajemne zaprzeczanie znaczeń, oksymoroniczne związki, fałszywe etymologie, opisy dążące do ukazania bezsensu sytuacji. Rzeczywistość istniała tylko jako weryfikatorka tej ironicznej i paradoksalnej sondy języka, a sen, który był jedynym autentycznym, bo własnym światem, oddawał bez wahania wszystkie swoje urojone spięcia. Wiersze umieszczone w drugim tomie odznaczają się już krytycznym ujęciem obrazu rzeczywistości. Język nie jest w nich głównym przedmiotem analizy, podejmuje teraz funkcję pomocniczą, wyostrowającą rzeczywiste konflikty, które „weryfikować” może — odwrotnie niż przedtem — świat snu. Tak jak w *Akcie urodzenia* wiersze naśladowały schematyczne zwroty językowe, nawiązywały do rzeczywistości poprzez poetycko i przewrotnie ujęte slogany („z podejrzliwą ufnością patrzy na mnie oko ulicy”) *** (*rezygnującemu z każdej poczekalni...*), tworzyły osobny świat językowy, to w *Organizmie zbiorowym* rzeczywistość istnieje jako imitacja konkretnych wiadomości „z życia”, informacji prasowych i telewizyjnych, hasel propagandowych i reklamowych („Od 20 maja każdego roku na łowiskach śląskich trwa sezon polowań na sarny i kozły”) (*Przed okresem rui*). Pojawiają się wiersze, które wątpliwość zmieniają w oczekiwanie. Budują pewną całość, ryzykują opis określonej sytuacji społecznej (wiersz *Ci, którzy*), z którym można podejmować dyskusję, częściej unikają zaskoczeń językowych typu: „Kto się przecenia — będzie przeceniony”, które są właściwie znakomitymi aforyzmami, na rzecz ironicznym stwierdzeń w rodzaju: „Jak stwierdził uczony, jedna krowa może skosztować przeszło 80 stron pociętych w paski gazet dziennie”, głęboko przeżytych wydarzeń politycznych i osobistych, splecionych ze sobą w nierozzerwalną całość (*Podróż pośmiertna*).

W poprzednich wierszach Krynicki nie posługiwał się trybem oznajmującym, gdyż — jak stwierdziłem — daleki był od nazywania zaskakującej go rzeczywistości, wystarczała mu urywkowość obrazów kopiujących zagmatwaną wizję snu. Obecnie tryb oznajmujący wkradł się do jego wierszy i stał się nieodzownym składnikiem aktu nazywania. Poezja Krynickiego stała się — trzymając się wiernie postulatu Peipera³⁶³, „aby wszyć w naszego człowieka nerw terażniejszości” — najbardziej osadzoną w realiach nowoczesnego życia. Uścisk z terażniejszością dokonuje się jednak nie na płaszczyźnie współbywania idei czy komentowania wydarzeń, ale na płaszczyźnie artystycznej, tzn. poezja pragnie wydobyć z nowej, skomplikowanej i niejednokrotnie zafałszowanej rzeczywistości nowe formy piękna, pragnie konstruować pewną ideę estetyczną. Mam wrażenie, że Krynicki jako jedyny poeta młodego pokolenia ma jasno sprecyzowane prędkie budowania nowego porządku estetycznego i etycznego. Świadomie nawiązuje do programu „budowy artystycznej” Peipera, który pisał, że „budowanie dzieła sztuki jest sprowadzaniem chaosu do porządku, zmuszaniem dowolności do ładu”, który pozwala ludziom współżyć z sobą. Drobne migawki, jakie znajdują się w wierszach Krynickiego, nie rozpierzchają się, tworzą jakiś niewidzialny korpus, z którym musimy się uporać, aby móc zrozumieć naszą rzeczywistość.

Przesunięty został akcent z subiektywnego operowania językiem (*Akt urodzenia*) na przemawianie w imieniu środowiska (*Organizm zbiorowy*). O ile przedtem podmiot liryczny zajmował pozycję obronną, polegającą na oczekiwaniu snu, który wszystko wyjaśnił lub wskazywał punkty styku z rzeczywistością, o tyle obecnie wkroczył w fazę ofensywną: rzeczywistość otworzyła się jak „dom publiczny”, wszystko znalazło się na wierzchu. Przekroczenie progu zwierzenia w pierwszym okresie twórczości prowadziło nieuchronnie do otwarcia jedynie snu, było szeroko interpretowaną kategorią intymności, w której rzeczywistość pojawiała się jako coś ciężkiego, obumarłego, zagadkowego, od czego trzeba uciec (główny motyw wierszy Krynickiego). Rzeczywistość w gruncie rzeczy ograniczała się do „stosunków jednostkowych” (ja i kobieta, ja i dziecko, ja i tłum, ja i rodzina, ja i dom itp.), co sugerowało, że tylko pamiętnik „osobisty” pozwoli zwyciężyć czas i jego zniewoloną formę. W drugim okresie twórczości to nie poeta pisze pamiętnik, ale

³⁶³ Peiper, Tadeusz (1891–1969) — poeta, krytyk i teoretyk sztuki, przedstawiciel awangardy, redaktor czasopisma „Zwrotnica”, twórca koncepcji „zdania rozkwitającego”. [przypis edytorski]

rzeczywistość staje się pamiętnikiem krytycznym. Teraźniejszość jest ukonkretniona, do głosu dochodzi język zinstytucjonalizowany, któremu przypisuje się walory snu: fałszywą fikcyjność. Krynicki zaczyna w swojej poezji dyskutować ze społeczeństwem, tak jak poprzednio z samym sobą, ma pretensje, polemizuje, oskarża, np. *Ci, którzy*: „Ci którzy swoich synów / dopiero oskarżonych przed sądem poznają oraz oni — ich / gazetowi poeci, którzy zdradzając ideały nie zdradzają nawet / idei; ci, którzy i na protestach potrafią zarabiać i oni / ich Stróż”. Język Krynickiego powoli zmieniał swoje funkcje. Początkowo powoływał do życia utajone związki z rzeczywistością, np. „zatem / rozwiązanie: węzła, snu, zagadki, ciężarnej kobiety; zagadek / snu i węzła ciężarnej kobiety; ciężarnej kobiety snu, snu / o bezsenności” (*Pęd pogoni, pęd ucieczki*), przez pryzmat języka oglądaliśmy konkretny świat, który wobec tego tylko naskórkowo był nam dany.

Teraz Krynicki przywołuje na pomoc dwuznaczność języka tylko w takich wypadkach, gdy pragnie *ośmieszyć* absurdalne zjawiska codzienności, np. „bo rzeźnik dla nich jedynym rzeźbiarzem jest (kwiat / wieprzowiny); którzy jeżeli przeżywają — to jedynie samobójców / o kilka wczasowych (do czasu) przygód, umierając / i powstając z martwych z każdym przełożonym (na jaki / język) ze strachu o awans” (*Ci, którzy*).

Bardzo charakterystyczna jest dla tej poezji stałość motywów. W ogóle można powiedzieć, że ma ona podtekst erotyczny i bardzo osobisty, tzn. dotyczący „stosunków pokrewieństwa”: mąż — żona, kobieta — mężczyzna, kobieta rodząca (ciężarna) — kobieta — kochanka, ojciec — dziecko; macierzyństwo, ojcostwo, dom, narodziny — śmierć, starość — miłość; z drugiej strony: klęska miłości — zdrada — stosunek — orgazm — miłość przez nieobecność — cielesność miłości.

Pojawia się także ważny problem etyczny: zdrady, ufności, donosicielstwa, mistyfikacji. Zachować uczciwość — zdaje się mówić Krynicki — nie być niewolnikiem okazji, to główne zadanie współczesnego mieszkańca świata; podjąć decyzję, to zrezygnować z fałszu, jaki ofiaruje nam społeczeństwo; zająć miejsce, to poczuć się pewnym. Ale jak zachować uczciwość, jeśli pragnie się „z każdej rzeczy wielkiej czynić — pospolitą”, w jaki sposób podejmować decyzje, skoro „podjąć decyzję, jakbym donos podnosił”, jakiej zajmować miejsce, jeśli „przede mną miasto bez miejsc”. Bohater wierszy Krynickiego swoją klęskę, bo jego nieufność powoduje społeczną izolację (być wyobcowanym, znaczy zachować czystość), podnosi do rangi zwycięstwa etycznego. Zbliżenie jest nieetyczne, tylko zachowanie dystansu do świata, do człowieka, do literatury — operacja na języku w gruncie rzeczy jest obroną przed trywialną szczerością wypowiedzi — może pomóc zachować twarz. Uciekając od zafałszowania, oddalamy się jednocześnie od odpowiedzialności społecznej. Oczywiście, jest to zbyt mechaniczne traktowanie problemu. Krynicki wybierając z rzeczywistości najjaskrawsze sytuacje, dokładnie je analizuje, choć zawsze sprowadza do tego samego momentu: konfrontuje z własną, głęboko indywidualną wizją. Poezja krytyczna w jego rozumieniu to nie tylko opis zjawiska, jego zanegowanie, ale także propozycja nieoficjalnej przeciwwagi.

Zmiana w poetyce Ryszarda Krynickiego jest doskonałym przykładem tego, jak słowo poetyckie czule jest na wszelkiego rodzaju społeczne pęknięcia, jakim ważnym bywa instrumentem dojrzałej części opinii publicznej. W poprzednich okresach poezję traktowano jako coś niezmiennego, wiecznego, niezależnego od „tu i teraz”, ponieważ szukano przeważnie, jak to czynili na przykład neoklasycy, powtarzających się w kulturze modeli i tropów.

Wiersze Krynickiego sprzed 1968 roku utożsamiały się w pełni z sytuacją w życiu społecznym i politycznym kraju, eksponując te informacje, które świadczyły o zmistyfikowanej rzeczywistości, analizując język, w którym odbijały się nastroje społeczne.

Po 1968, a zwłaszcza po 1970 roku Krynicki manifestacyjnie odrzuca dawne poetyckie przyzwyczajenia i rozumiejąc szansę, jaka stoi przed poezją w obliczu narastających przemian w życiu narodu, tworzy zupełnie inny typ wypowiedzi lirycznej, zbliżając się nawet w niektórych wypadkach do Różewiczowskiej sprawozdawczości. Takie wiersze, jak *Pożegnanie, upadek, Nie wiersz lecz wyznanie, Otwarcie, Maszyny do pisania, Zabawa językowa czy Podróż pośmiertna III* rejestrują bardzo dokładnie i obiektywnie, z dziennikarską niemal bystrością codzienny, teraźniejszy, miejski pejzaż, w którym bohater, stawiając sobie retoryczne pytanie „czy można być niemyym pomiędzy niemyymi i tymi którym wydarto

Ciało, Miłość

języki”, znajduje dla siebie jedynie wytłumaczalne zajęcie: oswajać nowy świat, który jest przemilczany. Np. w wierszu *Pozegnanie, upadek* pisze Krynicki:

przypadkowy świadek przyszłego wypadku
banita własnej skóry i cudzego serca
„wielkieś mi uczyniła pustki w domu moim”
ulica Kościańska
i dziewczko uliczna
szyld „Świat pończoch” w Gliwicach
okrzyk „Ty, kurwo” niesiony jak sztandar
w pewnym miasteczku przez pewnego małżonka pewnego poranka
„Stosunki pośmiertne Zygmunta Krasieńskiego
z pewną duszą w r. 1913” w Bibliotece Narodowej
rachunek prawdopodobieństwa
mowa na erekcję ratusza
raport o ślepcach i „Raport o dziennikarzach”
mój „Akt urodzenia” i nie mój akt zgonu
moskiewska „Prawda”
dawno wyprzedziłem swe jedyne życie
nie chcąc kłamać
musiałeś okłamywać
nie miałeś ani przyjaciół
ani przeciwników
ani mistrza
ani uczniów
poza naśladowcami, tak, kobiety katalizatory
nawet nie jesteś samotny
serce twoje jak śnieg topniejący, jak zdemaskowany tajniak
serce twoje czuwające czyha
serce twoje czyhające czuwa
jak słońce ciąży ponad twoim wzrokiem
przypadkowy świadek mojego upadku

Wiersz staje się wyznaniem, ale nie tego typu, co w *Akcie urodzenia*. Zmiana perspektywy w polu widzenia rzeczywistości pociągnęła za sobą zmianę w psychice podmiotu lirycznego. Poprzednio czuł się on dość bezpieczny za zasłoną języka, gdyż tworzył z jego odprysków nowe wartości, był aktywnym uczestnikiem, działał, choć było to działanie ponad rzeczywistością. Teraz, odrzuciwszy maskę, obnażył swoją słabość, więcej — swój głos upodobnił do głosu tłumy, stał się jednym z wielu. I to właśnie zrodziło w nim rozterkę: brak oparcia (mimo że to oparcie było nieetyczne, gdyż prowadziło do okłamywania) powoduje upadek, ale w znaczeniu społecznym. W pierwszych wierszach domagał się dopuszczenia go do głosu, zgody na przekroczenie granicy zwierzenia i przedarcie się do rzeczywistości. W ostatnich wierszach, kiedy znalazł się twarzą w twarz z „wylotową ulicą nieznanego miasta”, jego czujność stała się oczekiwaniem. Na wszystko, co wiąże się z czasem teraźniejszym: na wydarzenia i sytuacje, słowa i przedmioty. Świat stał się wreszcie konkretnym zbiorem autentycznych elementów. W wierszu *Otwarcie* czytamy: „pierwszomajowego poranka 1969 roku w przedziale pociągu pospiesznego / czytam *Regio* Tadeusza Różewicza, współczesnego polskiego poety (zob. Polska) / na przemian z krótkim kursem jazdy pociągów”.

Nie jest to jednak zwykły opis czy prosty zestaw „gazetowych migawek”, ale taka obserwacja obiektywnej rzeczywistości, która pozwala podmiotowi określić swoją sceptyczną niewiarę wobec wielu „nierozwiązywalnych spraw”. Nierozwiązywalną sprawą jest społeczna anonimowość, zbiorowe milczenie i zbiorczy indyferentyzm, które sprawiają, że rozsądny głos, szczere wyznanie czy poetycka próba profetycznej reakcji nie spełniają swoich podstawowych założeń, toną w powodzi innych, fałszywych działań. Nierozwiązywalną sprawą jest także kwestia „cudzości”, która polega na odepchnięciu widzącej o wiele więcej jednostki poza obręb społeczeństwa, nietolerującego oskarżających rapor-

tów na swój temat oraz na dwuznaczność własnej sytuacji, niepozwalającej do końca wyzbyć się kompleksu niższości, a także na niemożności określenia się w sposób sobie tylko właściwy, indywidualny: „znam również kilku poetów metafizycznych / w tym również niektórych nadrealistów / poruszających się za pomocą cudzych ust / w naszych czasach usta są szczytkowymi skrzydłami” (*Maszyny do pisania*).

Epitet „cudzy” tak często pojawiający się w wierszach Krynickiego w zbliżonych kontekstach, ma tajemniczo-egzystencjalny wydźwięk. To, co jest „cudze”, jest i po części moje — myśli podmiot, gdyż i on jest cudzy dla świata, w którym każdego dnia budzi się na nowo „w nienagannie odprasowanym garniturze skóry”, nie mogąc nigdy wyjawić „celu tej podróży, tej ciekłej ucieczki” (*Zabawa językowa*).

1973 r.

EKSTAZA PRZESZŁA W IRONIE

Tytuł recenzji jest przekorny, bo parafrazuje jeden z wierszy Jarosława Markiewicza³⁶⁴. Oddaje jednak kwintesencję zmiany drogi twórczej autora *Stadionu słonecznego* (1965) i *Przyszedłem zapytać o własne imię czasu które wnoszę* (1970), drogi od ekspresjonistycznego rozchwiania po racjonalną drwinę. Wcześniejsza twórczość jak gdyby unikała dystansowania opisywanej rzeczywistości chaosu od języka, którym go wyrażała, nerwowego, kotłującego się języka kosmosu. Język ten charakteryzował się otwartością w tym sensie, że nie chwytął w żadne ramy ani kompozycyjne, ani racjonalne, ani metaforyczne poetyckiego opisu, był odbiciem szybko przepływającego wrażenia, zapisem intensywnego przeżycia, wyrazem emocji, stanu uczuć podmiotu lirycznego, który był narzędziem rozpadającego się świata, a w mniejszym stopniu aktywnym uczestnikiem, który wybiera i nazywa rzeczywistość. W ostatniej książce *Podtrzymując radosne pozory trwania pochodu* (1971) język jest powolnym zamykaniem rzeczywistości, którą ogląda się już z dystansu, a wobec tego można ją określić, nazwać, można z niej zadrwić.

Ryszard Krynicki sądzi wprawdzie, że jest zupełnie inaczej, że ironia wierszy Markiewicza zamieniła się w katastrofizm, ale nie bierze on pod uwagę sprawy języka³⁶⁵. Uogólnienia przeszły w konkret, Markiewicz z ekstatycznego katastrofisty, którym był i w poprzednich książkach, przemienił się w katastrofistę szydzącego.

Oczywiście, zmiana języka nie świadczy jeszcze o zmianie świata, świata wyobraźni i świata obiektywnego. Markiewicza nadal fascynuje tylko jedna jego strona, owo chorobliwe wynaturzenie związane z zakłamaniem, „infekcją” życia i okrucieństwa sztuki. Jednak trzeba mówić, „trzeba wyjadać zaciekle wszystko / z dziur w swoich zębach, zwłaszcza zapomniane zwroty / językowe, banal smaczny jak strucla”, trzeba nieustannie reaktywować przeszłość, która jest, względnie była, jedynie cieniem wiary. Przeszłość to nie azyl dla zachwianej świadomości, ale punkt odbicia, od którego zacząć się może coś nowego, coś jeszcze nieprzeznaczalnego: „Coś miało nadejść później. Czegoś ciągle nie ma. / Na coś oczekujemy. Coś zniknęło”. (***) *Czegoś jeszcze nie ma...* Czas, który minął, jest zamknięciem etapu tragicznego, czas, który nadejdzie, będzie polem dla ironistów. Ale wszędzie, gdzie tylko się obrócimy, czyha śmierć, niepokój i ciemność, krąg obsesji czy motywów, które towarzyszą poecie we wszystkich wierszach: „W śmierć wpatrzony jak w lustro spostrzegłem oczy” (*Strona zewnętrzna*), „jak dzieci, które przyjdą po nas i ze zdziwieniem dotkną naszych martwych ciał (*Strona zewnętrzna II*)”, „Samobójcze mrowiska pełzną w deszcz” (*Strona zewnętrzna III*), „Umarłych wynosi się za miasto w trumnach słów. Człowiek godzi się na śmierć” (*Hymn*), „dopałam na ogniu resztę swego ciała” (*Confiteor*), „W śmierci, która nie jest ani pomysłem, ani początkiem, ani końcem, która nie jest żadnym rozwiązaniem” (*Tu, teraz, potem i zawsze*).

Ginie nie tylko świat ze swoją pamięcią, językiem, historią, ale i świadkowie: ten „wypreparowany z poglądów Marks’a”, ale również ten, który nie podlega starzeniu się, którego światopogląd nie starzeje się. Świat zostaje unicestwiony tylko dlatego, że brak jest języka, którym go można zatrzymać, bowiem „cokolwiek przetrwa z tego czasu, /

³⁶⁴Markiewicz, Jarosław (1942–2010) — malarz i poeta. [przypis edytorski]

³⁶⁵Ryszard Krynicki sądzi wprawdzie, że jest zupełnie inaczej... — „Poglądy” 1972, nr 1. [przypis autorski]

puder słów. Cokolwiek pojawi się w tym czasie, / budyń słów” (*Hymn*). Pomysły, które nie dają nam spokoju, muszą ograniczyć się do oczyszczania języka, ale to nie zapewnia jeszcze całkowitej odbudowy świata.

Metafory występują w dwuznacznej roli. Każda metafora służy celom zupełnie innym, niżby to wynikało z jej funkcji. Zamiast tworzyć nowe jakości semantyczne, odnoszą się do standardowych znaczeń, mając je stale na uwadze i zamieniając się w gruncie rzeczy w metonimię³⁶⁶ albo w najgorszym razie w peryfrazę³⁶⁷. W związku z tym model takiej poezji proponować może zawsze tylko surogat³⁶⁸ autentycznej prawdy i autentycznych wartości. Dopóki nie przekroczy się owej nieszczęsnej bariery językowej, która powstrzymuje każdego wrażliwego poetę, jakim z całą pewnością jest Jarosław Markiewicz, poezja pseudonimując rzeczywistość nigdy nie zbliży się do prawd społecznych, nie zmieni się w krytykę nieufną, oryginalną, celną.

Oczywiście Markiewicz musi bronić się przed takimi zarzutami. Broni się, jak już sugerowałem, ironią. Polega ona nie tylko na wykpieniu wszystkich pomysłów dotyczących szyfrowania zjawisk społecznych we współczesnym języku literatury, które wyraźnie dominują w świadomości współczesnego artysty (kto tego nie dostrzega, musi narazić się na śmieszność). Polega również na tworzeniu takich sytuacji lirycznych, których wynik odnoszący się do życia współczesnego człowieka ukazuje wszystkie jego absurdy, drażni spokojną „uczciwość” obywatela. Prawdy Markiewicza są gorzkie, tak jak gorzka jest obiektywizowana rzeczywistość: „tylko to co potrafi być jeszcze przyszłością / to co nie zdarzyło się w naszym życiu / (a jakie jest to życie lepiej milczeć) / tylko to jeszcze się liczy” (***) *Tylko wielkie drzewa...*). Ustawiczna walka z rzeczywistością, która może określić człowieka jednostronnie — „teraz jestem dorosły / mogę tylko to co mogę” (*Na placu*) — gubi po drodze wartości pozytywne, postulatywne. Wywołuje ona jedynie, może to i najważniejsza cecha, wartości poznawcze. Obracają się one wokół spraw ostatecznych, a więc i niesprawdzalnych, dlatego ich walor poetycki jest nacechowany takim pesymizmem, beznadziejnością sytuacji, niewiarą w powtórne odrodzenie się: „Ci którzy zostają, być może / urodzą cię martwym od nowa” (*Spójrz ku domowi*). Reinkarnacja jest niemożliwa, ponieważ wszystko jest śmiercią, gdziekolwiek spocznie nasz wzrok, „ci którzy zostają, / zostają na zawsze / pomiędzy niebem i ziemią, / w osłupiałej szczelinie / twojej śmierci” (*Spójrz ku domowi*).

W *Nieufnych i zadufanych* Stanisław Barańczak³⁶⁹ trafnie określił poezję Markiewicza (rozpatrując jego drugi tom wierszy) jako ukrytą polemikę z takim typem myślenia, który cechuje się operowaniem niesprawdzalnymi ogólnikami. W tradycji takie sytuacje społeczne, jak: śmierć, miłość, walka były pozbawione konkretnych okoliczności, funkcjonowały jako symbole. Markiewicz natomiast każdej takiej sytuacji, a szczególnie pojęciu „śmierć” nadaje piętno cielesności, konkretności. Śmierć, chociaż wiąże się z zagładą ludzkiej świadomości, indywidualnej osobowości, to jednak wchodzi w obręb nazywanego tłumu, społeczeństwa, rzeczywistości, kraju. W tamtym poprzednim tomie śmierć uświadamiała naszą sytuację egzystencjalną i historyczną, teraz śmierć stała się fotografią naszych lęków, czymś, przed czym nie ma ucieczki, nad czym trzeba się zastanowić, odwrócić koła wieczności.

Było i będzie tak samo, mówią,
życie jest strachem przed śmiercią, który podobno znika
w pierwszej potyczce na widok łuf wroga,
który podobno znika w klatce tortur,
w klatce dentystycznej poczekalni,
w oczekiwaniu na rwanie zębów
i lepsze wiadomości.

³⁶⁶metonimia — zamiennia; figura stylistyczna, w której dane słowo zastępuje się innym, pozostającym z nim w związku logicznym. [przypis edytorski]

³⁶⁷peryfraza — omówienie; figura stylistyczna zastępująca pojedyncze słowo dłuższym wyrażeniem. [przypis edytorski]

³⁶⁸surogat — rzecz o charakterze zastępczym, substytut. [przypis edytorski]

³⁶⁹Barańczak, Stanisław (1946–2014) — poeta, krytyk literacki, tłumacz (zwł. literatury anglosaskiej) i teoretyk przekładu, przedstawiciel tzw. Nowej Fali. [przypis edytorski]

Podtrzymując radosne pozory trwania pochodu

Przeczytajmy tę książkę z uwagą, bo mało jest w naszej poezji wierszy tak dojrzałych i bolesnych w ich społecznej wymowie.

1972 r.

CZY WSPÓŁCZESNA POEZJA JEST NIEZROZUMIAŁA?

Są dwa rodzaje odkryć poetyckich. Jedne z nich odbywają się w sferze środków wyrazu, języka, figur poetyckich i wyobraźni. Drugie polegają na przeniesieniu do poezji nowego tworzywa, na zawładnięciu przez poezję nową rzeczywistością społeczną, polityczną czy moralną. Wiersze Leszka Moczulskiego³⁷⁰ są terenem odkryć drugiego rodzaju. Jego poezja jest rejestracją nowej rzeczywistości moralnej, jest próbą poetyckiego opisu tej rzeczywistości, próbą odszukania jej praw i zarazem wstępnego jej „zaleczenia”, o tyle przynajmniej, o ile estetyczne działanie poezji jest do tego zdolne.

Tomik zaczyna się od wierszy o dzieciństwie. Jest ono rajem, rajem moralnym, „... odkąd dorośli wmieszali się do zabawy / trzeba naprawdę wykluwać ludziom oczy”. Dzieciństwo jako temat poetycki nie jest tu banalnym przedmiotem sentymentalnych wspomnień. Jego czystość i rajskość służy jako kryterium oceny tego świata, który już dawno wyrósł z zabaw na podwórku. Już w szkole, zdaje się analitycznie mówić Moczulski, sytuacja zaczyna się komplikować. W wierszu *Do wielkich i sławnych kolegów* okazuje się, że różnicują się postawy, pojawiają się prymusi, których kariera będzie równie podejrzana jak łatwowierność nauczyciela.

Innym tematem tych wierszy jest prowincja. Jeśli dzieciństwo jest krajem szczerości i klarownych, ostrych ocen, prowincja jest dzieciństwem przerośniętym i skwaśniałym, jest obszarem bezruchu i martwoty. Przez to staje się antytezą dzieciństwa, jest piekłem. Ale jakie to piekło, czy jest to miejsce tortur, tragedii, wielkich klęsk? Nie, piekło tej poezji jest miasteczkiem, w którym mieszkają bohaterowie Nowego Testamentu, w którym matowieją i bledną. Judasz nie jest taki zły, Matka Boska nie jest taka piękna, Piłat pracuje w komitecie. Piekło jest drugorzędnością, jest światem zastępców, ludzi połowicznie dobrych i połowicznie złych.

W jednym z najciekawszych wierszy tomu, w *Notatkach z nieodbytej audycji* roztacza się przed nami taki właśnie świat zastępców. „Zamiast Marksa / przyszedł chudy urzędnik”. Jest to świat, któremu brakuje soczystości, napięcia, pełni. Gdyby choć były wstrząsające zbrodnie, które budziłyby prawdziwą, rzetelną nienawiść, Moczulski³⁷¹ jako autor tego tomu mógłby zostać moralistą, napiętnować, zgromić. Ale brakuje mu kryteriów oceny. W świecie ludzi, którzy okradają sklepy, w których pracują, sytuacja moralisty jest dwuznaczna. I tak spotyka się z nimi w stołówce, podaje im rękę, tak trudno jest ich odróżnić, co najwyżej są trochę lepiej ubrani od moralisty. Piekło jest biurem, w którym pracują chudzi urzędnicy, tacy, którzy nie biorą odpowiedzialności za swoje myśli i decyzje.

Piekło jest brakiem kryteriów oceny. Paradoksem poezji Moczulskiego jest obfitość występujących w niej świętych i wspomnianych już postaci z Nowego Testamentu. Judasz, Piłat, święty Jan, święty Laurenty — oto bohaterowie jego wierszy. Oczywiście, bohaterowie tylko pozorni. Występują oni „zamiast” kryteriów. Moczulski w pewnym sensie korzysta z ich legendy, z której bierze tylko jedno — oni *byli*, zostali ugotowani w prawdziwym oleju, utopieni w beczce prawdziwej wody. Reprezentują żywy świat namiętności i walki. Dlatego, w braku aktualnych, współczesnych kryteriów oceny, poeta posługuje się legendą pełnokrwistego życia, któremu przeciwstawia dzisiejsze, anemiczne życie zastępców.

Jesteśmy daleko od patosu Różewicza czy Herberta. Świat przedstawiony w wierszach Moczulskiego jest amorficzny, nie ułatwia zadania żadnym zatrudnieniom moralistom. Jest

³⁷⁰L. Moczulski, *Nawracanie stracha na wróble*, Kraków 1971. [przypis autorski]

³⁷¹Moczulski, Leszek Aleksander (1938–2017) — poeta, współtwórca Teatru STU, autor tekstów piosenek m. in. Marka Grechuty i zespołu Skaldowie. [przypis edytorski]

to „mały, domowy Oświęcim”. Zastępców trudno oskarżać, a o rozmowę z ich szefami, z ludźmi autentycznymi, trudno się doprosić, bo ich nie ma.

Ukazanie „świata zastępców” jest głównym celem poezji Moczulskiego. Nie jest to egzystencjalizm, poszukiwanie autentyczności w świecie pozorów. Jest to raczej bezradność poety, artysty, moralisty, który wychodzi na rynek wyposażony w kompletny aparat krzyku i tragedii, wyposażony we wrażliwość i namiętność i nie może ich użyć, bo zastaje świat niedorastający do jego oburzenia, za mały do krzyku, nieuporządkowany, nieobjaśniony, nijaki, drugorzędny. Osiedlenie Piłata w Sejnach, „miasteczku prowincjonalnym” jest dowodem braku kategorii kulturalnych do opisu rzeczywistości, podobnie jak świadczy o braku kryteriów moralnych.

Ale poezja ta, będąc świadectwem niedopasowania kultury moralnej i estetycznej do zamieszkiwanego przez nią świata, jest równocześnie próbą zmniejszenia tego dystansu, pierwszym krokiem na drodze do uświadomienia sobie naszego świata. Postawa Moczulskiego — autora *Nawracania stracha na wróble* — jest jedyną godną postawą współczesnego pisarza. Jest to postawa, której celem jest nawiązanie w kulturze kontaktu z rzeczywistością, choćby ta była niekulturalna.

Dzięki temu i dzięki diagnostycznym zaletom wierszy Moczulskiego tomik ten jest jedną z najciekawszych książek poetyckich młodego i nie tylko młodego pokolenia. Moczulski udowadnia, że nie jest tak, jak mówią bywalcy wieczorów poetyckich. To nie poezja współczesna jest niezrozumiała.

Niezrozumiały jest współczesny świat, którym ta poezja wreszcie zechciała się zająć. Ale ten *Głos* nie będzie łatwy. Napotka głuchotę słuchaczy. Sytuacja odbioru poezji, jaką uprawia Leszek Moczulski, jest bowiem jeszcze jednym składnikiem świata, który poezja ta chce opisać i ukształtować.

Dosyć zagipsowanego w ustach krzyku.
Dosyć martwego powietrza.

— oto program tej poezji.

1971 r.

SPÓŹNIONY DEBIUT

Statystycy od literatury zauważyli, że niepokojąco wzrósł „wiek debiutu”. W porównaniu z debiutantami z okresu dwudziestolecia dzisiejsi początkujący są starsi o dobrych kilka lat. Dzisiejszy debiutant w najlepszym razie ma dwadzieścia pięć lat. Nikogo nie dziwi trzydziestolatek debiutujący tomikiem poezji. Im dalej od Warszawy i Krakowa, tym bardziej wzrasta wiek debiutantów. Jeszcze później wydają swoje książki młodzi prozaicy. Zwolniony, opieszale jakby tryb debiutowania pozwala na tak dziwaczne konstrukcje, jak hipoteza Krzysztofa Nowickiego³⁷² o „potrójnym debiucie pokolenia”, pokolenia, które leniwie wyrzuca z siebie co pięć czy dziesięć lat nową porcję zarodników literackich.

Powolność debiutu tłumaczy się złym funkcjonowaniem wydawnictw — wiadomo powszechnie, że na tomik poetycki młody autor musi czekać do pięciu lat. Z drugiej strony mówi się jednak o ułatwieniach dla młodych, istnieje sieć Kół Młodych, starsi pisarze z żalem mówią, że oni nie mieli tak dobrych warunków. Dlaczego więc młodzi poeci zwlekają? A może nie tylko wydawnictwa są winne? Może w atmosferze kulturalnej brakuje jakichś fermentów wzrostu, katalizatorów, może całe życie duchowe toczy się zbyt leniwie, może wszystko to jest znacznie bardziej skomplikowane?

Debiut jest początkiem, radykalnym odnowieniem, do literatury w jednym błysku wkracza nowa osobowość, kultura wzbogaca się nagle o nowy ton, a dzieje się to jakby naturalnie, bez bólu, wydaje się, że kultura wcale nie musi na to zasłużyć, zapracować, że rośnie w sposób niejako biologiczny, a młodzi autorzy są jej dobrodziejstwem, bo niczego nie żądając, ofiarowują całych siebie. Wydaje się, że rozwój literatury opłacany jest talentami, coroczną daniną młodzieńca i dziewczyny, których pożera stary, chorowity

³⁷²Nowicki, Krzysztof (1940–1997) — poeta, prozaik, krytyk literacki. [przypis edytorski]

smok z opowiadania Andrzeja Bursy³⁷³, że debiuty biorą się z niczego, że są fenomenem, jednorazowym wybuchem, czerpiącym z podziemnych, tajemniczych złóż.

Gdyby rozpatrzyć jedną z piękniejszych metafor w naszej współczesnej literaturze, mianowicie metaforę Ingardena³⁷⁴, który w *Książeczce o człowieku* powiedział o człowieku wytwarzającym kulturę, że żyje ponad stan, debiut okazałby się może w tej perspektywie wypadkiem skrajnej nonszalancji, życiem utracjuszowskim, wydatkowaniem bez liczenia grosza, bez oglądania się na przyszłość. Lecz nawet w przypadku debiutu żyć ponad stan nie oznacza żyć z niczego, nie zapożyczać się, nie korzystać z jakiejś spiżarni.

Literatura nie jest takim *perpetuum mobile*, którego bezinteresownym paliwem są debiutanci. Musi być coś takiego, co jest dla debiutu pożywką, podglebiem, co debiut ułatwia i przyspiesza.

Słowo „tradycja” niewiele tu wyjaśni, gdyż poróżnione ze sobą nurty tradycji nie wytwarzają narzucającej się całości. Nawet gdy opowiemy się po stronie tradycji niejako kanonicznej, tradycji Mochnacki³⁷⁵ — Norwid³⁷⁶ — Brzozowski³⁷⁷, nie stworzy to jeszcze pożywki dla literatury, dla debiutów. Tradycja musi być w pewien sposób przerobiona, przystosowana i skonkretyzowana, trzeba dla niej znaleźć dzisiaj postawy, które, znalazłszy żyzny grunt, stałyby się atrakcyjne nie w sposób profesorski, szkolny, pedagogiczny, ale przez swą jeszcze i teraz sprawdzającą się siłę. Inaczej nawet najbardziej wartościowa tradycja zmienia się w zespół pustych postulatów. Tak właśnie dzieje się z naszą tradycją kanoniczną, która stała się domeną sesji naukowych, ale nie znalazła takich heroldów, którzy wypróbowałiby ją na sobie, w swej karierze duchowej, i wskazywaliby ją nie przez apele, lecz swym działaniem, wyłomem dokonany w świecie historii i poglądów. Paraliżem duchowym jest ciągle nawoływanie do „powrotu do Brzozowskiego”, przy czym granicą tego powrotu jest lektura *Legandy Młodej Polski*, nie wcielenie w realną, codzienną działalność krytycznego patosu Stanisława Brzozowskiego. Gdy zwolennikami tradycji Brzozowskiego stają się takie osobistości jak profesor Jan Zygmunt Jakubowski³⁷⁸, głoszenie potrzeby powrotu do tradycji stapia się z całością ogólnospołecznej obłudy.

Tym, czego potrzebują debiuty, jest stan dojrzałości kultury, stan, który można nazwać przejrzyistością świata. Dojrzała, utrwalona i różnorodna kultura rozświetla świat. Debiuty w ramach takiej kultury są dziełem dziewiętnastoletnich młodzieńców, którzy natrafiają na przygotowane wcześniej sposoby widzenia świata. Tylko kultura w pełni wykształcona sprzyja takim pospieszonym debiutom, przynagla je swoim autorytetem, wytycza hipotetyczne szlaki nowych odkryć, do odkryć już dokonanych przyłącza nowe, twórczość nie przestaje tu być procesem wolnym i przez to niedającym się przewidzieć, lecz ta „nieprzewidywalność” *ex post* staje się zrozumiała, jest określona i dzieła jedno za drugim składają się na wzajemnie powiązany łańcuch. Kultura nieustannie staje się sama dla siebie tradycją, tradycja nie jest czymś, co trzeba gorączkowo przywoływać, czego poszukuje się, ale jest trwale i niemal zmysłowo obecna we współczesności.

Debiutant natrafia na receptę ujęcia świata, zasadnicze kategorie są dane. Oczywiście, ta recepta zapisana jest nieczytelnym pismem, które trzeba ciągle od nowa odczytywać i interpretować. Inaczej tworzenie stałoby się triumfem zastygłych formuł. Kultura tak pojęta jest raczej tylko łożyskiem, miejscem możliwych i płodnych ujęć świata.

Taką receptę przygotował sam dla siebie świat mieszczański, „zrozumiał się” poprzez kulturę i dzięki temu jest do pewnego stopnia przejrzysty. Artysta świata mieszczań-

³⁷³Bursa, Andrzej (1932–1957) — poeta, a także prozaik, dziennikarz i dramaturg; określany mianem „poety przekłętego” z uwagi na przedwczesną śmierć oraz brutalność i antyestetyzm poetyki. [przypis edytorski]

³⁷⁴Ingarden, Roman (1893–1970) — filozof, teoretyk literatury. [przypis edytorski]

³⁷⁵Mochnacki, Maurycy (1803–1834) — pianista, działacz polityczny, uczestnik powstania listopadowego, autor książki *Powstanie narodu polskiego w roku 1830 i 1831*; teoretyk romantyzmu, swoje przemyślenia na ten temat zawarł w dziele *O duchu i źródłach poezji w Polsce*. [przypis edytorski]

³⁷⁶Norwid, Cyprian Kamil (1821–1883) — poeta, dramaturg, prozaik, tworzył także grafiki i obrazy. Twórczość Norwida, początkowo niedoceniana, na nowo została odkryta przez Miriam Przesmyckiego i udostępniana drukiem od roku 1901. Uznawany za jednego z czterech największych twórców doby romantyzmu. Dzieła: cykl liryków *Vade-mecum*, *Promethidion*. *Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, *Ad leones!*, *Pierścień Wielkiej Damy*, czyli *Ex-machina Durejko*. [przypis edytorski]

³⁷⁷Brzozowski, Stanisław (1878–1911) — filozof i krytyk literacki, autor *Legandy Młodej Polski* (pierwsze wydanie 1909). [przypis edytorski]

³⁷⁸Jakubowski, Jan Zygmunt (1905–1975) — historyk literatury, wykładowca na Uniwersytecie Warszawskim. [przypis edytorski]

skiego swobodnie porusza się po obszarze tradycji, począwszy przynajmniej od romantyzmu. Tomasz Mann³⁷⁹, dwudziestoczteroletni autor *Buddenbraoków*, działał w dobrze skonstruowanym świecie kulturalnym, w którym wielość postaw i technik artystycznych nie przekreślała zasadniczego rozpoznania świata, cywilizacji, psychiki. Wielkie, świetne debiuty sztuki mieszczańskiej zapełniają nie tylko fascynującą kronikę literatury, są nie tylko przechowanym przez legendę świadectwem geniuszu, ale i owocem ugruntowanej kultury.

Do dzisiaj to samo rozpoznanie w niejednym wzbogacone i zmodyfikowane przez nowość konkretnego, ożywia twórczość artystyczną i znowu, mimo całej różnorodności kierunków i rodzajów ekspresji, jest czymś jednolitym. Nie tylko takie dzieła jak *Herzog Bellowa*³⁸⁰, ale nawet wyobraźnia społeczna filmu określona jest przez to pogłębiające się od czasów romantyzmu rozeznanie w świecie. Sztuka tego obszaru jest w stanie permanentnego sprzeciwu wobec świata mieszczańskiego, wobec własnego świata, ale zarazem nie da się w innym świecie pomyśleć. Bunt jest tu jednocześnie poznaniem, co potwierdza na swój sposób stary paradoks romantyków. Jak wiadomo, paradoksem sztuki zbuntowanej było od czasów romantyzmu to, że bawiła tych, przeciwko którym się obracała. Jeszcze dzisiaj nasi reporterzy zarzucają hippisom, że ofiarowują rozrywkę swym ideowym oponentom. Lecz paradoks ten ma jeszcze inny wymiar — oto sztuka zbuntowana oddaje światu mieszczańskiemu taką, niedającą się zmierzyć przysługę, że go poznaje, opisuje go w podstawowych wymiarach i przez to w szczególny sposób sprzeniewierza się sobie, bo przecież poznając ulepsza ten świat, ułatwia życie w lepiej rozpoznanym świecie, który jest jej przeciwnikiem. Jest samoświadomością tego świata, świadomością tym precyzyjniejszą, że rzeczywistość jest przedmiotem odciętych od sztuki przez akt sprzeciwu. Sprzeciw jest tu bogatszy poznawczo niż przylegająca akceptacja, przynosi bezkompromisową bezwzględność widzenia.

Tego rodzaju tradycja tak ściśle należy do „wyposażenia” kultury świata mieszczańskiego, tak jest z nim zrośnięta, że chciałoby się sam termin „tradycja” zastąpić w tym wypadku jakimś innym słowem, lepiej oddającym podręczny i myślowo użyteczny charakter tego zespołu przekonań. Kto wie, czy nie przydałby się tu termin, który w teorii nauki oznacza naczelną w danym okresie rozwoju nauki regułę interpretacji doświadczenia. Słowem tym jest „paradygmat”. Paradygmatem kultury świata mieszczańskiego jest prawie dwustuletnia tradycja, skupiona w soczewce jednorazowo danego sposobu ujęcia świata. Dopiero tak przetrawiona tradycja, tak naturalnie i wszechmocnie obecna, staje się paradygmatem, regułą artystycznego ujęcia świata.

Nie chodzi wcale o jakąś dogmatyczną, raz na zawsze daną wykładnię, jak należy pisać. To, co tutaj — z całym dystansem wobec wziętego z terenu nauki słowa, które przeniesione do innej sfery, na miłą pachnie czymś nadmiernie pedantycznym i sztywnym — usiłujemy nazwać paradygmatem, istnieje, narzuca artystom pewne kierunki poszukiwań, ale nie krępuje twórczości. Istnieje tylko intencjonalnie, nieważko, lecz spełnia istotną rolę, jest komentarzem do świata, komentarzem, który domaga się uzupełnienia i kontynuacji.

Paradygmatem jaskrawie uproszczonym, zwulgaryzowanym i doktrynalnie natrętnym był socrealizm. Idzie o co innego, o coś znacznie bardziej liberalnego i różnorodnego poznawczo. Paradygmat w kulturze, w literaturze, jest intersubiektywnie danym sposobem rozumienia świata, ujęciem świata, które, nie w pełni gotowe i zamknięte, porządkuje jednak podległe sobie uniwersum kultury, wytwarza jednolity obszar polemiki, umożliwia ciągłość doświadczeń, przenosi i skupia w sobie całość tradycji, umożliwia porozumienie między sztuką a odbiorcą i, wreszcie, pozwala na wczesne debiuty. Jest także kluczem do samoświadomości, otwiera drogę do samozrozumienia, chociaż jednocześnie jest samozrozumieniem rezultatem.

Na potrzebę prowizorycznego choćby wprowadzenia pojęcia paradygmatu wskazuje fakt, że może się zdarzyć kultura bez paradygmatu, świat sam sobie nieświadomiony. Tak właśnie jest w naszym świecie, pozbawionym swej reguły, w świecie, w którym tradycja jest „osobno”, a bieżąca praktyka kulturalna osobno. Od czasu, gdy nastąpił odwrót od

³⁷⁹ Mann, Tomasz (1875–1955) — niemiecki prozaik, laureat Nagrody Nobla w roku 1929, autor m. in. powieści *Czarodziejska góra* (1924) i *Doktor Faustus* (1947). [przypis edytorski]

³⁸⁰ Bellow, Saul (1915–2005) — amerykański prozaik, laureat Nagrody Nobla w 1976 r. [przypis edytorski]

falszywej apoteozy socrealizmu, nigdzie nie odbyła się taka synteza, która sprawiedliwie ujęłaby złożoność naszego świata, jego wzniosłość i podłość jednocześnie.

Tymczasem obydwą światy, mieszczański i rzeczywistość naszego życia, różnią się tak dalece, że korzystanie z tamtego paradygmatu jest niemożliwe. Niemożliwe — dla sztuki, często bowiem zdarzają się wypadki takich zapożyczeń i wtedy powstają utwory-nieporozumienia, hybrydy grzeszące brakiem elementarnej autentyczności. Podczas gdy sytuacja wartości w świecie mieszczańskim — aby ograniczyć się do tego tylko przykładu — jest dobrze rozeznana i problematyka alienacji³⁸¹ czy fetyszyzmu towarowego (reifikacji) jest w filozofii i literaturze od dawna uporządkowana, ten sam problem w naszym świecie jest zapoznany. Tutaj wartość, inaczej niż w świecie mieszczańskim, jest wysławiana, umieszczona w porządku intencji, w porządku postulatów, jednak zaniedbywana w porządku faktów, w rzeczywistości. Napięcie między tymi porządkami powoduje zupełnie inne sytuacje alienacyjne, których badaniem, w literaturze przynajmniej, zajęła się szczególnie tzw. poezja lingwistyczna (myślę o poezji Stanisława Barańczaka³⁸² i Ryszarda Krynickiego³⁸³), na tego rodzaju alienację niezwykle wyczulona. Ale to jest dopiero początek drogi, całość tej problematyki pozostaje literaturze i w ogóle kulturze nieznaną. Od świata mieszczańskiego dzieli nas nie tylko stopień rozwoju cywilizacji materialnej, jak tego dowodził Andrzej Wasilewski w książce *Cywilizacja i literatura*. Dzieli nas cała struktura aksjologiczna, rozłożenie „akcentów alienacyjnych”, inne formy reifikacji, wszystko to, co w pełni nie ukazało się jeszcze krytycznemu wzrokowi literatury.

Posługując się pojęciem paradygmatu można napisać, dla naszych tu potrzeb, najkrótszą historię naszej powojennej literatury. Zaraz po wojnie, gdy powstała tzw. literatura „inteligentnych obrachunków”, przedmiotem obrachunku był także i sam paradygmat mieszczańskiego świata, chociaż równocześnie proza ta w dużej mierze korzystała z artystycznej przydatności tego paradygmatu, całymi garściami czerpała z intelektualnych i estetycznych zapasów „przeciwnika”. Wyzwoleniem od okaleczonego paradygmatu socrealizmu, który wcześniej wyparł tamte obrachunki, były debiuty „pokolenia 56”. Bardzo wczesne debiuty. Harasymowicz³⁸⁴ i Grochowiak³⁸⁵ debiutowali tak prędko, że to zdaje się przeczyć naszej tezie. Ale też okazało się, że tkwiło coś zwodniczego, zbyt łatwego w tych wczesnych debiutach. Był to sprzeciw wobec ascetyzmu poprzedniego paradygmatu, oszołomienie zakazanym owocem „poetyckości”, a nie trwałe opanowanie przez lirykę nowego, ważnego obszaru rzeczywistości. Spóźnione debiuty Białoszewskiego³⁸⁶ i Herberta³⁸⁷ poszły znacznie dalej w tym właśnie kierunku, choć i one były w znamienny sposób rozłączone: Białoszewski zawiądnął „niską” rzeczywistością nowego życia, Herbert został przewodnikiem po „wysokiej” sferze doświadczeń, oparcie znajdując w równie „wysokiej” tradycji.

Porażka, ogólnie rzecz biorąc, prozy „pokolenia 56” przy sukcesie poetów świadczy o tym, że debiutujące wówczas pokolenie nie odnalazło własnego „paradygmatu”; w poezji łatwiej ukryć brak całościowej wizji świata, łatwiej można „sztukować”, „kombinować”,

³⁸¹ *alienacja* — wyobcowanie; pojęcie filozoficzne obecne zarówno u Hegla (jako obcość państwa wobec ducha dziejów), jak i u Marksa (oddzielenie się pracy, pojmowanej jako twórcza działalność człowieka, od rzeczywistości społecznej na skutek mechanizacji środków produkcji). [przypis edytorski]

³⁸² *Barańczak, Stanisław* (1946–2014) — poeta, krytyk literacki, tłumacz (zwł. literatury anglosaskiej) i teoretyk przekładu, przedstawiciel tzw. Nowej Fali. [przypis edytorski]

³⁸³ *Krynicki, Ryszard* (ur. 1943) — poeta, tłumacz (m. in. poezji Paula Celana), opozycjonista i wydawca. [przypis edytorski]

³⁸⁴ *Harasymowicz, Jerzy* (1933–1999) — poeta, związany z Bieszczadami, odwołujący się do kultury lemkowskiej. [przypis edytorski]

³⁸⁵ *Grochowiak, Stanisław* (1934–1976) — poeta, prozaik, dramaturg, autor scenariuszy filmowych. Jego wiersze, mocno wystylizowane, mieściły się w estetyce turpizmu (od łac. *turpis*: brzydki), wprowadzającej do literatury tematy powszechnie uznawane za brzydkie i oddziałującej na czytelnika z pomocą szoku estetycznego. [przypis edytorski]

³⁸⁶ *Białoszewski, Miron* (1922–1983) — poeta, prozaik, zajmował się także teatrem. Jako poeta skupiał się na przedstawianiu codzienności, posługując się skondensowaną i przesadną formą języka potocznego. Jego najważniejszym dziełem prozatorskim jest antyheroiczny *Pamiętnik z powstania warszawskiego*. [przypis edytorski]

³⁸⁷ *Herbert, Zbigniew* (1924–1998) — poeta, eseista i dramaturg, często odwołujący się do elementów kultury antycznej i tradycji malarzkiej, autor m. in. rozciągniętego między kilka książek poetyckich cyklu *Pan Cogito*. [przypis edytorski]

zapożyczać, gdy tymczasem ze swej natury bardziej mimetyczna³⁸⁸ proza musi solidnie oprzeć się na kulturze wytwarzającej paradygmat.

Lata sześćdziesiąte to chaos, mialkie poszukiwania. W prozie — jakaś wyrostkowata, niezgrabna forma zapożyczenia „nowych” technik narracyjnych, prowincjonalny mit nowoczesności niektórych technik, abstrakcyjne eksperymenty formalne — co znakomicie przedstawił Tomasz Burek³⁸⁹ w rozdziale *Same konwencje* książki pt. *Zamiast powieści*. Szczególnie charakterystyczny w tym kontekście jest epizod neoklasycyzmu jako próby odrestaurowania utraconej jedności literatury, odzyskania paradygmatu jakiegokolwiek, odzyskania syntezy, choćby na dawnym materiale literackim, w starych gatunkach literackich. Tęsknota, którą ten epizod wyraził, tęsknota do kultury przejrzystej, do przejrzystego świata, jest czymś, co łatwo zrozumieć. Jednak odbudować przejrzystość kultury można tylko na materiale aktualnym, w świecie nowym, a nie w historii kultury.

Sytuacji tej nie umiała sprostać krytyka. Krytycy zgadzali się na stan chaosu, powstały legendy krytyczne, które głosił „ktoś”, „nikt”, „wszyscy”. Była przede wszystkim legenda o chaosie w literaturze zachodniej. Ponieważ — „mówiło się” — literatura europejska od początku dwudziestego wieku ilustruje rozpad, zanik jedności świata i osobowości, ponieważ opisuje niemoc, ponieważ jest skrajnie subiektywistyczna i relatywistyczna, więc i nasz swojski chaos, nieuporządkowany pluralizm postaw i estetyk, jest uzasadniony. Tymczasem jednak wszystkie techniki „dezintegrujące” literatury zachodniej wyrosły na światopoglądowej bazie owego paradygmatu świata mieszczańskiego. Były dezintegracją na tle dobrze wcześniej ugruntowanej kultury, na tle świata już zrozumianego i przeżytego. Tak jak wyszukanie niedbały ubiór hippisów był rzucony na „tło” nienagannego stroju urzędnika z Wall Street, tak samo wielkim zapleczem intelektualnym eksperymentów i miniaturyzacji literatury zachodniej był i pozostaje nadal garnitur zachodniej kultury, paradygmat świata mieszczańskiego. Chaos jest zawsze wobec czegoś, wobec pewnych struktur, chaos naszej literatury był chaosem wobec chaosu.

Nie trzeba tu chyba dodawać, że istnieje mimo to głęboka łączność między naszą literaturą a literaturą i kulturą zachodnią. Nie jest to jednak łączność automatyczna, rodzi się ona na poziomie głębszym niż naskórkowe podobieństwa, dopiero po „odrobieniu zadań” naszych, nowych i niezbywalnych, pokrewieństwo kultury potwierdza się.

Lata sześćdziesiąte to jeszcze quasi-pokolenie 60 z równie jak inne ówczesne próby nieuzasadnionymi ambicjami metafizycznymi, z teorią o pierwszym pokoleniu bez obowiązków społecznych, za to z obowiązkiem tworzenia abstrakcyjnej metafizyki. Wszystko to określić można jako wędrówki po drogach rozmaicie ze sobą splecionych, na rozdrożach, poszukiwania świętego Graala, dojścia do wnętrza naszego świata.

Wreszcie lata ostatnie i nowe próby, dla których najbardziej charakterystyczny był zbiór szkiców Stanisława Barańczaka³⁹⁰ *Nieufni i zadufani*. Książka ta jest pod wieloma względami pionierska i dlatego jej odkrycia są wielokrotnie formułowane w języku zbyt „technicznym”, zbyt mało pojemnym, w języku konkretnej szkoły krytycznoliterackiej. Wszystkie potknięcia tego rodzaju zostały zresztą z wielką satysfakcją wyłowione przez skwapliwych krytyków, których w ich sarkastycznym entuzjazmie bynajmniej nie chcemy wspierać.

Wydaje się, że *Nieufni i zadufani*, trafnie zarysowując opozycję między dwoma sposobami ujęcia świata, niesłusznie przypisują ich odmienną różnym postawom literackim, a nawet różnym technikom literackim. Problem, który jest głównym bohaterem *Nieufnych i zadufanych*, rozsadza ramy sporów między poezją lingwistyczną a poezją „neoklasyczną”, między myśleniem dialektycznym a myśleniem arbitralnym, między technikami oksymoronicznymi³⁹¹ a „harmonijnymi”, a nawet między romantyzmem a klasycyzmem, żeby nie wyliczać już bardziej drobiazgowych klasyfikacji romantyzmu. Czytelnik tej książki ma wrażenie, że coś bardzo ważnego zostało poddane wielkiej kompresji i za-

³⁸⁸mimetyczny — tu: naśladowczy, odzwierciedlający rzeczywistość. [przypis edytorski]

³⁸⁹Burek, Tomasz (1938–2017) — krytyk literacki i eseista, współpracownik miesięcznika „Twórczość”, działacz w drugim obiegu. [przypis edytorski]

³⁹⁰Barańczak, Stanisław (1946–2014) — poeta, krytyk literacki, tłumacz (zwł. literatury anglosaskiej) i teoretyk przekładu, przedstawiciel tzw. Nowej Fali. [przypis edytorski]

³⁹¹oksymoroniczny (z gr.) — oparty na wypowiedaniu sprzeczności; od słowa *oksymoron*, oznaczającego figurę literacką, w której rzeczownik i jego określenie są ze sobą sprzeczne. [przypis edytorski]

mknięte w małej przestrzeni fachowych terminów teorii literatury ostatnich lat. Barometry buduje się na przeciwnej zasadzie — blaszane pudełko opróżnia się z powietrza, aby czujnie reagowało na zmiany ciśnienia atmosferycznego. Jednak książka Barańczaka i tak pozostała barometrem — choć „wyskalowanym” w niewłaściwych jednostkach.

W *Nieufnych i zadufanych* literatura i tym razem wzięła na siebie zadanie przerastające jej siły, troskę o całość kultury duchowej społeczeństwa, niepokój o całość spraw moralnych i politycznych, dbałość o klimat prawdomówności i prawości. Raz jeszcze w historii naszej literatury troska ta wyrażona została wewnątrz literatury, wypowiedziana językiem sporów wewnątrzliterackich. Motorem książki Barańczaka jest problem dla kultury ostateczny, problem osadzenia jej w tym, co najboleśniej i najważniejsze. W obliczu spraw ostatecznych — choćby „tylko” dla kultury — nie można spierać się o partykularyzmy. Zdaje się, że to jest najpoważniejszy zarzut, jaki można postawić tej książce. Ponieważ jednak jest ona naprawdę książką pionierską, więc zarzut ten traci na ostrości.

Zadufani to ci, którzy kłamią albo powtarzają leniwie kłamstwa. Nieufni to ci, którzy dostrzegają fałsz i pragną mówić prawdę. Jeśli tak, to spór między jednymi a drugimi odbywa się poza literaturą, odbywa się wszędzie, w fabrykach, w urzędach, na ulicy, a nawet wewnątrz świadomości, w monologach wewnętrznych. Jeżeli ten spór toczy się poza literaturą, to literatura nieufnych — mówiących prawdę — przybierać może różne formy, może poszukiwać trwałych struktur w dzisiejszych odmianach klasycyzmu lub wyrażać sprzeciw w gorączkowych wyznaniach dzisiejszego romantyzmu, może sięgnąć po technikę oksymoronu, podobnie jak może posłużyć się definicją. Spór idzie o całość kultury, o jej wierność wobec życia, które ją powołało do istnienia. Wierność ta może się wyrazić równie dobrze w poetyce lingwistycznej, wyczulonej na obłudę petryfikującą język, jak i w poetyce „mówienia wprost”.

W obliczu ważności spraw, których podjęła się „młoda literatura”, spory między ugrupowaniami, wymyślanie nowych etykiet, nowego ekspresjonizmu, nowego katastrofizmu itd., stają się małostkowe. Młoda literatura ciągle, jak się zdaje, nie pojęła samej siebie, swego powołania. Ciągłe występuje w przybraniu wewnątrzliterackich utarczek, ciągle nie przewyżczyła wewnętrznej sprzeczności *Nieufnych i zadufanych*, sprzeczności między wielkością ducha a małością litery. Jeżeli raz stanęło się wobec problemu ostatecznego, należy go pogłębiać, ponawiać pytanie o to, czym jest literatura, dlaczego dotychczasowa literatura nie umiała na to pytanie odpowiedzieć, jaki jest świat, który tę literaturę wydał z siebie i czy literatura może zaproponować program ulepszenia tego świata po uprzednim poznaniu go. Tymczasem w tej chwili młoda literatura waha się, czy dbać o własne interesy u przyszłych Czachowskich³⁹² i Kleinerów³⁹³, czy też wyręczać przyszłych historyków i spróbować czynnie zmienić duchowy i moralny krajobraz społeczeństwa. A przynajmniej, jeśli ten plan przerasta możliwości literatury, zaświadczyć, że taką próbę z determinacją podjęła.

Mówić prawdę, badać swój świat, budować kulturę przejrzystą, stwarzać siatkę napięć estetyczno-etycznych to zarazem powiększać i zabezpieczać rozpoznanie świata, które dla następnych pokoleń stanie się już tradycją.

Późno debiutują pisarze w kulturze, która nie ma dotąd swego paradygmatu. Późno, gdyż wiele lat poświęcić muszą na sondowanie chaosu, na własne, prywatne poszukiwania takiego nurtu w literaturze, który by najpełniej potrafił wyrazić całość ich doświadczenia. Często poszukiwania te kończą się klęską albo czymś pośrednim między klęską a zwycięstwem, stanem połowicznego zaspokojenia ambicji, znalezieniem własnego małego tematu, własnego „świata poetyckiego”, nastroju, starannie wyszukanej obsesji. Spóźniony debiut poetów i prozaików jest wynikiem spóźnionego debiutu kultury.

Kolejną próbą debiutu kultury jest dzisiejsza młoda literatura, poezja i publicystyka nowego nurtu. Poezja wysunęła się w tym ruchu naprzód. Publicystyka krytycznoliteracka występuje jeszcze w fałszywym stroju terminologicznym, w peruce słownictwa „małego strukturalizmu”, jak kiedyś nazwał ten kierunek Ryszard Krynicki³⁹⁴. Nieufni mogą przemówić każdą nieomal techniką współczesnej literatury, zadufani mogą ukryć się

³⁹²Czachowski, Kazimierz (1890–1948) — historyk literatury. [przypis edytorski]

³⁹³Kleiner, Juliusz (1886–1957) — historyk literatury, badacz romantyzmu. [przypis edytorski]

³⁹⁴Krynicki, Ryszard (ur. 1943) — poeta, tłumacz (m. in. poezji Paula Celana), opozycjonista i wydawca. [przypis edytorski]

w poetyce lingwistycznej, katastrofiści mogą drzemać nad lekturą żagarystów³⁹⁵, a eks-presjoniści mogą wpaść w rutynę. Publicystyka nowego nurtu powinna poddać się takiej samej rewizji języka, jaka dokonała się w poezji. Inaczej będzie językiem niedostosowanym, spetryfikowanym, domagającym się szyderstwa ze strony jakiejś nowej odmiany poezji lingwistycznej. Jedyną szansą debiutującego w tych latach pokolenia jest stawianie sobie i literaturze, światu i kulturze, fundamentalnych pytań. Przeszkodą na tej drodze jest strojenie się w historycznoliterackie określenia, przymierzanie etykiet i rozmawianie językiem polonistycznego seminarium. Jeżeli poezja zajmuje się światem, etyką, duszą, kłamstwem, polityką, to język towarzyszącej jej krytyki i publicystyki musi się do tego dostosować i równie wyraźnie i bezpośrednio pytać o problemy, którymi żyją poeci i wszyscy inni obywatele. Nie może to być ten sam język, który towarzyszył poezji „pokolenia 56” czy „pokolenia 60” (w podwójnym cudzysłowie).

Nowa poezja jest spóźnionym debiutem, ponieważ po latach wraca do pytań najprostszych. Gdyby ktoś chciał podsumowywać osiągnięcia powojennej literatury, musiałby się zastanowić, dlaczego, mimo tylu książek, pokolenie wstępujące wszystko zaczyna od początku i, przynajmniej na pozór, niczego nie uczy się od poprzedników. Otóż tak nie jest, w najnowszej historii literatury są pewne punkty zaczepienia, które składają się na nieciągłą, lecz ważną tradycję nowej poezji. Poezja Szymborskiej, Herberta, Różewicza towarzyszy poszukiwaniom pełnego głosu. Takie jednak są losy najnowszej literatury, że każde pokolenie jest niesprawiedliwe. Powraca do pierwszych, najważniejszych problemów i chcąc sobie dodać powagi, ignoruje dokonania tych, którzy już kiedyś tu byli.

1973 r.

„POLSKA ZDZIECINNIĄŁA³⁹⁶”, „ŻYCIE UŁATWIONE”, NOWY ŚWIAT KULTURY

Każdy, kto pisze o literaturze, o przemianach form świadomości artystycznej, o awangardzie, o wartościach, nie może zapominać, że na co dzień kultura żyje innymi sprawami, że cień, jaki rzuca wysoka kultura, jest większy niż ona sama. To, co dzieje się z literaturą popularną, z kulturą masową, kulturą zdegradowaną, jest równie ważne jak losy ezoterycznej poezji. Kultura jest jednością, gdy ponosi klęskę na powierzchni, przegrywa też jako całość. Porażka wiejskiej bibliotekarki jest równocześnie klęską stołecznego poety.

Łatwo wymienić największe sukcesy kulturalne ostatnich lat. Operetka *Miłość szejka* cieszyła się niesłabnącym powodzeniem w Warszawie. Operetka *Najpiękniejsza* cieszy się niesłabnącym powodzeniem w Krakowie. Wojewódzkie Estrady przygotowują coraz to nowe składanki artystyczne. „Zgaduj-zgadula” po raz dwusetny triumfalnie objeżdża kraj. Telewizja występuje z programem „Z wizytą u was”, aby robotnikom wielkich zakładów przemysłowych przedstawić arie operetkowe. Irena Dziedzic³⁹⁷ rozmawia z Haliną Kunicką³⁹⁸, Jerzy Połomski³⁹⁹ śpiewa. Oto bohaterowie kultury. Istnieje coś, co trudno nazwać i trudno wychwycić, coś, co łączy wszystkie te sukcesy kulturalne i ich bohaterów. Jest jakiś wspólny fałszywy ton, prowincjonalna pompatyczność, fałszywa grzeczność, która każe postawić obok siebie Lucjana Kydryńskiego⁴⁰⁰, małżeństwo Framarów i powiatowych konferansjerów, Irenę Dziedzic i wokalistów dancingu w Świeradowie. Oto oni, w błyszczących, dzetami ozdobionych strojach, z włosami ani zbyt krótkimi, ani zbyt długimi, w czarnych smokingach lekko przysypanych łupieżem, nieprawdziwi jak dekoracje kiepskiego teatru. Zawsze z powiedzonkiem, które przeżyje miesiąc lub dwa, w ten sposób kontaktują się z teraźniejszością. Wędrują po całej Polsce, czasem spotykają się w Opolu czy w Sopocie, w programie telewizyjnym. Są aktorami wielkiej, koszmarniej

³⁹⁵ *Żagary* — wileńska grupa poetycka powstała w roku 1931, należąca do tzw. drugiej awangardy, w skład której wchodził m. in. Czesław Miłosz; słowo stanowiące jej nazwę stanowiło regionalizm oznaczający chrust a. suche drewno. [przypis edytorski]

³⁹⁶ *Polska dzdziecinniąła* — tytuł rozdziału *Legendy Młodej Polski* Stanisława Brzozowskiego. [przypis edytorski]

³⁹⁷ *Dziedzic, Irena* (ur. 1925) — dziennikarka i prezenterka telewizyjna. [przypis edytorski]

³⁹⁸ *Kunicka, Halina* (ur. 1938) — piosenkarka. [przypis edytorski]

³⁹⁹ *Połomski, Jerzy* — właśc. Jerzy Pająk (ur. 1933), piosenkarz i aktor. [przypis edytorski]

⁴⁰⁰ *Kydryński, Lucjan* (1929–2006) — dziennikarz i konferansjer. [przypis edytorski]

operetki. Są znani, mieszkają w każdym domu, przez ścianę telewizora sąsiadują z każdą rodziną.

Dlaczego fascynują, dlaczego są potrzebni, czym przyciągają tę wielką, anonimową publiczność? Na czym to polega, że umieli wyprzedzić Ewę Demarczyk⁴⁰¹ i Grotowskiego⁴⁰², Bułhakowa⁴⁰³ i Szymborską⁴⁰⁴, Beatlesów i Borowskiego⁴⁰⁵? Co znajduje w nich ta ogromna publiczność, czym górują nad Herbertem⁴⁰⁶ i Harrisonem⁴⁰⁷? Wydaje się, że spotkanie tych bohaterów z publicznością jest spotkaniem dwóch obozów „Polski dziecięciniały”, która przeżyła złe czasy i rozsiadła się wygodnie przed telewizorami. Ludzie pogrążeni w życiowym fałszu, dobrze zabezpieczeni konformiści, mali kłamcy zadowoleni z siebie, znajdują tu swoją sztukę. Tu wszystko jest dla nich. Kraina pozorów życiowego odnajduje się w pozorze sztuki, rozleniwione życie trafia na rozleniwioną sztukę i zagłusza wyrzuty sumienia. Sztuka tej wielkiej operetki, fałszywa, pełna tolerancji dla własnych niedostatków, połowiczna, zakłamana, minoderyjna, doskonale porozumiewa się z tchórzliwymi karierowiczami, ostrożnymi defraudantami finansowymi i moralnymi, którzy po powrocie z pracy wkładają ciepłe pantofle. Po obu stronach rampy panują te same prawa. Sztukę uprawia się tak jak życie, niczego nie domyślając do końca, miękko, unikając wszelkiej krańcowości, konsekwencji. Bądźmy dla siebie dobrzy, nie oceniamy się pochopnie, szanujmy nasze wady, jeżeli ty skrytykujesz mnie, ja mogę skrytykować ciebie — mówią aktorzy operetki i ich widzowie. Tu i tam panuje taki sam klimat. Z tymi artystami można się identyfikować, bo są tak samo dziecięcinni i skorumpowani, tak samo fałszywi, a równocześnie reprezentują wyższy, połyskujący dżetami świat, w tych czarnych smokingach unoszą się nad przyziemnością, tacy sami, a inni, dość podobni, żeby poczuć wewnętrzne porozumienie, dość inni na to, żeby ich podziwiać i uznać ich za ambasadorów tego szarego, codziennego życia. Oto przyczyny powodzenia. Tak wiele marzeń tej publiczności bohaterowie operetki wyrażają, że całą potrafili podbić swoim wymuszonym wdziękiem. Ale ten sam klimat pociąga także reprezentantów „wyższej kultury”. Zaraziła się nim poezja Brylla⁴⁰⁸ i w swoim czasie niemalże dzieliła powodzenie gigantycznej operetki. Życie ułatwione znalazło swoją sztukę, ułatwioną sztukę — takie jest wyjaśnienie sukcesu operetki i jej bohaterów.

Kultura masowa nie kończy się jednak na sztuce ułatwionej. Kulturą masową jest u nas, tak jak wszędzie, telewizja i kino, środki masowego przekazu. To jednak jeszcze nie wszystko. Jak bowiem, jeśli nie kulturą masową, nazwać system prelekcji, odczytów, zebrań, konferencji, kursokonferencji i sprzężony z nim antagonistycznie system dowcipu i humoru politycznego. Przemówienia, uroczystości, pogadanki, akademie, narady, powitania — oto drugie skrzydło kultury masowej. Kultura ta składa się więc z elementów tradycyjnie w niej obecnych — środki masowego przekazu itd. — uzupełnianych przez swoisty folklor, przez powiatową ideologię.

Kultura ta jest dwudzielna. Pozycja jej uczestnika przypomina sytuację kibica piłkarskiego z małego miasteczka, który z jednej strony jest zwolennikiem miejscowej drużyny grającej nieudolnie w klasie A i raz na dwa lata spadającej do klasy B, lecz, z drugiej strony, dzięki temu, że ma telewizor, jest zarazem kibicem Górnika Zabrze spotykającego się z Dynamem Kijów. Kibic ten jest przedziwnie rozdwojony. Jego pasja wymaga konkre-

⁴⁰¹Demarczyk, Ewa (ur. 1941) — piosenkarka, związana z Piwnicą pod Baranami, często śpiewająca utwory polskich poetów. [przypis edytorski]

⁴⁰²Grotowski, Jerzy (1933–1999) — reżyser i teoretyk teatru, zainscenizował m. in. spektakle *Książę Niezłomny* (1965) i *Apocalypsis cum figuris* (1969), od początku lat 80. na emigracji. [przypis edytorski]

⁴⁰³Bułhakow, Michaił (1891–1940) — pisarz i dramaturg rosyjski, autor powieści *Mistrz i Małgorzata*. [przypis edytorski]

⁴⁰⁴Szymborska, Wisława (1923–2012) — poetka, eseistka, felietonistka i krytyczka, laureatka Nagrody Nobla w roku 1996. [przypis edytorski]

⁴⁰⁵Borowski, Tadeusz (1922–1951) — poeta, prozaik, więzień niemieckich obozów koncentracyjnych, autor opowiadań wojennych i obozowych (m. in. *Pożegnanie z Marią*, *Proszę państwa do gazu*). [przypis edytorski]

⁴⁰⁶Herbert, Zbigniew (1924–1998) — poeta, eseista i dramaturg, często odwołujący się do elementów kultury antycznej i tradycji malarzkiej, autor m. in. rozciągniętego między kilka książek poetyckich cyklu *Pan Cogito*. [przypis edytorski]

⁴⁰⁷Harrison, George (1943–2001) — muzyk, członek zespołu The Beatles, później także producent filmowy. [przypis edytorski]

⁴⁰⁸Bryll, Ernest (ur. 1935) — poeta oraz autor tekstów piosenek, jak również dziennikarz, tłumacz i dyplomata. W swoich tekstach poetyckich często odnosił się do historii Polski, posługując się przy tym stylizowanym, archaicznym językiem. [przypis edytorski]

tu, znajomości twarzy zawodników, wymaga ekspresji, krzyku, gwizdów, zacepek pod adresem sędziego, a to wobec szklanej twarzy telewizora jest żalostną namiastką. Dlatego chodzi także na mecze miejscowej drużyny i przeżywa jej sukcesy i upadki, mimo że patrzy na tę grę ironicznie, razi go nieporadność graczy. Kpi ze swoich ulubieńców, śmieje się szyderczo, bo wie, jak grają najlepsi, ale nie może zrezygnować z chodzenia na mecze. Zdradza swoją drużynę, gdy ta przegrywa, gwizdże wtedy, wycofuje swoją aprobatę, jest kimś obcym, przypomina sobie, że przecież naprawdę jest kibicem Górnika Zabrze grającego z Dynamem Kijów. Gdy losy meczu odwracają się, wtedy znowu zaczyna się emocjonować, krzyczy, dopinguje swoich zawodników, mówi do nich po imieniu, choć żadnego nie zna osobiście, wcale nieskruszony wraca do swoich, znowu jest kibicem tej oto konkretnej drużyny, nieabstrakcyjnego w tej chwili Górnika Zabrze.

W umyśle tego niewiernego i pochopnego kibica nakładają się na siebie dwa obrazy, obraz tego, co nieporadne, ale bliskie, i tego, co doskonałe, lecz odległe. Obie płaszczyzny sentymentów kulturalnych relatywizują się nawzajem. Podobnie dzieje się w sferze kultury. W telewizji ogląda pantomimę Tomaszewskiego⁴⁰⁹, w domu kultury występ wojewódzkiej grupy estradowej. W telewizji śledzi Trybunę Obywatelską, „u siebie” chodzi na rocznicowe akademie w zakładzie pracy. Odległość między Górnikiem Zabrze a miejscową drużyną, jeśli ją przenieść na płaszczyznę kultury, jeśli potraktować ją jako analogię procesów szerszych i ważniejszych, odpowiada odległości między hasłem a jego realizacją, między obietnicą a jej dotrzymaniem, między językiem a rzeczywistością. Konsument kultury nie umie pogodzić ze sobą tych dwu substancji. Język obiecuje więcej, niż rzeczywistość dotrzymuje. Pobłażliwy dla rzeczywistości jak dla rodzimej drużyny piłkarskiej patrzy jednak na nią — ten sam konsument kultury — chwilami ironicznie. Nie może się bez niej obejść, tak jak nie można się obejść bez oddychania, ale i nie umie jej zrozumieć. Jest na przemian żarliwy i sarkastyczny, wzniosły i szyderczy. Wzrusza się, gdy słyszy hymn państwowy, jest bezradny, gdy dowiaduje się, że znowu w tym roku nie dostanie mieszkania. Wszystkie te emocje i myśli nie są ujednolicone, nie składają się na całość, nie tworzą pryzmatu przeżywania.

Kultura nie doprowadza do takiego nałożenia się na siebie różnych płaszczyzn i obrazów, aby żyjący nimi człowiek mógł być zakorzeniony w rzeczywistości. Aby być zakorzenionym, trzeba oglądać siebie samego i swój świat w zwierciadle kultury i przez to odnaleźć więź łączącą dawnych i nowych bohaterów, poczuć się dzisiejszym bohaterem, kimś ważnym, kimś zwielokrotnionym w sferze kultury. Życie człowieka lekceważonego przez kulturę i lekceważącego kulturę jest labilne⁴¹⁰, narażone na wszelkie wstrząsy cywilizacyjne.

Życie ludzi, którzy przenieśli się ze wsi do miasta, jest podzielone między różne wzory, tak samo amorficzne⁴¹¹ i czekające dopiero na nasycenie przez kulturę jest życie mieszkańców nowych, jeszcze nieotylnkowanych bloków mieszkaniowych.

Życie jednostki nieustannie kontaktuje się z folklorem politycznym. Graniczy z kulturą masową, z każdym jej fragmentem, jest rozproszone i dwuznaczne jak sama ta kultura. Jest to kosmos, który ciągle czeka na rządzące nim prawa, etyczne i intelektualne, kosmos ciągle podatny na kształtujący wpływ kultury. To życie czeka na opracowanie w kulturze, na takie ujęcie, które podniesie je wyżej i nada mu wymiar humanistyczny. Stare wzory straciły znaczenie, nowe jeszcze się nie ukształtowały. Kultura nasza zbudowana jest według dziewiętnastowiecznego wzoru. Jest to mianowicie kultura dwudzielna, która swobodne rozkoszowanie się szmirą operetki opłaca dostojeństwem pustych sal filharmonii. Każda z form przekazu tej kultury wytwarza swój zdegradowany odpowiednik w kulturze masowej, odpowiednik, który popularnością przerasta oryginał. Opera wytwarza operetkę, powieść inspirowana kryminałem, obraz oleodruku. Akceptacja mitu śródziemnomorskiego jest równocześnie zgodą na pozostawienie kultury „masowej” operetce, oleodrukowi i powieściom Fleszarowej-Muskat⁴¹². Ten dylemat odziedziczyliśmy w spadku po pełnej hipokryzji dziewiętnastowiecznej kulturze mieszczańskiej, która

⁴⁰⁹ Tomaszewski, Henryk (1919–2001) — tancerz, mim i reżyser. [przypis edytorski]

⁴¹⁰ labilne — chwiejne, zmienne. [przypis edytorski]

⁴¹¹ amorficzny — bezkształtny. [przypis edytorski]

⁴¹² Fleszarowa-Muskat, Stanisława (1919–1989) — pisarka i poetka, dziennikarka „Dziennika Bałtyckiego”, autorka ok. 700 utworów. [przypis edytorski]

swymi wielkimi osiągnięciami usprawiedliwiała nie tylko istnienie kapitału (dla nas to już historia), ale i drugą, gorszą, stronę kultury. Ślad tej ceny za Baudelaire'a⁴¹³ i Brahmsa⁴¹⁴ zawiera do dziś każdy egzystencjalny wybór artysty. Jeśli zajmie się tylko „wnętrzem” sztuki, okaże tym samym brak zainteresowania odbiorcą spoza elity, zgodzi się na swobodne buszowanie w opróżnionych rejonach kultury artystów trzeciorzędnych.

Opera wytwarza operetkę, ale operetka wkrada się do opery. Słabość kultury zdegradowanej jest odbiciem słabości pierwowzoru sztuki, literatury i myśli.

Nasze myśli nie butwieją w ciągu jednej nocy, gdyż na szczęście nie wytwarzamy zbyt wielu myśli, a te, które mamy, są raz na zawsze ubezpieczone. Nie my je odkryliśmy, nie nam przepadną.

Literatura jako portret warstwy społecznej wtedy jest poszukiwania, gdy przeglądnięcie się w niej modelu daje mu jakieś korzyści, gdy na przykład jest to portret klasy zdobywczej, która w literaturze — tak jak u Balzaka⁴¹⁵ — znajduje potwierdzenie swej siły. (Czasem poszukiwane jest, przeciwnie, szyderstwo). Człowiek wątpiaco-potakujący nie ma co rozpoznawać się w literaturze, byłoby mu wstyd, gdyby siebie zobaczył. Gdyby się naprawdę rozpoznał, jego postawa musiałaby ulec zmianie. Literatura wyrażająca tę postawę jest zatem u podstaw sprzeczna; gdyby ją rzeczywiście trafnie zobrazowała, musiałaby ją zlikwidować, przez co zniszczyłaby samą siebie. Ratunkiem przed tymi konsekwencjami jest niewyciąganie żadnych konsekwencji. W rezultacie literatura ironii ani nie pochwała postawy wątpiaco-potakującej, ani jej nie krytykuje, bohater tej literatury nie jest ani pozytywny, ani negatywny.

Mówienie o literaturze jako całości jest zawsze pewnym nadużyciem, obraża tych nielicznych, którzy mimo złych czasów swą postawą, swoimi ciągle ponawianymi próbami zasłużyli na szacunek. Jest to jednak konieczne, spojrzeć na literaturę nie od strony pojedynczych dzieł, cennych wyjątków, zbadać jej rolę kulturalną, jej moralną siłę, jej obecność w społeczeństwie. Egzamin taki nie wypada dla literatury pomyślnie, stwierdza w niej kryzys, który nie polega na braku talentów czy dobrze, sprawnie napisanych książek. Jest to kryzys pojmowania roli literatury, mniej lub więcej dobrowolna rezygnacja z dyskusji i z partnerstwa na rzecz literatury jako alegorii, aluzji, sarkazmu.

Gdy milczą filozofowie, mówi kultura masowa. W glorii herosów chodzą bohaterowie „Polski dzieciinnialej”, artyści obłudy i złego sumienia. Sztuka jest taka, jaka jest etyka. Takie jest tło, społeczne i kulturalne, wystąpienia nowej generacji, która swoje zadania uświadamiała sobie w latach 1968–1970.

W naszej kulturze odbywa się bezkrwawy przewrót, którego celem nie jest zastąpienie dawnych nazwisk przez nowe, twórców starych przez młodych, znudzonych przez ambitnych, lecz wprowadzenie nowej wizji kultury, nowego widzenia naszego świata, programu, który jest zarazem maksymalistyczny i skromny, gdyż wymaga mówienia prawdy, odwagi wobec świata, zrozumienia samego siebie i swego środowiska, poznania warunków swego istnienia.

Kształtująca się kultura nie wytwarza przeciwieństwa analogicznego do opozycji opera — operetka, a co za tym idzie, nie pogłębia przepaści między elitą a odbiorcą. Nie tworzy swego Mr Hyde'a⁴¹⁶, nie powołuje do życia systemu zdegradowanych odpowiedników. Zniesienie hipokryzji, zalecenie rozdarcia między językiem a rzeczywistością, między ciałem a umysłem, jest zadaniem nowej kultury.

Brak hipokryzji, nonkonformizm powstającej kultury, to taki jej wymiar, który określa zarówno jej strukturalną jednolitość, brak cienia w postaci operetki, jak i jej zawartość

⁴¹³Baudelaire, Charles (1821–1867) — francuski poeta, krytyk sztuki, tłumacz Edgara Allana Poe, prekursor symbolizmu i poczji nowoczesnej, parnasista, dekadent. Uznawany za jednego z tzw. „poetów przeklętych”. Jego twórczość była kontrowersyjna, samego autora oskarżano o niemoralność ze względu na podejmowaną tematykę w swych utworach: dewiacje, rzekome popieranie satanizmu, prostytutcja, życie marginesu społecznego itd. Najślynniejszym dziełem Baudelaire'a są wydane w 1857 r. *Kwiaty zła* (*Les fleurs du mal*), znane również pod innym polskim tytułem — *Kwiaty grzechu*. [przypis edytorski]

⁴¹⁴Brahms, Johannes (1833–1897) — niemiecki kompozytor okresu romantyzmu. [przypis edytorski]

⁴¹⁵Balzac, Honoré de (1799–1850) — francuski prozaik okresu romantyzmu, nazywany „mistrzem realizmu”. Autor cyklu powieściowego *Komedia ludzka* (m.in. *Ojciec Goriot*, *Siracone złudzenia*), pokazującego życie społeczne, polityczne i obyczajowe we Francji od czasów rewolucji francuskiej do rządów Ludwika Filipa. [przypis edytorski]

⁴¹⁶Mr Hyde — bohater powieści Roberta Louisa Stevensona *Doktor Jekyll i pan Hyde* (1886) mroczne alter ego doktora Jekylla, obudzone wskutek eksperymentów medycznych. [przypis edytorski]

myślową, rodzaj głoszonych przez nią treści. Ta kultura ma już wiele miejsc zajętych. Ma swój teatr, teatr „STU”⁴¹⁷ czy teatr „Ósmego Dnia”⁴¹⁸, swój kabaret, na przykład „Salon Niezależnych”⁴¹⁹, swoją satyrę. Kabaret czy satyra nie jest tu wcale czymś „gorszym”, zdegradowanym. Jest jedną z wielu form ekspresji, jednym ze sposobów wypowiedzenia tej samej prawdy. Obecność tej postawy również w kabarecie czy teatrze dowodzi, że program nowej poezji wykracza poza granice poezji, że jest „intersubiektywny”, daje się przełożyć także na inne języki kultury, nie tylko poetycki.

Poezja bierze się znikąd, nie potrzebuje wiele czasu dla swego ukonstytuowania się, tworzy ją kilku czy kilkunastu młodych ludzi. Jest ona jednak czymś znacznie więcej, niż tylko zbiorem młodzieńczych prób, ekspresją kilku osobowości. Jest zwiniętym organizmem, zawierającym w sobie geny tego wszystkiego, co składa się na kompletną strukturę kultury. Są w niej zawarte załączki i zapowiedzi organizacji znacznie pojemniejszej, obszerniejszej i lepiej dostrzegalnej społecznie. Jest ukryty charakterystyczny dla niej i tylko dla niej sposób widzenia i myślenia, napięcie przenikające i kształtujące jej wygląd, jest rdzeń pewnej postawy, która może się przenieść do innych dziedzin kultury. Młoda poezja to gabinet cieni, propozycja nowego odczuwania i nowego myślenia, początek ruchu, który swe ujście może znaleźć w kulturze, w ludzkich postawach, w etosie życia.

Artystycznej i moralnej połowiczności kultury dotychczasowej kultura wstępująca przeciwstawia bezwzględność, przede wszystkim pogłębiającą się z każdą książką i z każdym przedstawieniem teatralnym samowiedzę. Amorficzności i chaosowi, galaretowatej substancji „Polski dzieciństwa” przeciwstawia ostro zarysowane formy, świadome decyzje i wyraźnie sformułowane tezy. Działalność artystyczna nowej generacji zaczęła się od oczyszczenia pola, od krytyki postaw dwuznacznych, kłamstwa i zakłamania, pozornego zaangażowania i pozornego sprzeciwu, w ogóle od krytyki pozoru, aby odróżnić go od wartości rzeczywistych.

Działalność taka wymaga refleksji nad znaczeniem słowa „zaangażowanie”. Słowo to nie uległo dewaluacji, zdewaluowali się ci, którzy wykrętnie i jednostronnie głosili postulat zaangażowania, podczas gdy sami byli konformistami. Zaangażowanie jest decyzją, która oscyluje między niebezpieczeństwem skrajnej akceptacji i skrajnej negacji, między serwilizmem a nihilizmem, między tworzeniem okolicznościowych pieśni a dobrowolną izolacją społeczną. Rozwiązaniem sprzeczności między literaturą opisującą rzeczywistość z optymistyczną obłudą a literaturą schizofrenicznie zrywającą związki ze światem jest stworzenie takiej literatury, która żywiąc się konkretem nie ulegnie mu, nie zaakceptuje w pełni swojego tworzywa, zachowa wobec niego dystans, utrzyma swą godność krytyczną, ale umieści ją w żywym, realnym środowisku.

Wstępujące pokolenie nie proponuje rewolucji kulturalnej, nie nawołuje do odrzucenia tradycji i spalania bibliotek. Chce kontynuować tę tradycję, która karmiła się zawsze współczesnością, każdorazową, „swoją” rzeczywistością, jest stożkiem wzrostu długiej tradycji kulturalnej. Nie jest to tylko przemijająca moda, szlagier jednego sezonu. Powstaje literatura rzeczywiście współczesna, literatura oddychająca strzępami jedynie realnego świata, tego, w którym żyjemy, tego, którego dotąd nie umieliśmy nazwać i rozpoznać. Zarysowała się formacja kulturalna istotnie różna i świadomie różna od poprzedników. Powodzenie jej dalszego rozwoju zależy przede wszystkim od niej samej, od świadomości pisarzy i artystów, od ich powagi i umiejętności rozumienia także polemistów, od umiejętności rozumienia i przewyższania przeszkód zewnętrznych i wewnętrznych. Trudności zewnętrzne są tu nawet mniejsze, bowiem kultura ta uczyniła je przedmiotem swego opisu.

Realizacja tego programu nie jest łatwym zadaniem dla literatury jako części kultury. Chaos nowego, zmieniającego się świata wymyka się skupionemu wysiłkowi pisarza. Sam pisarz zresztą nie tworzy wartości, które miałby potem narzucać rzeczywistości. Jest jednak niebagatelny pośrednikiem w procesie ich przekazywania i narastania, w procesie „uszlachetniania” już istniejącej materii życia. Literatura musi tu współpracować z hu-

⁴¹⁷teatr „STU” — krakowski teatr, założony w roku 1966, w początkowym okresie związany z kontrkulturą. [przypis edytorski]

⁴¹⁸teatr „Ósmego Dnia” — teatr alternatywny, działający w Poznaniu od roku 1964. [przypis edytorski]

⁴¹⁹„Salon Niezależnych” — grupa kabaretowa powstała w latach 60., w skład której wchodził Jacek Klejff, Michał Tarkowski i Janusz Weiss. [przypis edytorski]

manistą i ze wszystkimi dziedzinami kultury. Uchwycenie i opanowanie rzeczywistości jest zadaniem równie trudnym i równie nagłym dla wszystkich regionów kultury. Jest to akcja pomocy dla człowieka zagubionego w ruchomym uniwersum faktów i wartości, akcja wytwarzania siatki współrzędnych, kultury cywilizującej żywioł świata. Demaskowanie dzisiejszej obłudy i dzisiejszego rozdarcia stwarza warunki dla wolnej od obłudy rzeczywistości kulturalnej i społecznej. Jest programem sztuki socjalistycznej.

1973 r.

Wszystkie zasoby Wolnych Lektur możesz swobodnie wykorzystywać, publikować i rozpowszechniać pod warunkiem zachowania warunków licencji i zgodnie z *Zasadami wykorzystania Wolnych Lektur*.

Ten utwór jest udostępniony na licencji Creative Commons Uznanie Autorstwa - Na Tych Samych Warunkach 3.0. PL.

Wszystkie materiały dodatkowe (przypisy, motywy literackie) są udostępnione na *Licencji Wolnej Sztuki 1.3*. Fundacja Wolne Lektury zastrzega sobie prawa do wydania krytycznego zgodnie z art. Art.99(2) Ustawy o prawach autorskich i prawach pokrewnych. Wykorzystując zasoby z Wolnych Lektur, należy pamiętać o zapisach licencji oraz zasadach, które spisaliśmy w *Zasadach wykorzystania Wolnych Lektur*. Zapoznaj się z nimi, zanim udostępnisz dalej nasze książki.

E-book można pobrać ze strony: <http://wolnelektury.pl/katalog/lektura/zagajewski-kornhauser-swiat-nieprzedstawiony>

Tekst opracowany na podstawie: Julian Kornhauser, Adam Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974

Wydawca: Fundacja Nowoczesna Polska

Publikacja zrealizowana w ramach projektu Wolne Lektury (<http://wolnelektury.pl>). Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Reprodukacja cyfrowa wykonana przez Bibliotekę Narodową z egzemplarza pochodzącego ze zbiorów BN.

Opracowanie redakcyjne i przypisy: Aleksandra Kopec, Paweł Kozioł, Wojciech Kotwica.

ISBN 978-83-288-5488-8

Wesprzyj Wolne Lektury!

Wolne Lektury to projekt fundacji Wolne Lektury – organizacji pożytku publicznego działającej na rzecz wolności korzystania z dóbr kultury.

Co roku do domeny publicznej przechodzi twórczość kolejnych autorów. Dzięki Twojemu wsparciu będziemy je mogli udostępnić wszystkim bezpłatnie.

Jak możesz pomóc?

Przekaż 1,5% podatku na rozwój Wolnych Lektur: Fundacja Wolne Lektury, KRS 0000070056.

Wspieraj Wolne Lektury i pomóż nam rozwijać bibliotekę.

Przekaż darowiznę na konto: [szczegóły na stronie Fundacji](#).