

# Ewa Rewers

---

## Wartościowanie peryferyjnych obszarów mowy w "Czarnej poezji" Andrzeja Bursy

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 85/2, 136-149

---

1994

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

EWA REWERS

## WARTOŚCIOWANIE PERYFERYJNYCH OBSZARÓW MOWY W „Czarnej Poezji” Andrzeja Bursy

### „Czarna poezja”: między tradycją i kontestacją

Pojęcie „czarna poezja” nie zadomowiło się w słownikach terminów literackich, w których znalazło się miejsce dla takich haseł, jak „czarna komedia” czy „czarny humor”. Jest określeniem wykorzystywanym jeżeli nie ze względu na swe specyficzne znaczenie — definiowane „przez użycie” — to z pewnością ze zgodą na taki stan rzeczy. Dla językoznawcy zainteresowanego zależnościami zachodzącymi między semantyką języków naturalnych a aksjologią uwarunkowanie światopoglądowe tego rodzaju wyrażen jest oczywiste. Ich symboliczno-metaforyczny sens wykorzystuje się zwykle wtedy, gdy dochodzi do komunikowania negatywnie nacechowanych wartości, realizowanych w różnych typach praktyki społecznej.

W literaturze przedmiotu spotykamy także takie określenia, jak „ciemna poezja”, „poeci przekłęci”, ostatnio również „kaskaderzy literatury”, używane niejednokrotnie zamiennie z określeniem „czarna poezja”. W odniesieniu do interesującego mnie tu zjawiska wydają się one mniej fortunate. I chociaż do dyskusji pozostaje jeszcze relacja między poezją a „czarną poezją”, a także tą ostatnią a antypoezją, to nie ulega wątpliwości, iż nie jest „czarna poezja” tylko pomysłem badaczy pozbawionym *fundamentum in re*. Łatwo się wszelako przekonać o tym, iż rodzina „czarnopiórnych poetów”<sup>1</sup>, wywodząca się najchętniej od Villona, przekracza wiele granic tradycyjnie ustanawianych i pielęgnowanych w praktyce historyków literatury. Ponad wspólnotę czasu, miejsca, języka przekładając inne więzi, domaga się ich odczytania i interpretacji także od filozofii sztuki, estetyki, psychologii, socjologii itp.

Określenia „czarna” w odniesieniu do poezji Andrzeja Bursy, a w szczególności ostatnich wierszy w szczupłym dorobku przedwcześnie zmarłego krakowskiego poety, użył — chyba po raz pierwszy — Jerzy Kwiatkowski<sup>2</sup>. Analiza niektórych wierszy Bursy uzasadniająca ocenę tego zjawiska, a przede wszystkim konkluzja autora *Kluczy do wyobraźni* nie do końca mnie przekonały. A jednak uchwycona została przez niego owa problematyczna granica dzieląca poezję od „czarnej poezji”, przekraczana z premedytacją w okresie kryzysów w literaturze, podtrzymywana i wyostrzana w czasie jej rozkwitu. Swoje

<sup>1</sup> R. Milczewski-Bruno, *Nie ma zegarów*. Poznań 1978, s. 89.

<sup>2</sup> J. Kwiatkowski, *Klucze do wyobraźni*. Kraków 1973, s. 218–233.

rozważania o poezji Bursy rozpoczął Kwiatkowski od cytatu z *Człowieka zbuntowanego* Camusa i zrobił to nie tylko dlatego, że słowa te „Są jednak pisane jak gdyby z myślą o jego [tj. Bursy] poezji”<sup>3</sup>. Z perspektywy r. 1962, kiedy Kwiatkowski pisał swój esej, zrozumiałym i owocnym jednocześnie kontekstem dla tej poezji musiała wydawać się myśl egzystencjalna. Dzisiaj, aczkolwiek nadal interesująca, zeszła na drugi plan, ustępując miejsca nowym strategiom interpretacyjnym, wyrastającym ze zmieniającego się doświadczenia kulturowego. Jeden z typów tego nowego doświadczenia, bezpośrednio, jak mi się wydaje, przylegający do „czarnej poezji” Bursy i reinterpreterujący wiele jej wątków, chciałabym tu poddać pod rozwagę.

Trzeba pamiętać, że to właśnie w drugiej połowie lat pięćdziesiątych pojawiły się pierwsze zapowiedzi nowych sposobów myślenia i działania, które wstrząsnęły nie tylko Europą Zachodnią i Stanami Zjednoczonymi w 10 lat później, a które za Theodore’em Roszakiem nazywamy teraz kontrkulturą. Podzielałam pogląd tych, którzy twierdzą, iż do dzisiaj nie potrafiliśmy właściwie ocenić znaczenia rodzących się wówczas subkultur młodzieżowych. Stąd m.in. wyrasta znamieny brak rozeznania w sytuacji poezji polskiej lat osiemdziesiątych, która stanęła wobec problemów porównywalnych z tymi z drugiej połowy lat pięćdziesiątych. Szczególnie badacze literatury niezbyt wiele uwagi poświęcili takim fenomenom tych lat, jak np. teksty towarzyszące powstającej wówczas nowej muzyce rock’n’rollowej. Co więcej, w czasie, w którym Bursa pisała swoje buntownicze wiersze, beatnicy przygotowywali pierwsze tomiki wierszy, których związek z muzyką młodzieżową stawał się z czasem coraz bardziej widoczny. *Howl and other Poems* Ginsberga wydany został przecież w 1956 roku. W poezji odżyły i nabrały nowych treści stłumione, represjonowane w poprzednich latach wizje artysty i jego zobowiązań — najpierw wobec siebie i drugiego człowieka, dopiero w dalszej kolejności wobec społeczeństwa.

Paradoks pojawia się wtedy, gdy uświadamiamy sobie, że to właśnie w poezji — nie tylko Bursy — pozostającej w obrębie kultury oficjalnej możemy szukać w Polsce jednego z pierwszych odpowiedników rodzącej się na Zachodzie kontrkultury. Nietrudno w rzeczy samej zauważyć, że kontrkultura nie była zjawiskiem zupełnie nieprzewidywalnym, nie znajdującym oparcia i inspiracji w tym, co działo się wcześniej. Interpretatorzy tego zjawiska zgodnie sądzą, że „wyrasta ono z podziemnego strumienia nieortodoksyjnej myśli i sztuki obecnej w kulturze zachodniej także w przeszłości, sięgającej daleko poza okres romantyzmu”<sup>4</sup>. Kiedy myślimy o poezji, trop ten doprowadzić musi nas do nurtu, który nazwany tu został czarną poezją. To ona, zasilając od wieków nie wysychające źródło buntu, protestu, ironicznej w szczegółach i tragicznej w wymiarze egzystencjalnym wizji świata społecznego, stanowi bezpośrednią, chociaż nie jedyną, tradycję poezji Bursy i w tym samym czasie rodzącej się kontrkultury.

Ten stan rzeczy zmusza mnie do poczynienia następujących zastrzeżeń: 1) celem niniejszej wypowiedzi nie jest ustalenie cech relewantnych „czarnej poezji”; 2) nie zamierzam także doprowadzić do oddania pełnej sprawiedliwości

<sup>3</sup> Kwiatkowski, *op. cit.*, s. 216.

<sup>4</sup> A. Jawłowska, *Kontrkultura*. Hasło w: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze*. Wrocław 1991, s. 64.

aksjologicznej rozważanemu zjawisku; 3) co więcej, nie zostanie wyczerpany zespół argumentów uzasadniających pisanie o poezji Bursy w kontekście rówieśnych jej początków kontrkultury. Pytanie, na jakie pragnę odpowiedzieć, brzmi: czy charakterystyczne dla „czarnego” nurtu w poezji Bursy i literatury wyrastającej z kontestacji młodzieżowej wykorzystanie peryferyjnych obszarów mowy prowadzi do urzeczywistnienia się nowych wartości artystyczno-estetycznych? I dalej, jeśli tak, to jakiego rodzaju są to wartości, czyli w jaki sposób uczestniczą one w komunikowaniu przez ten rodzaj literatury, określonych stanów rzeczy? Dla jaśniejszego ich przedstawienia dodać należy, że będzie tu mowa o budzącej wiele namietności i sprzeciwów „grze” językowej, która wykorzystuje nie sprecyzowane do końca reguły wartościowania rzeczywistości dokonywanego na dwóch poziomach: 1) w zakresie społecznych norm językowych, jako że „Ustanawianie czy nadawanie wartości, wprowadzanie współczynnika aksjologicznego, jest stałym komponentem mówienia, wszelkiego mówienia”<sup>5</sup>; 2) w dziele literackim, wykorzystującym i przekształcającym zasady wartościowania, które dokonuje się na poziomie niższym.

### Peryferyjne obszary mowy: językowe lustro świata społecznego

Określenia „peryferyjne obszary mowy”<sup>6</sup> czy „peryferyjne formy językowe”<sup>7</sup> zadomowiły się już w literaturze przedmiotu. Nie są to jednak, niestety, terminy z precyzyjnie ustalonymi zakresami znaczeniowymi. Przeciwnie, przypominają wygodne szuflady, do których możemy wrzucić wszystko, co uznamy za właściwe: mowę dzieci i mowę żebraków, język prostytutek i język zawodowy lekarzy, język ułomny gramatycznie na równi z językiem obscenicznym itp. Samo użycie słowa „język” dokonuje się tu jakby na kredyt. Znajdujemy się bowiem na pograniczu języka etnicznego oraz argotów i żargonów. Musimy brać pod uwagę niektóre gwary środowiskowe, slang, języki specjalne mieszczące się na obrzeżach języka etnicznego oraz zdecydowanie przeciw jego regułom wykraczające kontrjęzyki. Za osobliwość peryferyjnych obszarów mowy powinniśmy zatem uznać ich niejednorodność, dającą się obserwować z każdego punktu widzenia, i spojrzeć na nie jako na materiał literatury przypominający zachwaszczone obrzeża ogrodu, porośnięte zapomnianymi, szlachetnymi gatunkami i nieujarzmioną mnogością roślinnego pospólstwa. To znaczy spojrzeć także w ten sposób, aby mieć na uwadze wypracowanie metody opisu lingwistycznego tego zjawiska.

Ze sztucznie utworzonymi językami złodziejskimi sąsiadują tu niskie style języka etnicznego, z pewnymi klasami słów — np. obscenami językowymi — różne typy deformacji fonologicznych i morfologicznych, itd. Podobnie opis lingwistyczny uzupełniają, jak to bywa w przypadku dyferencjacji języków etnicznych, opisy, których dostarczą stylistyka i socjolingwistyka. Szczególnie ta druga wyspecjalizowała się w penetrowaniu głębokości i rozległości wpływów, jakie struktura danej społeczności, jej rozwarstwienie, wywiera na różno-

<sup>5</sup> M. Głowiński, *Wartościowanie w badaniach literackich a język potoczny*. W zbiorze: *O wartościowaniu w badaniach literackich*. Lublin 1986, s. 180.

<sup>6</sup> Z. Jarosiński, *Postacie poezji*. Warszawa 1985, s. 211.

<sup>7</sup> B. Geremek, *O językach tajemnych*. „Teksty” 1980, nr 2, s. 14.

rodne typy i zastosowania języka. Najogólniejszym prawidłowościami tu formułowanym towarzyszy zainteresowanie dla spontanicznie lub celowo wykształczanych, często bardzo osobliwych, sposobów posługiwania się językiem przez najbardziej nawet marginalne i efemeryczne społeczności.

Teorię literatury i estetykę zainteresować mogą jednak przede wszystkim obserwacje czynione tu w drugiej jakby kolejności, dotyczące zróżnicowań kulturowych, jakie towarzyszą powstawaniu peryferyjnych obszarów mowy. Najogólniej rzecz ujmując, prowadziły one do sformułowania założenia o przystosowaniu tych stylów do wyrażania określonych wizji rzeczywistości. O tym, iż moc światopoglądową posiadają języki etniczne jako całość, pisano już wyraźnie w XIX wieku. Tacy badacze jak Hymes, Gumperz, Bernstein itp.<sup>8</sup> udowodnili jednak, iż wykształcające się w obrębie jednolitej etnicznie społeczności style mówienia możemy rozpatrywać również jako narzędzia porządkowania społecznych wizji świata. Ich ścisły związek z poznawaniem rzeczywistości sprzyja spotkaniom z odmiennymi wariantami społecznych światów już na poziomie stylistycznej warstwy wypowiedzi. Co więcej, osłabia zaufanie do kompletności i reprezentatywności ich wszelkich izolowanych ujęć językowych.

Zjawiska nazywane tutaj peryferyjnymi obszarami mowy, zbyt metaforycznie zapewne, jak na potrzeby badań socjolingwistycznych, M.A.K. Halliday i Roger Fowler<sup>9</sup> określają równie nieprecyzyjnie – aczkolwiek bardziej zdecydowanie – antyjęzykami. Zainteresowani światopoglądowymi konsekwencjami funkcjonowania *anti-languages* w subkulturze, podkreślają, iż zarówno dla socjologa, jak i dla literaturoznawcy ważną konsekwencją nieustannego odnawiania się tych języków jest sankcjonowanie i upowszechnianie za ich pośrednictwem przekonań światopoglądowych skierowanych przeciw kulturze oficjalnej. *Anti-languages* to inaczej takie kody, które tworzą celowo i którymi posługują się członkowie grup społecznych antagonistycznie nastawionych wobec dominującej kultury. Wypełniają one różnorodne funkcje wobec kreujących je społeczności: komunikacyjną, integrująco-różnicującą itp. Wykorzystuje się je do tworzenia – i odtwarzania – *anti-world-views*, skierowanych przeciwko oficjalnym, zideologizowanym wizjom świata, których podstawą są nierzadko niezgodne z normami społecznymi przekonania regulujące praktykę obyczajową, polityczno-prawną, artystyczną itp., łącznie z zasadami rządzącymi oficjalną komunikacją językową.

Ten stan rzeczy znajduje oparcie w wytwarzanych celowo, specyficznych dla danych antyspołeczności porządkach wartości, poczynając od dających prawo do mówienia o antyetyce i antyestetyce. Towarzyszą im oczywiście sprzeczne i konkurencyjne roszczenia do prawdy. Dla literaturoznawcy interesujące stają się one dopiero od tej chwili, w której za pośrednictwem *anti-languages* wkraczają do rzeczywistości przedstawionej w dziele literackim.

---

<sup>8</sup> Z bogatego i zróżnicowanego dorobku tych badaczy na szczególną uwagę – w odniesieniu do rozważanych ku kwestii – zasługują następujące publikacje: D. Hymes, *Functions of speech: the evolutionary approach*. W zbiorze: *Anthropology and Education*. Philadelphia 1961. – B. Bernstein, *A Socio-Linguistic Approach to Social Learning*. Penguin Books 1965. – J. J. Gumperz, *Types of linguistic communities*. W zbiorze: *Readings in the Sociology of Language*. The Hague – Paris 1968.

<sup>9</sup> M. A. K. Halliday, *Language as Social Semiotic*. London 1978. – R. Fowler, *Literature as Social Discourse*. London 1981.

Z punktu widzenia estetyki zastanawiać się można, na ile wtargnięcie *anti-languages* do komunikowanej przez dzieło literackie wizji rzeczywistości, uczestniczy w ujawnianiu się nowej wartości artystyczno-estetycznej. Wyraźnie zaznaczone uczestnictwo *anti-languages* w tekście literackim tai w sobie bowiem zawsze możliwość konfliktu wychodzącego poza zagadnienia językowe i stylistyczne, prowadzącego również do konfrontacji lub przewartościowania opozycji: sztuka – antysztuka, estetyka – antyestetyka.

Kłopot jednak w tym, że zdecydowaną większość zjawisk językowych mieszczących się na peryferiach mowy trudno uznać za próbę tworzenia języków alternatywnych. Różniac się od oficjalnych stylów językowych danej kultury, niezwykle rzadko stanowią ich totalne zaprzeczenie. Strukturę owych języków charakteryzuje zamierzona, lecz zwykle według prostych zasad (negacja, inwersja, skrót, neosemantyzm itd.) przeprowadzona deformacja reguł języka etnicznego, dającego podstawy nowo powstającemu kodowi. Co więcej, choć literatura w drugiej połowie w. XX bardziej niż kiedykolwiek nastawiona jest na czerpanie z różnych „okolic” mowy, wszelako ten liberalizm w stosunku do materiału językowego nie zawsze można uznać za tożsamy z liberalną oceną „uprawianych” w tych okolicach wartości światopoglądowych. Nie ulega też wątpliwości, iż posługiwanie się cudzym stylem – nie tylko w sztuce – nie zawsze prowadzi do przyjęcia cudzego poglądu na świat. Gdy zastanawiamy się nad użyciem poszczególnych cudzych „języków” w dziele literackim, jego „wielogłosowością”, powstają często różnego typu wątpliwości co do zakresu i fortunności owych literackich zapożyczeń. I chociaż dawno już minął okres, w którym bezsprzecznym i pierwszoplanowym materiałem literatury był język literacki, to jednak nadal, być może wbrew oczekiwaniom i interesom samej literatury, skłonni jesteśmy skrupulatnie oceniać relewantność wszelkich językowych rejterad z bezpiecznego, społecznego przyzwoleniem podtrzymywanego obszaru literackiej mowy.

Wśród prawidłowości, które w sposób konsekwentny ograniczają swobodę literatury w tym względzie, na plan pierwszy wysuwa się zaostrzenie ocen proporcjonalne do odległości danego zjawiska językowego od centrum kreowanego przez reguły i normy języka literackiego. Literatura programowo zbliżająca lub wręcz lokująca swój język w pobliżu peryferyjnych obszarów mowy, tak jak to dzieje się w przypadkach sztuki kontestacji i „czarnej poezji”, winna być zatem przygotowana na to, iż pod jej adresem sformułowane zostaną następujące pytania: 1) czy użyte elementy językowe, które nie są zgodne z dotychczasowym paradygmatem literacko-estetycznym, można uznać za relewantne z punktu widzenia całości utworu? 2) czy nie zmierza do kreowania antysztuki przez przyjmowanie wartości wykształconych poza obszarem sztuki, skierowanych przeciwko jej perspektywie estetycznej i światopoglądowej? Paradoks i dwuznaczność pojawiające się w sferze interpretacji „czarnej poezji” i poezji stanowiącej jeden z zaczynów kontrkultury spowodowane zostały tym, że na obydwu wyżej sformułowane pytania powinniśmy, zgodnie z oczekiwaniami twórców tej poezji, odpowiedzieć „tak” oraz „nie”.

### **Poezja wobec życia codziennego: dwa warianty tej samej utopii**

Niejednokrotnie bywa tak, że czytelnikowi wierszy Andrzeja Bursy trudno oprzeć się wrażeniu, iż ma do czynienia z tekstami, którymi mógłby ilustrować

swoją koncepcję rozwoju sztuki Herbert Marcuse. Należy do nich przede wszystkim *Funkcja poezji*.

Poezja nie może być oderwana od życia  
 Poezja ma służyć życiu  
 Gospodyni domowa powinna:  
 wytrzeć kurze  
 wynieść śmieci  
 wymieść spod łóżka  
 wytrzeć dywan  
 [. . . . .]  
 i jeszcze  
 zrobić  
 tysiącinnych rzeczyok-  
 tórych niema mypo-  
 jęcia  
 a potem lektura wielkich romantyków  
 i lu-lu... [276]<sup>10</sup>

„Wielcy romantycy”, wraz z postulatem sztuki służebnej wobec rzeczywistości pozaartystycznej, z powodzeniem reprezentują etap pierwszy — sztukę iluzjonistyczną. Próba znalezienia dla niej miejsca w rzeczywistości dnia codziennego odsłania te jej właściwości — „sztuka jako pozór” — które stały u podstaw krytycznej koncepcji Marcusego.

Rzeczywistość przedstawiona w wierszu to wszakże nie tylko rozpad tradycyjnych koncepcji literatury dokonujący się w konfrontacji z codziennością, to także projekcja nowego modelu poezji. Zaczniemy od tego, że zasada konstrukcyjna tego wiersza powtarza się w wielu innych utworach poetyckich Bursy i jest czymś, co zainteresować mogłoby genologię — nie do końca, jak sądzę, świadomą propozycją nowego gatunku. Najogólniej rzecz ujmując, opiera się on na takim rozczłonkowaniu graficznym tekstu, które każda z wydzielonych części czyni — także pod innymi względami — w jakimś sensie samodzielną całością. Ten sposób wyodrębniania quasi-samodzielnych fragmentów wiersza wspomaga dodatkowo fakt, iż każda z części składowych — np. *Funkcji poezji* — wypowiedziana zostaje w innym stylu językowym: pierwsza — w stylu ówczesnej krytyki literackiej („Poezja nie może być oderwana od życia...”); druga — w stylu potocznym (opis czynności gospodyni domowej); trzecia — przedstawia deformację stylu mówionego, podkreślając jego skłonność do eliminowania bądź nieuzasadnionego rozmieszczania znaków delimitacyjnych; czwarta — przynosi ironiczny rekurs do języka krytyki, akcentujący jego skłonność do patosu („lektura wielkich romantyków”) oraz trywializację stylu potocznego („i lu-lu...”). Język dwóch pierwszych części możemy zatem uznać za bezpośrednie przeniesienie, niemal cytat, z wymienionych stylów. W dwóch dalszych częściach dominuje ich deformacja.

Bursa wykorzystał pewną ogólną właściwość mowy, którą w odniesieniu do nieco innego zjawiska tak sformułował Głowiński:

Wybierając dany styl, wprowadza się współczynnik aksjologiczny także wówczas, gdy w danej wypowiedzi nie powołało się żadnych słów o wyraźnym zabarwieniu wartościującym<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Liczby w nawiasach oznaczają stronicę w wyd.: A. Bursa, *Utwory wierszem i prozą*. Kraków 1973.

<sup>11</sup> Głowiński, *op. cit.*, s. 191.

W cytowanym wierszu nastąpiło podporządkowanie tej zasadzie konkretnej strategii artystycznej, co z kolei umożliwiło powołanie nowej wartości estetycznej. Tę zaś, wraz z innymi wartościami, uczyniono podstawą nowej, aczkolwiek fragmentarycznej, wizji rzeczywistości. Cechami pierwszoplanowymi owej rzeczywistości czyniąc trudności w nawiązaniu jakiegokolwiek kontaktu między sztuką (wielcy romantycy) a życiem codziennym (gospodyni domowa), nawiązał Bursa do wielokrotnie interpretowanego, także przez sztukę, braku łagodnego przejścia od *sacrum* do *profanum*, od wzniosłości do potoczności.

Wartości te znalazły w wierszu swe językowe (stylistyczne) reprezentacje. Ich zestawienie, a szczególnie ostrość tego zestawienia („funkcja poezji” – „i lu-lu...”) odczytana być musi jako artystyczna dominanta tekstu. Wprowadzenie do wiersza wyrażen należących do peryferyjnych obszarów mowy, współtworzące tę dominantę, jest zatem czymś znacznie więcej niż wyborem relewantnym. Współwyznacza bowiem ramy dla całego tekstu, czyni z niego dynamiczny dyskurs, sięgający do aksjologicznych podstaw konfrontowanych fragmentów rzeczywistości. Wszelkie wartości wniesione do utworu za pośrednictwem poszczególnych sposobów mówienia, wzięte każda z osobna, rozpatrywane być mogą jako etyczne, praktyczno-życiowe itp. W ramach tekstu, wobec naczelnej zasady konstrukcyjnej, tracą swoją autonomię, uzyskując specyficzną waloryzację estetyczną. Marcuse pisał o tym modelu sztuki:

erupcja antysztuki w sztuce manifestuje się poprzez wiele znanych form: destrukcję składni, rozczłonkowanie słów i zdań, prowokacyjne użycie zwykłego języka. I cała ta deformacja jest wciąż formą: antysztuka pozostała sztuką, dostarczaną, kupowaną i oglądaną jako sztuka<sup>12</sup>.

Jest rzeczą niezwykle charakterystyczną to, że trzeci z wyróżnionych przez Marcusego etapów w rozwoju sztuki – następująca po antysztuce utopijna koncepcja społeczeństwa jako sztuki – nie mieszcząc się zupełnie w filozofii społecznej czarnej literatury – zostaje zastąpiona inną. Marcuse poszukiwał sposobu zjednoczenia coraz bardziej oddalających się od siebie rzeczywistości sztuki i rzeczywistości dnia codziennego nie tylko poprzez przebudowę społeczeństwa, lecz także zmianę jego sposobów postrzegania i wyrażania świata. Postępował zatem do pewnego stopnia zgodnie z filozofią społeczną nowej awangardy, w znacznie większej jednak mierze reprezentował sposób myślenia dojrzałej kontestacji. Poezja Bursy, tak jak i początki kontrkultury, dalekie były natomiast od budowania tego rodzaju utopii społecznych. W gruncie rzeczy przecież żywiły się ostrymi konfliktami: 1) między dominującą częścią społeczeństwa a grupami, z różnych powodów, spychanymi na marginesy; 2) między kulturą oficjalną a kulturą – w szerokim sensie – z nią skłóconą. To oscylowanie między zwaśnionymi, wrogo do siebie nastawionymi stronami konfliktów, czyni z wielu wierszy Bursy właśnie „poezję czarną”, a więc formę sztuki, która w języku jednej strony konfliktów usiłuje wypowiedzieć racje drugiej.

Powiązanie takie może przyjmować, jak to pokazuje tradycja tego nurtu w literaturze, różne punkty wyjścia. Chciałabym zacząć od tych tekstów, które stanowią wewnętrzny komentarz do konfliktu rozgrywającego się w obszarze

<sup>12</sup> H. Marcuse, *Nowa zmysłowość*. Przełożył M. Kuniński. W antologii: *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*. Pod redakcją M. Gołaszewskiej. T. 2. Kraków 1986.



sztuki. Pozostajemy tym samym w kręgu zagadnień zasygnalizowanych już w *Funkcji poezji*. Wśród wierszy Bursy wiele namiętności budził swego czasu zwłaszcza *Dyskurs z poetą*. Jerzy Kwiatkowski w cytowanym tu już eseju właśnie na przykładzie tego wiersza pokazywał przełom, jaki w pewnym momencie dokonał się w poetyce i estetyce jego autora.

Jak oddać zapach w poezji...  
na pewno nie przez proste nazwanie  
ale cały wiersz musi pachnieć  
i rym  
i rytm  
[ . . . . . ]  
rozmawialiśmy w jak najlepszej symbiozie  
aż do chwili gdy powiedziałem:  
„wynieś proszę to wiadro  
bo potwornie śmierdzi szczyną”  
możliwe, że to było nietaktowne  
ale już nie mogłem wytrzymać. [111]

Podobnie jak *Funkcja poezji*, także *Dyskurs z poetą* zbudowany został z wyraźnie zróżnicowanych stylistycznie całości. Napięcie powstaje tu w wyniku umieszczenia w bezpośrednim sąsiedztwie języka krytyki artystycznej (bądź tradycyjnej poezji) – stylu kolokwialnego i *quasi*-cytatu zaczynającego się od konwencjonalnego „wynieś proszę”, po to, by nieoczekiwanie zakończyć się: „śmierdzi szczyną”. Towarzyszy mu napięcie wypływające z samego przedmiotu dialogu relacjonowanego w wierszu. W rezultacie znajdujemy się w złożonej sytuacji aksjologicznej. Wprowadza nas w nią autor „wewnętrzny”, przedstawiający, przy pomocy dwóch pozostających ze sobą w stałym konflikcie stylów językowych, jeden aspekt interesującej go rzeczywistości – zapach.

Te dwa sposoby mówienia, splatające się w humorystyczny „dyskurs”, nie wnoszą do wiersza przeciwstawnych wartości: piękna i brzydoty. Ich osnowę stanowią dwie drogi dochodzenia do prawdy w sztuce. Pierwsza część *Dyskursu z poetą* dosłownie, z powagą bliską parodii, ilustruje właściwą poezji iluzjonistycznej, jakby powiedział Marcuse, skłonność do eufemizowania zjawisk i języka ich opisu – wedle własnej koncepcji piękna. Część druga i trzecia pokazują uporczywe dążenie do powiedzenia tej śmiesznej, wycinkowej prawdy o rzeczywistości, którą najtrafniej wyraża przeciwieństwo: eufemizm – słowo obsceniczne. *Dyskurs z poetą* możemy zatem czytać także w kontekście dyskusji z Platońską triadą wartości. Bursa pokazuje, jak Platońskie piękno żywi się – bywa – fałszowaniem i zakłamywaniem rzeczywistości.

Mocne słownictwo działa tu zazwyczaj na zasadzie szoku o walorze estetycznym: stanowi wzmocnienie efektu, spotęgowanie pointy, wprowadza moment zaskoczenia<sup>13</sup>.

Lecz to nie wszystko. „Brzydkie” słowo, jeśli nawet nie wyraża pełnej prawdy o rzeczywistości, to nierzadko jest jej najbliższe. Piękno i fałsz, prawda podszyta trywialnością i brzydotą stały się równoprawnymi elementami tej samej sytuacji aksjologicznej.

Czytelnik żywi jednak uzasadnione podejrzenie, iż Bursa zgodnie z filozofią „czarnej” literatury opowiada się po stronie prawdy, przeciw nawet najbardziej

<sup>13</sup> Kwiatkowski, *op. cit.*, s. 229.

pociągającej iluzji. Staje się tym samym stroną w sporze. Dążenie do bezpośredniego wyrażania „nagiej” prawdy okazuje się często niebezpieczeństwem ukrytym w czarnej poezji. Absolutyzowanie jakiegokolwiek wartości narusza jednak równowagę sytuacji aksjologicznej, kreowanej przez tekst literacki. Wiedzie często ku autodestrukcji lub ku charakterystycznemu gestowi odrzucenia sztuki *in toto*. Co więcej, pojęcie prawdy, jak i piękna, przeobraża się nieustannie w świadomości mówiących, migocąc propozycjami nowych znaczeń. Warto też zauważyć, że dochodzenie do prawdy w czarnej poezji odbywa się według zaiste ahistorycznej reguły odwróconego porządku. Po odpowiedź na podstawowe pytania egzystencjalne zwraca się ona np. do postaci i grup spychanych tradycyjnie na marginesy życia społecznego. Mit o ukrytej w praktyce życiowej społeczności marginalnych, niedostępnej dla zinstytucjonalizowanej kultury tajemnicy sztuki przelnika przeciw cała czarna poezję, która prawdę i wolność lubi wywodzić z utopijnej zasady tożsamości życia i sztuki. Nawiązuje on do rytuału karnawałowego czy też z niego wyrasta i różni się od modernistycznej fascynacji niskimi rejonami sztuki.

Za manifest sformułowany w sprawie prawdy w sztuce uznać można w poezji Bursy *Obronę żebractwa*.

aby osiągnąć zamierzony efekt muszą surowo przestrzegać trybu życia  
nakazanego regułą  
spać na ławkach w parkach i na dworcach nie dojadać i upijać się...  
a pomimo że śmierć i chleb jest u nich prawdziwy...  
sztuka ta nie jest ani trochę naturalistyczna...  
osiągają pełnię realistycznego uogólnienia o czym nawet marzyć nie mogą  
wasze wypchane akademickie trupy  
oni są na wskroś nowocześni...  
mimo że tradycja ich jest stara jak nędza...  
artyści awangardy winni uczyć się od nich i co mądrzejsi robią to... [109]

Ten dramatyczny, z ogromną pasją napisany wiersz, podnosi do godności prawdziwej sztuki życie specyficznej społeczności. I nie jest to bynajmniej społeczeństwo przyszłości zamieszkujące utopię Marcusego, aczkolwiek w obu przypadkach mamy tu do czynienia ze społecznością, dla której nie istnieje granica między sztuką a rzeczywistością dnia codziennego. Ta sama granica, żeby nie powiedzieć: przepaść, która stworzyła tragikomiczny nastrój w *Funkcji poezji i Dyskursie z poetą*.

Nawiasem mówiąc, żebracy byli zawsze ulubieńcami „czarnopiórych poetów”. Światopoglądowe nacechowanie pojęcia „żebrak” w nawiązaniu do egzystencjalnej sytuacji podmiotów tej poezji uzyskiwało pozytywną waloryzację estetyczną. Tym samym zjawisko peryferyjne w kulturze danej społeczności wkraczało do poezji, zajmując w rzeczywistości przez nią relacjonowanej, zgoła inne miejsce. W poezji Bursy nabiera szczególnego znaczenia. niespełnione marzenie, o którym mówi wiele wierszy Bursy, to marzenie poety o napisaniu wiersza równie prawdziwego (realistycznego) jak egzystencja żebraka. Bursa nawołujący do pokornego studiowania „sztuki życia” żebraków daje czarnej prawdzie pierwszeństwo przed iluzją. Ponad egzotykę oraz intrygujące ludzi „z zewnątrz” obyczaje — przyglądała im się z uwagą i eksploatowała niektóre wątki już literatura arabska w. IX<sup>14</sup> — wyniesione tu zostały artystyczno-este-

<sup>14</sup> Interesujące uwagi o tym znaleźć można np. w książce M. Kowalskiej *Średniowieczna arabska literatura podróźnicza* (Kraków 1973).

tyczne konsekwencje „bycia żebrakiem”. Przeciwwagę dla nich stanowią bowiem nie tylko w *Obronie żebractwa*, lecz także w innych wierszach Bursy, konsekwencje „bycia poetą” w oficjalnej kulturze, poetą, który

cierpi za miliony  
od 10 do 13.20  
O 11.10 uwiera go pęcherz  
wychodzi [...]. [280]

Jeden z paradoksów związanych z poezją Bursy rysuje się wyraźnie właśnie w kontekście odczytania romantycznego modelu artysty i sztuki. W Polsce należeć do rodziny „czarnopiórych poetów” to nader często zwracać się przeciwko temu modelowi. Literaturę romantyczną już w dwudziestolecium międzywojennym postrzegano tutaj jako najbardziej reprezentatywny element kultury oficjalnej. Instytucjonalizacja literatury w latach pięćdziesiątych i związana z tym biurokratyzacja życia artystycznego pogłębiły zasadniczą sprzeczność tkwiącą już w kulturze. Powołały też do życia tragikomiczną postać poety z przytoczonego tu już bezlitosnego wiersza Bursy zatytułowanego *Poeta*. Cytat z „wielkiego romantyka” podobnie jak w innych wierszach Bursy sąsiaduje w tym utworze z językiem obscenicznym. Między romantyczną pozą poety a jego codzienne życie wkrada się pogardliwy komentarz, ujawniający równie niemożliwy do spełnienia jak utopia Marcusego program „czarnej poezji”. Jego podstawę tworzy nie tylko nieprzejednana niechęć do wszelkich iluzji stwarzanych w imieniu sztuki. Odnajdujemy w nim także echo buntu antyinteligentkiego, podważającego z plebejskiego punktu widzenia obowiązujący „obraz” poety.

### Antyliteratura w literaturze: jak powiedzieć w poezji „nie”

W *Funkcji poezji* Bursa sięgnął po wyrażenia peryferyjne mówionej polszczyzny po to, by przedstawić sprzeczność zachodzącą między sztuką a życiem, domniemaną, postulowaną funkcją poezji a jej funkcją realizowaną. W *Dyskursie z poetą, Obronie żebractwa, Poecie*, a także wielu innych wierszach, o których nie będzie tu mowy, miejsce polszczyzny mówionej zajęły obscena językowe (wulgaryzmy, trywializmy). Ich peryferyjność w stosunku do polszczyzny literackiej jest – nawet dzisiaj – wyrazista, podobnie jak dążenie do estetycznej waloryzacji w poezji. Używanie obscenów w literaturze ma swoją długą historię. Nie zmienia to jednak faktu, iż każdorazowo mamy wówczas do czynienia z naruszeniem społecznego *tabu*. Wymienne używanie określeń „brzydkie słowo” – „nieprzyzwoite słowo” podkreśla, że nie jest to wyłącznie *tabu* obyczajowe. Poezja Bursy pokazuje przy tym, jak daleko odeszliśmy już od pierwotnego pojęcia *tabu* religijno-magicznego, zastępując je lub rozbudowując o zakazy ustanawiane na gruncie współczesnej etyki społecznej<sup>15</sup>.

„Obsceniczność”, „sprośność”, „plugawość” to słowa, co do których znaczenia ludzie zdają się nie mieć wątpliwości. Jednocześnie różne określenia obscenów językowych, jakie znajdujemy we współczesnej polszczyźnie, pośrednio wskazują nam skalę, na jakich funkcjonują one w społecznej świadomości językowej. Wyznaczają je opozycje: 1) piękno – brzydota (pojawiają się tu takie

<sup>15</sup> Obszernie pisał o tym już W. Havers w pracy *Neuere Literatur zum Sprachtabu* (Wien 1946).

określenia jak: brzydkie słowo, obrzydliwe wyrażenie, paskudny język, itp.); 2) wysublimowanie – prostactwo (prostacki wyraz, mowa prostackich prymitywów, itd.); 3) przyzwoitość – nieprzyzwoitość (nieprzyzwoite słowo); 4) zdrowie – choroba (chory język, skażony język, itd.); 5) kompetencja – arogancja (arogancki język, zachwaszczony język); 6) perswazja – przemoc (mocne słowo)<sup>16</sup>.

Wszystkie przytoczone określenia wskazują jednoznacznie na związane z obscenami wartości. Społeczność mówiących proponuje także bardziej eufemistyczne określenia dla obscenów: słowo-klucz, słowo-przerywnik, słowo-wytrych, parkanowe słownictwo – które maskują, w sposób dla eufemizmów charakterystyczny, negatywne wartości. Status obsceniczności w języku trafnie ujął Jerzy Ziomek, pisząc:

Obscenicznością będziemy nazywali wykroczenie przeciwko zakazowi obyczajowemu w języku. Obscenum może, ale nie musi być erotyczne. [...] Język nie może się obejść bez obsceniczności jako wartości ujemnej, bo ta stwarza opozycję, dzięki której występują wartości dodatnie. Obsceniczności nie można potępiać jako składnika paradygmatu – obsceniczność może być godna nagany w określonej sytuacji<sup>17</sup>.

Najogólniej sformułowane pytanie, dotyczące funkcji obscenów w wierszach Bursy, brzmięć mogłoby: czy obsceniczność może być jakością estetyczną doniosłą? Jeśli potrafimy odpowiedzieć na nie twierdząco, pozostanie jeszcze otwarty problem nazwania wartości estetycznej, w której budowaniu jakość ta uczestniczy. Wiadomo z całą pewnością, że nie pociąga wartości takich, jak piękno, wzniosłość itp. Zważywszy na to, że na poziomie dyskursu współdecyduje o satyrycznym (parodystycznym) charakterze całości, nadrzędnej wartości należałoby szukać wśród tych, których takie nastawienie nie wykluczałoby. Uczestnicy rozmów toczących się w wierszach Bursy są bezsprzecznie śmieszni, kiedy mówią tak różnymi językami – wydawałoby się początkowo – o tym samym. Niemniej, sięgając głębiej, widzimy, że są również w jakiś sposób tragiczni, kiedy tak stoją na przeciwległych brzegach zbyt niebezpiecznego dla nich strumienia zdarzeń, który w różny, lecz równie nieporadny sposób usiłują przekroczyć.

Aby lepiej zrozumieć funkcję obscenów językowych w poezji Bursy, trzeba przypomnieć sobie, iż warstwą, która nadal wyznacza im miejsce na peryferiach języka jest inteligencja. Nie twierdzą bynajmniej, że poezja ta wpisała bunt antyinteligentki na listę podstawowych powinności i fascynacji literatury. A jednak zasadzała się m.in. na ustawicznym dążeniu do podania w wątpliwość tego poglądu na świat, który pojawiał się w kontaktach z inteligencją, jako przedstawicielką specyficznych wartości. Bursa pisał np.:

Jaki miły i mądry facet  
naprawdę mądry  
nie z tych przemądrzałych  
[ . . . . . ]  
wrozumiały i uprzejmy  
cała anatomia jego twarzy  
zdradzała lekki wysilek

<sup>16</sup> Określenia obscenów językowych przytaczam za „Poradnikiem Językowym” (1986, z. 4).

<sup>17</sup> J. Ziomek, *Obscenum, pornografia, środki przekazu*. W zbiorze: *Społeczne funkcje tekstów literackich i paraliterackich*. Wrocław 1974, s. 66.

ust:

by mądrzej i grzeczniej do mnie mówić

oczu:

by uważniej i uprzejmiej mnie słuchać

taaak...

naprawdę nie mogłem nie napluć mu w mordę. [98]

Z socjolingwistycznego punktu widzenia nie sposób przesądzać o wartości jakiegokolwiek wyrażenia językowego w oderwaniu od jego społecznego kontekstu. Lingwiści, jak wiadomo, są ostatnio innego zdania, dopatrując się jednostek nacechowanych aksjologicznie już na poziomie systemu języka. W zróżnicowanym społeczeństwie trudno jednak o jednoznaczną klasyfikację wyrażen. *Tabu* językowe obejmuje swym zasięgiem różne grupy wyrazów i zwrotów, raz z punktu widzenia języka literackiego, drugi raz — użytkowników stylów lokujących się na peryferiach mowy, itd. Wyrażenia dla jednych obsceniczne, innym wydają się neutralne. Aby wprowadzić pewien porządek w to, skrajnie — wydawałoby się — relatywistyczne podejście do wartości w języku, Basil Bernstein zaproponował wiele lat temu koncepcję kodów rozwiniętych, używanych przez klasę średnią, i ograniczonych, właściwych klasie robotniczej<sup>18</sup>.

Pełne odniesienie tej socjolingwistycznej diagnozy do konfliktów rozdzierających mikroświat społeczny wykreowany w wierszach Bursy nie jest oczywiście z wielu względów możliwe. Niemniej istnieją w nim niewątpliwie obok siebie dwa skłócone ze sobą style mówienia, które w przybliżeniu odpowiadają Bernsteinowskiej idei kodu rozwiniętego i kodu ograniczonego. I chociaż mieszkańcy swoistej rzeczywistości przedstawionej w tej poezji nie pozwolą się tak precyzyjnie określić społecznie, jak to ku oburzeniu przeciwników Bernsteina proponował autor *Class, Codes and Control*, to przecież języki, którymi się posługują, wskazują na ich społeczny rodowód. Tyle tylko, że precyzyjne kryterium klasowe zastąpiono tu charakterystycznym dla czarnej literatury przeciwstawieniem „góry” społecznej — „dołowi”, mieszkańców „centrum” — mieszkańcom „peryferii”.

Co więcej, są wśród wierszy Bursy również takie, które mogłyby służyć Bernsteinowi jako przykłady użycia wyróżnionych kodów: należy do nich np. *Pedagogika*.

Z dziećmi trzeba surowo  
zamiast płaszcza łach  
ubierz łach  
zapnij łach  
szanuj łach  
ten łach to moja praca  
moje wyprute żyły  
ten łach [125]

Odnajdujemy w nim wszystkie cechy konstytutywne kodu ograniczonego: sztywną organizację syntaktyczną, mało zróżnicowaną składnię i słownictwo, indywidualne znaczenie wyrażone nie wprost, pozostające w dużej mierze poza tekstem, treść przekazu uzależnioną od pozycji mówiącego w grupie (rodzinie),

<sup>18</sup> Rozwój tej koncepcji polski czytelnik może prześledzić w pracy: B. Bernstein, *Odtwarzanie kultury*. Wybrał i opracował A. Piotrowski. Przełożyli i wstępem opatrzyli Z. Bokszański, A. Piotrowski. Warszawa 1990, s. 270–309.

nakierowaną na wspólne doświadczenie grupowe, itd. Bursa sięga po kod ograniczony nie dlatego jednak, aby zmanifestować swoją solidarność z jego twórcami:

Nie myślcie że fraternizuję się z lumpami  
zebracy są przeważnie ograniczeni i cuchną  
czuję do nich taki sam wstręt  
jak do was panowie... artyści [109]

*Pedagogika* przedstawia przede wszystkim istotny, tak dla Bursy, jak dla Bernsteina, werbalny sposób sprawowania kontroli. Bernstein nazywa go metodą imperatywną, pisząc:

Taki sposób sprawowania kontroli zawęża przysługującą osobie kontrolowanej (dziecku) swobodę pełnienia roli. Stwarza dziecku jedynie możliwości wyrażenia protestu, wycofania się bądź akceptacji<sup>19</sup>.

Imperatywne nastawienie do uczestników aranżowanych w tekstach Bursy dyskursów, szczególnie do tych posługujących się kodami rozwiniętymi, pociągą za sobą, podobnie jak w opisywanej przez Bernsteina rzeczywistości społecznej, narastanie przemocy — od „mocnych słów” do rozwiązywania konfliktów przy pomocy siły („naprawdę nie mogłem nie napłuć mu w mordę”).

Tak „naprawdę” Bursa nie zamierzał prowadzić dyskursu z „wielkimi romantykami”. Uciekał przed charakteryzującą ich użycie języka metodą — jak powiedziałby Bernstein — apelowania, perswazji, rozmowy. Pozwalał im wypowiadać swoje kwestie (kod rozwinięty) po to, by po chwili milczenia (nieprzypadkowe, niustannie pojawiające się wielokropki, rozciągnięte sylaby) uderzyć (obscena, kolokwializmy, parodie). Bardziej niż wypowiedzieć, chciał negację pokazać w brutalnym geście, nie zawsze nawet zastąpionym odpowiednim słowem. Ów gest powtarzany był w poezji niejednokrotnie w niepokojącym, bolesnym i zniewalającym artystę zetknięciu sztuki z rzeczywistością społeczną, przyrodniczą itp. Bunt antyliteracki umieszczony w samej literaturze, często nadspodziewanie przywiązanej do tradycyjnych kanonów literackości, jak to ma miejsce w przypadku Bursy, to gest identyfikujący go ze społecznością „czarnopiórych poetów”, skierowany przeciwko nieudolnej, zakłamej sztuce.

Odmawiając literaturze prawa do mediacji między jednostką a światem nie ograniczył się, jak wielu jemu współczesnych w Polsce, do literatury realnego socjalizmu. Filozofia społeczna stojąca u podstaw jego poezji przypomina znacznie bardziej ideologię skrajnego skrzydła kontestacji dążącego do zanegowania całej kultury oficjalnej, a nawet kultury w ogóle. W obydwu przypadkach bowiem tradycję postrzega się jako domenę represywnej kultury, odbierającej sztuce jej sens podstawowy — budowanie dyskursu zmierzającego do odkrycia nie zafałszowanego obrazu świata. Poezja Bursy byłaby więc jeszcze jedną strategią naruszającą społeczne zwyczaje językowe po to, by zakwestionować, a raczej skompromitować, wspierający je podział społecznego świata wartości.

Naruszając zastane konwencje, nie tylko językowo-literackie, w sposób nie-

<sup>19</sup> B. Bernstein, *Socjolingwistyczne ujęcie procesu socjalizacji: uwagi dotyczące podatności na oddziaływanie szkoły*. Przełożyła Z. Babska. W zbiorze: *Badania nad rozwojem języka dziecka*. Warszawa 1980, s. 579.

przypadkowy podtrzymuje niepokoje związane z kryzysem sztuki. Rzecz jednak w tym, iż nie jest to ten sam kryzys sztuki, którego osnową i dokumentacją stała się neoawangarda. „Czarna poezja” w odróżnieniu od neoawangardy nie jest bowiem formacją historyczną w praktyce literackiej. Jej antyliterackość i antyestetyczność może współbrzmieć z podobnymi tendencjami demonstrowanymi we współczesnej literaturze, nie pozwala się wszakże do nich sprowadzić. Czarna literatura rozwija bowiem swój własny sztandar buntu, tkany z większym lub mniejszym zapalem przez setki lat. Jest to sztandar, którego osnowę stanowią nieodmiennie konwencje i wartości literackie, wątek – antyliterackie. Można nawet zaryzykować twierdzenie, iż czarna poezja w tak niezwykle intensywny sposób „żywi się” wyrazistymi, łatwymi do rozpoznania, relewantnymi wreszcie regułami sztuki poetyckiej, że jej interpretacja sprowadza nas nieuchronnie na utarte szlaki tradycyjnej – jeśli taka w ogóle istnieje – estetyki.