

Leszek Szaruga

Romantyzm dziś - co to znaczy?

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5, 60-78

1972

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Leszek Szaruga

Romantyzm dziś — co to znaczy?

1. Wstępująca, najmłodsza grupa współczesnych poetów polskich chętnie przydaje sobie nazwę romantycznych. Rzeczą postawioną została szczególnie ostro w książce Stanisława Barańczaka *Nieufni i zadufani*, w której autor postuluje postawę „romantyzmu dialektycznego”. Jest to postawa „demaskująca antynomie zastanego porządku rzeczy z punktu widzenia możliwej ich syntezy”¹. Takie rozumienie zadań poezji romantycznej wykracza poza granice nakreślone w dwudziestu pięciu definicjach romantyzmu wymienionych przez W. Tatarzkiewicza². Wykracza przede wszystkim w sposobie rozumienia świata: istniejący porządek ma dla tej poezji charakter antynomiczny. I nie chodzi tu wcale o porządek sztuki: antynomiczność jest cechą rzeczywistości, sztuka zaś — tutaj: poezja — ma dążyć do zsyntetyzowania istniejących sprzeczności w drodze ich demaskacji. Otóż demaskacja ta to nic innego jak bądź znalezienie rozwiązania antynomii (choćby przez

Rzeczy-
wistość ma
charakter
antynomicz-
ny

¹ S. Barańczak: *Nieufni i zadufani*. Wrocław 1971 Ossolineum, s. 19.

² Por. W. Tatarzkiewicz: *Romantyzm, czyli rozpacz semantyki*. „Pamiętnik Literacki” R. LXII z. s. 3—21.

dowód konieczności jej istnienia), bądź wskazanie jej pozornego charakteru. Powróćmy do słów Barańczaka: „Dialektyka poetyckiego myślenia, owa stała walka antynomii i sprzeczności, cechuje (...) właśnie poetów prądów romantycznych; mam oczywiście na myśli dialektykę w tym rozumieniu, które ód Heraklita poprzez Hegla wiedzie do Marksa”³. Ten sposób myślenia przeciwstawia Barańczak poezji o charakterze klasycystycznym, opartej na z góry podjętych ustaleniach arbitralnych.

Przeciwstawienie to w sposób chyba najbardziej lapidarny sformułowane zostało przez Marksa w XI tezie o Feuerbachu, gdzie interpretacji świata odpowiada na drugim biegunie jego przekształcanie, zmiana. Postawa autora *Jednym tchem* jest postawą skrajną: pomija istotny element myśli zawartej w tezach o Feuerbachu.

Otóż Marks pisał, iż „filozofowie dotąd tylko interpretowali świat” i w sformułowaniu owym słowo „tylko” stanowi ogniwo zespalające dwa style myślenia: klasycystyczny (opisujący, interpretujący) oraz romantyczny (dążący do zmiany zjawisk). Świat, aby mógł być zmieniany, musi zostać pierwiej opisany i zinterpretowany. Atakowanie istniejącego ładu możliwe jest dopiero wówczas, gdy znany jest jego charakter. Musi być więc poprzedzone dokładnym rozpoznanie. W swej wypowiedzi Barańczak zdaje się tę prawdę przyjmować milcząco: milczące założenia wszakże potrafią doprowadzić do wielu nieporozumień, w tym również do bezwzględnego odrzucenia poezji klasycyzującej. Taka postawa jest jednak kierowaniem buntu przeciw światu w stronę abstrakcyjnej idei świata. „Zastany porządek rzeczy” musi dla poety stanowić konkret, nie tylko pojęcie. Inaczej każdy porządek, również porządek permanentnego buntu stanie się przedmiotem ataku, co w rezultacie musi doprowadzić do postawy skraj-

XI teza
Marksa

Interpreto-
wanie i
zmienianie
świata

³ Barańczak: *op. cit.*, s. 20.

Sztuczne
podziały

nego sceptycyzmu, postawy, która wyklucza możliwość wypowiedzenia jakiegokolwiek sądu. Oznaczałoby to m.in. zlikwidowanie poezji.

Nie sądzę, by takie zdanie miało być podstawą proponowanej przez Barańczaka postawy nieufności. Model myślenia dialektycznego nie może być zawieszony w próżni, dychotomiczny podział zaś, rozróżniający „między myśleniem dialektycznym a myśleniem arbitralnym”⁴, wydaje się być podziałem równie sztucznym jak podział filozofii na idealistyczną i materialistyczną. Myślenie dialektyczne musi wyjść zawsze od pewnych ustaleń arbitralnych. Jednym z owych ustaleń jest nacechowanie „zastanego porządku” w określonym systemie wartości.

Pokolenie
lat sześć-
dziesiątych

Romantyzm w dokonaniach najmłodszych przedstawicieli poezji polskiej — a więc tych, których debiut przypada na lata 1965—1972 — cechuje przede wszystkim odwrót od postawy estetyzującej, ograniczającej zagadnienia sztuki do tego, jak ją czynić, bez względu na to, co ma być przedstawione. Jest to przeciwstawienie się tendencjom, które charakteryzowały najsilniej twórczość tzw. pokolenia 60 czy inaczej: pokolenia Orientacji. I tutaj znów odwołam się do słów Barańczaka:

„dialektyka obca jest zarówno sugerowanej przez tę poezję teorii poznania, jak i jej ontologii: zwróćmy uwagę, że, uciekając przed widmem Destrukcji i Negacji, liryka ta bynajmniej nie przykłada się do Konstrukcji i Syntezy tak bardzo, jak by wynikało z szumnych zapowiedzi. Nie przykłada się dlatego, że wbrew pozorom brak jej całościowego systemu pozwalającego na uporządkowanie rzeczywistości”⁵.

W poezji najmłodszej Poezja staje się metodą porządkowania Rzeczywistości, gdy dotychczas traktowana była jako jedyna rzeczywistość artysty, jako przedmiot. To przesunięcie akcentów doprowadziło do stworzenia nowego rozumienia funkcji poety w świecie. O ile dotychczas zadaniem artysty był opis,

⁴ *Ibidem*, s. 20.

⁵ *Ibidem*, s. 22.

interpretacja świata (częściej zaś tylko zjawisk wyrywanych z kontekstu), o tyle obecnie ma on świat ów atakować, ingerować w przebieg zachodzących w nim procesów. Aktywny stosunek do rzeczywistości pociąga za sobą charakterystyczne dla romantyzmu przeciwstawienie: ja — reszta świata, gdzie owa „reszta” musi być pojęta jako nierozdzielna całość. Powoduje to konieczność Konstrukcji i Syntezy przy jednoczesnym prawie do Destrukcji oraz Negacji, które posiadają sens jedynie dla ujęć syntetycznych. Tak więc przedmiotem dokonań artystycznych stanie się tutaj Rzeczywistość (przy czym jest to zarówno „ja”, jak i „reszta świata” w swym splocie dialektycznych oddziaływań), Poezja metodą działania, poeta zaś podmiotem — dodajmy: podmiotem Historii, ściślej zaś — Czasu.

Zadania
artysty

2. Po październiku 1956 r. w literaturze polskiej dominował program „małego realizmu”, który był odpowiednikiem społecznego programu „małej stabilizacji”. Program ów, jak się zdaje, w sposób istotny zaważył na dokonaniach tzw. pokolenia 60. Najmłodszy przedstawiciel literatury polskiej weszli świadomie w życie społeczne w połowie lat sześćdziesiątych, a więc w okresie, gdy program małej stabilizacji począł się załamywać, gdy skutki tego procesu dawały się odczuć coraz wyraźniej w postaci wzrostu napięć społecznych. Pokolenie to, wychowane na micie października, bogatsze jest od swoich poprzedników o doświadczenia okresu 1949—56 oraz następującego po nim dziesięciolecia. Ma to istotne znaczenie dla rozwoju twórczości najmłodszych.

Najmłodsze
pokolenie

Istnieje wiele cech, które pozwalają zestawić debiuty lat ostatnich z dokonaniem pisarzy startujących zaraz po wojnie. Cechą najistotniejszą jest chyba wspólne przekonanie o uczestnictwie w tworzeniu Historii, pojmowanie siebie samych jako podmiotu dziejów. (Pomijam tu zagadnienie „spóźnionych de-

Powojenne
debiuty

Stosunek
do języka
propagandy

biutów” po roku 1956.) Jednakże, jeśli by ujmować rzecz schematycznie, najmłodszy twórcy posiadają wyższy stopień świadomości historycznej od swych poprzedników. Wyraża się to m.in. w wyraźnym odczuciu względności tego co słuszne i niesłuszne, w odejściu od sztywnych dogmatów. Zdają sobie oczywiście sprawę ze skomplikowania sytuacji społecznej i literackiej pierwszej połowy lat pięćdziesiątych, chodzi mi przede wszystkim o odnalezienie cech najistotniejszych. Otóż różnice zachodzące między debiutantami lat powojennych a twórcami startującymi w okresie 1965—1972 stają się najostrzej widoczne w stosunku do języka gazety, propagandy. Odkrycia zapoczątkowane przez lingwistów (Białoszewski, Karpowicz, Wirpsza — później Balcerzan), wynikające z krytycznego potraktowania języka jako materii poetyckiej, doprowadziły obecnie do przewartościownienia swoistego języka gazety, tego właśnie języka, który w dużej mierze kształtował utwory lat pięćdziesiątych. Przypomnieć warto tutaj dyskusję na temat „lakiernictwa” w publicystyce i literaturze, która wybuchła w okolicach roku 1956. Reakcją na „lakiernictwo” stał się estetyzm językowy, który doprowadził do wykształcenia języka poetów Orientacji i który spowodował wyrwanie poezji z jej społecznego kontekstu. Tym m.in. tłumaczy się chyba nieprzystawalność programów „Współczesności” i pokolenia 60 do ich artystycznych realizacji.

W końcu wybór języka jest wyborem przedmiotu wypowiedzi. Na tym polega „niezaangażowanie” Orientacji, na tym również polega „zaangażowanie” literatury powojennej i powstającej w chwili obecnej. Zaangażowanie w problemy otaczającej nas rzeczywistości jest istotną cechą romantyzmu: w tym rozumieniu zarówno literatura przedpaździernikowa, jak i obecnie najmłodsza są przejawami postawy romantycznej. Różnica polega przede wszystkim na tym, iż bezkrytyczne przejęcie języka gazetowego, wiara w jednoznaczność i społeczną skuteczność jego sformu-

łowań, charakteryzująca literaturę powojenną (tutaj warto przytoczyć kliniczny przypadek Tadeusza Borowskiego), doprowadziły do załamania, klęski tej poetyki. Przeciwnie, nieufne traktowanie tegoż języka w dokonaniach najmłodszych, dialektyczna postawa wykrywająca niejednoznaczność i niejednokrotnie bezprzedmiotowość gazetowych terminów otwierają przed tą poezją perspektywy dalszego rozwoju. Bezspornym osiągnięciem najmłodszej poezji polskiej stało się odkrycie (świadome lub nie — to nie ma większego znaczenia) niestrukturalnego, zamkniętego charakteru języka, którym się posługuje, języka, który poprzez obecność w nim wyrażeń wieloznacznych i okazjonalnych, poprzez używanie terminów mówiących o nim samym prowadzi nieuchronnie do wypowiedzi o charakterze antynomicznym, paradoksalnym. Nieświadomość tego stanu rzeczy jest elementem łączącym dokonania literatury polskiej sprzed października i estetyzujące utwory z okresu po nim bezpośrednio następującego. Z kolei uświadomienie sobie antynomicznego charakteru materii poetyckiej wyzwoliło, nazwaną przez Barańczaka romantyzmem dialektycznym, postawę demaskacji, otworzyło nowe perspektywy rozwojowe. Wybiło, że posłużyć się tutaj parafrazą Leca, zasłonięte gazetą okno i pozwoliło ujrzeć świat takim, jakim jest.

Nieufność
wobec ga-
zetowych
terminów

„Zasłonięte
gazetą
okno”

3. Warto chyba zaznaczyć, że ewolucja dokonań poetyckich najmłodszego pokolenia zbiegała się ze wzrastającym z roku na rok napięciem społecznym, którego wyrazem stały się dwa kolejno po sobie następujące wstrząsy. Dokonana po październiku krytyka języka gazetowego nie odniosła pełnego skutku: w dalszym ciągu stanowił on siatkę maskującą stan rzeczywistości. Świadomość stanu rzeczy pociągnęła za sobą szereg zjawisk artystycznych czy na poły artystycznych, które w konsekwencji prowadziły do krytyki języka prasy w twórczości najmłodszych poetów.

Wstrząsy

Młody
teatr i
piosenka

Nie mam tutaj na myśli bezpośredniego wynikania: istotna staje się, jak sądzę, atmosfera ogólna. Niezwykle doniosłą rolę w jej wytworzeniu odegrał (dosłownie) kabaret i teatr studencki. Mam tu na myśli takie zjawiska, jak programy „Stodoły” z lat 1969—1972 czy działalność powstałego w roku 1969 kabaretu „Salon Niezależnych”, których dokonania stanowią ukoronowanie wieloletniego procesu rozpoczętego przez STS czy „Piwnicę pod Baranami”. W teatrze wydarzeniem najistotniejszym był spektakl *Szewców* (1965) we wrocławskim teatrze Kalambur, a później powstanie teatrów o charakterze poetyckim, z których najdobitniej przemówił w roku 1970 krakowski teatr STU *Spadaniem*, opartym na poemacie Różewicza. Dokonania te wyznaczyły teatrowi studenckiemu określony kierunek, który zdominował festiwalu lat 1971—1972. Nie bez znaczenia dla powstania ogólnej atmosfery przesyconej pierwiastkami myśli romantycznej stała się popularność piosenek Grzesiuka, a później Okudźawy (ballada!). Swoją rolę odegrały również piosenki Wojciecha Młynarskiego, Jonasza Kofy czy Jana Pietrzaka.

Wspólne
poszukiwa-
nia
artystyczne

Wszystkie te zjawiska artystyczne, czy na poły artystyczne, w ten lub inny sposób sytuowały się wobec języka gazety poprzez jego mniej lub bardziej ostrą krytykę. Nie miejsce na dokładną analizę zjawiska. Sądzę jednak, iż jego zasygnalizowanie stało się w tym szkicu konieczne. W końcu poezja, jak każda inna dziedzina ludzkiej działalności, nie jest zjawiskiem „osobnym”, powstającym poza splotem wszystkich procesów zachodzących w społeczeństwie. I jeszcze jedno: wspólnota poszukiwań widoczna w wielu dziedzinach artystycznych jest wyrazem kolejnej cechy charakterystycznej dla nurtów romantycznych, wyrazem dążenia do syntezy sztuki, do uczynienia z niej narzędzia atakującego ludzką świadomość ze wszystkich stron na raz.

4. Romantyczność najmłodszego pokolenia twórców nie spadła z nieba i jednocześnie nie jest li tylko reakcją na zastany, „klasycyzujący” model poetyki Orientacji. Świadczy o tym wiele faktów literackich — m.in. ukazanie się w roku 1969 książki Jerzego Zawieyskiego *Korzenie*, poprzedzonej takimi dokonaniem, jak np. *Konrad nie chce zejść ze sceny*. Tutaj pewna wspólnota postaw narzuca się automatycznie. Ale były też zjawiska inne, wydawałoby się, w mniejszym stopniu związane z tworzeniem postawy najmłodszych. Do nich należy np. wznowienie *Nienasycenia* Witkacego i wydanie jego dramatów: właśnie w okolicach roku 1965 zaczyna się przemarsz sztuk Witkiewicza przez wszystkie niemal ważniejsze sceny polskie. Jest to wydarzenie ważne m.in. dlatego, iż powraca tu na nowo i z całą rozciągłością problematyka historiozoficzna. Warto przy tym zwrócić uwagę na fakt, iż w tym samym okresie Teatr Stary w Krakowie inscenizuje *Nieboską Komedie* Krasińskiego, w której problematyka rewolucji potraktowana jest w sposób zbliżony do sposobu jej rozumienia w twórczości autora *Pożegnania jesieni*.

Powrót tej problematyki, podbudowany żywym wśród najmłodszych wspomnieniem wydarzeń października, nie mógł pozostać bez echa. Pierwszym jego odzewem była w 1968 r. *Rzecz listopadowa* Brylla, o której Konstanty Puzyna powiada, iż „dźwięczą w *Rzeczy listopadowej* jawne, nieraz kunsztowne, pogłosy Mickiewicza, Wyspiańskiego, Słowackiego, Norwida, czasem odezwie się nawet Broniewski czy Baczyński. W odczytanym słuchaczowi pogłosy te budzą ciąg literackich asocjacji, radosne «wiem, wiem!» i poczucie dumy, że to o nas. Stąd tak powszechny zachwyty: wszystkim się zdawało, że wieszczę grają jeszcze, a to echo grało”⁶. I rzeczywiście: Bryll nie potrafi problematyki, którą podejmuje, wyrazić własnym językiem. Czyniąc literaturę, odrywa ją od jej

Zawieyski
i Witkacy

*Rzecz
listopado-
wa — echo
grało*

⁶ K. Puzyna: *Burzliwa pogoda*. Warszawa 1971 PIW, s. 165.

społecznego podłoża, nie mówi o rzeczy samej, lecz o idei rzeczy, gra pojęciami tylko, nie umiejąc ich związać z rzeczywistością. Ale *Rzecz listopadowa jest*, niezależnie od wszystkiego, wyrazem pewnej konieczności naszej literatury drugiej połowy lat sześćdziesiątych, wyrasta z pewnego klimatu społecznego i artystycznego, który zaczyna dominować.

Kolejną przyczyną powstania tego klimatu jest wydawanie dzieł pisarzy okresu wojennego. Pojawiają się utwory Gajcego, Baczyńskiego czy Trzebińskiego, których pogłosy i wpływy odnajdziemy wyraźnie w twórczości najmłodszych już nie po prostu przejęte, lecz potraktowane jako punkt wyjścia do własnych przekształceń, do własnego sposobu widzenia świata (np. K. Karasek: *Drozd*, w którym jednym z ważniejszych elementów jest nawiązanie do *Widm* Gajcego).

Już wymienione zjawiska świadczą, iż literatura polską osiągnęła pewien próg w swoim rozwoju, próg, za którym czekało życie w swej niezamaskowanej siatką frazesów i ozdobników formie. Wyraźnym wskazaniem stanu rzeczy była działalność krytyki literackiej, wyrażająca się w *Szmaciarzach i bohaterach* oraz *Zagłobie w piekle* Jacka Łukasiewicza, w recenzjach i eseistyce Tomasza Burka, Stanisława Barańczaka oraz Andrzeja Mencwela, których działalność zebrana została w trzech jednocześnie niemal wydanych książkach. I tutaj uwaga, jak mi się zdaje, niezwykle istotna: dokonania wszystkich wymienionych krytyków, każde na swój sposób, nawiązują do twórczości Stanisława Brzozowskiego, zwłaszcza zaś do jego określenia cech romantyzmu. To samo dotyczy *Korzeni* Zawieyskiego. Wydaje mi się, iż wznowienie w 1971 r. *Współczesnej powieści i krytyki literackiej* jest jednym z przejawów ciśnienia czasu, w którym żyjemy i który stawia literaturze polskiej wymagania, z jakimi w okresie powojennym nie miała do czynienia. Oznaczają one przede wszystkim konieczność rozwijania zerwanej

„Dwudzie-
stoletni
poeci
Warszawy”

Młodzi
krytycy a
Brzozowski

po wojnie tradycji — mam na myśli przede wszystkim praktykę artystyczną, bowiem w sferze postulatów tradycja ta silniejsza była może niż kiedykolwiek w historii. Tradycję ową określa Zawieyski w takich oto słowach:

„Literatura zawsze w Polsce była czymś więcej niż sztuką i estetyczną przyjemnością. Żądano od niej tego, czym być albo nie powinna, albo nie mogła: wiedzy o życiu, wskazania moralnych, pomocy, światła, drogowskazu”⁷.

Ma rację
Zawieyski?

W pierwszym dwudziestoleciu po wojnie literatura nasza najpierw nie mogła spełnić tych postulatów, później zaś przed nimi po prostu uciekła. Dopiero po roku 1965 jej działalność zaczyna wyraźnie ciążyć ku owym zawsze u nas obecnym postulatom. Widać to choćby w charakterystycznej przewadze pierwiastków etycznych nad estetycznymi. Najmłodsza poezja polska, mówiąc językiem dialektyki, wytwarza nową jakość. Wytwarza ją m.in. dzięki krytyce dotychczasowego języka, jakim poezja się posługiwała. Jest to krytyka dwupoziomowa: z jednej strony przewartościowaniu ulegają wszystkie te pojęcia, którymi operowała literatura polska pierwszej połowy lat pięćdziesiątych, z drugiej zaś przetwarzane są normy estetyczne wypracowane przez literaturę popaździernikową. Spięcie w jednym nurcie dwóch oddzielnych, odrębnie rozwijających się poziomów myśli poetyckiej, spięcie to, poparte krytyczną analizą dotychczasowych dokonań — dodajmy: analizą posiadającą swe podstawy w określonej syntezie otaczających zjawisk — otóż spięcie owo musiało doprowadzić do przekroczenia bariery, przed którą stała dotąd nasza literatura.

Krytyka
dwupoziomowa

Gwałtowny rozwój najmłodszej poezji to bunt kwiatu przeciwko — by posłużyć się sformułowaniem Brzozowskiego — jego korzeniom: zarówno literackim, jak i społecznym, to sprzeciw wobec naiwnego „zaangażowania” literatury socrealizmu, wobec ahi-

⁷ J. Zawieyski: *Korzenie*. Warszawa 1969 Czytelnik, s. 220.

storycznego estetyzmu Orientacji i — wreszcie — wobec zastanej rzeczywistości.

5. Analizując okres, w którym tworzyły się zręby nowej wrażliwości poetyckiej, trudno nie zwrócić uwagi na dwa — oddalone zarówno w czasie, jak i w przestrzeni — wydarzenia teatralne. Jednym z nich jest *Teatr osobny* Białoszewskiego, przechodzący ewolucję od krytyki języka aż po podjęcie — w wytworzonej przez siebie konwencji teatralnej — takich tekstów, jak np. *Dziady* Mickiewicza, które w teatralnym języku Białoszewskiego zyskują nagle dodatkowy, nieprzewidywalny wymiar. Znam ten utwór tylko z taśmy magnetofonowej: wszakże nawet w takim przekazie jest to teatr właśnie, a nie tylko recytacja. Nawiązanie do twórczości romantyków stało się, jak sądzę, koniecznością teatru Białoszewskiego. O ile własne teksty autora *Obrotów rzeczy* stanowiły materiał, dzięki któremu można było wypracować nowe zasady ekspresji, o tyle były one jednocześnie zbyt dla tychże zasad ubogie. Teatr Białoszewskiego po wyjściu z epoki eksperymentu musiał sięgnąć po tekst, na którym mógłby w pełni ukazać swoje możliwości. W literaturze polskiej — ściślej: w polskim dramacie — teksty takie powstały jedynie w epoce romantyzmu oraz w twórczości Wyspiańskiego. Teatr Białoszewskiego, choć zasięg jego był niezwykle ograniczony, dzięki czemu stanowił tzw. zjawisko elitarne, odegrał dość istotną rolę w kształtowaniu dominującego w drugiej połowie lat sześćdziesiątych typu wrażliwości artystycznej.

Drugim wydarzeniem teatralnym jest wrocławski Teatr Laboratorium Grotowskiego. Tu znów mamy do czynienia z wytworzeniem swoistego języka teatralnego, języka niezwykle skondensowanego, który — w przeciwieństwie do Teatru Osobnego — miast obrastać tekstem literackim — eliminuje go, sprowadza do absolutnie koniecznego minimum. Widocz-

Teatr Białoszewskiego

ne jest to zwłaszcza w ostatnim jego utworze, *Apocalypsis cum figuris*, w którym ekspresja gestu kilkakrotnie przekracza nośność tekstu literackiego, na którym jest budowana. Spektakl ten ważny jest jednak i z innego powodu — powraca w nim motyw walki z Bogiem czy o Boga, motyw, którego kształt najdoskonalszy stworzył w Polsce Mickiewicz w *Wielkiej Improwizacji*. Ale jest to tylko jeden z motywów: teatr Grotowskiego we wszystkich swych warstwach, w każdym z podejmowanych wątków odsłania pewną tajemnicę, ukazuje cud: miłości i nienawiści, wiary i nadziei, życia i śmierci. Znowu zatem mamy do czynienia z wytwarzaniem wrażliwości nowego typu, wrażliwości podobnie jak w teatrze Białoszewskiego splatającej w sobie zarówno to, jak przedstawiać jak i to, co się przedstawia. I dalej jeszcze: w planie odbioru przecież nie chodzi o przedstawienie, lecz o życie samo. A to, jak sędzę, jest tutaj najistotniejsze.

Teatr Grotowskiego

Jak co przedstawić?

Być może oba zjawiska nie odegrały tak wielkiej roli, jak to sugeruje niniejsza wypowiedź. Jedno jest pewne: ich znaczenie w naszym życiu artystycznym i w kształtowaniu klimatu, który pozwolił najmłodszej poezji osiągnąć ten poziom, jaki dziś reprezentuje, nie powinno podlegać dyskusji. Pominiecie tych wydarzeń w trakcie omawiania zjawisk współtworzących myślenie kategoriami „romantyzmu dialektycznego” byłoby przeoczeniem sprawy niezwykle istotnej.

6. W poprzednich kilku fragmentach starałem się wskazać fakty, które prowadziły w ciągu lat ostatnich do wykrystalizowania się obecnej wśród najmłodszych twórców postawy nazwanej przez Barańczaka romantyzmem dialektycznym. Nie są to, rzecz jasna, wszystkie zdarzenia, które stworzyły nurt istniejący. Pragnąłem tylko wskazać pewną atmosferę życia umysłowego w Polsce, życia, które nie zawsze potrafiło znaleźć sobie

Atmosfera życia umysłowego w Polsce

miejsce w centrum oficjalnych zainteresowań. Jest to niewątpliwie obraz szkicowy. Aby go w pełni zbadać, należałoby właściwie krok po kroku przeanalizować wszystkie wydarzenia społeczne i kulturalne, mające wpływ na formowanie wrażliwości i świadomości wkraczającego pokolenia. Należałoby zatem ukazać zarówno znaczenie rodzimej filozoficznej twórczości, jak i oddziaływanie literatury obcej przenikającej na nasz rynek wydawniczy w sposób dość specyficzny, a mianowicie falowy. Nie od rzeczy będzie, jak myślę, ukazanie dwóch podstawowych fal przekładów.

Przekłady —
egzystencja-
listyczne i
struktura-
listyczne

Pierwszą tworzy gwałtowny napływ literatury egzystencjalistycznej lub za taką uważanej, która m.in. uformowała zręby literatury, skupionej wokół „Współczesności” a następnie Orientacji Poetyckiej Hybrydy. Drugą falę tworzy trwający do dziś potok przekładów literatury prezentującej myśl strukturalistyczną, której obecność w sposób istotny wyznacza kierunek rozwoju literatury polskiej po roku 1965. Warto przy tym wspomnieć, iż w każdym przypadku punktem odniesienia w analizie czy przyswajaniu formułowanych przez egzystencjalizm oraz strukturalizm zasad rozumienia społeczeństwa i jego kultury była w Polsce doktryna marksistowska, której ciśnienie na całokształt polskiej myśli powojennej ma niewątpliwie charakter dominujący, przenikający wszelką działalność intelektualną. Sposób pojmowania marksizmu w poszczególnych dokonaniach twórczych okresu 1945—1972 wymaga, jak sądzę, osobnego szkicu. Jest to jednakże problem istotny, którego podjęcie stanowiłoby poważny krok w zrozumieniu najważniejszych zjawisk polskiej kultury powojennej. Obecność tego zagadnienia widoczna była w sposób szczególnie ostry w pracach poświęconych filozofii Brzozowskiego, prezentowanych na sympozjum zorganizowanym przez IBL w styczniu 1972 r.

Marksizm
w Polsce

Wszystkie ważniejsze wypowiedzi wstępującego po-

kolenia literackiego w sposób pośredni lub bezpośredni odwołują się do myśli Marksa. Jest to widoczne zwłaszcza w dokonaniach Barańczaka, Burka, Karaska czy też twórców skupionych w krakowskiej grupie „Teraz”. Jest to widoczne również w nawiązywaniu do zagadnień stawianych przez Stanisława Brzozowskiego, którego myśl w sposób bezpośredni formuje pisarstwo krytycznoliterackie. Tutaj właśnie odnajdujemy marksistowskie podstawy romantyzmu dialektycznego. Pominięcie tych zagadnień byłoby pominięciem istoty rozwoju świadomości tak społecznej, jak estetycznej najmłodszych twórców, istoty procesu, którego kształt konkretny odnajdujemy w dokonaniach poetyckich powstających w Polsce po roku 1965, a zwłaszcza 1968. Ta druga data ma tu znaczenie istotne, albowiem w okresie po niej następującym widoczny staje się przełom w twórczości takich poetów, jak Barańczak, Krynicki czy Karasek, przełom polegający przede wszystkim na odwróceniu od wypowiedzi ogólnikowych, na załamaniu się gładkości języka, na pęknięciu czystego głosu, w którego metodykę wtargnął ostry zgrzyt języka gazetowego. Wystarczy zestawić wiersze z *Korekty twarzy* i *Jednym tchem* Barańczaka, by zjawisko to ukazało się w całej swej rozciągłości. Różnica między twórczością poetycką okresu 1965—1968 a tą, która pojawia się później, da się scharakteryzować we wzajemnym stosunku między poetyką ciężącą ku metodzie nadrealizmu, której przewaga widoczna jest w pierwszym okresie rozwoju omawianej twórczości, a poetyką wypracowaną w oparciu o doświadczenia ekspresjonizmu, która zaczęła dominować później.

Ekspresjonizm
zwycięża
nadrealizm

7. W twórczości najmłodszych poetów polskich po raz pierwszy po wojnie odnajdujemy równowagę między tym, co stanowi jej przedmiot, a tym, jak ów przedmiot jest prezentowany. Równowaga ta jest wynikiem dwóch kolej-

nych załamania w rozwoju naszej poezji. Owym co stało się własne „ja” poety. Jest to, jak sądzę, rezultat doświadczeń wyniesionych z ewolucji literatury współczesnej: zwrócenie się ku sobie, odnajdywanie we własnym „ja” punktu oparcia dla dalszej penetracji świata okazuje się we współczesnym świecie koniecznością. Świat ten bowiem atakuje świadomość człowieka taką ilością informacji, iż próba ich uporządkowania byłaby zdaniem się na ewokowanie bełkotu. Tak zresztą dzieje się w wielu naszych propozycjach pisarskich.

Kartezjańskie doświadczenie

Tak więc punktem wyjścia romantyzmu dialektycznego staje się kartezjańskie doświadczenie wiodące do generalnego oczyszczenia świadomości, oczyszczenia możliwego tylko dzięki postawie nieufności. Ten zabieg prowadzi do stworzenia podstaw widzenia niezafałszowanego, pozwalającego na dokonanie zasadniczych przewartościowań pojęć o świecie: stwarza możliwość swobodnego wyboru.

Oddziaływać przez człowieka

Istotnym elementem polskiej tradycji romantycznej jest wiara w urzeczywistnianie słowa, w jego ucieleśnienie. W ciągu lat ostatnich słowo uległo jednak całkowitej dewaluacji — więcej nawet: wyrwane zostało z języka, przestało przylegać do świata. Nurt romantyzmu dialektycznego wyrastający z refleksji nad językiem dąży — przynajmniej w dokonaniach dotychczasowych — do odtworzenia wartości jego elementów, do ukazania rzeczywistego bogactwa słów. Owo „urzeczywistnianie słowa” jest odwróceniem dotychczasowego postulatu tradycji romantycznej. Jest jego dialektycznym przewartościowaniem, polegającym na tym, iż nie ma ono oddziaływać na człowieka, lecz przez człowieka, poprzez jego indywidualność. Tak też chyba pojmuje ów proces Stanisław Barańczak, powiadając, że „myślenie indywidualne to myślenie nieufne, krytyczne wobec zbiorowych wier, sentymentów i historii. Wrodzony indywidualizm tego rodzaju literackiego (tzn. poezji — L. S.), przez poetów róż-

nych epok tłumiony lub podsycany na nowo, dzisiaj staje się dla poezji jeszcze jedną szansą aktywnego stosunku do świata”⁸. Tak więc ucieleśnienie słowa pojmowane jest tutaj dosłownie: jako tworzenie człowieka.

Podobne akcenty odnaleźć można w wypowiedzi Jerzego Grotowskiego, gdy mówi:

„w jakimś momencie drogi życiowej znaleźliśmy się w takim, a nie innym zawodzie i na obszarze tego zawodu zaczęliśmy szukać odpowiedzi na pytanie, to, o którym wspomniałem: jak żyć by można; i dalej, jak żyć by można, gdyby zamiast grać — nie grać; gdyby zamiast się ukrywać — nie ukrywać — właśnie odwrotnie niż w teatrze... i w życiu”⁹.

„Słowo ma być słyszane”

i w dalszej części wypowiedzi:

„We wszystkim, co jest mową, dążymy w naszym szukaniu, aby była to naturalna, ludzka reakcja z jej pęknięciami, niedokładnościami, niedoformułowana, zwyczajna mowa ludzka. Jest cały szereg momentów, w których ona jest po prostu ludzką reakcją — jak to się często zdarza z ludźmi, że się coś mówi, ale niedokładnie, i to jest miazgą (...) — «bełkotem», a jednak zza tego wyziera język, język człowieka, który szuka spotkania. Ale są momenty, w których ta mowa, nawet jedno słowo, jest ważne. I to słowo ma być słyszane”¹⁰.

Tak więc, gdy mowa o „urzeczywistnieniu słowa” w polskiej tradycji romantycznej, to ma być ono współcześnie ucieleśnieniem go w człowieku i poprzez człowieka. Dzięki temu zadanie stawiane polskiej literaturze zawsze — zadanie przekraczania samej siebie — nie prowadzi wcale, jak to pojmował Zawieyski, ani do tego, „czym być nie może”, ani do tego, „czym być nie powinna”. Owo przekraczanie samej siebie drogą tworzenia własnego „ja” staje się jedyną szansą dalszego rozwoju. Poezja zatem stała się tworzeniem siebie samego — urzeczywistnianiem istnienia poety (czy lepiej: „ja” lirycz-

⁸ S. Barańczak: *Jednym tchem*. Warszawa 1970 ZSP, wstęp.

⁹ J. Grotowski: *Jak żyć by można*. „Odra” 1972 nr 4.

¹⁰ *Ibidem*.

Fikcyjny
dylemat

nego), dla którego stanowi ona jedyną autentyczną treść życia. Złamany tu został, jak sędzę, fikcyjny dylemat zawarty w powtarzanym do znudzenia pytaniu: czy poeta pisze dla siebie czy dla innych? Poeta po prostu żyje społecznie i zrozumienie tego stało się podstawą funkcjonowania poezji — poezji łamiącej sztuczne bariery języka mającego stanowić bądź maskę, bądź też dobudówkę rzeczywistości.

Uniwersa-
lizm a
specyfika
narodowa

Dialektyczne przeobrażenie, jakiemu uległa tutaj polska tradycja romantyczna, spowodowało jednocześnie przerwanie zaczarowanego kręgu jej swoistości. Doprowadziło wreszcie do stanu, w którym „to co polskie” nie musi być dostępne tym tylko, którzy orientują się w zawiłych drogach historii naszego narodu, lecz może stać się elementem współtworzącym literaturę światową na takich samych zasadach, na jakich elementem tej literatury pozostaje literatura latynoamerykańska czy rosyjska, które przez to nie tracą wcale specyfiki literatur narodowych. Przemiana ta widoczna jest przede wszystkim w reakcji wstępującego pokolenia na całą twórczość Ernesta Brylla od poezji poczynając, na *Rzeczy listopadowej* kończąc. Jest to przeciwstawianie się statycznemu modelowi widzenia świata: przeciwstawianie widoczne w przejściu od poetyki nadrealistycznej do ekspresjonistycznej.

Postawy
Mickiewicza

8. Owo przeobrażenie podtrzymywanej w dotychczasowej literaturze tradycji polskiego romantyzmu ma swe korzenie w samym romantyzmie: choćby w twórczości Adama Mickiewicza. Jej jedność stanowi dialektyczny splot dwóch postaw, z których jedna przeważa w takich utworach, jak *Sonety krymskie* czy liryki lozańskie, druga zaś uwidoczniła została w *Konradzie Wallenrodzie* czy *Dziadach* zwłaszcza III części. Drugą z postaw charakteryzuje spętanie tym, co przez długi okres naszej historii występować będzie pod kryptonimem „sprawy polskiej”. Próba uwolnienia

się od niej wielokrotnie natrafiała na opór ze strony samej historii, opór, którego ukoronowaniem stały się doświadczenia narodu w czasie ostatniej wojny. Twórczość Brylla stanowi, jak myślę, spazm ostateczny tego nurtu naszej literatury — spazm, w którym satyryczne wtręty wydają się być ukoronowaniem jej masochistycznych skłonności.

Wstępujące pokolenia, tak samo jak wszystkie generacje ostatnich dwustu niemal lat, musiało podjąć próbę odpowiedzi na pytanie: „Co to znaczy być dzisiaj pisarzem polskim?” W przeciwieństwie jednak do generacji poprzednich terminu „pisarz polski” nie potraktowało ono jako wyrażenia monolitycznego. Tak więc najpierw musiało odpowiedzieć sobie na pytanie: „Co to znaczy być dzisiaj pisarzem?” Stąd problematyka języka, problematyka uświadamiana sobie z całą ostrością i traktowana z powagą, na jaką nie zdobyli się pisarze starszych generacji u progu swojej twórczości. Stwarza to literaturze polskiej — właśnie polskiej — nowe perspektywy, wprowadza na drogi porzucone wraz z odwołaniem od tradycji Kochanowskiego, Sępa-Szarzyńskiego, a wiodące, poprzez poezję baroku, do *Sonetów krymskich*. Specyfika literatury narodowej wyrasta nie tylko ze specyfiki problemów, jak to się działo dotychczas w naszej literaturze powojennej, lecz również ze specyfiki narzędzia, jakim się ta literatura posługuje. I w uświadomieniu sobie tej prawdy tkwi, jak sądzę, istota przełomu, który ma miejsce w polskiej poezji po roku 1965.

W tym miejscu spróbuję odpowiedzieć na pytanie postawione w tytule niniejszego szkicu: „Romantyzm dziś — co to znaczy?” Otóż postawa nazwana przez Barańczaka romantyzmem dialektycznym jest niczym innym, jak przewartościowaniem naszej tradycji literackiej, buntem młodej poezji przeciw swym literackim korzeniom. Ujmowanie tej postawy tylko jako przeciwstawienie się nurtowi klasycyzującemu jest ominięciem istoty problemu. Literatura

Być
dzisiaj
pisarzem?

Przewarto-
ściowanie
tradycji
literackiej

Nowa
estetyka
młodej
poezji

rozwiija się bowiem, w swej ewolucji wewnętrznej, z jednej strony przez budowanie opozycji wobec nurtów bezpośrednio poprzedzających, z drugiej strony przez nawiązanie do całego swego dorobku. Te dwa plany w badaniu i analizowaniu danego momentu są konieczne i pomijanie jednego z nich — a jest to jeden z podstawowych braków omawianej na wstępie książki Barańczaka — w pewien sposób wypacza perspektywę krytyczną, zubaża ją i krytykę sprowadza li tylko do sposobu załatwiania sporów doraźnych. Odwrót od obowiązujących dotychczas norm estetycznych, estetyczność — w tradycyjnym rozumieniu estetyki — młodej literatury nie jest odwrotem od estetyzmu w ogóle. O ile jednak dotychczas (zwłaszcza w dokonaniach po roku 1956) było to zwracanie uwagi na bliżej nie określona „piękność” czy „ładność”, o tyle obecnie jest to tworzenie konstrukcji literackich odwołujących się świadomie do swojej formy, tzn. świadomie odsłaniających w strukturze komunikatu literackiego jego treść. Tak więc, gdy mowa o estetyzmie romantyzmu dialektycznego, będzie to zwrócenie uwagi na świadomość estetycznego charakteru wypowiedzi, w której równie ważną sprawą jest to, *jak* jest ona sformułowana, *jak* i to, o *czym* usiłuje powiadomić.

9. Oto po raz pierwszy po wojnie krytyka nie musi, jak sądzę, zajmować się uświadamianiem literatury: uświadamianiem mającym uzmysłwić jej czas i miejsce, w których jest tworzona.