

Michał Głowiński

"Die Struktur der modernen Lyrik.
Von Baudelaire bis zur Gegenwart",
Hugo Friedrich, Hamburg 1956,
Rowohlts Deutsche Enzyklopädie 25,
stron 214 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 51/4, 518-524

1960

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.

alfabetyczny i przedmiotowy, ale przy obecnej konstrukcji bibliografii stanowi ono błąd, który mylnie informuje czytelnika sięgającego po materiały z określonego działu.

Nie ułatwia też poszukiwań opis bibliograficzny poszczególnych wydawnictw, choć w zasadzie zawiera dużą ilość szczegółów, a często jest jeszcze uzupełniany krótką adnotacją podającą treść dzieła zbiorowego, ujęcie przedmiotu, znaczenie wydania rozprawy dla dalszych badań nad zagadnieniem itp. Niekiedy, przy wydawnictwach masowych, wskazana zostaje także wysokość nakładu.

Bardzo często autorka nie podaje roku wydania w opisach spóźnionych, tzn. takich, których rok wydania nie pokrywa się z rokiem, za który bibliografia jest sporządzona (np. *Listy zebrane* Orzeszkowej wydane w 1955 r., a zanotowane w zestawieniu za r. 1956, s. 490), co utrudnia poszukiwania bibliograficzne. Zdarzają się opisy, które nie podają w ogóle danych wydawniczych (np. pozycja dotycząca S. Grabowieckiego w zestawieniu za r. 1951, s. 363), które nie wyszczególniają treści dzieł zebranych (np. R. Ingardena *Studia z estetyki* w zestawieniu za r. 1957, s. 517), choć dotyczą one wielu przedmiotów, itp.

Największy mankament opisu stanowią literowe skróty tytułów czasopism, oparte na różnych zasadach (np. PL = Pamiętnik Literacki, ZYWE = Zeszyty Wrocławskie, JPol = Język Polski. TĆ = Twórczość), występujące niekiedy w różnych wersjach, nawet w tym samym roczniku (np. W obok *Wiadomości*, RSL obok *Roczn. Sławistyczny* i obok *Rocznik Sławistyczny*). W żadnym z przejranych siedmiu roczników bibliografii, widzianej co prawda tylko w odbitce, nie znaleziono wykazu skrótów tytułów czasopism i ich rozwiązań, choć analogiczny wykaz sporządzono dla zastosowanych w zestawieniu skrótów nazw wydawnictw. Chcąc zrozumieć wprowadzone przez autorkę skróty, bardzo często trzeba było sięgać do innej bibliografii, odnaleźć w niej dany artykuł i porównać opis. Droga dość daleka i mija się z celem szybkiej i dokładnej informacji. Można przypuszczać, że użytkownik nie znający polskiej prasy i nie mający innych polskich bibliografii pod ręką, w ogóle nie zrozumie opisu artykułów i dzięki temu nie wykorzysta materiałów zawartych w zestawieniu.

Elżbieta Słodkowska

Hugo Friedrich, DIE STRUKTUR DER MODERNEN LYRIK. Von Baudelaire bis zur Gegenwart. Hamburg 1956. Stron 214. Rowohlts Deutsche Enzyklopädie. 25.

Książka Hugo Friedricha budzi zaciekawienie od samego początku. Już bowiem tytuł — *Die Struktur der modernen Lyrik* — jest intrygujący i wiele obiecuje. „Struktura“, a więc praca nie przedstawiająca tylko rozwoju tego, co autor skłonny byłby nazywać „poezją nowoczesną“, nie zarzucająca czytelnika tuzinami nazwisk, z których wiele siłą rzeczy musi pozostać pustym dźwiękiem. W tym zakresie jest zresztą Friedrich bardzo oszczędny — problematykę swą demonstruje na kilku wyselekcjonowanych przykładach, w których interesujące badacza procesy ujawniły się najwyraźniej. Albowiem „książka ta nie chce być historią nowoczesnej liryki. Wtedy musiałaby traktować o zbyt wielu autorach. Pojęcie struktury czyni zbyteczną zupełność materiału historycznego“ (s. 7). Nakłada to jednak na autora inne obowiązki — z pewnością w wielu wypadkach trudniejsze niż kronika rozwoju nowej poezji. Narzuca konieczność określenia tego, co się składa na swoistość zjawiska, czym ono wyróżnia się spośród liryki innych epok, jakie elementy układają się w związek pozwalający określić dany

przedmiot mianem struktury. To jest zasadniczy problem książki — on też kształtuje podstawową warstwę dzieła. Jej podporządkowana jest warstwa druga, historyczna. Struktura w ujęciu autora nie stanowi zjawiska statycznego, interesują go bowiem różne stadia jej krystalizacji. To podporządkowywanie warstwy historycznej pozwala kształtować ją w miarę swobodnie — i jedynie w najogólniejszych zarysach (warunkiem tego jest, oczywiście, obecność jasno zarysowanej koncepcji). Pozwala także patrzeć na wątki historyczne z dzisiejszego punktu widzenia, poprzez wyniki, do których doprowadziły — ten swoisty „prezentyzm“ umotywowany jest charakterem książki. Praca Friedricha rozpada się wyraźnie na dwie części. Partia pierwsza (mniej więcej dwie trzecie tekstu) zajmuje się poezją jeszcze dziewiętnastowieczną (są w niej nawet aluzje do zjawisk wcześniejszych); partia druga przynosi sumaryczny przekrój liryki naszego wieku: tutaj elementy ujęcia historycznego zajmują już pozycję marginesową.

Przymiotnik „modern“ jest wyrazem o znaczeniu bardzo nieostрым, co więcej, nie dającym się chyba „zaostrzyć“, jeśli nie chce się nadużywać posunięć arbitralnych. Friedrich ich unika, nie daje przeto definicji nowoczesnej poezji. Jej określenie — jak się zdaje, dość precyzyjne — wypływa z samego opisu zjawiska. Założeniem wstępnym jest stwierdzenie, że liryka współczesna w tych czy innych cechach odbiega od tradycyjnej poezji dziewiętnastowiecznej. Pozwala ono wyodrębnić przedmiot rozprawy. Przy czym — jak już stwierdzono — podstawa wyodrębnienia nie sprowadza się tylko do chronologii. Tym bardziej, że w poezji francuskiej drugiej poł. XIX w. widzi Friedrich te zjawiska, które dały początek nowatorskiej liryce naszego wieku. Stosując więc takie kryteria rezygnuje w ogóle z omawiania pewnych nurtów poezji dwudziestowiecznej, jako tych, które odwołują się przede wszystkim do faktów znanych już z przeszłości (tak więc nie interesuje się Friedrich programowo np. klasycystyczną poetyką Stefana George'a, jako spadkobierczynią wielowiekowego stylu liryki).

Kryterium, według którego rozróżnia Friedrich lirykę nowoczesną od jej klasycznych czy romantycznych poprzedniczek, jest obecność w niej tego, co autor nazywa „napięciem dysonansowym“ („*dissonantische Spannung*“). Temu metaforycznemu terminowi, przeniesionemu z nauki o muzyce, nadaje Friedrich znaczenie precyzyjne — ma on istotną wartość dla całości wywodów. Dysonanse owe to współwystępowanie zjawisk, które zazwyczaj pozostają między sobą w stosunku sprzeczności — współwystępowanie zarysowujące profil nowoczesnej liryki. Tak więc pierwszym dysonansem, który narzuca się odbiorcy, jest to, że łączy pierwiastek ciemności z pierwiastkiem fascynacji. Poezja współczesna jest sztuką dysonansów — przejawiają się one wielostronnie, np. w łączeniu elementów mistycznych i okultystycznych z intelektualizmem, prostoty wypowiedzi ze skomplikowaniem, precyzji z absurdalnością, błahości motywów z gwałtowną dynamiką stylu itp. Owe napięcia związane są nierozzerwalnie z tym, że nowa liryka jest wynikiem innego niż tradycyjnie przyjęty w poezji epok ubiegłych stosunku do rzeczywistości. Współczesny wiersz rezygnuje z jej opisu, obywa się „bez ciepła poufalego widzenia i czucia“. Wprowadza jej elementy w nowy świat, deformuje je. W związku z tym pozostają przemiany tworzywa poezji. Język poetycki oddala się od tych funkcji, które posiada w wypowiedziach potocznych.

Wyeksponowanie na miejsce czołowe teorii dysonansu jest dla postępowania badawczego Friedricha wielce charakterystyczne — ujawnia się w tym jego metoda. Jest ona w swej istocie dialektyczna. Autor przeprowadza analizę poprzez pokazanie pierwiastków sprzecznych, tak od siebie jednak wzajem uzależnionych, że tworzą jednolitą strukturę. Metoda ta ujawnia się w dwu aspektach — w nieustannym odnoszeniu nowo kształtujących się zjawisk do tradycji, mają-

cym uwydatnić ich swoistość. Porównania te rzadko przyjmują postać wykonanych paralel, tkwią jednakże nieustannie w podtekście wywodu. Forma druga polega na uwydatnianiu we współczesnej poezji zjawisk znajdujących się na antypodach, by pokazać w ten sposób swoistość zjawiska.

Dysonansowość nowej liryki, która współlistnieje z takimi zjawiskami, jak zerwanie z tradycją, objawiające się w przyznaniu większej roli fantazji i poszerzeniu przeżyć wewnętrznych o sferę nieświadomości, odzwierciedla się w kategoriach krytycznych. Kategorie treści, stosowane przede wszystkim przez krytyków epok ubiegłych, przestały wystarczać. Zachodzące w poezji zmiany nasuwają konieczność posługiwania się kategoriami formy. „Poznanie współczesnej liryki stawia przed zadaniem szukania kategorii, którymi można ją opisać“ (s. 13). Otóż, zdaniem autora, mogą tę powinność spełnić kategorie negatywne — tak ze względu na to, że będą w stanie uchwycić istotne różnice dzielące nową lirykę od jej poprzedniczek, jak też ze względu na dysonansowy tok jej rozwoju.

Po przedstawieniu swych punktów wyjścia zwraca Friedrich uwagę (w wielkim skrócie) na zjawiska w przeszłości, w których pojawiały się te propozycje literackie, jakie pełną realizację zyskały dopiero w liryce nowoczesnej. Rzecz charakterystyczna: propozycje te pojawiają się nie tyle w praktyce literackiej, ile w wypowiedziach teoretycznych. Tak więc Friedrich przywołuje tu Rousseau, głównie jako autora *Les Rêveries d'un promeneur solitaire*, mówiącego o zerwaniu związków między jednostką a otoczeniem, czasie wewnętrznym, fantazji itp. Nazwisko Diderota pada w związku z *Kuzynkiem mistrza Rameau*, a przede wszystkim — artykułem o geniuszu w *Encyklopedii*. Następnym ogniwem wśród antenatów jest Novalis. On to zaczerpnął z tradycji teorię o bliskości poezji i magii, ale połączył ją w nowy sposób z „konstrukcją“ i „algebrą“, antycypując w ten sposób praktykę twórczą poetów późniejszych. Magia poetycka jest, według niego, „zjednoczeniem fantazji i mocy myślenia“ (s. 20). Następnie powraca Friedrich znów do Francji, by zatrzymać się chwilę nad teoriami romantyków. Największy ich wkład w doktrynę romantyzmu to teoria groteski i fragmentu, mimo że jej korzenie tkwiły w rozważaniach Schlegla. Ważnym momentem jest dokonana przez romantyków francuskich nobilitacja brzydoty, która dotąd dozwolona była w niższych gatunkach literackich. W teorii groteski brzydota nie tylko nie stanowi przeciwieństwa piękna, ale zyskuje wartość metafizyczną. Tworząc teorię groteski, wychodził Wiktor Hugo od pojęcia świata rozdartego sprzecznościami.

Referując te poglądy, nie zakładał Friedrich bynajmniej rzeczywistego i bezpośredniego wpływu na proces kształtowania się nowej poezji w drugiej połowie stulecia ubiegłego czy już w naszym wieku. Pojęcie wpływu znajduje się w ogóle poza sferą jego terminów krytycznych — co jest zresztą zrozumiałe samo przez się, jako konsekwencja założeń podstawowych. Przyjęta bowiem koncepcja struktury narzuca konieczność obserwacji związków na innej płaszczyźnie, nie wchodzącej w obręb tradycyjnie pojmowanej komparatystyki.

Po zreferowaniu tych prekursorskich poglądów przechodzi Friedrich do zarysowania sylwetek literackich tych trzech poetów, którzy, jego zdaniem, przygotowali teren pod rozwój liryki w. XX: Baudelaire'a, Rimbauda i Mallarmégo. W sprawozdaniu niniejszym przyjrzymy się dokładniej rozdziałowi poświęconemu autorowi *Kwiatów złota*, gdyż w nim ujawnia się w pełni tak zakres obserwowanych zjawisk, jak i metoda krytyczna Friedricha. Oba pozostałe rozdziały monograficzne zreferowane zostaną w tej tylko mierze, w jakiej wnoszą istotne uzupełnienia do partii poświęconej Baudelaire'owi.

Baudelaire zaczyna nową epokę w poezji francuskiej, toruje drogę ku zerwaniu z codzienną banalnością, drogę ku kresom tajemniczości. Jego nowatorstwo ujawnia się nawet w zjawiskach raczej zewnętrznych — jak układ jego jedyne go zbioru poezji, który zrywa z tradycją luźno zestawionych tomów, ma bowiem kompozycję architektoniczną. Wyraża się w tym to, że „*Kwiaty zła* nie są liryką wyznaniową, nie są dziennikiem prywatnych stanów [...]“ (s. 26). Wiersze Baudelaire'a nie dają się wyjaśnić poprzez fakty biograficzne — toteż od niego zaczyna się proces depersonifikowania („*Entpersönlichung*“) liryki. Słowo poetyckie przestaje przylegać do poety jako konkretnej osoby — na krystalizowaniu się tego procesu w *Kwiatach zła* zaważyły teorie Poego. Odczuwanie serca zastępuje Baudelaire przez odczuwanie fantazji. Fantazja zaś jest dla niego pierwiastkiem intelektualnym. Skłonny był też traktować własne przeżycia jako zjawiska ogólniejsze.

Dokonane przez Baudelaire'a przewartościowanie doświadczeń romantycznych ujawnia się wielostronnie, m.in. w teorii głoszącej, że aktem prowadzącym do poezji czystej jest praca, i nowym ujęciu spraw formy. Wyraża się także w przemianach tematycznych — Baudelaire na wielką skalę wprowadza do poezji motywy eschatologiczne, jest przekonany, że żyje w epoce końca. Sięga także po motywy współczesnej cywilizacji (np. miasta). Stosunek do niej jest u poety pełen dysonansów.

Rozwój jego liryki poprzez dysonanse różni jego sztukę od twórczości romantyków. Dysonanse te kształtują się na polach wyznaczanych przez różne bieguny. Przebiegają więc między pięknem a brzydotą — w innej formie niż u twórców romantycznych, gdyż autor *Kwiatów zła* całkowicie eliminuje moment żartobliwości. Przebiegają między banalnością a „połączeniem dziwności z wariactwem“ — jak to określił w jednym z listów. Stąd zwrot do groteski, w której widzi współdziałanie idealności i demonizmu. Groteskę rozszerza Baudelaire aż do pojęcia absurdu. W jego ujęciu odpowiednikiem wewnętrznym dysonansów poetyckich jest dysonans powstający między twórcą a odbiorcą.

Podstawowym dysonansem w poezji Baudelaire'a jest napięcie pomiędzy satanizmem a idealnością. W napięciu tym ujawniają się związki poety z chrześcijaństwem, z jego tradycjami. Twórczość jego jest nie do pomyślenia bez nich, mimo że nie ma charakteru chrześcijańskiego. Ściśle formalną konsekwencją tych zasadniczych dysonansów jest konstrukcja wiersza oparta na antytezach, konsekwencją stylistyczną — liczne oksymorony.

W teorii i praktyce Baudelaire'a odżywa stare mniemanie o związku poezji z magią — podobnie jak w dziełach Poego. Pisarz amerykański oddziałal zresztą na niego wielostronnie — także więc w zakresie stosunku do warstwy brzmieniowej utworu i ogólnie stosunku do języka. Przyznanie dźwiękowi dominującej pozycji w języku poetyckim pozwala mówić o czystej sugestywności, a więc zbliżyć słowo poetyckie do mocy magicznych. Akcentowanie związków poezji z magią nie wyklucza tendencji prowadzących do jej zintelektualizowania.

Nowatorstwo Baudelaire'a ujawnia się najpełniej w przyznaniu mocy decydującej fantazji kreatywnej („*Kreative Phantasie*“). Poeta odrzucał kopiowanie, faworyzował — przemianę. Nawet jeśli tworzy dokładną relację, to celem jej jest skonstruowanie świata przemienionego. W jego estetyce terminy „sen“ i „fantazja“ mają znaczenie podstawowe. Fantazję nazywał poeta „królową ludzkich zdolności“ — dekomponuje ona świat istniejący, by utworzyć nowy. Dopiero w tym świecie zdekomponowanym, w którym przedmioty nie istnieją już w swoich związkach naturalnych, władzę może objąć duch. Nowo utworzony świat poetycki wyzwala się od kontroli realnych praw. Teorie te i ich realizacje

praktyczne były w epoce Baudelaire'a czymś całkowicie nowym, otwierającym perspektywę na przyszłość. W konkluzji stwierdza Friedrich — w sposób właściwy dla swej metody dialektycznej — że spadkobiercy poezji autora *Kwiatów zła* utworzyli „odromantyzowany romantyzm“ („*entromantisierte Romantik*“).

Dwa następne portrety sporządzone zostały metodą znaną już z rozdziału poprzedniego. U Rimbauda większość zjawisk, które pojawiły się w *Kwiatach zła*, zyskuje wyższy stopień nasilenia. Swoją teorię poezji wyłożył autor *Iluminacji* w dwu *Listach jasnowidzącego*. Celem poezji było w jego ujęciu „przybyć w nieznanne“, „obejrzyć niewidzialne, usłyszeć niesłyszalne“. Tworzy więc irrealny świat, w którym chaos zastępuje normalne uporządkowanie zjawisk. Świat ten nie był prostym zaprzeczeniem współczesności. Ma ona wartość dla poety, o ile przynosi nowe doświadczenia, które mogą być cenne poetycko — stąd poezja miasta. Jest ona jednak ponadwymiarowa, fantastyczna — w wizjach miejskich krzyżuje się rzeczowość z odrealnieniem. W poezji Rimbauda rozróżnienie: „realny“ i „irrealny“ ma charakter konwencjonalny, gdyż nawet zjawiska irrealne mają u niego walor zmysłowy (np. czerwona flaga to w jego wizji poetyckiej „flaga z krwawiącego mięsa“). Jego świat poetycki jest bowiem rządzony przez dyktatorską fantazję („*diktatorische Phantasie*“), która narzuca nowe związki pomiędzy rzeczami. Dysonanse przybierają postać jeszcze bardziej dramatyczną. Brzydota zyskuje pełne obywatelstwo — świat zewnętrzny staje się przekazem zjawisk wewnętrznych lub symbolem sytuacji życiowej.

W związku z tymi procesami pozostaje w poezji Rimbauda przemiana „ja“ lirycznego. Nikną związki z osobą poety. Następuje proces, który Friedrich określa terminem dehumanizacji („*Enthumanisierung*“), zaczerpniętym u Ortegi y Gassetta. „Ja“ poetyckie u Rimbauda jest tworem dysonansowym, może ono przybierać najróżniejsze formy, nakładać najróżniejsze maski. Jego enuncjacje są wytworem fantazji, nie autobiografii.

Rimbaud zrywa z wszelkimi tradycjami: buntuje się tak przeciw chrześcijaństwu, jak przeciw antykowi. Przekształca formy — swym dynamicznym wizjom nadaje tok dytyrambu. Wolność fantazji przynosi także w dziedzinę formy. On pierwszy stworzył utwór (wiersz *Marine*) pisany *vers libre*’em.

Proces dehumanizacji liryki — w wyżej określonym znaczeniu — występuje także i u Mallarmégo. Występuje również dyktatorska fantazja — z tym, że jest ona kierowana intelektualnie. Tak jak Rimbaud, zrywa on ostatecznie z poezją przeżycia i wyznania, w ogóle z typem liryki, który wówczas reprezentowała twórczość Verlaine’a. Świat poetycki autora *Popołudnia fauna* odcina się od rzeczywistości zewnętrznej — panuje w nim nowy porządek, porządek jakby architektoniczny. To, co przedtem było przedmiotem opisu, opowiadania, przeżywania, u Mallarmégo istnieje tylko w języku. Sprawą najistotniejszą staje się samo słowo. Jemu poświęca poeta dużo miejsca w swych rozważaniach teoretycznych, które mają wagę równą twórczości lirycznej. Poezja jest świadomą konstrukcją, powstałą w wyniku pracy. Język — układany niemal w myśl zasad geometrycznych. Jest to jednak nowy układ — w poezji słowa miały działać nie przez związki gramatyczne, ale przez to, że naprowadzały na wielorakie możliwości znaczeniowe. Możliwości te przejawiały się w języku ujętym w formy klasyczne, których poeta zawsze przestrzegał, co kontrastowało z niematerialnością treści. Rygorystyczne formy tradycyjne nie sprzeciwiały się zasadniczej tendencji poety — przywróceniu słowom ich wolności. Akt twórczy był dla Mallarmégo takim odnowieniem języka, by za jego pomocą dało się wyrazić to, co niewyraźalne (milczenie jest ważnym elementem tak kształtowanego języka). Słowo musi być wieloznaczne i sugerujące. W poezji powinno ono przedmiotu nie nazywać, ale go sugerować. W stopniowym odgadywaniu tego, co ono su-

geruje, tkwi przyjemność obcowania z poezją. Tak traktując słowo, Mallarmé w sposób swoisty kształtował swój kontakt z odbiorcą — pozostawiał mu dużo inicjatywy. Później sformułował to jego uczeń, Valéry, w prostym zdaniu: „Moje wiersze mają taki sens, jaki im się daje“.

Słowo jest w ujęciu Mallarmého tworem czystego ducha. Może ono nie mieć żadnego względu na rzeczywistość empiryczną, może się tylko zdawać na swój ruch wewnętrzny. Słowo jest niezgodne z rzeczywistością — w związku z tym istotę poezji stanowi odrealnienie. Odrealnienie to tworzy często dysonans ze zjawiskami opiewanymi przez poetę — są to drobne przedmioty (np. wachlarz). Owo „odrealnienie pojawia się u niego jako następstwo ontologicznie rozumianej niezgodności pomiędzy rzeczywistością a językiem“ (s. 93).

W wieku XIX tylko Francuzi przygotowywali grunt pod rozwój poezji dwudziestowiecznej. Związki między nimi nie dadzą się sprowadzić do wpływów. Są dużo istotniejsze, polegają bowiem na podobieństwie struktur. Poezję naszego stulecia traktuje Friedrich jako jedną wielką całość. W dwojakim sensie — nie dzieli jej według poszczególnych poetyk czy prądów literackich ani też według kryteriów narodowo-językowych. Przedmiotem jego obserwacji jest liryka krajów zachodnio-europejskich — z tym że znowu pozycję dominującą zajmuje literatura narodów romańskich. Zwłaszcza eksponuje Friedrich wartość nowej liryki hiszpańskiej, z której przedstawiciele popularny jest u nas Garcia Lorca, nieco mniej — Alberti i Jimenez, inni pozostają zaś dla nas nieznanymi. Spośród poetów angielskich zajmuje się Friedrich Eliotem, z niemieckich — Bennem (zastanawia nieobecność Rilkego).

Ta ostatnia, skonstruowana na zasadzie przekroju, część książki jest najtrudniejsza do zreferowania. Zjawiska, które omawiał Friedrich w związku z twórczością trzech wielkich poetów francuskich, przedstawia teraz w odniesieniu do twórczości bardzo różnych autorów.

Najogólniej rozróżnia on w poezji współczesnej linię Mallarmého i linię Rimbauda. Najbardziej reprezentatywnym przedstawicielem pierwszej jest Valéry, drugiej — surrealiści. Autor *Młodej parki* traktuje poezję jako „święto intelektu“. Reprezentanci drugiej głoszą zaś „zerwanie z intelektem“ (słowa Bretona). Zwolennicy pierwszej racjonalizują poprzez swoiste ujęcie słowa, zwolennicy drugiej — uprawiają świadomie poezję alogiczną, poezję somnambulicznych i halucynacyjnych treści, wypływających z półświadomości czy nieświadomości, poezję, której fundamentem są irrealne obrazy.

Między tymi dwoma nurtami istnieją bardzo istotne różnice, jednakże nie przekreślają one egzystencji elementów wspólnych, które pozwalają omawiać lirykę współczesną jako całość. Wspólna jest przede wszystkim tendencja odcięcia liryki od innych form literackich, narracyjnych i dramatycznych, jako tych, które respektują związki rzeczowe i logikę. Wspólne jest dążenie do autonomizacji wiersza. Przejawem tego jest sygnalizowane już zjawisko „dehumanizacji“ w konstrukcji „ja“ poetyckiego. Wspólne są konsekwencje w zakresie kształtowania języka, tendencja do stworzenia nowego języka. „Człowiek pragnie nowego języka, o którym żaden gramatyk nie umiałby niczego powiedzieć“ — pisał Apollinaire. Ciemność języka jest odpowiednikiem ciemności treści — prowadzi do niej wiele szeroko używanych środków stylistycznych, sprowadzających się do nadawania słowom nowych funkcji i przekształcania ich, przebudowy składni itp. U niektórych poetów dokonuje się intronizacja słowa jako zasadniczego czynnika poezji. Słowo to nie jest żywiolowe, ale konstruowane — poeci chętnie mówią o laboratoriach literackich. W rozwoju współczesnej liryki odgrywa dużą rolę świadomość formy.

Osobnym problemem jest stosunek poezji do współczesności i tradycji — stosunek w obu wypadkach dwojaki. Z jednej strony świat techniki zyskuje aprobatę, staje się przedmiotem poezji: współczesne realia wstępują w obręb zjawisk poetycko uświęconych (np. Apollinaire przedstawia Chrystusa jako lotnika bijącego rekord wysokości, Prévert — walkę aniołów jako mecz bokserski itp.). Z drugiej zaś strony budzi się bunt przeciw nowoczesnej cywilizacji jako czynnikowi ograniczającemu wolność jednostki. Podobnie ambiwalentny jest stosunek do tradycji literackiej. W zasadzie programowo głosi się zerwanie z nią. Jednakże obserwuje się świadome nawiązania do tych czy innych jej elementów — np. do najstarszych mitów, kultów, legend (np. u Saint-John Perse'a i Eliota).

Tak by się przedstawiała w dużym skrócie treść książki Friedricha, książki niezwykle cennej, gdyż podjęła trud syntezy tego, co znajduje się jeszcze w toku rozwoju, książki zwartej i precyzyjnej w swej metodzie, książki wreszcie, która posiada dużą wartość już przez to, że w sposób ostry stawia problematykę, tym samym pobudza do dalszych rozmyślań o rozważanych sprawach. Chociażby z tych względów nie sposób nie oddać tej nowatorskiej syntezie sprawiedliwości, jakkolwiek przeciw temu czy innemu jej elementowi chciałoby się wnieść sprzeciw.

Michał Głowiński