

Grażyna Szymczyk

Przeszłość i terażniejszość "sztuki poetyckiej"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 66/2, 37-62

1975

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.

GRAŻYNA SZYMCZYK

PRZESZŁOŚĆ I TERAŹNIEJSZOŚĆ „SZTUKI POETYCKIEJ”

Tedy weź przedmiot:

Kamień,

Rzeźbę płonącą,

Twarz kobiety lub zbira

(Z pamięcią, że k a ż d e ma inny zmysł rodzenia)

I ciśnij — bez woli mordu — w to nadmiernie czułe

Błaganie o akt.

Dusza zwierzęcia pokryła się włosem¹.

I drugi cytat:

Możemy poniekąd uważać się za kontynuatorów dawnych poetyk i retoryk (od Arystotelesa przez Blaira, Campbella, Kamesa itd.), traktatów o rodzajach literackich, stylistyk, podręczników, które wykladały zasady krytyki literackiej².

Wreszcie fragment trzeci:

Wielokrotnie powtarzane zalecenie w trybie rozkazującym było jedną z formuł stylistycznych organizujących strukturę niegdyś układanych poetyk. Pisząc *Studium przedmiotu*, Herbert przypomniał i ponowił tę formułę³.

Te trzy fragmenty dotyczą, choć w różny sposób, problemu zawartego w tytule. Wszystkie są faktami z zakresu współczesnej świadomości literackiej. Łączy je element kodyfikacji: dany wprost (tekst poetycki), zadeklarowany (wstęp do dzieła naukowego) lub dostrzeżony i skomentowany (esej o *Studium przedmiotu*. Komentarz ten, mówiąc nawiasem, byłby trafny także w odniesieniu do cytatu pierwszego, z *Elegii oborskiej* Grochowiaka).

¹ S. Grochowiak, *Elegia oborska. (Narodziny i śmierć wiersza)*. W: *Połowanie na cietrzewie*. Warszawa 1972, s. 6.

² R. Wellek, A. Warren, *Teoria literatury*. Przekład pod redakcją i z posłowiem M. Żurowskiego. Warszawa 1970, s. 7.

³ J. M. Rymkiewicz, *Krzeseł*. „Twórczość” 1970, nr 1, s. 53. Przedruk nieco skrócony w zbiorze: *Liryka polska. Interpretacje*. Pod redakcją J. Prokopa i J. Sławińskiego. Wyd. 2. Kraków 1971.

Istnieją momenty różnicujące trzy powyższe wypowiedzi. Różnica „naturalna” — sformułowania w języku poezji a sformułowania w języku rozprawy naukowej — nie jest tutaj najważniejsza. Cytat trzeci możemy przecież odebrać jako uzupełnienie pierwszego. Odwołują się one (wprost lub przez formuły stylistyczne) do tej samej tradycji „niegdyś układanych poetyk”: Horacego, Boileau, Dmochowskiego.

O „dawnych poetykach” wspominają wprawdzie w przedmowie i autorzy *Teorii literatury* (cytat drugi). Jednakże — co jest zupełnie zrozumiałe — wymienia się tu poetyki naukowe, nie normatywne; umieszczając w ich sąsiedztwie swoją książkę, Welles i Warren usiłują tym samym oddalić ją od modelu „zwykłego” podręcznika i sprawić, by została przyjęta jako traktat o literaturze.

Do tych właśnie traktatów średniowiecze odnosiło nazwę „*ars poetica*”, wykorzystując określenie nadane przez Kwintyliana listowi Horacego *Ad Pisones* („*liber de arte poetica*”). Słowo „*ars*”, tłumaczone dziś jako „sztuka”, miało sens greckiego „*techné*” i w tym szerokim znaczeniu obejmowało wszelką umiejętność. Grecy za sztukę uważali pracę każdego rzemieślnika, nie tylko rzeźbiarza czy malarza. Podkreślali wysiłek umysłowy towarzyszący tak pojmowanej sztuce: świadome stosowanie zasad ogólnych, rzecz wyższej rangi niż natchnienie czy rutyna. Wartość pracy poety i rzemieślnika była oceniana pod względem stopnia wykazanej przez nich obu umiejętności⁴. Dopiero w naszych czasach, wraz z rozwojem malarstwa, rzeźby, architektury, odnoszone do nich miano „sztuk pięknych” zawładnęło rozumieniem „*ars*”, utożsamiając je z dzisiejszym sensem potocznym.

Nie oznacza to, by problem poety-rzemieślnika nie był u nas dyskutowany. Tadeusz Peiper np. postulował w swych wystąpieniach teoretycznych (choćby w artykule *Miasto, Masa, Maszyna*) takie kryteria oceny przedmiotu artystycznego, które były doskonale zbieżne z rozumieniem greckiego „*techné*”: liczył się świadomy akt umysłu, wiersz wchodził w obieg społeczny na tychże zasadach co pokonujący trudności techniczne obiekt architektury. Niekiedy o perypetiach znaczeniowych słowa „sztuka” przypominały działania parodystyczne. Gałczyński w *Ars poetica* uczynił adresatem listu o poezji — krawca Teofila, zakładając tę samą trudność debiutu i w sztuce poetyckiej, i w krawieckiej...

Rozróżnienie „sztuki” i „umiejętności” współcześnie bardziej żywe niż u nas jest np. w Ameryce, gdzie mówi się o „sztuce” i „rzemiośle” poetyckim („*the art and craft of poetry*”), a w konsekwencji — o „*the poet*” i „*the versifier*”, przy czym ostatni termin nie ma zabarwienia pejora-

⁴ Zob. W. Tatarski, *Historia estetyki*. T. 1. Wrocław—Kraków 1960, s. 37.

tywnego, jakie niesie polskie „wierszopisarz”: poety („*the versifier*”) i jego rzemiosła dotyczą zagadnienia wersyfikacji, figur, tropów, gatunków lirycznych⁵.

Zresztą *ars poetica* nie pojawiła się jako jedyny typ kodeksu reguł. Istniała już — od antyku — *ars amandi*; średniowiecze wydało *ars moriendi*, w ikonografii pod postacią cyklu obrazów walki nieba i piekła o duszę umierającego. Obrazy te pochodzą z końca w. XIII, czasami łączyły się one z cyklami „tańców śmierci”. Literacka *ars moriendi* była pisana zwłaszcza w późnym w. XIV i przez XV w całej Europie, jej rola polegała głównie na uświadamianiu ludziom wszechobecności i nieuchronności śmierci, na moralizowaniu, a zarazem pocieszaniu.

Późniejsze wieki przyniosły rozwój *art des jardins* — mnożyły się dzieła dotyczące sztuki zakładania ogrodów⁶. Wiązało się to z batalią o nowe widzenie natury (przełom XVII i XVIII w.), kiedy modelowi strzyżonego parku francuskiego zaczęto przeciwstawiać angielski ogród natury w stanie dzikości.

Funkcję traktatów teoretycznoliterackich pełniły początkowo w średniowieczu nie *artes poeticae*, lecz *artes dictaminis*, tj. dzieła zawierające wskazówki, jak pisać. Chodziło o sztukę pisania w ogóle, gdyż słowo „*dictamen*” mogło oznaczać każdy utwór literacki, tak prozatorski jak i wierszowany (np. *Ars dictaminis* Geoffreya z Vinsauf, w. XIII).

Średniowieczne poetyki (np. *Ars versificatoria* Mateusza z Vendôme, *Poetria nova* Jana z Garlandii) wyrażały pogląd, iż twórczość musi być podporządkowana regułom. Oczywiście, trudno mówić jeszcze w odniesieniu do traktatów z tego okresu o systematycznej refleksji teoretycznoliterackiej. Ta pojawiła się dopiero w w. XVI, reprezentowana przez dzieło Hieronima Vidy *De arte poetica*. Zarówno Vida jak Minturno i Scaliger formułowali swe poglądy wobec bogatej już tradycji, którą tworzyły źródła starożytne: Platon, Arystoteles, Horacy, retoryka. U Scaligera rozważań ogólnoestetycznych znajdujemy niewiele. Dąży on do zracjonalizowania twórczości poetyckiej, stąd opisy tropów, chwytów. Ale już na przykładzie *L'arte poetica* Minturna można wyodrębnić kręgi zagadnień dotyczące definicji poezji, zasad, które ją organizują, tj. źródła, przedmiotu, funkcji *etc.*

Wiek XVI przynosi też naukowe wypowiedzi niektórych twórców: traktat *Dell'arte poetica* Tassa, *Abrégé de l'art poétique français* Ron-

⁵ L. J. Zillman, *The Art and Craft of Poetry*. New York 1967, s. 6—7.

⁶ Np. W. Chambers, *A Dissertation on Oriental Gardening* (1772); I. Czartoryska, *Myśli różne o sposobie zakładania ogrodów* (1805); E. André, *L'Art des jardins* (1879). Historii sztuki ogrodów poświęcona jest książka G. Ciołka *Ogrody polskie* (Warszawa 1954).

sarda, *Défense et illustration de la langue française* du Bellaya. Z Plejadą związani są dwaj teoretycy: Jacques Peletier du Mans (*Art poétique*, 1555) i Thomas Sibillet (*Art poétique français*, 1548). W pracach teoretycznych z kręgu Plejady po raz pierwszy twórcy poezji uświadomili sobie i sformułowali prawa rządzące sztuką poetycką. Sformułowali je jako postulaty pracy nad językiem, naśladowania starożytnych w zakresie gatunków literackich, odróżniania poezji od prozy. Tak kształtowały się podstawy teorii najbardziej znaczącej do czasu klasycyzmu.

Teoretycy okresu klasycyzmu kwestie sztuki rozpatrywali w przeświadczeniu o obowiązujących ją regułach. Ten pogląd utrwalił się ostatecznie w czasie sporu o *Cyda* (1637—1640). Natomiast *Art poétique* Boileau została ogłoszona dopiero w roku 1674. Opinia, która pozbawia Boileau przypisywanego mu powszechnie miana t w ó r c y doktryny klasycystycznej, jest więc niezwykle trafna⁷. Doktryna istniała już w momencie powstawania *Satyr*, a ich autor mógł 14 lat później jedynie upowszechnić istniejące reguły. Upowszechnić, lecz także — kodyfikować je, bowiem właśnie Boileau prezentując teorię klasycystyczną tworzył zarazem zbiór zaleceń, które winny być respektowane. Zawarte w *Art poétique* uwagi na temat literatury stanowią naturalną konsekwencję zainteresowania działalnością poetycką, zainteresowania wyrażanego przez autora we wcześniejszych *Satyrach*.

Tak więc, począwszy od starożytności do w. XVIII określenie „*ars poetica*” mieści się na płaszczyźnie ogólnej teorii poezji. Przejawem autorskiej świadomości w tym zakresie jest eksponowanie tego terminu w tytułach rozważań teoretycznych lub też — bezpośrednio sformułowania, jak zdanie Dmochowskiego z przedmowy do *Sztuki rymotwórczej*:

Między mnóstwem autorów, którzy o sztuce rymotwórczej pisali, ci największą mają sławę: Arystoteles, Horacy, Wida, Boalo Despro i Pop, angielski poeta⁸.

Nazwa „*ars poetica*” nie jest tu nazwą gatunku, lecz pełni rolę kryterium tematycznego, oznacza pewien dział twórczości. Podobne stanowisko zajmuje współcześnie polski *Słownik terminów literackich*, zaś

⁷ P. van Tieghem, *Główne doktryny literackie we Francji. Od Plejady do surrealizmu*. Przełożyły M. Wodzyńska i E. Maszewska. Warszawa 1971, s. 73—74. Informacje na temat historii *ars poetica*, częściowo wykorzystane w niniejszym artykule, zawarte są m. in. również w pracach: E. Faral, *Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*. Paris 1924. — Tatarkiewicz, *op. cit.*, t. 1—3. — J. Charpier, P. Seghers, *L'Art poétique*. [Antologia]. Paris 1956. — S. Pietraszko, wstęp w: K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*. Wrocław 1956. BN I 158.

⁸ Dmochowski, *op. cit.*, s. 7.

spośród słowników zachodnich: *Dictionary of World Literature* Shipleya, *Encyclopaedia of Poetry and Poetics* Premingera, *Dictionnaire universel des lettres* Laffonta—Bompianiego — tylko ten ostatni wyodrębnia „art poétique” w osobnym haśle. Sztukami poetyckimi nazywa się tu:

des ouvrages didactiques composés en vers ou, plus rarement, en prose, qui se donnent pour objet de définir les caractères principaux de la création poétique, d'étudier la nature des divers genres littéraires, d'enseigner aux poètes les règles de leur métier, etc.

Wskazówką, która pozwoli dookreślić gatunkowo przedmiot naszych rozważań, stało się więc związanie go z poezją dydaktyczną.

Druga część cytowanego hasła słownikowego postuluje stosowanie terminu „art poétique” zbyt szeroko:

si certains principes universels de la poétique ont paru s'imposer, si certains ouvrages, comme la „Poétique” d'Aristote, ont joui pendant des siècles d'une autorité incontestée et souvent tyrannique, il est évident qu'il existe, au fond, autant d'arts poétiques que de grandes écoles littéraires⁹.

Akceptując tedy rozpatrywanie „art poétique” w kontekście poezji dydaktycznej, odrzucamy sens metaforyczny terminu, uzyskany wówczas, gdy odnosi się go do wszelkich wypowiedzi teoretycznych na temat poezji.

O dziełach, które wymienił Dmochowski w przedmowie do *Sztuki rytmotwórczej*, nie sposób mówić wyłącznie w kategoriach poznawczych, traktować je jako poetyki naukowe — z kilku względów. Każde z nich, oprócz poetyki Arystotelesowskiej, napisane jest wierszem; stanowi on zewnętrzny symptom wspólnoty. Każde z nich rządzi się prawami jakiegoś gatunku literackiego: *Ars poetica* Horacego to list poetycki, *Art poétique* Boileau i *Essay on Criticism* Pope'a są poematami dydaktycznymi, ten ostatni zawiera słabszy ładunek normatywizmu. *Ad Pisones* zbliża się swym charakterem kompozycyjnym do wzorca podręcznika retoryki (układ treści dzieła Horacego obejmuje refleksje na temat części „idealnego” utworu, na temat rodzajów poezji oraz powinności i wiedzy samego poety), jednakże poetyce tej brakuje spójności niezbędnej w wywodzie naukowym. Spójność tę burzą dość dowolne zmiany przedmiotu rozważań; one właśnie, a także wydzwięk satyryczny ostatniej części są przyczynami, dla których *Ars poetica* Horacego nabiera znamion gawędy.

⁹ Laffont—Bompiani, *Dictionnaire universel des lettres*. Paris 1961, s. v. „Art poétique”, s. 42 („utwory dydaktyczne wierszem albo, rzadziej, prozą, których przedmiotem jest określenie głównych cech twórczości poetyckiej, rozpatrzenie natury różnych gatunków literackich, nauczanie poetów reguł ich warsztatu, itd.”; „jeśli mogło się wydawać, że pewne ogólne zasady poetyki przyjęły się, jeśli pewne dzieła, jak *Poetyka* Arystotelesa, cieszyły się przez całe wieki niezaprzeczanym i często bezwzględny autorytetem, to jest oczywiste, że istnieje w gruncie rzeczy tyle sztuk poetyckich ile wielkich szkół literackich”).

Podobny mechanizm daje się zaobserwować w przypadku poematów dydaktycznych Boileau i Dmochowskiego. Jednolitość ich struktury gatunkowej jest tylko pozorna — niweczy ją istnienie akcentów polemiki i satyry, silniejsze zresztą w tekście francuskim niż u Dmochowskiego.

Essay on Criticism Pope'a, reprezentanta nowszej myśli estetycznej, również nie jest wykładem sztuki poetyckiej, mimo możliwych do wyodrębnienia części utworu: założenia krytyki; przyczyny powstrzymujące jej rozwój; przyczyny, które ten rozwój umożliwiają. Wskazówki zawarte w tekście pozbawione są charakteru normatywnego i łączone ze sobą za pomocą licznych przykładów.

Ten walor poematów dydaktycznych — wiązanie teorii z praktyką — był ceniony szczególnie wysoko nie tylko na tym etapie historycznym rozwoju gatunku, lecz i w czasach, kiedy poezja dydaktyczna stanowiła formę wyrazu nauki. Starożytność wydała utwory tego typu traktujące o zagadnieniach teogonii i kosmogonii. Honorowe miejsce zajmował poemat dydaktyczny w szkole aleksandryjskiej, dzięki jej kultowi dla nauki (Aratos — traktaty astronomiczne, Nikander — o zoologii, rybołówstwie, polowaniu). Podobny charakter noszą dzieła twórców rzymskich — *Georgiki* Wergiliusza, *O naturze wszechrzeczy* Lukrecjusza, *Metamorfozy* Owidiusza.

Przemiany recepcji poematu dydaktycznego w świadomości literackiej dotyczą i *ars poetica* jako wypowiedzi związanej z tym typem literatury. Filip Neriusz Golański w swym podręczniku klasycystycznym umieszcza rozważania „o poezji dydaktycznej” na równych prawach pośród innych zagadnień:

Dotąd sama fikcja panowała w poezji, zniewalając serca najprzyjemniejszymi i najtkliwszymi wyobrażeniami [...]. Inny już sobie cel w dydaktyce zakłada: to jest — żeby okazać prawidła rozumu, kierować w naukach i sztukach, ozdobić prawdę: jednak w niczym jej nie naruszając. I to jest właśnie, co poezja dydaktyczna przywłaszczyła sobie z własności prozy¹⁰.

Józef Korzeniowski wyróżnia dwie odmiany gatunkowe poematu dydaktycznego:

filozoficzne, w których się wykładają prawdy ogólne lub przepisy życia i moralności, [oraz] naukowe lub artystyczne, w których się wykładają przepisy jakiej nauki lub sztuki. Do pierwszych należy: np. *Wiersz o człowieku* Pope'a, *O litości* Delila itp., do drugich wiersz *O sztuce rymotwórczej* Horacjusza, *O ogrodach* Delila itp.¹¹

Równocześnie przygotowywany jest atak na tego rodzaju poezję, protest stanowiący część składową przełomu romantycznego, choć jego za-

¹⁰ F. N. Golański, *O wymowie i poezji*. Wyd. 3. Wilno 1808, s. 587.

¹¹ J. Korzeniowski, *Kurs poezji*. Warszawa 1829, s. 303.

lązki tkwią już we wcześniejszych wypowiedziach Lessinga. Pani de Staël występuje przeciw regułom: zarzuca Boileau, że pomylił wersyfikację z poezją. Rangę prawdziwej poezji przyznaje tylko liryce jako ekspresji uczucia, odrzuca poetycką „sztukę” w znaczeniu umiejętności. Poemat dydaktyczny zostaje przez autorkę zdewaluowany w imię autonomii nauki: nauka zyskała samodzielność na tyle, że poezja nie musi się mieszać w jej zagadnienia¹². Goethe pisze:

Niedopuszczalne jest dodawanie do trzech gatunków poezji: liryki, eposu i dramatu, jako czwartego gatunku poezji dydaktycznej [...].

Wszelka poezja ma być pouczająca, lecz pouczająca w sposób niedostrzeżalny; powinna zwracać człowiekowi uwagę na sprawy, z którymi warto się zapoznać; ale on sam musi wyciągnąć z nich naukę, tak jak z życia¹³.

To przekonanie godziło nie tylko np. w pseudoklasyczny poemat rolniczy (*Rolnictwo Dyzmy Bończy-Tomaszewskiego*, *Listy o wsi* Cypriana Godebskiego, *Ziemianstwo polskie* Kajetana Koźmiana), ale w „sztukę poetycką” jako typ utworu mieszczącego się w granicach poezji dydaktycznej. Atakom Brodzińskiego, Mochnackiego, później — Mickiewicza, skierowanym przeciw dziełu Franciszka Ksawerego Dmochowskiego, towarzyszyło przeświadczenie, że krytykowana jest w ten sposób cała poetyka klasycyzmu.

Teoretyczne wystąpienia romantyków charakteryzują się odejściem od pojęcia doktryny literackiej i normy estetycznej, odrzuceniem koncepcji o bodaj pozorach systemowości. Liczne w tym czasie „*préfaces*” (choćby przedmowy V. Hugo do kolejnych wydań *Odes et ballades* i *Les Contemplations*) nie zmierzają, jak wypowiedzi poetów-klasyków, w kierunku formułowania czy współtworzenia zasad ogólnych; przynoszą zarys tej teorii poezji, której hołduje autor. Dopiero ingerencja badacza nadaje owym — z zamysłu autorskiego indywidualnym — wypowiedziom charakter systemowej sformułowanej poetyki.

Przedmiot analizy niniejszej pracy nie obejmuje jednak historii doktryn; mianem „współczesnej *ars poetica*” określamy wstępnie te wypowiedzi na temat poezji, które mieszczą się w polu praktyki twórczej.

Jako wzorzec romantycznej postaci gatunku wystąpi *Réponse à un acte d'accusation* Victora Hugo. Podmiot mówiący utworu jest stylizowany na rewolucjonistę („*Qui, je suis ce Danton! Je suis ce Robespierre!*”), co wynika z przeświadczenia autora o związku rewolucji społecznej z literacką:

¹² A. L. H. de Staël Holstein, *Wybór pism krytycznych*. Przełożyła i opracowała H. Jakubiszyn-Tatarkiewicz. Wrocław 1954, s. 119—121. BN II 49.

¹³ J. W. Goethe, *O poezji dydaktycznej*. W: *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze*. *Wybór pism*. Przełożyła i opracowała O. Dobijanka. Wrocław 1959, s. 107.

*Cette marche du temps, qui ne sort d'une église
Que pour entrer dans l'autre, et qui se civilise;
Ces grandes questions d'art de liberté,
Voyons-les, j'y consens, par le moindre côté,
Et par le petit bout de la lorgnette. [s. 30]¹⁴*

Znajdujemy tu równocześnie zapowiedź dalszej części wiersza, którą tworzy istotnie przyglądanie się z bliska sytuacji sprzed i po 1789 roku. A więc:

*La poésie était la monarchie; un mot
Était un duc et pair, ou n'était qu'un grimaud
[.]
Les mots, bien ou mal nés, vivaient parqués en castes;
Les uns, nobles, hantant les Phèdres, les Jocastes,
Les Méropes, ayant le décorum pour loi,
Et montant à Versailles aux carrosses du roi,
Les autres, tas de gueux, drôles patibulaires,
Habitant les patois; quelques-uns aux galères
Dans l'argot. [...] [s. 31]¹⁵*

I po rewolucji:

*Alors, brigand, je vins; je m'écriai: Pourquoi
Ceux-ci toujours devant, ceux-là toujours derrière?
Et sud l'Académie, aïeule et douairière,
Cachant sous ses jupons les tropes effarés,
Et sur les bataillons d'alexandrins carrés
Je fis souffler un vent révolutionnaire.*

¹⁴ Stronice przy cytatach odnoszą się do wyd.: V. Hugo, *Réponse à un acte d'accusation*. W: *Les Contemplations*. T. 1. Paris 1858. W przekładzie (W. Hugo, *Odpowiedź na akt oskarżenia*. W: *Poezje polityczne*. Przełożył i opracował Z. Bieńkowski. Warszawa 1954, s. 82) fragment ten brzmi:

Bieg czasu, co porzuca starych świątyń progi,
Aby w nowej świątyni wielbić nowe bogi,
Te wielkie zagadnienia sztuki i wolności,
Obejrzyjmy je w całej ich okazałości
Przez szkło powiększające.

¹⁵ Przekład (jw., s. 83):

Poezja była wówczas monarchią; dworakiem,
Diukiem, prałatem słowo było lub pismakiem.
[.]
Kolor krwi dzielił słowa na zamknięte kasty,
Jedne, błękitne, miały dostęp do Jokasty,
Fedry, Meropy, całej prześwietnej socjety.
Znały Wersal ze stopni królewskiej karety.
Inne, kupa nędzarzy z potępieńczej sfery,
Zamieszkiwały gwary, inne znów galery
Żargonu [...]

*Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire,
Plus de mot sénateur! plus de mot roturier!* [s. 32]¹⁶

Réponse à un acte d'accusation jest manifestem poetyckim. „Poetycki” nie znaczy tu „dotyczący poezji” lub „sformułowany przez poetę” (nazwa „manifest poetycki” bywa często używana jako tytuł lub podtytuł zbioru artykułów programowych), ale określa odmianę gatunkową, której *differentiam specificam* stanowi ukształtowanie w języku poezji.

Trafna wydaje się interpretacja gatunku manifestu jako „przyliterateckiej” odmiany satyry, ze względu na funkcjonującą w obu gatunkach zasadę *pars pro toto*. Świat — w satyrze rozumiany jako „materiał życiowy”, w manifestie zaś jako literacki światopogląd — podlega tu bowiem „maksymalnej kondensacji”, niekiedy też zdeformowaniu, deprecjacji wobec jakiejś wartości¹⁷. Partie krytyczne nie są jednak warunkiem nieodzownym dla zaistnienia manifestu. Zestawienie go z satyrą opiera się przecież na podobieństwie zasady strukturalnej, nie na tożsamości funkcji. Jest on raczej, jak pisze Edward Balcerzan, „czarno-białym układem pól dodatnich i ujemnych”, przy czym przewagę mogą zyskiwać jedne lub drugie, choć nie zawsze muszą być uchwytnie wprost¹⁸. W przypadku *Réponse*, manifestu romantycznego, sygnały odrzucanych wartości dane są bezpośrednio — jako imiona bohaterów tragedii klasycznej: Jokasty, Fedry, Meropy, w postaci imiennego przywołania Corneille’a, Racine’a, Vaugelasa. Są to *partes*, za którymi kryje się *totum* — poetyka i reguły klasycyzmu. Do sfery ze znakiem minus należą również: „*le bon goût*”, „*l’ancien vers françois*”, „*des vers latins*” itd. W kręgu wartości akceptowanych znajdują się: *Ça ira* i *Carmagnola*, a także stylizacja na *Marsylianke*: „*Aux armes, prose et vers!*” Wskazuje to na związek *Réponse à un acte d'accusation* z określoną sytuacją historyczną, pozwala uznać ją za utwór programowy.

Na tle zaprezentowanych wyżej rozważań, które obejmowały tradycję europejską, miejsce zupełnie wyjątkowe zajmuje *Promethidion* Norwida. Ten utwór — na poły prozatorski, na poły wierszowany i udia-

¹⁶ Przekład (jw., s. 84):

Wtedy jak zbój się wdarłem, krzyknąłem: „Dlaczego
Tym purpura, a tamtych nędzy ciężkie brzemię?”
I na prastarą, świetną, dumną Akademię
Kryjącą w swych falbanach tłum tropów strwożonych,
I na aleksandrynow zwarte bataliony
Rewolucyjnym wiatrem z całych sił powiałem.
Na stary słownik czapkę czerwoną nadziałem.
Nie ma słów patrycjuszki ni słów plebejuszy!

¹⁷ E. Balcerzan, *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasieńskiego*. Z zagadnień teorii przekładu. Wrocław 1968, s. 114—116.

¹⁸ *Ibidem*, s. 115.

logowany — nie daje się zakwalifikować ani jako wyłącznie „wystąpienie programowe”, ani jako traktat z dziedziny estetyki. Rozważając problemy piękna, prawdy, związku pracy i sztuki, idzie Norwid za dialogową tradycją grecką, burząc ją zarazem przez wprowadzenie partii lirycznych. *Promethidion* nie jest „sztuką poetycką” w sensie dotychczasowym. Bohater tego utworu to „*artifex universalis*”, który rozprawia w równej mierze o poezji co o malarstwie, muzyce czy „sztuce stosowanej” — przed Ruskinem i Morrisem; o problemach twórczości artystycznej i pracy — przed Brzozowskim. Problem sztuki i rzemiosła zyskał tu odmienne ujęcie: to rzemiosło, „praktyczność”, należy podnieść do godności sztuki. W tych samych regionach mieści się estetyka narodowa, którą realizując, Chopin „n a c z e l n y m u nas jest artystą”¹⁹.

Główne wątki myślowe *Promethidionu* kształtują się w toku dyskusji, nie są wykładem dydaktycznym. Nawet wskazówki dotyczące wcielania zasad estetycznych w życie występują pod „kontrolą” podmiotu lirycznego. Epilog przynosi pogłębienie myśli wypowiedzianych w dialogach. W sumie poemat dociera do tych samych problemów przez rozmaite — liryczne bądź dyskursywne — ujęcia.

Utworem programowym, pozbawionym jednak właściwości manifestu poetyckiego według kryteriów przyjętych przy analizie *Réponse*, jest wiersz *L'Art* Gautiera, ogłoszony w tym samym czasopiśmie („*L'Artist*”) co tegoż autora manifest prozą. Wspólnym kontekstem dla obydwu wypowiedzi są ówczesne postulaty autonomii sztuki, piękna osiągalnego przez artystę w drodze zmagania z tworzywem:

*Qui, l'oeuvre sort plus belle
D'une forme au travail
Rebelle,
Vers, marbre, onyx, émail.
Point de contraintes fausses!
Mais que pour marcher droit
Tu chausses,
Muse, un cothurne étroit*²⁰.

¹⁹ C. K. Norwid, *Promethidion*. W: *Pisma wybrane*. Wybrał i opracował J. W. Gomulicki. T. 2. Warszawa 1968, s. 211.

²⁰ T. Gautier, *L'Art*. W: *Poésies choisies*. Paris 1953, s. 85. W przekładzie A. Langego fragment ten brzmi (cyt. za: *Wielka literatura powszechna*. T. 5. Pod redakcją S. L. a m a. Warszawa 1932, s. 920—921):

Tak! dzieło więcej jest wytworne,
Gdy bierzesz kształty dłoniom twym
Oporne —
Emalię, marmur-li czy rym.
Fałszywe, muzo, rzuć wymogi.
Lecz, by niechwiejnym krok był twój,
Na nogi
Obcisły koturn lekko wzuź!

Element dydaktyzmu, skierowany w stronę idealnego adresata, uwiadczenia się dzięki aluzjom do Horacego, zawartym w ostatniej części wiersza.

W opozycji do ideałów parnasistowskich powstała *Art poétique* Verlaine'a. Jako sygnały odrzuconych rygorów występują tu: pointa, rym, retoryka — wszystko, co w ostatnim wersie utworu zyska miano „literatury” („*Et tout le reste est littérature*”). Czelatorstwu przeciwstawia się niedbałość w doborze słów, preferowanej przez parnasistów rzeźbie — asemantyczną muzykę. Miejsce negowanych reguł zajmują formułowane w trybie rozkazującym reguły inne. Daleko jednak jesteśmy od schematu Neoptolemeusza, który swój wykład poetyki podzielił na trzy części, traktujące kolejno o poezji, o poemacie i o poecie²¹. *Art poétique* Verlaine'a uświadamia bowiem również opozycję wobec dotychczasowego sposobu prezentowania przedmiotu. Nieprzypadkowo odwołuje się tytułem do dzieła Boileau: układ treści w tym poemacie dydaktycznym był określony zarówno poprzez realizację wspomnianego schematu, jak i poprzez retoryczny charakter monologu podmiotu mówiącego. Utwór Verlaine'a zyskuje określoność gatunkową na skutek zabiegów odwrotnych; oto podmiot mówiący nieustannie zmienia swe stanowisko. Zrazu formułuje wypowiedź w tonie deklaratywnym: „*De la musique avant toute chose*”, „*Car nous voulons la Nuance encor*”, „*De la musique encore et toujours!*”, jest więc reprezentantem grupy (forma „my”), co w połączeniu ze wskazanym wcześniej rozłamem na wartości zanegowane i wartości akceptowane pozwala mówić o elementach manifestu poetyckiego w strukturze utworu. Z kolei podmiotowe zwroty do adresata — w rodzaju:

*Il faut aussi que tu n'aïlles point
Choisir tes mots sans quelque méprise:*

*Fuis du plus loin la Pointe assassine,
l'Esprit cruel et le Rire impur*²²,

²¹ Zob. T. Skibniewska, *Z historii poetyki. Zestawienie i interpretacja I (1788) i III (1826) wydania „Sztuki rymotwórczej” F. K. Dmochowskiego. „Prace Polonistyczne” IX (1953), s. 162: „Przeciętny wykład ówczesnej [tj. klasycystycznej] poetyki normatywnej ustala dwa szeregi elementów konstytutywnych: z jednej strony operuje pojęciami dyspozycji psychicznych twórcy (będą to: wyobrażenia, geniusz, talent, dowcip) wskazując, którymi i w jakim stopniu winien pisarz dysponować, z drugiej — przeciwstawia im prawidła sztuki”. Zob. np. w *Sztuce rymotwórczej* (według ed. cit., s. 154—158) *Treść materyi* — pieśń I: *Powszechne prawidła poezyi*, pieśni II i III dotyczą gatunków lirycznych i dramatycznych, pieśń IV: *Uwagi względem poezyi i poetów*.*

²² Tekst oryginału i przekładu według antologii: *Symboliści francuscy (od Baudelaire'a do Valéry'ego)*. Wybrał, wstępem i notami biograficznymi poprzedził M. Jastrun. Wrocław 1965, s. 93—97. BN II 146. W przekładzie M. Jastruna

— wskazują na momenty dydaktyzmu, obecnego przecież i w normatywnych poetykach klasycystycznych.

Wreszcie następuje sytuacja, kiedy podmiot mówiący konkretyzuje się w podmiot liryczny, a cała wypowiedź na temat poezji zostaje uwikłana w liryczne wyznanie:

*C'est des beaux yeux derrière des voiles,
C'est le grand jour tremblant de midi,
C'est par un ciel d'automne attiédi,
Le bleu fouillis des claires étoiles!*²³

Gra pomiędzy elementami manifestu poetyckiego, poematu dydaktycznego oraz „czystej” wypowiedzi lirycznej decyduje o ukształtowaniu tej odmiany *ars poetica*, którą reprezentuje przytoczony wiersz Verlaine'a.

W utworze tym słowo odnoszone było jeszcze do rzeczywistości zewnętrznej, programowo funkcjonowało jako środek przekazywania znaczenia — mimo sporu o charakter tego znaczenia (dane wprost czy sugerowane). Równocześnie w świadomości literackiej narastały tendencje związane z teoretycznymi wystąpieniami Rimbauda, Mallarmégo, Valéry'ego, u nas — poetów Awangardy krakowskiej, w poezji rosyjskiej — futurystów; tendencje, które przyznawały słowu autonomię, stawiały je w roli określanej truistycznym dziś mianem „nieprzezroczyściego dla znaczenia”. Samo pojęcie „sztuki poetyckiej”, obce od czasów romantyzmu, odzyskało rangę — „arbitralność przestała być wartością poetycką”²⁴. Do chaosu werbalnego przedostaje się wyraźna świadomość, poeta stara się dominować nad „głosem wewnętrznym” poprzez prezentację coraz ściślejszych związków słownych. Poezja z powrotem staje się sztuką, tworzeniem. Stąd też nie budzi zdziwienia reaktywowanie gatunku *ars poetica* w praktyce poetyckiej końca XIX wieku.

Zdjęto również anatemę z poezji dydaktycznej. Pisał Eliot:

fragmenty cytowane brzmią następująco (s. 96—97): „Nade wszystko muzyki!”, „Bo nade wszystko chcemy Odcienia”; „Muzyki wszędzie, muzyki zawsze!”, „Wiąż wyrazy niedbale dobrane”; oraz:

Stroń od puenty zabójczej. Niech zgłuchnie
Okrutny dowcip i śmiech pod piórem

²³ Przekład (jw., s. 96):

To piękne oczy za woalu zasłoną,
To dzień od żaru południa drżący,
To przez niebo jesieni stygnącej
Gwiazdy w głębi błękitnej toną.

²⁴ Charprier, Seghers, *op. cit.*, s. 15 (wstęp): „*L'arbitraire cesse donc d'être un valeur poétique. L'euphonie, le rythme, a les durées prosodiques, les recherches métriques sont réhabilités on dehors de tout académisme*”. Mimo sugestii tytułu tom cytowany nie jest antologią gatunku, lecz antologią wszelkich wypowiedzi na temat poezji (*ars poetica* rozumiana metaforycznie).

Termin „poezja dydaktyczna” znaczenie swoje [w nowszej poezji] trochę zmienił. „Dydaktyczna” oznaczać może: „przekazująca wiadomości” lub też „udzielająca moralnych wskazań”, lub zarazem i jedno, i drugie. Na przykład *Georgiki* Wergiliusza są istotnie piękną poezją i zawierają pewne bardzo dobre wskazówki, jak należy gospodarować na roli. Lecz dzisiaj niemożliwe jest chyba napisanie nowoczesnego podręcznika racjonalnej gospodarki rolnej, który byłby zarazem pięknym utworem poetyckim; po pierwsze dlatego, że sam przedmiot jest bardziej skomplikowany i bardziej naukowy, i po wtóre, że łatwiej można go wyłożyć prozą. Nie będziemy też jak Rzymianie pisali wierszem traktatów astronomicznych i kosmologicznych. Wiersz o założeniu wyłącznie informacyjnym zastąpiła proza. Poezja dydaktyczna stopniowo została zawężona do rad moralnych lub do poezji, której celem jest przekonać czytelnika o słuszności poglądu autora na daną sprawę. Zawiera przeto element czegoś, co można nazwać satyrą [...]. Niektóre z poematów Drydena (wiek XVII) są satyrami w tym sensie, że celem ich jest ośmieszyć przedmiot, przeciwko któremu się zwracają, i również są dydaktyczne, ile że zamierzają zjednać czytelnika dla jakiegoś określonego poglądu politycznego albo religijnego [...] ²⁵.

Dydaktyczny w tym ostatnim sensie — zjednać czytelnika dla określonego poglądu — jest wiersz *Ars poetica* Archibalda Mac Leisha. Sens jego twierdzeń głównych: „*A poem should be palpable and mute / As a globed fruit*”, oraz „*A poem should not mean / But be*” ²⁶ — rozumiemy po uświadomieniu sobie faktu, że utwór pochodzi z r. 1926, jest o dwa lata późniejszy od ogłoszonego drukiem *Variété V* Valéry’ego. Tam właśnie znalazło się stwierdzenie, iż prawdziwa sztuka „pozbawiona jest wszelkiego odniesienia i wszelkiej funkcji znaku” ²⁷ (stąd też *Ars poetica* Mac Leisha wspierała później tezy programowe teoretycznoliterackich badań immanentnych). Wiersz Mac Leisha łączy się bardziej jeszcze z poezją Valéry’ego, zawiera słowa-klucze tej poezji: milczenie, owoc jako symbol doskonałości (np. *Le Cimetière marin*, *Les Grenades* Valéry’ego).

Ze stopniem gruntowania się w świadomości działania twórczego jako aktu kreacji, z zainteresowaniem dla materiału poezji, czyli dla słowa, należy wiązać mnożenie się w początkach naszego wieku „wierszy o wierszach”. Samo zjawisko nie jest niczym nowym — uwagi o poezji można znaleźć już u Horacego, u wczesnych liryków i elegików: Archilocha, Solona, Anakreonta, Pindara czy Safony. Dotyczyły one jednak głównie zasad poetyckiego tworzenia, nie obnażały samego warsztatu.

Świadomość kreacyjnego charakteru swych poczynań ma już i narra-

²⁵ T. S. Eliot, *Spółeczna funkcja poezji*. Przełożyła H. Pręcłkowska. W: *Szkice literackie*. Warszawa 1963, s. 230—231.

²⁶ A. Mac Leish, *Ars poetica*. W zbiorze: *Literatura in America, The Modern Age*. New York 1971, s. 563 („Wiersz powinien być namacalny i niemy jak kulisty owoc”; „Wiersz powinien nie znaczyć, ale być”).

²⁷ P. Valéry, *Mémoires d'un poème*. W: *Variété V*. Paris 1924, s. 90.

tor sielanki staropolskiej, np. u Zimorowica (*Trużenicy, Winiarze*), i podmiot wierszy Książnina (choćby wiersz *Do czytelnika*)²⁸. Poezja widziana przez pryzmat utworów Norwida to również działanie słowem. Dopiero jednak od czasów Apollinaire'a — u nas od czasu działalności Awangardy krakowskiej — ogólna refleksja nad słowem, poezją, ustąpiła miejsca odkrywaniu i analizie struktury wiersza, co stanowi istotę wąsko pojmowanego autotematyzmu²⁹. Toteż propozycja, by za autotematyczne uznać „sformułowania, które nieodparcie narzucają się odbiorcy jako zmetaforyzowane informacje o sprawach poetyckiego tworzenia”³⁰, kryje w sobie pewne niebezpieczeństwa. Jeśli bowiem dodamy do niej funkcjonujące powszechnie przekonanie, że w liryce naszego wieku każda wypowiedź poetycka jest równocześnie wypowiedzią na temat poezji, a więc ma charakter „autotematyczny” — zauważymy, jak niepokojąco rozrasta się zakres wspomnianego pojęcia³¹, tracąc ostrość i tym samym przydatność w badaniach naukowych. Dla uniknięcia nieporozumień w dalszej części pracy twórczość tego rodzaju — „poezję o poezji” — będziemy określać mianem twórczości metapoetyckiej.

Mieszczące się w tym kręgu utwory można znaleźć u wszystkich niemal poetów — od wymienionych już: Zimorowica, Książnina, Norwida, po niektóre wiersze Gałczyńskiego i Tuwima (zawarte zwłaszcza w *Słowach we krwi* i *Rzeczy czarnoleskiej*). W poezji po r. 1956 będą to wiersze Herberta (np. *Chciałbym opisać, Kłopoty małego stwórcy, Pudełko zwane wyobraźnią*), Szymborskiej (*Radość pisania, Rehabilitacja, Sen*), utwory reprezentantów Orientacji Hybrydy. Rejestr nazwisk i tytułów mógłby być zresztą znacznie dłuższy, zwłaszcza że proces narastania komentarza do własnych wierszy daje się zaobserwować na przykładzie rozmaitych gatunków. Elementy tego komentarza — „gry metapoetyckiej” — w s p ó ł t w o r z ą dzisiejszą postać ballady, oktostychu, pejzażu wewnętrznego. W przypadku *ars poetica* elementy metapoetyckie nabierają, co zrozumiale, rangi decydującej o zaistnieniu przedmiotu genologicznego. W konsekwencji założeń przyjmowanych w toku dotych-

²⁸ Zob. A. Dobakówna, *O sielance staropolskiej*. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 3. — T. Kostkiewiczowa, *Książnin jako poeta liryczny*. Wrocław 1971, s. 12—41.

²⁹ Zob. T. Cieślukowska, *Z problematyki współczesnych przemian rodzajowych*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego” z. 20 (1961), s. 106—107.

³⁰ J. Sawicka, „Słowo się z wolna w brzmieniu przeistacza”, czyli o autotematycznej twórczości Juliana Tuwima. „Przegląd Humanistyczny” 1971, z. 4, s. 41.

³¹ Tak np. J. Prokop (*Krytyka jako niezrozumienie dzieła*. „Teksty” 1972, nr 2, s. 22—23) rozpatrując relację twórcy—krytyk stwierdza, że twórczość jednego autora może być w tym układzie traktowana jako ciąg „autotematycznych poniekąd wypowiedzi, z których każda następna jest w jakimś (oczywiście mniej lub bardziej zamaskowanym) stopniu wypowiedzią na temat poprzedniej [...]”.

czasowych wywodów — nazwę „ars poetica” proponujemy odnieść do dwu odmian gatunkowych wiersza współczesnego:

1. Do utworu, który pozostając w polu traktatu lirycznego, podlega modyfikacji poprzez obecność niektórych wyznaczników manifestu poetyckiego i swoiście pojmowanego dydaktyzmu. „Metapoezja” występuje wprawdzie w tym rozumieniu jako kryterium tematyczne, ale precyzacja gatunkowa odbywa się dzięki związaniu „ars poetica” z konkretną strukturą genologiczną — traktatem lirycznym. Tym samym staje się oczywiste, że nie wszystkie wypowiedzi metapoetyckie to *artes poeticae*.

2. Do utworów programowych, w których refleksja teoretyczna jest „włączona w strukturę przekazu poetyckiego”³², które więc reprezentują autotematyzm we właściwym sensie. Tak pojęta *ars poetica* przedstawia w roli programu proces powstawania własnej struktury.

Jako realizację wzorcową pierwszej odmiany będziemy rozpatrywać *Elegię oborską* Grochowiaka. Jest ona bez wątpienia utworem programowym. Na taki jego charakter wskazuje podtytuł *Narodziny i śmierć wiersza* oraz moment ogłoszenia pierwodruku — grudzień 1970, więc już po opublikowaniu tomu *Nie było lata*, uznanego przez krytykę za najdojrzalsze z dotychczasowych osiągnięć poetyckich Grochowiaka. *Elegia*, będąc summą tej poezji, zarazem otwiera — w sposób dosłowny — jej etap nowy: w zbiorze *Polowanie na cietrzewie* (1972) znalazła się na początku, tj. na miejscu rezerwowanym przez wiekową praktykę wydawniczą dla wszelkiego *credo* twórczego.

Określenia „wiersz programowy” i „credo twórcze” niewiele jeszcze mówią o zapleczu genologicznym utworu. Jego postać gatunkowa nie mieści się w granicach wyłącznie manifestu poetyckiego, a przynajmniej nie w granicach manifestu romantycznego czy symbolistycznego. *Elegia oborska* traktowana jako wypowiedź językowa nie zawiera sformułowań należących bezpośrednio do sfery wartości (estetycznych, poetyckich itd.) zanegowanych. To, co wskutek aktu wyboru zostało odrzucone, daje się uchwycić dopiero poprzez interpretację wiersza w innej niż językowa płaszczyźnie — w płaszczyźnie procesu historycznoliterackiego, w kontekście tradycji.

Sygnali: tytuł i podtytuł, odsyłają w równej mierze do utworu *Na zgon poezji* Norwida, co i do Tuwimowskiego *Jak wiersz powstaje*. Jednakże rozpiętość utworu (ponad 150 wersów), sposób ukształtowania podmiotu mówiącego (jest on jednocześnie narratorem, podmiotem lirycznym, zaś w części dialogowej staje się pozornie nieobecny) przekonuje nas, że wprawdzie znajdujemy się w kręgu tradycji Norwida i Tuwima, ale jest to tradycja nie tyle problematyki, ile struktury gatunko-

³² Balcerzan, *op. cit.*, s. 113.

wej. Partie narracyjne *Elegii oborskiej* przechodzą w dyskurs, naczelnemu problemowi podporządkowane są też wypowiedzi liryczne uwikłane w sytuację narracyjną. Jest to metoda budowania świata przedstawionego znamieną dla traktatu poetyckiego: *Rzeczy o wolności słowa* Norwida, *Zieleni* Tuwima³³, *Poematu o mowie polskiej* Jastruna, *Traktatu poetyckiego* Miłosza.

Podmiot liryczny reżyseruje elementy świata przedstawionego. Stwierdza: „Ta elegia jest zwierzęciem”. „Zwierzę” zostało tutaj wprowadzone jako model wiersza, dokładniej: model poetyki Grochowiaka. Relacja elegia—wiersz—poezja to jedyny ślad przynależnej manifestowi zasady *pars pro toto*.

Ta elegia jest zwierzęciem. Tak, wiem doskonale —
Tyle właśnie wie twórca w samotności klasztornej,
W pomroce i brzasku. Jego cela świeci
Pustką;
To bardzo jasne i rozumne światło. [s. 5]³⁴

„Twórca” prezentuje się tu jako artysta wieku: uprawia poetykę negatywną. Idealizuje nieobecny przedmiot, zbliża go do obiektu transcendentnego³⁵.

Dusza zwierzęcia prosi o pocałunek — wilgotny i mięsisty —
Albo o szpadę.
Tedy weź przedmiot:
Kamień,
Rzeźbę płonąca,
Twarz kobiety lub zbira
(Z pamięcią, że k a ż d e ma inny zmysł rodzenia)
I ciśnij — bez woli mordu — w to nadmiernie czule
Błaganie o akt.

Dusza zwierzęcia pokryła się włosem. [s. 6]

„Dusza zwierzęcia” to zamysł twórczy, który w zetknięciu z przedmiotem materializuje się w utwór („pokryła się włosem”). Zalecenia, formułowane w trybie rozkazującym, dotyczą aktu kreacji: „weź przedmiot [...] I ciśnij [...] w to nadmiernie czule Błaganie o akt”.

Perypetie gatunku można również rozpatrywać jako historię przemian w układzie: podmiot literacki — idealny odbiorca. Różnica polega na stopniu uaktywnienia tego odbiorcy, na postępującym dopuszczaniu go do głosu. W klasycznych i klasycystycznych *artes* idealny odbiorca

³³ *Zieleń* jako traktat liryczny analizował M. Głowiński (*Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*. Warszawa 1962, s. 231—234).

³⁴ Stronice odsyłają do wydania wymienionego w przypisie 1.

³⁵ Zob. A. S a n d a u e r, *Samobójstwo Mitrydatesa. Eseje*. Warszawa 1968, s. 165

śluchał i przyjmował zalecenia, formułowane w trybie rozkazującym. Miały one zrazu ułatwić mu pisanie wierszy, później, od Oświecenia począwszy — myślowe opanowanie zasad rządzących sztuką słowa.

Zwroty do adresata zawiera i *Poemat o mowie polskiej* Jastruna. Jednakże tutaj odbiorca jest biernym słuchaczem i widzem, mimo że w założeniu posiada pewną wiedzę, do której często odwołuje się podmiot mówiący³⁶. Wiedza ta dotyczy na ogół kanonu lektur przyswojonych społecznej świadomości, co umożliwia autorowi wprowadzenie postaci np. Mickiewicza poprzez zespół aluzji do *Reduty Ordona* i *Pana Tadeusza*. Na podobnych zasadach zostaje przywołany Słowacki, lecz już Lenartowicza i Norwida — jako mniej znanych — wymienia się z nazwiska.

W *Elegii oborskiej* podmiot zezwala odbiorcy na współuczestnictwo w akcie kreacji, więcej: ten właśnie proces kreacji czyni nakazem, wykorzystując stylistykę właściwą poematowi dydaktycznemu. Ów „przedmiot”, z którym winien się zetknąć zamysł twórczy, a więc kamień, rzeźba — pochodzi z topiki poezji współczesnej. Tym samym poszczególne typy tej liryki — kolejne wersje zmaterializowanego zwierzęcia — stają się równouprawnione. W III części poematu zalecenie „Pofolguj, / A nie wstrzymuj” (s. 7) dotyczy tak poezji, która „w garb urasta” (co można, podobnie jak i rzeźbę płonąca, interpretować jako aluzję do „turpistycznych” wierszy Grochowiaka), jak i tej, która

W srebrzyste otula się runo
Dmuchańców,
Trenów ślubnych,
Koronek rosy i sztychów; [s. 7—8]

— a zatem nurtu estetyzującego, modelu romantycznej liryki wzruszeń.

Poeta-kreator pozornie traci władzę nad wytworem. Twórca i przedmiot jego świadomości uzyskują ten sam status ontologiczny, by w końcu utożsamić się ze sobą:

A to jest moje Zwierzę. To ja jestem zwierzęciem,
Chodzimy w sobie wzajem, zwiędzamy się nawzajem [s. 8]

Następuje konfrontacja zamysłu i realizacji, przeprowadzona w dwóch monologach: „Zwierzę do mnie” i „Ja do zwierzęcia”. Autonomia przedmiotu, jak wyżej powiedziano, ma charakter pozorny, ponieważ w rzeczywistości „osobne” jego istnienie wynikało z nakazu poetyki. I pozorne

³⁶ M. Jastrun, *Poemat o mowie polskiej*. Warszawa 1952, s. 80:

Widzisz palców przeświełony rubin?
Konie rżą na pastwisku, wokół puszcza głucha.
I nagle lato! żniwa, konopie i łubin,
Bat ekonomiczny — resztę wiesz, więc nie dopowiem.

jest również obrócenie się wytworu przeciwko kreatorowi: nie wychodzi poza płaskie pretensje i moralizowanie („Zrobiłeś mnie krzywo. / Mam łopatkę na ukos”).

W wypowiedzi „Zwierzę do mnie” napięcie dialogowe tworzy się bezpośrednio, poprzez użycie formy drugiej osoby liczby pojedynczej. W wypowiedzi „Ja do zwierzęcia” natomiast występuje wyłącznie forma „my”. Kreator nie podejmuje polemiki w tonie dyskursywnym, nie jest równorzędnym partnerem rozmowy. Mimo to kontakt ze „współrozmówcą” (zwierzęciem) został podtrzymany, pod warunkiem, że monolog „Ja do zwierzęcia” potraktujemy całościowo, jako liryczną kontrpropozycję wobec:

Życie nie jest takie liryczne,
Jak to się znowu tobie (z drobnymi wyjątkami) wydaje. [s. 9]

W replice twórcy dominują bowiem tradycyjne wyznaczniki poezji: funkcja ekspresywna, silne zmetaforyzowanie języka, nasycenie elementami subiektywnego nastroju. Jeśli ów „nastrój” poddać bliższemu oglądowi, okaże się, że został on osiągnięty za sprawą pseudokategorii estetycznej — „elegijności”. Tylko w tym sensie poemat Grochowiaka jest elegią. „Ziąbu wysoki i ożywczy promień” (s. 10) to zapowiedź śmierci (jej słowne sygnały zawierał już podtytuł w I cz. utworu), której pojawiać się pełni rolę dwojaką. Po pierwsze, świadczy o wszechwładzy kreatora, zdolnego unicestwić wytwór o tak znacznej, zdawałoby się, autonomii. Po wtóre, pamiętając, że wcześniej (w cytowanym już dwuwersie ze s. 8) podmiot utożsamiał się z wykreowanym przez siebie zwierzęciem, zinterpretujemy śmierć zwierzęcia—elegii—wiersza również jako samounicestwienie:

Tańczymy z ziąbem. Bierzemy na piersi
Poblask srebrzysty i delikatny.
Spadamy w tańcu — i chociaż nie pierwsi,
Czyżby ostatni?
Nie, przedostatni. [s. 10]

Nasuwa się porównanie tego fragmentu z Tuwimowskim:

Na dnie wszystkiego śmierć bezdźwięczna
Czeka, byś głucho stuknął głową.
Spadasz — melodia wieczna,
A kiedy spadniesz — słowo³⁷.

W obydwu zacytowanych fragmentach tworzenie poetyckie zostało umieszczone na płaszczyźnie metafizycznej. Zestawienie twórczości ze śmiercią jest u Tuwima pochodną jednej z kilku koncepcji słowa, obec-

³⁷ J. Tuwim, *Muzyka*. W: *Dzieła*. T. 1, cz. 2. Warszawa 1955, s. 83.

nych w tej poezji — słowa jako mistycznego Logosu, który nadając ład, wnosi równocześnie zapowiedź końca³⁸. W *Elegii oborskiej* ulega unicestwieniu tylko ten wiersz (model dotychczasowej poetyki), którego „powoływania z trudem” byliśmy świadkami. W ostatniej strofie rozpoczyna się budowanie już nie *ex nihilo*, lecz z elementów rzeczywistości:

Ktoś posadzi drzewko,
Ktoś kaktus podleje o imieniu psa,
Ktoś budzi się w nocy
I z krzykiem wzywa zabitego przez siebie zająca. [s. 10]

Sygnałem warstwy empirycznej są też występujące w cytowanej części poematu zwierzęta w rzeźni: krowa, wół (gdy zwierzę—elegia prezentowało się jako „nosorożec”). Warstwa metafizyczna ulega przytłumieniu przez obserwację rzeczywistości. Tak dzieje się nie tylko w analizowanym poemacie, lecz w całym zbiorze *Polowanie na cietrzewie* (zob. wiersz tytułowy lub *Bazar*), który przynosi zmianę dotychczasowej poetyki autora *Agrestów*.

Elegia oborska, utwór programowy, mieści się w sferze traktatu poetyckiego ze względu na dominację p r o b l e m u (zagadnienia procesu twórczego, równouprawnienia kilku typów poezji, rozrachunku z dotychczasową poetyką). Zawiera elementy gnomiczne (np. „Bo urodzić zwierzę — to wywieść je z Rozumu”, s. 7), które stanowią jeden z wyróżników gatunku. Dyskursywność i liryka, rozumiana jako sytuacja wyznania lub zastąpiona przez elegijność, są tu nierozdzielne. Dydaktyzm sprowadza się do obecności formuł stylistycznych w trybie rozkazującym, które charakteryzują założonego w dziele odbiorcę jako aktywnego współuczestnika aktu kreacji. Obecny jest też dydaktyzm rozumiany po eliotsowsku: chęć przekonania czytelnika o słuszności prezentowanych poglądów.

Wybór poematu Grochowiaka do egzemplifikacji pierwszej z wyróżnionych odmian *ars poetica* podyktowany był również faktem, że omówienia krytyczne niewiele miejsca poświęcały metapoetyckiemu aspektowi twórczości autora *Kanonu*, podczas gdy z nazwiskami Szymborskiej czy Herberta ten problem wiązano powszechnie.

Druga wersja gatunku, autotematyczna, realizowała się najpełniej w praktyce twórców Awangardy krakowskiej. Wynikała z postulatów Peiperowskiego „układu rozkwitania”, które umożliwiły obranie za temat wiersza — procesu jego realizacji. Pomyślane kontynuacyjnie wobec programu, utwory poetyckie Peipera (np. *Dancing*, *Wyjazd niedzielny*,

³⁸ Wskazała na to S a w i c k a (op. cit., s. 66).

Kwiat ulicy) nie zawierają jednak sygnałów bezpośredniej programowości. Obfituje w nie natomiast liryka Przybosia — nie tylko jej etap awangardowy, lecz i powojenne tomy typu *Więcej o manifest* (1962) czy *Kwiat nieznanany* (1968). Przyboś dąży do określenia zasad poetyki wciąż na nowo, bezustannie. Wracają raz podjęte motywy (kolejne *Wiosny*, *Rymowanki*, *Notre-Dame*). Autotematyczna i programowa zarazem jest ostatnia wersja *Notre-Dame*³⁹.

W poezji autorów, którzy debiutowali lub wykształcili zasadnicze rysy swej poetyki po r. 1956, tego rodzaju utworów w ich „wzorcowej” postaci znajdziemy niewiele⁴⁰. Przedmiotem kolejnej analizy będzie więc poemat łączący obydwie wyróżnione typy współczesnej *ars poetica*: traktat Witolda Wirpszy *Z dziejów poezji*⁴¹ — o charakterze zarazem i meta-poetyckim, i autotematycznym.

Ujęcie pierwsze, które implikuje sprawy poezji, poety, tworzenia poetyckiego, pozwala zinterpretować utwór jako polemikę z *Traktatem poetyckim* Miłosza i *Poematem o mowie polskiej* Jastruna — polemikę zbliżającą się niekiedy do pastiszu. Początek wiersza:

Pstro obojętne, kiedy powstały pierwsze
wytwórnie tekstów literackich. Już
za Prota III wpisywano poematy w kule, [s. 63]⁴²

— brzmi jak wyzwanie na tle skrupulatnego historyzmu poematu Jastruna, który tropił kolejne etapy autonomizacji języka polskiego, a „wytwórnienie tekstów” wymieniał z nazwy: jako oficyny drukarskie Hallera, Wietora *etc.* W cytowanym fragmencie metoda informacji historycznej zostaje odrzucona także na skutek innego zabiegu — oto pojawia się król Prot III, a wraz z nim motywacja fantastyczna, elementy baśni. Traktat Wirpszy, zachowując pozornie tok wykładu o dziejach (chronologiczny przebieg zdarzeń, opisy panowania poszczególnych dynastii, relacje: ludność — władca), zaprzecza mu bezustannie poprzez stylizację baśniową:

Dziesiątki
Lat później, za króla Rocha, świetlistego,
Wystrzygano wiersze w aksamitach, płótnach,
Błachach miedzianych i ołowianych, w
Papierze [...] [s. 63]

lub przez wprowadzenie zgoła niebaśniowej fantastyki:

³⁹ J. Przyboś, *Notre-Dame III*. W: *Kwiat nieznanany*. Warszawa 1968, s. 71.

⁴⁰ Zob. np. E. Krynicki, *Jak powstaje*. W: *Akt urodzenia*. Poznań 1969.

⁴¹ O autotematyzmie — w przyjętym przez nas sensie — poprzedniego tomu Wirpszy, pt. *Przesądy*, pisał J. J. Lipski w artykule *Autotematyzm, ekspresja i koncept* („Twórczość” 1967, nr 12, s. 113).

⁴² Stronice przy cytatach odsyłają do wyd.: W. Wirpsza, *Z dziejów poezji*. W: *Traktat skłamanany*. Kraków 1968.

W ostałych
Płynach unosiły się kształty poetyckie
O wiotkich oponach z niedostępnym bąblem
W środku [...] [s. 65]

Zaprzeczenie regułom (w tym przypadku regułom narracji historycznej traktatu lirycznego) mieści się już w kręgu działań metapoetyckich. Do nich należy i ta warstwa poematu, którą można nazwać persyflażową. „Dzieje poezji” sytuują się wówczas na osi synchronii, jako współczesne szkoły i tendencje poetyckie, groteskowo tu zdeformowane i zironizowane:

słowa
Schły na suszy, z zeszytych robiono grzechotki,
Którymi wszyscy obwieszeni dreptali uporczywie, ale
Bez celu. Po całym państwie rozlegał się cichy
Grzechot, każdego można było poznać po odrębnym
Niecio grzechocie, choć w zasadzie było to jednorodne; [s. 66—67]

Rozszyfrowanie licznych aluzji tekstu to zadanie pasjonujące, które jednak nie wzbogaca teoretycznego problemu rozważań. Można pominąć tę czynność również i dlatego, że tak jaskrawe zbliżenie znaku i przedmiotu byłoby niezgodne z założeniami poetyki Wirpszy. Jest to bowiem doprowadzona do skrajności poetyka „dzieła otwartego”: zaprzecza łatwym wizualizacjom, wymaga współdziałania odbiorcy w konstruowaniu znaczeń.

Przedstawiciele Awangardy krakowskiej osiągnęli ten sam cel przy pomocy spięć międzysłownych. Wirpsza „zderza” ze sobą nie tylko poszczególne słowa, lecz układy syntaktyczne lub całości kompozycyjne. Najbardziej jawny przykład takiego postępowania stanowi *Traktat skłamanany* (utwór tytułowy cytowanego tomu), nie mieszczący się, co prawda — według przyjętych wcześniej kryteriów — na płaszczyźnie *ars poetica*, ale poprzez zastosowaną w nim metodę związany z reprezentantem gatunku, traktatem *Z dziejów poezji*.

Dwadzieścia trzy części *Traktatu skłamanego* zostały ponumerowane niekolejno: 11, 21, 32, 22, 41 *etc.* Liczby te pełnią rolę swoiście dydaktyczną: informują odbiorcę o możliwości odczytania tak zdekomponowanego tekstu po kolei, w porządku rosnącym. Jakże daleko jesteśmy od dydaktyzmu typu:

Mowa rodzinna niechaj będzie prosta.
Ażeby każdy, kto usłyszy słowo,
Widział jabłonie, rzekę, zakręt drogi,
Tak jak się widzi w letniej błyskawicy⁴⁸.

⁴⁸ Cz. Miłosz, *Traktat poetycki*. W: *Wiersze*. Londyn 1967, s. 215.

— czy od zwrotów do adresata z *Elegii oborskiej*: „Tedy weź przedmiot: Kamień, Rzeźbę płonącą [...]”. Oddziaływanie na odbiorcę mieści się nie w warstwie słownej, lecz w strukturze utworu. Odbiorca musi dopełnić tę strukturę, co nie znaczy jednak — uporządkować zdekomponowany tekst. Byłaby to czynność bezowocna; w przedziale cyfr 11—51 brakuje kilkunastu ogniów, niektóre zaś występują dwukrotnie.

W pierwszej strofie poematu powracają obsesyjne motywy całej twórczości Wirpisy, tłumaczące ten stan rzeczy: porządek jest pozorny, a świat równocześnie „taki” i „nie-taki”; są w nim prawda i kłamstwo, „zgodność albo sprzeczność”, „Bóg, co się sroży lub nagle wybacza” (s. 7).

Paradygmatem może być więc zarówno następstwo jak i rozbitcie następstwa — odczytanie strof zgodne z kolejnością ich wydrukowania, zderzenie ich ze sobą. „Ostrością poematu jest niemożność wytworzenia ostrza” — pisze Wirpsza-teoretyk⁴⁴. W tym punkcie teoria i praktyka poetycka autora są wyjątkowo zbieżne.

Pora wrócić do *Dziejów poezji*, „właściwego poematu”, właściwego nie tylko ze względu na tok niniejszego wywodu, lecz określonego tak od autorsko wobec, jak się wydaje, *Traktatu skłamanego* (choć nie wyłącznie wobec tego utworu):

Ale i we właściwym poemacie nie odnalazło
Się, jak wykazały spóźnione badania,
Wiekuiście brakujące ogniwo. [s. 77]

Szukanie „brakującego ogniwa”, proces budowania znaczeń równoległy do powstawania dzieła, pozwala uznać *Dzieje poezji* za utwór autotematyczny. Poprzednio, analizując traktat Wirpisy w jego aspekcie meta-poetyckim, stwierdziliśmy, czym nie jest ten poemat: nie jest Jastrunowym „przedłużaniem słowa w dzieje” (w historię), poszczególne obrazy nie są nośnikami wizualności (były nimi w *Traktacie poetyckim* Miłosza, w *Poemacie o mowie polskiej* Jastruna). Innego niż w wymienionych utworach charakteru nabrała też założona w dziele aktywność odbiorcy.

Obecnie pragniemy zwrócić uwagę na aktywność podmiotu mówiącego. Tkwiła ona już w fakcie zaprzeczenia relacji protokolarnej. Skrajny moment to porzucenie stylu takiej relacji i zaprezentowanie „układów”. Ich szereg wyjściowy tworzą:

woda tekst dreptać grzech mrok bąbel strzęp żwir
kat susza zapobiegliwie krążyć mowa sadza [s. 73]

W sześciu następujących po nich wariacjach te słowa obrastają nowymi skojarzeniami, „gubiąc” niekiedy jakieś słowo z szeregu wyjścio-

⁴⁴ W. Wirpsza, *Gra znaczeń*. Warszawa 1965, s. 256.

wego. Ten sposób komponowania przypomina prowadzenie tematów w muzycznej fudze i mógłby stać się zadaniem oddzielnych interpretacji. Finalny, szósty wariant „układów” przynosi słowa-tematy skumulowane i powiązane składniowo (gdy szereg wyjściowy zawierał wyrazy w ich formach podstawowych, jakby wyjęte ze słownika), powiązane tak dalece, że tworzą mikro-poemat, utwór w utworze. Wprowadzając znaki przestankowe, odczytamy go jako: „krążenie żwiru. Mokre kręgi zwarcia. Alkohol bąbli, żer grzechu. Rozdarły się, rozdarły wrota grzmotu. Żwir żywi traktat [...]” (s. 76).

Ostatnie zdanie zawiera ważną sugestię. „Żwir”, podobnie jak wszystkie słowa z szeregu wyjściowego, odnajdujemy (uwikłane w związki składniowe, niekiedy zastąpione asocjacjami lub antonimami) nie tylko w mikro-poemacie, lecz i w „traktacie właściwym” pt. *Z dziejów poezji*. Tworzy się układ ekscentryczny z wielokrotniony⁴⁵: szereg wyjściowy, mikro-poemat, traktat liryczny. „Dzieje poezji” okazują się dziejami powstawania tego właśnie traktatu. „[...] ruch / Skrzydlatych znaków owadź był właściwym / Poematem” — czytamy w końcowej części utworu (s. 76—77). Autotematyzm stanowi tu szczególną odmianę „gry znaczeń” (termin z eseistyki Wirpszy), która w przypadku *Traktatu skłamanego* powstawała wskutek rozbicia następstwa części kompozycyjnych. Cytowane zdanie potwierdza wcześniejszą obserwację, iż *Z dziejów poezji* to utwór programowy, eksplikacja sztuki poetyckiej autora (ujmowanie poezji jako działania znakowego). Spełnia więc kolejny warunek, pozwalający określić jego gatunkową strukturę mianem „*ars poetica*”.

Sens przedstawionych dotychczas rozważań daje się ująć jako:

— sprowadzenie nazwy i pojęcia „*ars poetica*” z płaszczyzny ogólnej teorii poezji w sferę genologii (na płaszczyznę praktyki twórczej, w krąg poetyki immanentnej);

— ukazanie historycznych zmian w samym przedmiocie poprzez jego związek z różnymi strukturami nadrzędnymi: poematem dydaktycznym, manifestem poetyckim, „czystą” wypowiedzią liryczną, rozumianą jako sytuacja wyznania;

— propozycja zachowania nazwy „*ars poetica*” dla dwu na razie odmian gatunkowych wiersza współczesnego: a) wiersza, który pozostając w polu gatunkowym traktatu lirycznego (ze swoicie rozumianym dydaktyzmem), podlega modyfikacji poprzez obecność elementów struktury

⁴⁵ Na temat układu ekscentrycznego zob. S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*. T. 3, Warszawa 1965, s. 187. Tamże (s. 34—36) została zaprezentowana koncepcja, na której opiera się niniejsza praca: rozróżnienie między przedmiotem, nazwą i pojęciem genologicznym.

ralnych manifestu poetyckiego, b) wiersza programowego, który za przedmiot rozważań przyjmuje nie zasady twórczości, ale analizę własnej struktury.

Okazuje się więc, że w dzisiejszej liryce utwory zatytułowane „*Ars poetica*” często nie mają wiele wspólnego z ewokowanym przez nazwę przedmiotem genologicznym.

Takich „*artes*” odnajdujemy wiele: w tomie Bohdana Zadury, Andrzeja Jastrzębca-Kozłowskiego, Krzysztofa Gąsiorowskiego⁴⁶ i innych. Niektórzy poeci definiują swoje założenia twórcze kilkakrotnie.

Programowe podkreślenie refleksyjnego charakteru wierszy łączy się z koniecznością zaznaczenia własnego miejsca na tle „inflacji poezji” czy też „wyżu demolirycznego” ostatnich lat. Być dostrzeżonym — to także: zająć stanowisko wobec poetyk już skryształizowanych:

Nie wiem dlaczego poeci
piszą wiersze
o jesieni

albo o śmierci.

Nie wiem też dlaczego
tyle mówią
i to jak

o rzeczach.

A najdziwniejsze
że zawsze znajdują stół
przy którym najspokojniej w świecie
piszą nieskończony poemat

o krześle⁴⁷.

Wiersz ten — w podtytule wyrażający „pochwałę rzemiosła” — zawiera aluzje do konkretnych utworów Herberta: *Studium przedmiotu i Pisanie*⁴⁸. Podobnie jak poezja autora *Struny światła*, utwór Witolda Maja zderza sytuację poezji z sytuacją egzystencjalną. W rezultacie wiersze „o jesieni”, „o śmierci”, „o rzeczach” ocenia się jako zafałszowane wobec faktu „najspokojniejszego w świecie” pisania przy stole. Rzemiosło poetyckie pojęte jest tu dosłownie, a jego pochwała — przewrotna.

⁴⁶ B. Zadura, *Ars poetica*. W: *W krajobrazie z amfor*. Warszawa 1968. — A. Jastrzębiec-Kozłowski, *Ars poetica*. W: *Nieprzemilczenia*. Warszawa 1969. — K. Gąsiorowski: *Ars poetica*. W: *Podjęcie białej*. Warszawa 1962; *Ars poetica II* i *Ars poetica III*. W: *Białe dorzecze*. Warszawa 1965.

⁴⁷ W. Maj, *Ars poetica, czyli pochwała rzemiosła*. „*Twórczość*” 1970, nr 6, s. 72—73.

⁴⁸ „Nieskończony poemat o krześle” to właśnie *Studium przedmiotu*. Początek *Pisania* Herberta (*Wiersze zebrane*. Warszawa 1971, s. 217) brzmi zaś: „kiedy dosiadam krzesła / aby przyłapać stół”.

Umieszczenie w tytule utworu określenia „*ars poetica*” informuje więc o zamierzonej i bezpośrednio przeprowadzonej polemice, podczas gdy wydzwięk polemiczny *ars poetica* jako gatunku mógł się ujawnić dopiero na drodze interpretacji; takim wprost zapowiedzianym (również poprzez dedykację) dialogiem ze współczesnymi twórcami jest cykl *Sztuczycyła* Wirpszy⁴⁹. Kolejne określenie „*artes*”: „*prophetica*”, „*legendi*”, „*amandi*” itd., przypisane odpowiednio: Słuckiemu, Przybosiowi, Woroszyłskiemu — nabierają charakteru wartościującego. Na ich tle znamienne jest dedykowanie „*ars poetica*” — Wisławie Szymborskiej.

Jeśli w tytule wiersza znajdzie się nazwa gatunkowa „traktat”, ona również nie przesądza o ukształtowaniu struktury utworu jako tej odmiany *ars poetica*, którą reprezentowała *Elegia oborska* Grochowiaka. *Traktat o kazaniu* Iredyńskiego⁵⁰ powstał np. jako replika na *Odę do turpistów* Przybosia, a więc w celu doraźnym, konkretnym. Podmiot mówiący kształtuje świat przedstawiony w toku wyłącznie narracji, dyskurs nie przenika się z wypowiedzią o charakterze lirycznym. Odwołania do *Traktatu poetyckiego* Miłosza (motyw równiny, symbolu „chrześcijań” Polski; przedstawienie źródeł literatury dzisiejszej — jak u Miłosza w *Pięknych czasach* i *Stolicy*)⁵¹ opierają się na tożsamości postawy estetycznej: niechęci do kawiarniano-salonowych wzruszeń i wierszy uładzonych „jak grządki z kwiatkami Tradycji”; nie są podjęciem tej samej formy gatunkowej.

Podobną funkcję spełnia nazwa genologiczna w *Traktacie o poezji roku 67* Brylla, wymierzonymu przeciw poetyce Orientacji Hybrydy i jej rekwizytom. Ryba lub ptak, które stały się ideą ryby i ptaka — a więc zdominowanie konkretnego przez abstrakcję — przesądzają, zdaniem Brylla, o jałowości tej liryki⁵².

⁴⁹ W. Wirpsza, *Sztuczycyła*. W: *Drugi opór*. Warszawa 1965.

⁵⁰ I. Iredyński, *Traktat o kazaniu*. „Nowa Kultura” 1962, nr 47, s. 3. Tu również przedruk *Ody do turpistów* Przybosia.

⁵¹ Iredyński, *op. cit.*:

Młódzież więc uczona sposobem kleryków
patrzac smutno w okno i widzac równinę
z chałupą bieloną i bocianem
[.]
więc młodzież uczona na sposób kleryków
buntem tak się nadęła [...]

⁵² E. Bryll, *Traktat o poezji roku 67*. W: *Muszla*. Warszawa 1968. Utwór ten pozwala się zinterpretować jako dialog pokoleń: fragment „Co dziesięć lat temu / widziało nam się kosem, ziębą, nawet wróblem, / [...] / — jest dzisiaj ptaka ideą” (s. 19) — można odczytać np. na tle *Ars poetica* Gąsiorowskiego z tomu *Podjęcie bieli* (s. 42).

W analizowanych przykładach ujawnił się dialog postaw poetyckich: Maj—Herbert, Iredyński—Przyboś, Bryll—Gąsiorowski. Nazwa gatunkowa użyta w tytule nie pełniła w ich utworach funkcji wskazywania przedmiotu genologicznego, nie była znakiem językowym tego przedmiotu⁵³. Jej użycie miało sens metaforyczny i wiązało się ze strategią literacką, którą określamy, zgodnie z rozumieniem upowszechnionym za sprawą krytyki, jako szczególną sytuację świadomościową twórcy: konieczność zajęcia własnego stanowiska wobec już ukształtowanych poetyk i zaznaczenie w ten sposób swej obecności na rynku wydawniczym. Wydaje się niewłaściwa interpretacja tego rodzaju poczynań w kategoriach „egotyzmu” i „solipsyzmu”⁵⁴. Znamienne dla całej sztuki współczesnej jest poznawanie dzieł poprzez ich układy, w których poszczególne realizacje mogą być nawzajem konfrontowane, i tu raczej tkwi źródło zjawiska „wygrywania poetyk” przeciwko sobie.

Przeniesienie rozważań na temat poezji i tworzenia poetyckiego w sferę praktyki twórczej ma również charakter ukrytej opozycji wobec awangardowych, *explicite* formułowanych programów oraz — wobec spotykanych jeszcze w krytyce lat sześćdziesiątych zarzutów bezprogramowości dzisiejszej liryki.

Wiele utworów modyfikujących przedstawione wcześniej obie wersje współczesnej *ars poetica* można by znaleźć w materiale poezji najmłodszej, której uwagi niniejsze nie objęły. Jest to stan rzeczy zgodny z założeniem przyjętym w tej pracy: dwie szczegółowo opisane odmiany gatunku nie mają charakteru arbitralnego i raczej stawiają problem, niż dążą do wyczerpania go. Dostrzeżone zostały przecież w oparciu o teksty wybrane.

⁵³ O funkcji nazw genologicznych zob. Skwarczyńska, *op. cit.*, s. 339—343.

⁵⁴ M. Piechal, *Spółeczne adresy współczesnej poezji*. „Poezja” 1970, nr 9, s. 22: „A tak się, niestety, obecnie dzieje, że prawie wyłącznie pisze się wiersze o sobie i pod własnym adresem. Uprawia się we współczesnej poezji jakiś programowo założony egotyzm i świadomie kulturowany solipsyzm”.