

Marek Zaleski

O poezji "traktatowej"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 68/3, 167-190

1977

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.

MAREK ZALESKI

O POEZJI „TRAKTATOWEJ”

Przekonanie, iż w latach trzydziestych w poezji polskiej nastąpiła próba wypracowania nowego typu idiomu poetyckiego, konkurencyjnego wobec propozycji języka Awangardy krakowskiej, stanowi już trwałą składnik współczesnej świadomości historycznoliterackiej.

Teoria i praktyka Peipera i Przybosia zaważyła na rozwoju linii wiersza jak może żadna inna, choć jej doniosłość i atrakcyjność, dodatkowo waloryzowane etykietą „awangardowości”, uwidoczniają się bardziej w nieufnym przewycięzaniu i odrzucaniu lansowanego przez nią kanonu (które to zadanie przypadło w udziale następnym pokoleniom poetów) aniżeli w jego akceptacji. Zagadnienie zmiany strategii mówienia poetyckiego w stosunku do wzorów, jakie wykształciła Awangarda, wiąże się z przesuwaniem granicy tekstu poza jego literackość. Ciemniejący złowrogo horyzont polityczny i społeczne sprzeczności rozsadzające Drugą Rzeczpospolitą spowodowały renesans tematyki historiozoficznej, pobudziły refleksję nad stanem cywilizacji i kultury, kontemplację doświadczeń egzystencjalnych. Twórczość katastrofistów wileńskich rozpatrywana pod tym kątem stanowi przykład wypowiedzi literackich będących manifestacją literackiej autorefleksji, próbą zapisu kulturowej samowiedzy. Utwory poetyckie przedstawicieli drugiej Awangardy pełniły funkcję rozpoznania dotyczących sposobów bycia jednostki w kulturze; technik i konwencji, formuł i środków utrwalenia doświadczenia historycznego; roli pisarza i funkcji społecznych tekstu w systemie komunikacji kulturowej wieku XX.

Późniejsze, powojenne już spory o realizm i funkcje poznawcze literatury, nieufne kwestionowanie jej języka, pytania o autonomię i specyfikę komunikacji literackiej, nie ominęły także poezji. Nowa sytuacja komunikacyjna domagała się potwierdzeń w nowego typu poetykach. Jedną z ważniejszych propozycji języka poetyckiego — jeśli jej wartość mierzyć nie tylko osiągnięciami artystycznymi — znalazła swój wyraz w twórczości autora *Ocalenia*. Poezja ta, przeszedłszy w latach okupacji znamiennej ewolucję, przeciwstawia się autotelicznemu, samotłumaczącemu się w ramach własnej organizacji bytom językowym, autonomicznemu,

urzeczywistniającym się w języku enklawom rzeczywistości powołanym do istnienia poprzez gest kreacyjny poety, charakterystycznym dla kanonu poetyckości, jaki lansowała Awangarda. W konstrukcji Miłoszowskiego komunikatu poetyckiego dokonuje się nawrót do logiczno-retorycznej budowy zdania, zdolnego unieść treści intelektualnego dyskursu, odtworzyć proces myślenia pojęciowego. Ścisłe przestrzeganie reguł syntaktyki zgodne z normatywnym schematem gramatycznym wypowiedzi językowej, rezygnacja z metafory, operowanie słowem „przeczystym”, częste użycie tradycyjnego 11- bądź 13-zgłoskowca — wszystko to zbliża tę twórczość do modelu poetyckości klasycyzmu. Literacka autorefleksja, funkcje pragmatyczne i poznawcze wypowiedzi, wyraźnie nakierowujące uwagę nadawcy i odbiorcy tych tekstów na świat denotatów, sferę historycznej rzeczywistości, sprawiają, że poezja ta nabiera znamion traktatowości. Zadaniem szkicu będzie próba dookreślenia tego pojęcia.

Owa „traktatowość” nie jest konsekwencją powielania, kontynuacji czy aktualizacji modelowych wzorców przeszłości. Stanowi rezultat daleko posuniętej modernizacji poetyki w wariantach poezji traktatowej, które wykształciły i preferowały ten typ wypowiedzi. W drugiej połowie lat trzydziestych i później, w latach czterdziestych, pojawia się wiele utworów będących jak gdyby przykładami mutacji gatunkowych traktatu i poematu. Na gruncie polskim dość wymienić poematy epickie Szenwalda, *Tropiciela* Rymkiewicza, utwory Sebyły czy późniejsze *Trzy poematy* Bienkowskiego i drukowany w krakowskiej „Twórczości” *Traktat moralny* Miłosza. Na gruncie obcym wskazać można dokonania Nikołaja Zabołockiego, Ezry Pounda, Wystana Hugh’a Audena oraz Wallace’a Stevensa i Carla Shapiro. Jeśli wnioskować z geograficznej rozpiętości tych bliźniaczych prób odnowy poezji epickiej, można by mówić o powszechności zjawiska w poezji tego okresu.

Tekstem, który chciałbym poddać zabiegom opisu i interpretacji, jest *Traktat poetycki* napisany w r. 1955, stanowiący niejako automodel „poezji traktatowej”, próbę podsumowania doświadczeń, wypracowania nowego typu poetyckości i rewaloryzacji funkcji społecznych tekstu poetyckiego. Wybór motywowany jest także faktem, iż przywołuje się w tym utworze, w samym jego tytule, pamięć gatunku traktatu. Za dodatkowe uzasadnienie uznać należy bogactwo i typowość zawartych tam struktur właściwych tej odmianie gatunkowej, decydujących o jej swoistości oraz reprezentatywności na terenie współczesnej poezji.

Traktat poetycki jest tekstem hybrydycznym, przykładem realizacji poetyki pogranicza rodzajowo-gatunkowego, integralnie łączącej wypowiedzi różnorodnego typu, o rozmaitym zhierarchizowaniu funkcji językowych i tekstowych, niejednorodnych zasadach strukturalnej spójności i typach modalności wypowiedzi. Postarajmy się wyliczyć oraz zanalizo-

wać sygnały owej izomorficzności. I tak np. utwór ten jest wypowiedzią poetycką, ale też jednocześnie w wielu swych partiach wypowiedzią krytyczną. Irzykowski wyraził się kiedyś, że krytyka literacka jest poezją, tylko w innym nieco stanie skupienia. W naszym przypadku mamy do czynienia z krytycznością będącą w stanie skupienia poetyckiego:

Awangardzistów było bardzo wielu.
 Podziwu godny z nich jest tylko Przyboś.
 W sól, w popiół padły narody i kraje,
 A Przyboś został, tak jak był, Przybosiem.
 Żadne szaleństwo serca mu nie zżarło.
 Ludzkie — więc łatwiej takich się rozumie.
 W czym jego sekret? Już w Anglii Szekspira
 Kierunek powstał, tak zwany euphuism:
 Pisać doradzał tylko metaforą.
 Pod spodem Przyboś był racjonalistą.
 Uczucia miewał, jakie są wskazane
 Dla rozsądnego członka społeczeństwa.
 Równie mu obcy i smutek, i humor.
 On chciał w ruch puścić statyczne obrazy.

Awangardziści raczej się mylili.
 Wskrzeszali stary krakowski obrządek,
 Więcej powagi przypisując słowom,
 Niż słowa mogą unieść bez śmieszności.
 Czuli, że z mocno zaciśniętej szczęki
 Głos im wychodzi jakimś sztucznym basem
 I że wybiegiem załęcznionej sztuki
 Jest ich marzenie o ludowej sile. [225—226]¹

Cytowany fragment jest poezją o poezji, a więc przykładem wypowiedzi metaliterackiej, której język jest językiem opisu innego, niższego w stosunku do niego zjawiska językowego. Jego krytyczność nie budzi wątpliwości, tym bardziej że ma charakter jawnie stematyzowany. Stanowi przykład krytyki literackiej dokonywanej w języku poezji, a więc języku niefunkcjonalnym, nie przystosowanym w zasadzie do takich działań. Daje się jednakże opisać w kategoriach działania funkcji właściwych wypowiedzi krytycznoliterackiej². Lapidarność charakterystyki będącej rodzajem minirecenzji krytycznej i historycznoliterackiej powoduje, iż funkcje dają się wyróżnić jedynie załączkowo, są ledwie sygnalizowane; nakładają się na siebie i nawet nie wszystkie występują w komplecie — w analizowanym urywku brak np. poświadczeń występowania funkcji

¹ W ten sposób odsyłamy do stronicy z wyd.: Cz. Miłosz, *Traktat poetycki*. W: *Wiersze*. Londyn 1967.

² Funkcje wypowiedzi krytycznej wyróżniamy za J. Sławińskim (*Funkcje krytyki literackiej*. W: *Dzieło, język, tradycja*. Warszawa 1974).

metakrytycznej. Funkcja poznawczo-oceniająca uzewnętrznia się tu w skrótowym wyłożeniu zasad praktyki poetyckiej Przybosa i Awangardy, a także i w ich ocenie. Funkcja operacyjna sprowadza się do zabiegu przekładu tej praktyki (i jej wyznaczników pragmatycznych) na język odbiorczy, w tym przypadku język artystyczny, i do osadzenia przywołanego zjawiska we współczesnym Przybosiowi życiu literackim.

Ten ostatni typ działania spełnia także funkcja postulatywna, manifestująca się poprzez negatywną ocenę awangardowej poetyki, wydobywająca polemiczność stanowiska autora wobec modelu poetyckości, jaki stworzyła Awangarda krakowska i jej czołowi przedstawiciele.

Przytoczony fragment wyraża elementy krytyczności nie w jej swoistym, *stricto* krytycznoliterackim języku, wskutek czego status informacji krytycznych jest tu inny, aniżeli to przyjęte w wiedzy o literaturze. Stanowią one przykład pseudokrytyki o wyraźnym charakterze postulatywnym. Wypowiedź jest eksplikacją indywidualnego krytycznoliterackiego systemu autora i może być dekodowana jako propozycja wzorca interpretacji dokonywanej z punktu widzenia własnej, w danym przypadku antagonistycznej pragmatyki. Niemniej jednak poeta wchodzi tu w kompetencje krytyka.

O spójności wypowiedzi nie decydują warunki spójności tekstu krytycznego, ale prymarne wobec nich zasady koherencji tekstu poetyckiego i one to podporządkowują sobie funkcje tekstowe, poznawcze, operacyjne itp. Poetyckość osiąga dominację nad krytycznością, gdyż pragmatyka tekstowa jest tu pragmatyką wypowiedzi poetyckiej. Stąd też inaczej rozkładają się i działają funkcje krytyczne, modyfikowane przez funkcję pragmatyczną komunikatu. Zarazem jednak tak wyznaczona poetyckość ulega funkcjonalizacji nietypowej dla siebie — występuje w służbie krytyczności.

O sposobie interpretacji decyduje właściwie sytuacja lektury. Ekspert literacki potraktuje urywek ów jako przykład polemiki literackiej w poezji, a tzw. czytelnik naiwny — jako filipikę wymierzoną przeciwko Przybosiowi. I trzeba powiedzieć, że obaj będą mieli rację — tekst uprawnia oba sposoby odczytania.

Przedstawiona wyżej sytuacja pełnienia roli przekazu krytycznego przez tekst poetycki nie jest, w przypadku utworu stanowiącego tu przedmiot naszego zainteresowania, jedyna. Przyjrzyjmy się takiemu oto fragmentowi:

Wiosnę, nie Polskę, chciał widzieć na wiosnę
 Depczący przeszłość Lechoń-Herostrates.
 Ale rozmyślać miał przez całe życie
 O słuckich pasach i o karmazynie
 Czy o religii, choć nie katolickiej,
 A tylko polskiej, na mszy narodowej
 Kapłanem w komży mianując Or-Ota. [223]

Podobnie jak w poprzednim wypadku krytyczność cytowanego urywka ma charakter jawnie stematyzowany. Osądza poezję Lechonia. Ale aby ową krytyczność całkowicie odczytać, trzeba znać twórczość autora wiersza *Herostrates*. Pojawiają się tutaj na prawach aluzji literackich rekwizyty poetyckie Lechonia, sytuacje z jego wierszy, wprowadzone w strukturę wypowiedzi wobec nich wtórnej i nadrzędnej — przy czym nie jest zaznaczony choćby cudzysłowem w tekście fakt owego przytoczenia. Elementy poetyki obcej funkcjonują tu w porządku metonimicznym — nie są przedmiotem analizy i nie są interpretowane. Ich pojawienie się i ich zdewaluowana znakowość wyręcza samego Miłosza w spełnianiu funkcji krytycznych. „Krytyk” posługuje się tu jakby znakami innej poetyki, cudzej mowy, włączając ją w kontekst własnej wypowiedzi. To operowanie elementami cudzego stylu implikuje już krytyczność wypowiedzi.

Kolejną manifestacją sytuacji krytyczności, w jakie obfituje *Traktat poetycki*, jest włączanie w obręb tekstu fragmentów cudzych wypowiedzi bądź też wypowiedzi zaistniałych jedynie potencjalnie, a więc „cytatów struktur”, „cytatów stylu” — tekstów skonstruowanych przez autora w oparciu o znajomość konwencji mówienia literackiego istniejących w danej epoce³.

Pierwsze reprezentowane są tutaj dość licznie. Dla przykładu wymieńmy niektóre z nich. Spotykamy w tekście cytaty z poezji Mickiewicza (zob. 239 i 240), fragmenty *Pastorałek* Tytusa Czyżewskiego (241—242), urywek piosenki kabaretowej:

Szumiały mu echa kawiarni,
Całunem się kładły na skroń. [220]

Cytaty poetyckie funkcjonują tu nie tylko jako literackie aluzje. Są informacjami metatekstowymi; stanowią znaki ikoniczne pewnego stylu poetyckości i sytuacji komunikacyjnej, w jakiej powstały i funkcjonowały. W przypadku urywka piosenki cytat jest ikonem, „tekstem” pewnego stylu bycia, spędzania czasu.

„Cytaty struktur” stanowią obszerne partie *Traktatu*. Wyróżnione kursywą bądź za pomocą cudzysłowu, są przykładami stylizacji, określonej przez Marię Renatę Mayenową jako „wyższy stopień metastruktury” wypowiedzi, są „znakiem ikonicznym struktury znakowej rozumianej jako wyraz pewnych postaw, pewnych wartości, których bezpośrednim wyrazem jest pewien typ wypowiedzi mówiących bezpośrednio o świecie”⁴.

³ Pojęcia: „cytat struktury”, „cytat gatunku”, „cytat stylu” — zapożyczamy z książki D. Danek *O polemice literackiej w powieści* (Warszawa 1972).

⁴ M. R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*. Wrocław 1974, s. 367.

Przykładem tego typu wypowiedzi jest *Oda* (250) czy fragment „O Miasto, Społeczeństwo, o Stolicu!...” (247); w obu wypadkach środki stylistyczne wypowiedzi, właściwe wymogom gatunkowym ody, przywołane są jako adekwatne dla wyrażenia treści będących polemiką, w wypadku pierwszym — z poezją zbytnio uwikłaną w realia historyczne i ideologiczne, w drugim — z niewłaściwym rozumieniem procesu historycznego. Podniosły ton ody jest znakiem ważności poruszanych zagadnień, umieszcza je w świetle sporu o pryncypia. „Cytaty struktur” przywołuje autor najczęściej jako ilustracje pewnego typu przeświadczeń i sposobu ich artykulacji, charakterystycznego dla danej światopoglądowej formacji poetów, w celu późniejszego podjęcia polemiki, już w tekście „własnym”. W tej funkcji „zacytowany” jest niby-fragment wiersza poety okupacyjnego z pokolenia „Kolumbów”: „Z życia jak z miasta kiedy nas wysiedlą...” (235).

Wszystkie wyliczone do tej pory rodzaje krytyczności *Traktatu poetyckiego* są przykładem polemicznego, a więc dialogowego konfrontowania konwencji mówienia poetyckiego, idiomów i poetyk, wreszcie sposobów modelowania świata w tekście.

Funkcja dialogowa — wyrażająca się w nastawieniu na cudzą wypowiedź bądź styl wypowiedzi, na przywoływany przez nią model sytuacji komunikacyjnej niegdyś jej właściwy, na znaczeniowe konteksty, które niegdyś mobilizowała w świadomości odbiorców — sprawia, iż mamy do czynienia ze swoistym dramatem komunikacyjnym, zjawiskiem wielogłosowości tekstu, rozpisanym na zorientowane wobec siebie dialogowo wypowiedzi, często o charakterze metatekstowym, rozbijającym pierwotną linearną spójność tekstu. Dialog ten niejednokrotnie wykracza poza granice synchronii literackiej *Traktatu*, jest polemiką bądź odwołaniem się do tych poetyckich wypowiedzi przeszłości, w których podejmowane były zagadnienia istniejące także i na gruncie problematyki *Traktatu poetyckiego*. Weźmy dla przykładu temat sytuacji jednostki w procesie historycznym, jej anonimowości i bezradności wobec żywiołu Historii, silnie manifestujący się w tekście Miłosza. Cytat struktury poezji Słowackiego z jego okresu mistycznego — „Królu stuleci, nieobjęty Ruchu” (236), ilustrujący koncepcję procesu historycznego zawartą w pismach autora *Genezis z Ducha*, jest głosem w dyskusji poetyckiej o historii, propozycją pewnej jej wykładni. Stosowanie takich zabiegów sprawia jednocześnie, że tekst Miłoszowski sytuuje się w porządku diachronicznym procesu historycznoliterackiego.

Dotychczas przytoczone przykłady nie wyczerpują repertuaru infiltracji wypowiedzi krytycznych, a tym samym sposobów dialogizacji tekstu, aktualizowanych w traktatowej poezji Miłosza.

Informacje krytyczne implikowane są poprzez akty wyboru poetyckich reguł mówienia. I tak np. w tekście pisanym 11-zgłoskowcem, nieregularnie rozbitym na tematyczne segmenty całościowe, pojawia się

nagle taki zapis wierszowy, którego układ współbrzmień przywołuje tradycję strofiki melicznej:

Kiedy owina mi szyję powrozem,
 Kiedy zabiorą mi oddech powrozem,
 Raz się obróć w kółko i kim będę?
 Kiedy ukłują mnie w piersi fenolem,
 Kiedy odejdę pół kroku z fenolem,
 Jakąż ja mądrość proroków zdobędę? [237]

Fragment ten dotyczy zagłady ludności żydowskiej, likwidacji getta warszawskiego; poprzez swój kształt wersyfikacyjny jest dyskretnym nawiązaniem do tzw. strofy *Stabat Mater*⁵. Krytyczność potęguje się maksymalnie w wypadku takiego wyboru „cudzych” reguł budowania wypowiedzi, kiedy ich zagęszczenie sprawia, iż mamy do czynienia ze stylizacją, pastiszem czy parodią. Przykłady stylizacji omawialiśmy wyżej, zresztą jeszcze do nich powrócimy. Natomiast pastiszu ani parodii nie spotykamy w *Traktacie*; te formy wypowiedzi występują w innych tekstach Miłosza (przykładami pastiszu są *Traktat moralny*, *Toast*, *Rozmowy na Wielkanoc 1620 roku*, liczne partie poematu *Gdzie wschodzi słońce a kędy zapada*).

Idźmy jednak dalej tropiąc sygnały użycia języka poetyckiego w funkcji języka krytyki, tym razem pojmowanej jako krytyka o charakterze światopoglądowym, dotycząca zjawisk i zdarzeń społecznych, realiów historycznych epoki. Cały szereg fragmentów *Traktatu poetyckiego* przynosi informacje przynależne do porządku historii lat minionych, biografii postaci historycznych:

Latami będzie chodzić w Belwederze.
 Piłsudski nigdy nie uwierzy w trwałość.
 I będzie mruczeć: „Oni nas napadną”.
 Kto? I pokaże na zachód, na wschód.
 „Koło historii wstrzymałem na chwilę”. [222]

Kopernik, posąg Niemca czy Polaka?
 Składając przed nim kwiaty padł Bojarski.
 Czysta, bez celu, winna być ofiara.
 Trzebiński, nowy jakiś polski Nietzsche,
 Nim umarł, usta miał zagipsowane,
 Mur i powolne chmury zapamiętał
 Sekundę patrząc czarnymi oczyma.
 Baczyński stuknął czołem o karabin.
 Dalej gołębie ploszyło Powstanie.
 Gajcy, Stroiński byli podniesieni
 W czerwone niebo na tarczy eksplozji. [235]

Fragmenty te, przywołujące postaci i zdarzenia historyczne, stanowią przykład relacji imitującej teksty nieliterackie, będące rodzajem kroniki wydarzeń, dokumentu, więc teksty o statusie informacyjnym.

⁵ Tę sugestię interpretacyjną zawdzięczam dr Zdzisławie Kopczyńskiej.

We wspomnianym wyżej poemacie *Gdzie wschodzi słońce a kędy zapada* zjawiają się terminy filozoficzne, łacińska terminologia botaniczna, fragmenty kronik historycznych, dzieł etnograficznych, naukowych, teksty liturgiczne, wspomnienia z okresu młodości, *etc.*

Niektóre wypowiedzi poetyckie są tak silnie sprzężone z warstwą realiów i wydarzeń, że noszą cechy poezji okolicznościowej, a ich całkowite odczytanie nie jest możliwe bez uwzględnienia „mowy” kontekstu, w którym funkcjonują. Pełnię sensów tekstu współtworzy również zewnętrzny wobec niego kontekst; redukcja do czystej tekstowości, aczkolwiek możliwa, pozbawia tekst wielu jego znaczeń. Jednocześnie owa zapisana i utajona w tekście gama możliwości interpretacji sygnałów znaczeniowych nie ma charakteru językowego: przynależy do sfery ideologii, etyki, religii *etc.*, nosi więc znamiona wtórnych sensów modelujących, nadbudowanych nad tekstem istniejącym w języku, w jakim została zapisana wypowiedź. To, co nietekstowe, istniejące w innym porządku aniżeli porządek wypowiedzi, zostaje tym samym utekstowione, tyle że w innym materiale znakowym, w planie interpretacji tekstu.

Jednakże w poetyce odbioru model świata stworzony przez wypowiedź partycypuje w tworzeniu się dynamiki znaczeniowej komunikatu, jej ostatecznego wyniku i ingeruje w jej tekstowość, wyznacza sposoby jej dekodowania. Jest też nieporównanie bogatszy aniżeli w przypadku takiej wypowiedzi poetyckiej, której tekst jest jednocześnie jej własnym kontekstem. Mechanizmy wewnątrztekstowe decydujące o znaczeniowej organizacji wypowiedzi istnieją w relacjach dopełniających, a więc wraz z zewnątrztekstowymi mechanizmami sytuacji komunikacyjnej, w jakiej wypowiedź funkcjonuje i jest odczytywana.

Oba te zespoły norm czytania tekstu muszą być uwzględnione w sytuacji lektury: składają się na jej interpretację. Nie można więc abstrahować od kulturowej sytuacji wypowiedzi — właściwej struktury interpretacyjnej utworu — decydującej o zasadach jego spójności. Wiersz *Na pewną książkę* stanowi przykład wypowiedzi pochodzącej z pogranicza gatunkowego poezji i publicystyki, jest właściwie poetycką publicystyką. Dyskutuje się w nim i ocenia program katolickich modernistów. Jest więc jak gdyby *quasi*-artykułem polemicznym, głosem w dyskusji światopoglądowej, artystyczną artykulacją sensów ideologicznych. Z podobnymi typami wypowiedzi mamy do czynienia w *Traktacie poetyckim*. Intencja pragmatyczna, z jaką Miłosz adresuje swój utwór do czytelnika, uzewewnętrzniana poprzez informacje metatekstowe, sugeruje odbiorcy, iż utwór ten ma być czytany jako coś więcej aniżeli tylko poezja albo też inaczej, niż zwykł to robić czytelnik poezji współczesnej:

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

Nie może jednak mowa być obrazem
I niczym więcej. Wabi ją od wieków
Rozkołysanie rymu, sen, melodia.
Bezbronną mija suchy, ostry świat.

Niejeden pyta dzisiaj, co to znaczy
Ten wstyd, jeżeli czyta księgę wierszy,
Jakby do gorszej natury w nim samym
Zwracał się autor w niejasnym zamiarze,
Myśl odsuwając i myśl oszukując.

Z przyprawą żartu, błazeństwa, satyry
Jeszcze się umie podobać poezja.
Jej znakomitość wtedy się docenia.
Ale te walki, gdzie stawką jest życie,
Toczy się w prozie. Nie zawsze tak było.

I nie wyznany dotychczas jest żal.
Służą, nie trwają romanse, traktaty.
Bo więcej waży jedna dobra strofa
Niż ciężar wielu pracowitych stronic. [215]

W innej partii *Traktatu* pojawia się takie wyznanie:

Na jakże długo starczy mi nonsensu
Polski, gdzie pisze się poezję wzruszeń
Z ograniczoną odpowiedzialnością?
Chcę nie poezji, ale dykcji nowej.
Bo tylko ona pozwoli wyrazić
Tę nową czułość, a w niej ocalenie
Od prawa, które nie jest naszym prawem,
Od konieczności, która nie jest nasza.
Choćbyśmy nasze jej nadali imię. [246]

W obu wypadkach informacje metatekstowe pozwalają na odczytanie relacji paradygmatycznych, w jakie wchodzi wypowiedź. Są to teksty, które w powszechnym rozumieniu traktuje się jako zaangażowane w interpretację świata. Metatekst wyjawia tę rolę komunikatu, ale „poetyckość” języka i organizacji tekstu ją zaciemnia. Wypowiedź jest czytana jako literacka, o wyraźnej funkcji programującej i oceniającej samą siebie, a także wypowiedzi, z którymi wchodzi w stosunki dialogowe; jako autotematyczna — a więc znów literacka, skoro autotematyczność stała się swoiście gatunkową cechą współczesnej literatury. Zarazem jednak gatunkowość wypowiedzi zostaje zakwestionowana; sam tekst sugeruje, iż jest tekstem odmiennym od zwykłych (w przyjętym powszechnie rozumieniu) komunikatów poetyckich. Pragmatyka reguł wypowiedzi nadawczych narzuca perspektywę odbioru, w której znakowość systemowej poetyckości znajduje swą dodatkową lokalizację w systemie języka ideologii. Tekst będący realizacją modelu kanonicznego literatury przechodzi w aktualizację modelu literatury zaangażowanej. Autor — ekspert kultury przyjmuje na siebie rolę pisarza-działacza.

Wróćmy do analizy specyfiki heterogeniczności gatunkowej „poezji traktatowej” Miłosza. Niejednorodność gatunkowa implikująca wielofunkcyjność strukturalnych elementów wypowiedzi ujawnia się jeszcze na innym planie. Stan niestabilnej koherencji wywołują różnorakie jej elementy metatekstowe, zarówno te o charakterze metapoetyckim, występujące w cytowanym wyżej fragmencie, jak też i te, które pełnią funkcje sygnałów jej delimitacji syntagmatycznej. „Sięgnijmy głębiej. Był czas wielkiej schizmy...” (226), „Zupełnie inna swojskość Czechowicza...” (227), „Jakim wyrazem sięgnąć w to, co będzie, / Jakim wyrazem bronić szczęścia ludzi...” (233). „Tak przysięgali. A każdy zachował...” (237), „Za trudny dla nas chyba ten Mickiewicz...” (240).

Przytoczone przykłady zdań metatekstowych o charakterze różnicującym, zapowiadającym, podsumowującym, oceniającym, które występują w funkcji łączenia bądź rozdzielania segmentów tekstu, sygnalizowania zachodzących między nimi przesunięć znaczeniowych, są nośnikami polemicznej dialogizacji fragmentów, ale też są czynnikami monologizującymi wypowiedź. Spełniają tę ostatnią rolę dwojako: odsyłają do miejsc zmiany modalności określonego idiomu poetyckiego, w jakim tworzona jest wypowiedź, podkreślają homofoniczność wypowiedzi, obecność w niej podmiotu autorskiego, wpisując partie dialogowe w ramy wypowiedzianego monologu. Wszystkie wymienione rodzaje informacji metatekstowych rozbijają prymarną spójność językową tekstu. Pełnią funkcję scalającą na innym, wyższym poziomie tekstowym — na poziomie wtórnych znaczeń. Stanowią wykładniki funkcji pragmatycznej sterującej organizacją semantyczną wypowiedzi:

Zawierają instrukcje pozwalające przetworzyć sekwencje znaków symbolicznych na znaki ikoniczne, realizujące intencję komunikatywną właściwego nadawcy tekstu. Wprowadzają istotne elementy semantyczne, w których jest swoicie eksponowane nie tylko „ja” mówiącego, lecz i „ty” odbiorcy. Mogą [...] uwypuklać wspólnotę świata między mówiącym a odbiorcą [...] ⁶.

Jak widzimy, zasób informacji metatekstowych w analizowanym przez nas utworze, uznanym za przykład „poezji traktatowej”, jest tak ogromny i pełni tak liczne, ważne funkcje, że powinien wejść chyba do jej charakterystyki gatunkowej. Po tym stwierdzeniu dopowiedzmy następne, które jest już tylko jego logiczną konsekwencją. Skoro — jak udowadnia Mayenowa — „Funkcja pragmatyczna tekstu jest najściślej związana z możliwościami operacji metajęzykowych i metatekstowych” ⁷, to nie sposób nie uznać jej za kolejny wyróżnik takiego tekstu, przy czym zaznaczymy: wyróżnik o charakterze dominanty tekstowej.

Ustalenia dotychczasowe nie wyczerpują cech swoistości i hybrydyczności gatunkowej *Traktatu*. Spójność językową i przedmiotową wypo-

⁶ M a y e n o w a, *op. cit.*, s. 314.

⁷ *Ibidem*, s. 455.

wiedzi rozbijają zmiany punktu widzenia tekstowego: z „zewnątrznego” na „wewnętrzny” lub odwrotnie, będące wykładnikami formalnymi sposobu oznaczania modalnych ram części składowych poematu⁸. Ze zmianami tekstowego punktu widzenia mamy do czynienia w *Traktacie poetyckim* na przestrzeni całej wypowiedzi. Pierwsze partie poematu (zwłaszcza *Wstęp*) cechuje pod tym względem swoista homofoniczność. Narracja liryczna prowadzona jest bezosobowo, więc z zewnętrznego punktu widzenia. Stopniowo pojawiają się jednak sygnały zmiany perspektywy opowiadania. Zrazu podmiot liryczny wypowiedzi identyfikuje się z nadrzędną, abstrakcyjną instancją nadawczą: „Tam nasz początek...” (216), „Styl nasz, choć to jest przykre, tam się rodzi...” (217). Wcześniej, na prawach uwagi wtrąconej, bo w nawiasie, pojawia się zdanie wyraźnie osobowe: „Docent Freud, słyszę, z Galicji jest rodem...” (216). Następnie, w retorycznej inwokacji rozpoczynającej część pt. *Stolica*, zarysowuje się powoli perspektywa obecności odbiorcy, by potem skonkretyzować się gwałtownie w bezpośrednim zwrocie: „Nie, czytelniku, nie zamieszkas w róży...” (229). Punkt zewnętrzny w stosunku do zdarzeń przedstawionych w porządku narracji zostaje na razie utrzymany, ale nasila się przedmiotowość wypowiedzi.

Dalej, w części *Duch Dziejów*, pojawiają się licznie pytania retoryczne, cytaty „cudzych wypowiedzi” (tzw. cytaty struktur), które są jak gdyby głosami „person lirycznych” występujących w tej części poematu (zwracają uwagę częste personifikacje, np. *Duch Dziejów*): „Z życia jak z miasta kiedy nas wysiedlą...” (235), „Kiedy owiną mi szyję powrozem...” (237). Te segmenty wypowiedzi wprowadzają dodatkowe, „cudze” wewnętrzne punkty widzenia, dramatyzując przez to narrację. W zakończeniu tej części poematu zewnętrzny punkt widzenia zostaje zastąpiony wewnętrznym: „Skręciłem tytoń, bibułkę śliniłem...” „Siedziałem na miedzy w południe / Myśląc i myśląc...” (242).

W części czwartej, *Natura*, oba punkty widzenia występują na przemian. W zakończeniu konsekwentnie panuje wewnętrzny punkt widzenia, z jakiego prowadzona jest narracja, przy czym „ja” narratora zostaje wymienione na „my” — narrator występuje bowiem w imieniu pokolenia. Retoryczny dystans wobec przedmiotu wypowiedzi, sugerujący zewnętrzną pozycję sytuacji wypowiedzianą, jest tylko pochodną stylu wypowiedzi. Teraz w innym świetle powraca owo „my” z wcześniejszych partii poematu. Odmianą interpretację uzyskuje także status bezosobowego narratora z początków utworu: głos ten staje się głosem samego autora. Zarazem przywoływana jest osoba potencjalnego czytelnika:

⁸ Zjawisko to zostało opisane modelowo w artykule B. Uspienskiego *Strukturalna wspólnota sztuk* (przełożyła Z. Zaron. W zbiorze: *Semiotyka kultury*. Warszawa 1975). O metatekstowości ramy modalnej zob. też Mayenowa, *op. cit.*, s. 271.

„W tobie i we mnie wicher zagłuszył strofę horacjańską” (253). Zewnętrzna perspektywa odbiorcy zostaje tym samym zamieniona na wewnętrzną. Jest on wpisany w utwór już nie na prawach wirtualnego odbiorcy, ale jako persona poematu, uczestnik dramatu komunikacyjnego. Na temat takich efektów pisze Boris Uspienski:

Pojawienie się w zakończeniu pierwszej osoby („ja” narratora) możemy porównać do pojawienia się z boku obrazu autoportretu artysty, z boku rampy [teatralnej] narratora (często będącego symbolem autora-narratora) itp. Tymczasem pojawienie się drugiej osoby („ty” widza lub czytelnika) w niektórych wypadkach można porównać do funkcji chóru w dramacie antycznym (często symbolizującego pozycję widza, dla którego przeznaczona jest rozgrywająca się akcja); w tym miejscu w ogóle możemy odwołać się do często odczuwanej w opisie artystycznym konieczności istnienia jakiegoś abstrakcyjnego podmiotu, z którego punktu widzenia opisane zjawiska nabierają określonego znaczenia (stają się znakami)⁹.

Zasadę znakowości zmiany punktów widzenia można rozpatrzeć w planie oceny ideologicznej — wewnętrzna dialogowość postaw artystycznych i propozycji poetyckich przedstawionych w *Traktacie* zostaje ujęta w klamry postulatu (*Wstęp*) i oceny-diagnozy (zakończenie części *Natura*), wewnętrzna pozycja świadka i uczestnika zdarzeń zostaje zamieniona na zewnętrzną pozycję wykładu własnej poetyki i własnego stanowiska światopoglądowego.

Wydaje się, że możemy zaryzykować tu twierdzenie o homofonicznym charakterze początku i zakończenia *Traktatu*, spełniających w intencji autora funkcję dyskursywnego przesłania filozoficznego i metaliterackiego. Te zaś homofoniczne ramy okalają teren swoiście polifonicznej, wielogłosowej wypowiedzi. Cały utwór byłby więc rodzajem dramatu poetyckiego, z prologiem i epilogiem, rozpisanego na głosy — poszczególne sekwencje tekstowe. Cechą wielogłosowości przysługuje, naszym zdaniem, całość „poezji traktatowej” Miłosza, której *Traktat poetycki* jest jedynie przykładem (choć ze względu na wyrazistość tej cechy może najwłaściwiej do eksplikacji i analizy).

Zamiana punktów widzenia — zewnętrznego i wewnętrznego — w funkcji ram tekstowych manifestuje się także na innych poziomach organizacji *Traktatu*, choć spełnia podobną rolę w budowaniu całościowego obrazu dzieła, formując dyrektywę chwiejnej równowagi gatunkowej. Jednym z wariantów tego zjawiska jest zmiana planu charakterystyki przestrzenno-czasowej. Pisze Uspienski:

W planie czysto przestrzennej charakterystyki znamienne jest wykorzystanie dla obramowania narracji przestrzennej — pozycji z dosyć szerokim widnokretem, która wyraźnie świadczy o spojrzeniu obserwatora znajdującego się poza akcją. W planie charakterystyki czasowej nie mniej znamienne jest

⁹ Uspienski, *op. cit.*, s. 277.

wykorzystanie na początku opowiadania retrospektywnego punktu widzenia, który zostaje następnie zamieniony na punkt widzenia synchroniczny¹⁰.

W *Traktacie* napotykamy modelową realizację tego wariantu. Autor rozpoczynając poemat posługuje się trybem opowiadania charakteryzującego się szerokim horyzontem narracyjnym:

Fiakry drzemały pod Mariacką Wieżą.
 Kraków malutki jak jajko w listowiu
 Wyjęte z rondla farby na Wielkanoc.
 I w pelerynach kroczyli poeci.
 Nazwisk ich dzisiaj już się nie pamięta.
 Ale ich ręce były rzeczywiste,
 Spinki, mankiety nad blatem stolika.
 Dziennik na kiju niośł Ober i kawę,
 Aż minął, tak jak oni, bez imienia. [216]

Następnie, jak to już opisywaliśmy, narrator przyjmuje powoli wewnętrzny punkt widzenia względem zdarzeń. Podobną funkcję spełniają inwersje czasowe. Przykłady wyżej cytowane ilustrują to zjawisko. Znamienny jest także chwyt zatrzymania czasu w zakończeniu *Traktatu*:

Duchy powietrza i ognia, i wody,
 Bądźcie więc przy nas, ale nie za blisko.
 Śruba okrętu już od was oddała.
 Mijamy strefę mewy i delfina. [253]

Sięgnijmy znów do rozprawy Uspienskiego:

Dzięki takiemu zatrzymaniu czasu dokonuje się charakterystyczne przejście od przestrzeni wewnętrznej w stosunku do akcji do przestrzeni bardziej względem niej zewnętrznej — przeistoczenie bohaterów jakby w zastygłe pozy (por. podobieństwo w dramatem, gdzie pod koniec aktu aktorzy zamierają w specjalnej pozie)¹¹.

Zasady kompozycyjne, zgodnie z którymi oznaczane są komponenty wypowiedzi: cytaty struktur, przytoczenie cudzysłowowe, czasoprzestrzenność obrazów składowych poematu, sprawiają, że narracja *Traktatu poetyckiego* upodabnia się do epickiego, niekiedy powieściowego sposobu opowiadania, zawiera mikroopisy, partie narracyjne, dialogowe, wyrażone w mowie niezależnej bądź też pozornie zależnej.

Traktat jest wypowiedzią poetycką, ale jego narracyjna, logiczno-retoryczna struktura nosi wszelkie znamiona mowy retorycznej¹². Retoryczność jest wykładnikiem modalności intencji pragmatycznej nadawcy, zaś świadczą o jego stosunku do adresata, decyduje o funkcji operacyjnej

¹⁰ *Ibidem*, s. 228.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Poetyka mowy retorycznej i rozkład realizacji funkcji językowych w obrębie całości komunikatu retorycznego analizowała Danek (*op. cit.*, s. 134 n.). W naszych rozważaniach korzystamy ze schematu tam opisanego.

tekstu w sferze literackiej i komunikacyjnej *praxis*. Rozpatrzmy pod tym kątem interesujący nas tekst.

Omawiany już wcześniej *Wstęp* nosi cechy poetyki retorycznego *prooemium*. Dominują w nim funkcje nastawienia na nadawcę, a także funkcja metatekstowa (metaliteracka). Zawarty w tym fragmencie szereg stwierdzeń i przekonań dotyczących natury oraz roli poezji nacechowany jest dużą dozą krytyczności i polemiczności. Wypowiedź ma charakter postulatywny, programuje świadomość literacką, stanowi rodzaj poetyckiego manifestu. Te jej składniki oraz struktura przemowy, w której silnie akcentowana jest konwencja autorytatywności mówcy, sprawiają, iż w centrum uwagi odbiorcy umieszczone zostaje zagadnienie podmiotowości wypowiedzi, indywidualnych przekonań nadawcy o literaturze. Dalsze części poematu — *Piękne czasy*, *Stolica* i początkowe fragmenty części pt. *Natura* — odpowiadają tradycyjnym częściom mowy retorycznej: *narratio* i *probatio*. Te właśnie jej elementy składowe — opowiadanie o zdarzeniach oraz dowód słuszności argumentów — charakteryzuje dominacja funkcji poznawczej realizującej nastawienia na kontekst zewnętrzny wypowiedzi, a także funkcji dwugłosowej, produktu dialogizacji wypowiedzi, nastawienia jej na zespół cudzych i wobec niej polemicznych stwierdzeń oraz przeświadczeń.

Z takim właśnie rozkładem funkcji językowych mamy do czynienia w wymienionych partiach *Traktatu poetyckiego* (ilustrowanie naszych tez przykładami wymagałoby bardzo obszernych cytatów). Zawierają one charakterystykę i ocenę poezji polskiej doby modernizmu, dwudziestolecia międzywojennego, okresu okupacji, ponadto zaś przynoszą sformułowane propozycje własnej poetyki. Charakterystyki tej dopełnia ocena postaci i realiów społeczno-politycznych tych epok — poezja traktowana jest tu bowiem jako wyraz świadomości historycznej. Owe fragmenty utworu obfitują też w refleksje o charakterze filozoficznym, które występują w porządku narracji bądź na prawach dygresji lirycznych, a dotyczą takich zagadnień, jak antynomia wolności i konieczności w procesie historycznym, problem sensowności historii, dialektyka antynomicznej jedności „kultury” i „natury” w bycie ludzkim, funkcja i rola tradycji we współczesności.

Te okoliczności sprawiają, że *Traktat* jest utworem podatnym na typ lektury, jaki praktykujemy w stosunku do tekstów nieliterackich. Poemat może być czytany jako swoiste kompendium krytycznoliterackie, zapis prywatnej historiozofii autora i tym samym interpretowany przez odniesienie do fragmentów życia społecznego, o których opowiada, konfrontowanych z ich pozostałościami z podłoża pragmatycznego aktu lektury. Do takiego czytania zachęca retoryka *Traktatu*, ale też i ona zaświadcza, wskazując na skonwencjonalizowanie wypowiedzi, o „sztuczności” i „literackości” tekstu.

Końcowe partie części pt. *Natura* są odpowiednikami retorycznych

struktur *refutatio* i *epilogus* (*peroratio*, *recapitulatio*). Jak wiadomo, *refutatio* zawierać ma odparcie ewentualnych zarzutów strony przeciwnej. Stąd na czoło rozkładu funkcji wysuwa się skrajnie spotęgowana funkcja dwugłosowa, a w jej tle — funkcja poznawcza. Porównajmy cytowany już fragment „Na jakże długo starczy mi nonsensu / Polski...” czy np. taki:

Wiele nam będzie, wiele wypomniane.
 Ześmy, tak mogąc, spokój odrzucili
 Milczenia, marzeń o strukturze świata
 Godnych szacunku. I że temat wieczny
 Nas nie przyciągał jak trzeba, ni czystość.
 Że, wręcz przeciwnie, pył zdarzeń i nazwisk
 Chcieliśmy co dzień poruszać słowami, [251]

A jednak mylą się oskarżyciele
 Ubolewając nad złem tej epoki,
 Jeżeli widzą w nas tylko aniołów
 Strąconych w otchłań i stamtąd, z otchłani,
 Wyrażających pięścią pracom Boga. [252]

Bo kontemplacja gaśnie bez oporu.
 Z miłości do niej trzeba jej zabronić.
 A my szczęśliwsi byliśmy na pewno
 Niż tamci [...]. [252]

Jeżeli z błędem, tylko historyczni,
 Nie dostaniemy wieńców długiej chwały,
 To, ostatecznie, co? Mają pomniki
 I mauzolea, ale w deszcz majowy
 Pod jednym płaszczem chłopiec i dziewczyna
 Ich doskonałość miną obojętnie
 I zawsze słowo, które pozostanie,
 Będzie wspomnieniem półotwartych ust:
 Nigdy, jak chciały mówić, nie zdążyły. [253]

Wzmózona aktywność funkcji nastawienia na odbiorcę cechuje *epilogus*. Ten składnik mowy pełni jak gdyby rolę apelu i pozostaje w relacji symetrycznej do *prooemium* — stąd na zasadzie sprzężenia zwrotnego, uwagę odbiorcy przyciągają także sygnały obecności nadawcy w tekście. W *Traktacie* funkcje te uzewnętrzniają się w zwrotach do czytelnika i w użyciu czasu teraźniejszego w narracji, niwelującym dystans między nadawcą a odbiorcą:

Duchy powietrza i ognia, i wody,
 Bądźcie więc przy nas, ale nie za blisko.
 Śruba okrętu już od was oddala.
 Mijamy strefę mewy i delfina.
 [.]
 Raczej nam ścisnąć metal balustrady,
 [.]

Do wyspy szczęścia? Nie. W tobie i we mnie
 Wicher zagłuszył strofę horacjańską.
 Z ławki, pociętej szkolnym scyzorykiem,
 Już nie dogoni nas w tej słonej pustce:
Iam Cytherea choros ducit Venus imminente luna. [253]

Czytelnik jest traktowany tak, jakby był rozmówcą autora. Ów zabieg retoryczny sprawia, że status komunikatu pisanego zostaje zanegowany po trosze, podobnie jak będące jego konsekwencją dystans i pośredniość kontaktu. Przyjęcie roli „przemawiającego” i „rozmawiającego” wraz z narzucaniem czytelnikowi roli „słuchacza” i „rozmówcy”, nasycenie utworu mniej lub bardziej utajoną dialogicznością — powoduje swoistą teatralizację wypowiedzi. Sam utwór czyni przykładem poezji dramatycznej, poezji teatralnego monologu.

Funkcja metaliteracka epilogu poematu ujawnia się nie tylko w wypowiedziach na temat poezji i roli poety, ale także poprzez wybór stylu, idiomu poetyckiego, w jakim konstruowana jest sama wypowiedź. Końcowe fragmenty *Traktatu* wyraźnie nawiązują do tradycji wiersza białego Szekspirowskich monologów dramatycznych. Powinowactwo to dodatkowo podkreślają wspólnota topiki i szereg aluzji literackich. Zbieżność stylu wypowiedzi ujawnia się doskonale, gdy porównamy wiersz użyty w końcowych partiach *Traktatu* z formą wierszową wielkiego monologu Hamleta, ale nie tylko tutaj. Oto, jak się wydaje, w *Traktacie* mamy do czynienia z całym szeregiem odwołań do *Burzy*. Duch Dziejów podobnie jak mag Prospero posługuje się czarodziejską różdżką:

Kto go nie uzna, dotknięty pałeczką
 Bełkotać zacznie i utraci rozum.
 Kto mu się skłoni, będzie tylko sługą.
 Gardzić nim będzie jego nowy pan. [232]

Przemawia, szydząc z konspiratorów, którzy powstają przeciwko wyrokowi Historii:

Ja im za karę odebrałem rozum.
 Nikt nie powstanie przeciw mojej woli. [233]

— podobnie jak Ariel, wysłannik Prospera:

Wy trzech grzesznicy, chciało przeznaczenie
 (Wszechwładca ziemi i wszechziemskich rzeczy),
 Żeby łakome wypłuło was morze
 Na dziką wyspę, gdzie nie ma człowieka,
 Boście niegodni żyć pomiędzy ludźmi.
 Ja wam szaleństwem zmysły pomieszałem.

Widząc, że Alonso, Sebastian i inni dobywają oręży.

Właśnie z podobną do waszej odwagą
 Topią się ludzie albo się wieszają.
 Szaleni, jam jest sługą przeznaczenia;
 (*Burza*, akt III, sc. 3)¹³

¹³ Cyt. za wyd.: W. Szekspir, *Dzieła dramatyczne*. T. 1. Warszawa 1973, s. 197 (tłum. L. Ulrich).

Ariel pojawia się w tej scenie pod postacią Harpii, tj. złośliwego demona z greckiej mitologii, uprowadzającego ludzi i rabującego przedmioty. Demony te pierwotnie były uosobieniem gwałtownych wichrów, przedstawiane w postaci uskrzydłonych kobiet z dłońmi o ostrych szponach lub jako ptaki o głowie i piersiach kobiety. U Miłosza Duch Dziejów przybiera równie demoniczną, apokaliptyczną postać:

Rozkłada w niebie grube swoje palce.
 Pod jego dłonią jedzie na rowerze
 Organizator siatki bezpieczeństwa,
 Delegat partii wojskowej w Londynie.
 [.]
 Twarz jego wielka jak dziesięć księżyców,
 Na szyi łańcuch z nieobeschłych głów. [232]

Ten obraz z kolei przywodzi na myśl inny:

Ja mistrz wyciągam dłonie!
 Wyciągam aż w niebiosy i kładę me dłonie
 Na gwiazdach, jak na szklanych harmoniki kręgach,
 [.]

Odjąłem ręce, wzniosłem nad świata krawędzie...
 (*Dziady*, cz. III, *Wielka Improwizacja*)¹⁴

Słowa te wypowiada Konrad, wadzący się z Bogiem demiurg, uzurpujący sobie prawo kreacji. Konrad to *porte-parole* autora, romantyka, a więc przedstawiciela pierwszego pokolenia urzeczonych Historią i porażonych doświadczeniem historyczności, któremu rozpaczliwie starali się odebrać moc i grozę inicjacji we współczesność nadając mu piętno sakralne.

Ducha Dziejów w tekście *Traktatu* nazwano „gorszym bogiem” — jego przykładem jest również i Konrad. Duch Dziejów to wcielenie chytrkości rozumu, konieczności pojętej po heglowsku: dla person lirycznych tej części *Traktatu* niebo jest puste. Duch Dziejów jest też w *Traktacie* maską Ducha Ziemi — uosobienia sił biologii, promotora wiecznej przemiany łańcucha bytów, wcielenia kosmologicznej „*arche*”.

Kim jesteś, Możny? Długie są te noce.
 Czy znamy ciebie jako Ducha Ziemi,
 Który z jabłoni strząsa gąsienice,
 Ażeby łatwiej karmiły się kosy?
 Który gromadzi nogi martwych żuków
 Na pulchną ściółkę, co wyda hiacynt?

Czy ty i on, to jedno, Tępicielu?
 [.]
 Ileż to razy on, piękno i chwała,
 Przepych i krzyki miłosne cietrzewi,

¹⁴ Cyt. za wyd.: A. Mickiewicz, *Dziela*. Wyd. Narodowe. T. 3. Warszawa 1949, s. 159.

Ironią umiał wykrzywiać nam usta,
 Szepcząc do ucha, że kolory wiosny,
 Trele słowika i nasze natchnienie
 Są tylko jego rozrzutną przynętą,
 Żeby spełniało się prawo gatunku,
 Że krew ostygnie i rdzą porażeni,
 Ubrani w płaszcze z gnijącej purpury,
 Spadać będziemy w proch sprzed lat miliona,
 Gdzie czeka pradziad nasz, Pithecanthropus.

Czy ty, co nosisz rozsądny frak Hegla
 I lubisz dzikie, wiatrom dane, strony,
 Przybrałeś sobie tylko nowe imię? [232—233]

W szkicu o występowaniu mitu we wczesnohistorycznych przekazach kronikarskich W. Toporow pisze:

Bardzo znamienne jest to, iż zamiana starej kosmologii przez historię i filozofię naturalną w starożytnej Grecji odbywała się całkowicie synchronicznie; nasuwa to myśl, że historia i filozofia naturalna to diachroniczne warianty kosmologii. Por. także twierdzenie, iż „nauka przyrodnicza jako forma myślenia istnieje wtedy i tylko wtedy, kiedy istnieje historia i myślenie historyczne: nie można odpowiedzieć na pytanie, czym jest przyroda, nie wiedząc, czym jest historia”¹⁵.

Na gruncie romantycznych historiozofii podjęte zostały próby połączenia obu tych dziedzin doświadczenia ludzkiego: poczucia przynależności do porządku natury i historii jednocześnie. Weźmy dla przykładu *casus* Słowackiego. Sposób, w jaki persona liryczna zwraca się do Ducha Dziejów w tej części *Traktatu*, przypomina inkantacyjne wersety mistycznej, genezyjskiej poezji autora *Króla-Ducha*. Czy jest to jeden z sygnałów polemiki Miłosza z romantyzmem i odziedziczonym po nim przez nas rozumieniem historii? Nie miejsce tu rozstrzygać tę kwestię. Wróćmy jeszcze na chwilę do wątków Szekspirowskich. Sam Ariel pojawia się także w *Traktacie*, choć tylko w zdaniach o jego nieobecności w zastanym dziś „ogrodzie natury”:

Ariel, choć mieszka w pałacu jabłoni,
 Nie zjawia się wibrując skrzydłem osy. [243]

Monolog Prospera będący inwokacją do sił przyrody zaczyna się tak:

Duchy potoków, gór, jezior i lasów
 I wy, co stopą bezśladną po piaskach
 Gonicie fale Neptuna w odpływie,
 (Burza, akt V, sc. 1)

Owo świadectwo entuzjazmu dla zdobywczej siły i mocy człowieka, ale też pobrzmiwające pesymistycznym echem wizji zagłady i katastrofy, jaka kryje się w załączku tej władczej potęgi — przypomina fragment *Traktatu*:

¹⁵ W. Toporow, *O kosmologicznych źródłach wczesnohistorycznych opisów*. Przełożył R. Maślanko. W zbiorze: *Semiotyka kultury*, s. 421.

Duchy powietrza i ognia, i wody,
 Bądźcie więc przy nas, ale nie za blisko.
 Śruba okrętu już od was oddała.
 Mijamy strefę mewy i delfina.
 Potem nadzieja, że Neptun z trójzębem
 Wynurzy brodę, wlokąc orszak nimf,
 Nie jest spełniona. Nic tylko ocean
 Wre i powtarza: daremnie, daremnie.
 [.]
 [...] Trzeszczy w nitach pudło,
 Niesie szaleństwo nasze i niejasność,
 Wiarę ukrytą i brud subiektywny,
 I białe twarze poległych bez domu.
 Do wyspy szczęścia? Nie [...] [253]

Wnioski płynące z rozpoznania ludzkiej kondycji wspólne są u obu poetów. Bohater i narrator *Traktatu poetyckiego* tak jak Szekspirowski Prospero porzuca ogród natury, odrzuca też poezję kontemplacji mitu arkadyjskiego, wybiera cywilizację, historię, kulturę. Wsiada na okręt, choć wyzbył się nadziei, i płynie nie na Cyterę, ale do swego Mediolanu, by uczestniczyć we współtworzeniu oszalałej historii. Przyniesione przykłady dowodzą, iż w systemie poetyckim Miłosza tradycja kultury, jej przeszłość uobecniona w literaturze, wartościowana jest dodatkowo. Miłosz chętnie i często odwołuje się do niej w swoich utworach.

Retoryczność „traktatu” stanowi o jego synkretyzmie gatunkowym. Danuta Danek czyni takie spostrzeżenie na temat gatunkowości mowy retorycznej:

Jeżeli pozostawać na płaszczyźnie analizy ukształtowania się wypowiedzi ze względu na dominujące w wypowiedzi funkcje językowe, to *prooemium* retoryczne i epilog można by przyporządkować liryce, narrację epice, probację i refutację z ich przechodzeniem w bezpośrednie repliki dialogu — dramatowi. Oto i osobliwość: jedna wypowiedź monologowa — i swoiste wyczerpywanie głównych typów wypowiedzi literackiej¹⁶.

Na pojawienie się wymienionych typów wypowiedzi w *Traktacie* wskazywaliśmy już, zwróćmy uwagę na jeszcze inne aspekty jej gatunkowej niejednorodności.

Ów synkretyzm przysparza wiele kłopotów przy definiowaniu statusu podmiotu literackiego „poezji traktatowej”. Zresztą i w niniejszej pracy pisaliśmy do tej pory o autorze, nadawcy, podmiocie lirycznym, personie lirycznej w *Traktacie*, próbując dokonać analizy budowy poematu.

Tak jak i w innych wypowiedziach gatunkowo mieszanych i pogranicznych — podmiot nie jest tu figurą jednolitą. Występuje w obrębie wypowiedzi w różnorodnych rolach literackich. Wymiana tych ról implikuje jednocześnie oscylację między lirycznymi a epickimi partiami wypowiedzi. Zamiana czasu przeszłego — w którym „opowiada się” histo-

¹⁶ Danek, *op. cit.*, s. 140.

ria — na terazniejszy podkreśla podmiotowość wypowiedzi, jest także czynnikiem jej dramatyzacji. Co więcej, sytuacja podmiotu ulega skomplikowaniu, ponieważ

W wypowiedziach poetyckich, w których krytyczność jest stematyzowana, dochodzi najczęściej do redukcji podmiotu lirycznego, do zespolenia głosu podmiotu monologu lirycznego z głosem autorskim¹⁷.

Związek ten poświadczony jest i na innym poziomie tekstu, poprzez aluzje do biografii autora. Mamy więc do czynienia ze wszystkimi kategoriami ról podmiotu wypowiedzi, włącznie z głosem samego autora.

Jeżeli przyjmiemy założenie, iż gramatyka gatunku sformułowana immanentnie w tekstach literackich jest zapisem czy transpozycją modelu sytuacji komunikacyjnej i jej reguł „utekstowania” informacji, to z chwilą kiedy natrafiamy na wypowiedzi o synkretycznej i rozchwianej gatunkowo strukturze, możemy zaryzykować twierdzenie o istnieniu zaburzeń stanu konstytuującej ją sytuacji komunikacyjnej. Owe sygnały systemowej „niepewności” wypowiedzi mają swoje konsekwencje także w poetyce odbioru. Tekst poetycki pozbawiony warunkujących i interpretujących go systemowo odniesień kategorii gramatyki gatunkowego *langue* traci przynajmniej częściowo swój autonomiczny status autotelicznego komunikatu językowego, skoro specyfika jego organizacji przestaje być kategorialna i nie jest już wystarczającym gwarantem tej autonomii. Nasuwa się zatem pytanie, czy „poezja traktatowa”, jako hybrydyczna gatunkowo, nie jest produktem także i zmian zachodzących w modelu literackiej komunikacji, sytuacji komunikacyjnej właściwej dla określonego typu i stylu kultury epoki. Zważywszy, że w latach, w których powstał *Traktat poetycki* i zostały napisane inne, pokrewne teksty Miłosza, faWORYZOWANY BYŁ W ŚWIADOMOŚCI LITERACKIEJ I TEORETYCZNLITERACKIEJ EPOKI kanon samozwrotności znaku poetyckiego, autonomii języka poetyckiego — należałoby lub też można by uznać teksty Miłosza za propozycję wobec tego kanonu konkurencyjną. Te zagadnienia wymagałyby osobnej analizy. Tymczasem należy gwoli ścisłości dodać, że hybrydyczne przykłady „poezji traktatowej” nie są bynajmniej amorficzne gatunkowo. Dotychczasowe nasze ustalenia wspierają chyba to stwierdzenie. Miłosz odwołuje się raczej do ustalonych w tradycji literackiej wzorców wypowiedzi. Są one przez niego cytowane, modyfikowane, tym samym reaktwowane na sposób polemiczny, ironiczny itp. W przypadku „poezji traktatowej” można raczej mówić o nowym modelu gatunkowym wypowiedzi aniżeli o bezgatunkowości.

Rodzaj poezji, jaką uprawia autor *Ocalenia*, często jest określany przez krytyków mianem „poezji kultury”, „poezji intelektualnej”, „filozoficznej”. Nie chcemy się tu wdawać w roztrząsanie zasadności i trafności tych

¹⁷ K. DybciaK, T. Witkowski, *Wypowiedź poetycka jako akt krytyczny*. W zbiorze: *Badania nad krytyką literacką*. Wrocław 1974, s. 127—128.

określeń, badać, czy istnieje rzeczywiście poezja intelektualna i jej przeciwieństwo: poezja emocjonalna, czy tylko poezja i niepoezja — i czy rozróżnienie to ma pokrycie w rzeczywistości (chciałoby się rzec: w ontologii poezji), czy też jest ono tylko atrybutem naszego, kulturowego rozumienia poetyckości i jej odmian.

Postawmy chwilowo znak równości pomiędzy „poezją kultury” a „poezją traktatową” — jako że przejawianie się refleksji kulturowej w jej wielorakiej postaci na gruncie „poezji traktatowej” nie podlega wątpliwościom. Aby precyzyjniej dookreślić specyfikę „poezji kultury”, proponujemy poniżej modelowy opis jej struktury.

Ponieważ w tym fragmencie naszej pracy termin „poezja kultury” będzie bardzo często się pojawiał jako nazwa typu wypowiedzi poetyckiej — dla uproszczenia oznaczamy ją skrótem PK.

Wśród reguł tekstowych aktualizowanych w tekście PK możemy najogólniej wyróżnić dwa ich zespoły, o niejednakowym natężeniu i charakterze systemowości: zespół reguł, który decyduje o swoistości i niepowtarzalności danego tekstu PK, a więc jedynie w nim realizowany, oraz zespół reguł wyartykułowanych i zrealizowanych już uprzednio, a w konkretnym tekście PK pojawiających się we wtórnej niejako realizacji. Krócej: są to reguły własne wypowiedzi PK oraz reguły stające się własnymi poprzez przypisanie ich — co nie zawsze ujawnia się w sposób stematyzowany, np. w informacji metatekstowej — materiałowi będącemu przedmiotem wypowiedzi PK, stanowiącemu jak gdyby jej „temat”. „Temat” pojmowany jest tutaj szeroko; może być nim każdy „tekst kultury” w takim rozumieniu, jakie proponują Jurij Lotman i Stefan Żółkiewski, a więc np. tekst literacki bądź nieliteracki, przedmiot kultury czy zdarzenie historyczne, itp. Systemowość pierwszego zespołu reguł jest systemowością języka poetyckiego, w jakim zostaje napisany tekst PK. System drugiego zespołu reguł ma charakter semiotyczny; charakter owej znakowości zależy od tego, w jakim materiale znakowym zbudowany jest „temat” PK.

Owe reguły „tematu” wypowiedzi PK stają się zarazem regułami samej wypowiedzi PK z chwilą ich językowej aktualizacji. W tekstach nie będących przykładami wypowiedzi PK — reguły „tematu” istnieją daleko mniej wyraziście bądź wcale, zależnie od stopnia nasycenia tekstu materialem kultury, istniejącą uprzednio w stosunku do świata kreowanego w języku.

Zatem poeta taki jak Miłosz jest w innej nieco sytuacji aniżeli poeta w rodzaju Przybosa — pracuje w innym materiale. Miłosz posługując się aluzją literacką czy rekwizytem kulturowym dokonuje operacji na gotowych już znakach lub tekstach kultury, obciążonych własnym sensem. Przyboś przyjmuje postawę kreatora. Pracuje na poziomie nagich znaków językowych, nie obciążonych pierwotnie żadnym znaczeniem poza ich znaczeniem językowym. Tworzy rzeczywistość wiersza od nowa.

Różnica obu pragmatyk staje się bardziej widoczna, jeśli weźmiemy pod uwagę poszanowanie, z jakim autor *Traktatu* odnosi się do semantyki i syntaktyki „języków” kultury. Sądzymy, że ta różnica, znakowości „materiału” nie jest obojętna, sam zaś „materiał” steruje swoiście rozwiązaniami tekstowymi. Oba te zespoły reguł dają się rozpatrywać osobno, ale tylko w statyce procedury opisowej. W samym tekście PK zespoły reguł własnych (językowych) i przyswojonych (istniejących tekstowo już wcześniej w jakimś systemie znaków kultury) są ze sobą związane na zasadzie sprzężenia zwrotnego czy izomorfii. Reguły drugiego rodzaju istnieją w tekście PK jedynie poprzez aktualizację reguł pierwszego rodzaju. Jednocześnie reguły własne wypowiedzi PK aktualizują się poprzez wypełnianie reguł drugiego rodzaju, już gdzieś utekstowionych. O semantycznej strukturze całości decydują więc te drugie, one pełnią funkcję pragmatyczną, sterują budowaniem tekstu, są jakby czynnikiem modelującym wypowiedź, narzucają kod metaliteracki.

Pragmatyka „tematu” PK (na którą godzi się adresat — co jest warunkiem właściwego, tj. zgodnego z intencją autora odczytania utworu), określa semantykę i syntaktykę utworu PK i relację nadawca—odbiorca. Mechanizm poetyki odbioru jest więc tożsamy z mechanizmem poetyki nadawania komunikatu, symetryczny wobec niej. Zilustrujmy te ustalenia przykładem:

Ostatni wiersz epoki był w druku,
 A jego autor, Władysław Sebyła,
 Lubił wieczorem wyjąć z szafy skrzypce
 Kładąc futerał przy tomach Norwida.
 Haftki munduru wtedy miał rozpięte
 (Bo na kolei pracował, na Pradze).
 W tym swoim wierszu, jakby testamencie,
 Do Światowida przyrównał ojczyznę.
 Zbliża się do niej świst i werbli trzask
 Od równin wschodu i równin zachodu,
 A ona śni o brzęku swoich pszczół,
 O popołudniach w hesperyjskich sadach. [229—230]

Reguły drugiego rodzaju: „tekst” biografii Sebyły, tekst jego wiersza, wyznaczają tu sposób realizacji reguł własnych wypowiedzi Miłosza. Stanowią jej model semantyczny¹⁸. Reguły drugiego rodzaju nie muszą, jak w tym wypadku, istnieć w tekście PK jawnie stematyzowane. Mogą występować na prawach cytatu struktury, cytatu wzorca stylistycznego wypowiedzi PK, tak jak to ma miejsce we fragmencie *Oda* (250).

One to stanowią podłoże funkcji dialogowej tekstu PK, z którą sprzężona jest także funkcja poznawcza, wyznaczają układ interpretacyjny dzieło—świat. Z uwagi na rolę reguł pierwszego rodzaju — są one językiem opisu reguł drugiego rodzaju — tekst PK nabiera znamion meta-

¹⁸ Chodzi tu o jeden z ostatnich wierszy Sebyły (1938), przedrukowany anoni-

tekstowości, zostaje umieszczony w pewnym historycznym ciągu kontekstowym: zewnętrznym wobec niego układzie syntaktyki literackiej (gatunkowość), tradycji literackiej (diachronia), topiki kulturowej i strukturalnej (paradygmatyka). Ta lokalizacja tekstu PK w kontekście mającym charakter metajęzyka opisu sprawia, że staje się on segmentem owego kontekstu, a więc znów metatekstem w stosunku do siebie i elementów subtekstowych. Nadrzędność reguł drugiego rodzaju jest więc dwupiętrową jakby relacją pragmatyki. Pragmatyka tematu wyznacza pragmatykę tekstową wypowiedzi na poziomie reguł pierwszego rodzaju — reguł języka poetyckiego, ta zaś pozostaje nadrzędna w stosunku do pragmatyki języka naturalnego, pierwotnego materiału artykulacji tekstu PK. To samo można powiedzieć o wyznaczonej przez pragmatykę semantyce i syntaktyce struktury tekstu PK. Paradygmat tekstu PK leży nie na poziomie subtekstowym czy tekstowym, ale metatekstowym, metaliterackim.

Na koniec chcielibyśmy przynajmniej częściowo uprzedzić zarzuty pod adresem przedstawionego tu modelu „poezji traktatowej”. Jeśli będziemy pojmować funkcję poetycką jako funkcję metatekstową, tak jak to proponuje w swojej, cytowanej przez nas kilkakrotnie pracy Danuta Danek, każdy utwór poetycki będzie jednocześnie wypowiedzią autotematyczną, metapoetycką. Jednakże nie każdy utwór podkreśla i eksponuje to, że jest wypowiedzią o innych tekstach. W przypadku „poezji traktatowej” metatekstowość i metaliterackość manifestuje się poprzez aktualizację własnych reguł wypowiedzi. Ze względu na metaliterackość i polemiczność wobec innych sposobów mówienia poetyckiego i ich realizacji „poezja traktatowa” jest przykładem wypowiedzi o samoformułującej się tożsamości i historii ewolucji przemian gatunkowych oraz zmian rozumienia statusu funkcjonalności tekstów literackich.

Podsumujmy nasze dotychczasowe rozpoznania i ustalenia dotyczące struktury interesującego nas typu wypowiedzi poetyckiej Miłosza i spró-

mowo w antologii *Pieśń niepodległa*, ułożonej (przy współudziale Miłosza) i wydanej w latach okupacji. Cytujemy interesujące nas zwrotki:

A na zachodzie werbli trzask,
rozgwar motorów z nieboskłonu
I krok miarowy wzywa łask
boga mocniejszych batalionów.

Ojczyzno moja, a ty trwasz,
w żelaznym pogrążona gwarze.
Światowidową mroczną twarz
zwracając w cztery strony wraże.

I marzy ci się chleb i miód,
I szklane domy w rodnych sadach,
I szczęśliwości pełen trud,
pod gałęziami lip biesiada.

bujmy wyodrębnić zespół cech dla niej charakterystycznych. Będą nimi w naszym rozumieniu:

- różnorodna podmiotowość wypowiedzi (wielość ról literackich podmiotu wypowiedzi);
- dialogowość, a nawet swoista wielogłosowość segmentów wypowiedzi;
- wielopoziomowa metatekstowość;
- prymat funkcji pragmatycznej (funkcja poetycka ulega tu osłabieniu);
- dyrektywa chwiejności, heterogeniczności gatunkowej;
- waloryzacja epickości wypowiedzi;
- waloryzacja dramatyczności wypowiedzi;
- retoryczność;
- izomorficznie sprzężona relacja między regułami własnymi „języka” wypowiedzi a regułami „języków kultury”;
- perswazyjna technika wypowiedzi imitująca komunikację nieliteracką (polemiczność, krytyczność);
- zdolność samorewelacji własnej literackości i historii tej literackości;
- silne związki z tradycją literacką; modernizacja historycznych stylów wypowiedzi poetyckiej.

Zaprezentowana tutaj próba modelowego opisu „poezji traktatowej” nie wyczerpuje wszystkich zagadnień, jakie pojawiają się wraz z tym typem wypowiedzi poetyckiej. Wybór stylu historycznego, jak i cały arsenał środków pragmatyki tekstowej zawarty w poetyce, w jakiej został napisany *Traktat poetycki*, a więc istniejący w kształtującym się modelu poezji „nowej dykcji”, służy polemice z kanonem awangardowego nowatorstwa w poezji, z linią jej rozwoju biegnącą od poetyki krakowskiej Zwrotnicy, ale i powołuje do życia nową koncepcję poetyckości, poddaje rewizji problem funkcji społecznych komunikatu poetyckiego. Kwestie te wymagają dopełnienia charakterystyki poezji „nowej dykcji” w oparciu o mechanikę procesu sytuowania się tej poezji w ramach kontekstu literackiej sytuacji komunikacyjnej epoki, co pozwoliłoby opisać problem funkcjonalnej genezy modelu i jego wariantów oraz jego miejsce w najnowszej historii systemów języka poetyckiego.