

Edward Balcerzan

Poezja jako rzecz wyobraźni : z dziejów pewnej ideologii artystycznej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 76/3, 95-121

1985

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.

EDWARD BALCERZAN

POEZJA JAKO „RZECZ WYOBRAŹNI”
Z DZIEJÓW PEWNEJ IDEOLOGII ARTYSTYCZNEJ *

W roku 1958 w dyskusji zainicjowanej szkicem Jerzego Kwiatkowskiego *Wizja przeciw równaniu*¹ jeden pogląd godził poróżnione strony: nikt nie przeczył, iż nie sposób już dłużej zwlekać z krytycznym uporządkowaniem nowej sytuacji poetyckiej, jaka wyłoniła się z przełomu październikowego. „Kwiatkowski próbuje ruszyć z miejsca. Chwała mu” — wołał Włodzimierz Maciąg.

Wizja przeciw równaniu stanowi w istocie pierwszą od lat próbę sondowania tendencji, jakie nurtują lirykę, której rozwój — w przeciwieństwie do innych rodzajów literackich — zapowiada się bogato.

— pisał Michał Głowiński. Podobnie Kazimierz Wyka:

Zasadnicze łowy na kryteria w sprawach poezji i jej najbliższego rozwoju proponuje rozpocząć Jerzy Kwiatkowski [...]. Chciałbym się do tych łowów włączyć i front polowania poszerzyć².

Zaizenowanie krytyki ówczesnej, świadomej własnego spóźnienia wobec poezji, jak i sama konieczność spóźnienia (powściągliwości, odwlekania decyzji, czajenia się przed „skokiem w manifest”, przed wkroczeniem w program dla twórców) były usprawiedliwione w równym stopniu. Wstyd spóźnienia narzuciło ogromne tempo przeobrażeń poetyckich, lawinowe narastanie faktów: nowych poetyk, nowych wrażliwości, nowych nazwisk. Fale Odwilży, miażdżenie „majakowszczyzny” (w pamphlecie Jana Błońskiego *Za pięć dwunasta*, także w parodiach), dramatyczne ekspiacje byłych prawodawców „jedynie słusznej” estetyki (*Poemat dla dorosłych* Adama Ważyka), emocje epizodu rozrachunkowego, wszystko to, choć tak niedawne, wydawało się jakże odległe.

* Tekst niniejszy — w skróconym wariantcie — czytałem na konferencji poświęconej poezji krajowej lat 1956—1981, zorganizowanej przez Pracownię Poetyki Historycznej Instytutu Badań Literackich PAN (Warszawa, 10—12 XII 1984).

¹ J. Kwiatkowski, *Wizja przeciw równaniu. Nowa walka romantyków z klasykami*. „Życie Literackie” 1958, nr 3.

² W. Maciąg, *Kwiatkowskiego próba teorii*. Jw., s. 8. — M. Głowiński, *Awangarda i mity romantyczne*. Jw., nr 9, s. 2. — K. Wyka, *Łowy na kryteria*. „Nowa Kultura” 1958, nr 9. Cyt. z: *Łowy na kryteria*. Warszawa 1965, s. 63.

nowe położenie poetyckie charakteryzuje się tym, że przemieszały się całkowicie istniejące dotąd gwiazdozbiory i tylko patrzeć, jak ułożą się w kształty nowe³.

Krytyka zwlekała z ukształtowaniem języka zdolnego do ogarnięcia i uporządkowania tyłu różnorodnych innowacji. A przecież spóźnienie dyskusji, która by stała się wreszcie diagnozą i równocześnie prognozą nowej konstelacji — nie powinno dziwić. Po dyktaturze realizmu socjalistycznego pozostał głęboki uraz wobec myślenia o teraźniejszości sztuki w kategoriach spójnego systemu. Wartością oczekiwaną była teraz wielość rzeczywistości artystycznych: ich nieprzewidywalność.

Podstawowy dylemat krytyki sprowadzał się więc do pytania, jak pogodzić istotę systemu z istotą przełomu; monistyczną naturę wszelkich inicjatyw programowych — z pluralistyczną empirią; zagrożenie osobowości (pochwyconej w system) — z kultem osobowości oraz jej przywilejami, które stanowiły niezaprzeczalny sukces rewolty październikowej 1956 roku.

Otóż *Wizja przeciw równaniu* Kwiatkowskiego, wkrótce także *Łowy na kryteria* i *Rzecz wyobraźni* Wyki demonstrowały możliwość rozwiązania tego dylematu. Wypowiedzi krytyków krakowskich postulowały taki system, w którym ośrodkiem centralnym miała być właśnie osobowość twórcy. Sprzeczności między osobowością a systemem spotykały się i ginęły w słowie „wyobraźnia”. Wyobraźnia jako źródło i jednocześnie rezultat procesu twórczego, jako wartość finalna wysiłku autora i punkt dojścia czytelnika — to było hasło nośne, po okresie retoryki agitacyjnej świeże, sugestywne. W obiegu potocznym mogło mniej onieśmielać niż „talent” (zakłęcie Skamandra)⁴. Wydawało się uwiarygodnieniem talentu, faktem tekstu, który podlega analizie. Przypominało też awangardową „przygodę” czy „niespodziankę”⁵, było wszak wyrazem pojemniejszym, gdyż i przygoda, i niespodzianka należą do „zachowań” wyobraźni, ale ich nie wyczerpują.

Najważniejsze: rehabilitacja wyobraźni wydawała się oczywistością w ostatecznym odtrąceniu poetyk normatywnych ery stalinowskiej. Ukrytą przesłankę rozumowania krakowskiego krytyka przedstawił-

³ Wyka, *op. cit.*, s. 73.

⁴ Zob. J. Lechoń, *Przemówienie na pierwszym wieczorze literackim „Skamandra”*. „Skamander” 1920, z. 1. Cyt. z: J. Zacharska, *Skamander*. Warszawa 1977, s. 108: „Geniusz, wielki talent, choćby tylko talent — wszystko to są te czarowne przypadki, dzięki którym ziemia kręci się naokoło słońca [...]”.

⁵ W istocie „niespodzianka” intrygowała zarówno skamandrytów, jak i Awangardę. Zob. *Program czy niespodzianki? (W odpowiedzi Karolowi Irzykowskiemu)*. „Skamander” 1920, z. 3. Przedruk w: Zacharska, *op. cit.* — J. Przyboś, *Wiersze — niespodzianki*. W: *Najmniej słów*. Kraków 1955. Natomiast idea „przygody” stała się szczególnie aktywnym czynnikiem w programie estetycznym A. Ważyka. Szerzej na ten temat piszę w szkicu pt. *Przygody człowieka książkowego* („Twórczość” 1983, nr 8).

bym tak: jeżeli zniewolenie sztuki słowa po szczecińskim zjeździe pisarzy stanowiło nie tylko wynik działania cenzury, ale i kwestię poetyki, zatem pewne poetyki są szczególnie podatne na zniewolenie ideologiczne, skłonne do kompromisu, zdolne do reorientacji etycznej — w zależności od obowiązujących wytycznych. Są to poetyki klasycyzmu. Poetyki „oschłe”, „zimne”, wyrachowane, eksploatujące kunszt dyskursu, zdyscyplinowane w szeregach intelektualnych „równań”. Zapewne monolog liryczny — pielęgnujący dyscyplinę rzemiosła — potrafi łatwiej przyjąć dyscyplinę obcą sztuce: polityczną, ideologiczną czy socjotechniczną. Tam gdzie istotą kultury staje się równanie potencjałów wartości, równanie w dół, tam poetyka „równań” lirycznych zawsze się umie odnaleźć i otworzyć nawet dla takich energii, które i ją w końcu zniszczą.

Przykłady klasycyzmu służalczego, dworskiego, panegirycznego — większość czytelników szkicu Kwiatkowskiego mogła w 1958 r. cytować z pamięci. Lecz nie tylko klasycyzm tradycyjny, pogadankowy, sycący się stylizacjami⁶, należało rozliczyć z serwilizmu. Również jego warianty dojrzalsze, wyżej zorganizowane, zasługiwały na krytyczny osąd. Wedle Kwiatkowskiego takim wariantem klasycyzmu jest poetyka awangardowa. Nadto jeszcze: mutacje „plebejskie”, klasycyzmy „szare”, wyhodowane w bliskim kontakcie ze świadomością „niską”, potoczną (kazus: Tadeusz Różewicz); także i one nie ocalały w latach zniewolenia. W roku 1958 klasycyzm poetów z kręgu „Kuźnicy” należał już do przeszłości, stanowił kartę zamkniętą, nie pretendował do roli wzorca dla młodych poetów. Polemika z tym nieboszczykiem byłaby zupełnie bezcelowa. Awangarda — inaczej. Inaczej — Różewicz. Te dwie orientacje artystyczne zdobywały wyznawców i dlatego one to właśnie stały się w eseju Kwiatkowskiego obiektem szczególnej agresji.

Ukryty tok rozumowania Kwiatkowskiego można dalej zrekonstruować tak: ocaleniem poezji nowej winny być poetyki, które — niezależnie od woli twórców, z samej istoty własnej ontologii — w żaden sposób nie były zdolne do współistnienia z doktryną przedpaździernikową. Otóż po zjeździe szczecińskim nie potrafiły się usytuować w komunikacji literackiej żadne kontynuacje liryki wizyjnej, mistycznej i „ciemnej” (w stylu Tadeusza Micińskiego), poezji baśniowej — filozofującej obrazem (jak u Bolesława Leśmiana), wyrażającej intymność snu, imaginacji, religijności dziecięcej (Krzysztof Kamil Baczyński, Tadeusz Gajcy), stwarzającej suwerenne krajobrazy tajemniczej, pięknej nadrzeczywistości (surrealizm)⁷. Poezja jako rzecz wyobraźni nie mogła wówczas

⁶ Trafną charakterystykę poetyki klasycystycznej daje J. Łukasiewicz w swej monografii *Mieczysława Jastruna spotkania w czasie* (Warszawa 1982, s. 250—253).

⁷ Krytyka socrealistyczna tępiła nadrealizm, a także — np. w twórczości Jastruna — wpływ „egzotycznej” wyobraźni takich poetów, jak P. Eluard czy P. Neruda. Jakkolwiek wiersze tych autorów były „socialistyczne w treści”, to jednak

przemówić, nawet gdyby chciała. Zatem wznowienie tradycji liryki wizyjnej, tradycji przerwanej w r. 1949, to właśnie owa czysta i bezgrzeszna perspektywa dla poezji nowej.

Rekonstrukcja powyższa nie jest parafrazą manifestu Kwiatkowskiego. Autor *Wizji przeciw równaniu* unika bezpośrednich rozrachunków z minionym okresem; myślenie rozrachunkowe stało się w tym czasie tak powszechne, tak ugruntowane, że nie wymagało specjalnych sygnałów⁸. A przecież w omawianym tekście ukryte, domyślne odniesienia do obalonego dogmatu dają o sobie znać bezustannie — choćby w poniższej rekomendacji, wystawionej poematom Jerzego Harasymowicza:

Jest to pierwszy — właśnie po Leśmianie — oderwany, przez poetę stworzony świat wyobraźni⁹.

Oderwanie od rzeczywistości, od mas, od walki klasowej, od partii — to w kodeksie socrealistycznym brzmiało jak kwalifikacja czynu przestępczego. (Sam Józef Stalin z lubością dyscyplinował kadry opowieścią o Anteuszu, który zginął z rąk Heraklesa, gdy pozwolił się oderwać od swej matki — Ziemi.) Pomińmy tu fakt, iż w istocie w praktyce społecznej, w obiegu czytelnicy twórczość wierna doktrynie Żdanowa stanowiła laboratoryjny przypadek krańcowego zerwania kontaktu z odbiorcą. Ale nowomowa tych lat żądała dla „oderwania od rzeczywistości” słów najwyższego potępienia. I oto inkryminowane „oderwanie” (świata wyobraźni od realiów codzienności) okazuje się sukcesem poety, źródłem zachwyty krytyka.

Konflikt między wyobraźnią a konstrukcją, między żywiołem fantazjotwórczym a rygorami mowy poetyckiej, był uświadamiany i manifestowany w krytyce powojennej — przed Kwiatkowskim. Kwiatkowski uchwycił koniunkturę świadomości literackiej owych lat; jej epizodycznym, rozproszonym oznakom nadał kształt manifestu.

Jeden przykład. Oto na krótko przed wystąpieniem Kwiatkowskiego Janina Preger w recenzji *Wołania do Yeti* Wisławy Szymborskiej zwraca uwagę na antagonizm dwóch dążeń poezji najnowszej. Z jednej strony, powiada Preger, formuje się poetyka racjonalistyczna, faworyzująca

okazywały się „nienarodowe” (niepolskie) w formie. Styl Nerudy i Eluarda oceniano więc jako „obcy, egzotyczny na naszym gruncie”, zubożający w poezji Jastruna jej „ogólny ładunek realizmu”. Zob. J. Trznadel, *O poezji Mieczysława Jastruna*. Wrocław 1954, s. 91, 108.

⁸ Odstąpienie od bezpośredniej, personalnej krytyki rozrachunkowej mogło mieć w manifestie Kwiatkowskiego dodatkowe powody natury taktycznej. Krytyk chciał, by jednym z patronów nowej poezji wizyjnej został K. I. Gałczyński; przeszłość socrealistyczna autora *Piosenki o gałazce oliwnej* nie budziła jednak najlepszych wspomnień. Szerzej o tym piszę w książce *Poezja polska w latach 1939—1965* (cz. 1. Warszawa 1982, s. 122—123).

⁹ Kwiatkowski, *op. cit.*, s. 7. Podkreślenia w tym cytacie i w dalszych — jeśli nie zaznaczono inaczej — pochodzą ode mnie.

„zdanie wyraziste”, przemawiająca za pośrednictwem obrazów rozrzedzonych, które odznaczają się imaginacyjną „powściągliwością, przy równoczesnej niespodziance: jak zimne ognie”. Biegun drugi to „barokowe, burleskowe nagromadzenie obrazów; fantastycznych szczegółików”. To poetyka wizji ogłuszających „niesłychaną bujnością inwencji”. Poetyka — metafizyczna, antyracjonalistyczna. Sympatie recenzentki są po stronie dyscypliny „zdań wyrazistych” — przeciw metafizycznej, „rozkosznej bylejakości” języka poetyckiego. Są po stronie Szymborskiej¹⁰. Gust recenzentki jest więc jawnym zaprzeczeniem gustu Kwiatkowskiego. Ale widzenie biegunów sztuki poetyckiej pozostaje dokładnie to samo. Zarówno Kwiatkowski, jak i Preger dostrzegają ostro pęknięcie, przepołowienie, rozdwojenie poezji współczesnej. Recenzja *Wołania do Yeti* nosi tytuł *Liryka przeciwko metafizyce*. Kwiatkowskiego *Wizja przeciw równaniu* — od redakcji tytułu poczynając — reprezentuje retorykę identyczną, zorientowaną na dychotomie, wołającą o wybór między antagonistycznymi wartościami.

Nie znaczy to przecież, iżby wszyscy uczestnicy sporu — przybywało ich coraz więcej, niemal z tygodnia na tydzień! — akceptowali tę retorykę oraz wprojektowane w nią widzenie dziejów sztuki. Przeciwnie. Myślenie alternatywne, zmuszające do cięć dychotomicznych, do widzenia w poezji dwu biegunów czy „skrzydeł” (jak czytamy w *Łowach na kryteria Wyki*¹¹), pozostawało w rażącej opozycji do najdojrzałych k a n o n ó w a r t y z m u, ukształtowanych już w dwudziestoleciu. Dychotomie zużyte i anachroniczne typu: „romantyzm—klasycyzm”, „uczucie—rozum”, „fantazja—dyscyplina”, usiłowano od dawna unieważnić. Julian Przyboś tak ocenił dzieło Kwiatkowskiego:

Jego głośny artykuł to niewypał. Niepoważne analogie historyczne: klasycy — romantycy. W Polsce ten pierwospór staje się już maniakałnym wzorem¹².

To samo mówili Głowiński i Maciąg. To samo w sierpniu 1958 oświadczył Różewicz.

Moim zdaniem dziś poeci powinni dążyć do syntetyzowania zdobyczy poszczególnych szkół. Pierwiastki klasyczne i romantyczne wiążą się dziś ze sobą. Krytycy, którzy próbują je rozdzielać, są ślepi raz na prawe, raz na lewe oko¹³.

¹⁰ Zob. J. Preger, *Liryka przeciwko metafizyce*. „Życie Literackie” 1958, nr 2, s. 8.

¹¹ Wyka, *op. cit.*, s. 74: „Jak się rzekło, nowatorstwo europejskie posiadało i posiada dwa skrzydła”.

¹² *Rozmowy z pisarzami: Julian Przyboś*. Rozmowę przeprowadził B. Drozdowski. „Życie Literackie” 1959, nr 15, s. 7.

¹³ *Rozmowy z pisarzami: Tadeusz Różewicz*. Rozmawiał W. Maciąg. Jw., 1958, nr 34, s. 3.

Jedyny sposób na wyzwolenie od automatyzmu dychotomii to synteza sprzecznych kiedyś dążeń. Dychotomie powinny stać się wewnętrznymi energiami współczesnego wiersza, zarzewiem dramatyzmu wypowiedzi poetyckiej. Witold Wirpsza — nieco później — postulował syntezę na najwyższym piętze doświadczeń kultury; pragnął w poezji przy mierza wyobraźni artystycznej z wyobraźnią naukową¹⁴. Zaskoczeniem wydaje się tu stanowisko Harasymowicza. Chwalony przez Kwiatkowskiego za odwagę wizji (i niechęć do „równań”), stwierdził, co następuje:

Wizje moje pragną łączyć bogactwo wyobraźni z konstrukcją i dyscypliną i w tym sensie nie można nazywać mojej poezji poezją surrealistyczną¹⁵.

Żywe zaplecze idei syntezy stanowiły doświadczenia Awangardy, a także — w innym wymiarze — koncepcje Juliana Tuwima jako autora *Kwiatów polskich*. Awangarda nie tylko usiłowała pokonać dychotomie przedawnione, ale i poszukiwała form syntezy dla sprzeczności, które były jej zrazu potrzebne — w okresie pionierskim (typu „natura—kultura”)¹⁶. Przyboś tedy w odpowiedzi Kwiatkowskiemu mógł jedynie powtórzyć myśl od dawna oswojoną:

wyobraźnia poetycka to [...], jak wszystko, co człowiecze, dzieło natury i kultury. Nie można więc w poezji przeciwstawiać „wizji” — „równaniu”. Wizja bez równania to chaos, równanie bez wizji — wydwarzanie i oschłość. Poezja bowiem to równanie wizji i serca¹⁷.

Poszukiwanie syntezy czy „poezji integralnej” stanowiło ambicję wielu innych poetyk dwudziestolecia i okresu wojny. Lecz wyznawcy „rzeczy wyobraźni” nie przyjmowali tego do wiadomości.

Jak ocenilibyśmy taką sytuację, w której twórca oznajmia, iż jego ideałem jest poezja łącząca wyobraźnię i dyscyplinę, irracjonalne czarodziejstwo mowy i laboratoryjną precyzję wiersza, a na to krytyk: właśnie! pan także twierdzi, że poezja jest irracjonalnym czarodziejstwem wyobraźni? Powiedzielibyśmy, iż w analogiczny sposób komunikują się i d e o l o g i e. W komunikacji ideologicznej na porządku dziennym znajdują się tego rodzaju nieporozumienia. Nierzadko cudzy głos dociera do ideologii konkurencyjnej w takiej postaci, jaką kod macierzysty owej ideologii zdolny jest zaadoptować.

W *Kwiatach polskich* Tuwim sławi poezję jako syntezę sprzeczności. Ciąg metafor utrzymuje w świadomości adresata obraz poezji „dwujędynej”, „misternej wraz i misteryjnej”, obraz sztuki pojednania guseł z arytmetyką, mgławic z cyrklem.

¹⁴ Zob. W. Wirpsza: *Do czytelnika — przestanie*. W: *Don Juan*. Warszawa 1960, s. 55—61; *Gra znaczeń*. Warszawa 1965.

¹⁵ *Rozmowy z pisarzami: Jerzy Harasymowicz*. Rozmawiał W. Maciąg. „Życie Literackie” 1958, nr 39, s. 3.

¹⁶ O roli tej opozycji w programie „Zwrotnicy” zob. J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy krakowskiej*. Wrocław 1965, s. 140—147.

¹⁷ J. Przyboś, *Zapiski bez daty. Szkice i notaki*. Warszawa 1970, s. 217.

Tak mgiełki srebrne i błękitne,
 Tak nawałnice snów i buntu
 Mierz cyrklem, wagą, logarytmem
 I dyscypliną kontrapunktu.

— doradza Tuwim adeptom sztuki wierszotwórczego¹⁸. Fragment ten zwrócił uwagę jednego z recenzentów poematu.

Tuwim:

Poezjo! lampo czarnoksięska
 I lampo laboratoryjna.

Recenzent:

Zalśni ta poezja jeszcze niejednym klejnocikiem. [...] Padnie piękne określenie istoty poezji („Poezjo! lampo czarnoksięska”).

Koniec, kropka; światło lampy laboratoryjnej do recenzenta nie dotarło. Był nim Kazimierz Wyka¹⁹.

W analogiczny sposób czyta poezję Kwiatkowski (w 1958 roku). I on także dostrzega i rozmnaża dychotomie artyzmu, widzi osobno poetyki wspierające wolność, wyobraźni i osobno poetyki — w jego mniemaniu — dla wyobraźni zabójcze.

Jaki rodzaj liryki może wejść na miejsce poezji intelektualnej? Poezja emocjonalna. Poezji przedmiotowej? Poezja ekspresjonistyczna. Poezji jednoznacznej? Symbol. Poezji sprozaizowanej? Baśń. Poezji o rytmie wewnętrznym? Poezja melodyjna²⁰.

Żadnych szans dla syntezy, dla dialogu wartości: np. dla wiersza, w którym melodyjność spotyka się z rytmem wewnętrznym, prozaizacja sprzymierza się z baśniowością, a myśl nie wygasza emocji, lecz odwrotnie, nadaje im szczególną wyrazistość. Żadnych szans dla takiego zjawiska jak Norwid! (Norwid jako argument był w sporze z Kwiatkowskim często przywoływany). Również wszelkie formy synkretyczne, kołażowe, cała tradycja literatury sylwicznej (gdzie nie stopienie pierwiastków, lecz ich mieszanina staje się środkiem ekspresji) dla krakowskiego eseisty nie istnieje (stąd kąśliwe uwagi o dorobku Różewicza w *Wizji przeciw równaniu*). Istnieje natomiast — jako niesłychanie energiczne wsparcie — teoria o naprzemienności prądów literackich, która bazuje na dychotomiach i w dychotomiach dostrzega „sinusoidalny” rytm dzieł sztuki.

Podobnie jak lektura *Kwiatów polskich* w recenzji Wyki, tak i czytanie poezji w manifestie Kwiatkowskiego należą do dziedziny lektur ideologicznych. Są przejawami ideologii artystycznej — nazwijmy ją

¹⁸ J. Tuwim, *Kwiaty polskie*. Warszawa 1955, s. 118—119.

¹⁹ K. Wyka, *Bukiet z całej epoki*. „Twórczość” 1949, nr 10. Cyt. z: *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1959, s. 143.

²⁰ Kwiatkowski, *op. cit.*, s. 7.

ideologią imaginatywną — która po 1956 r. pierwsza doszła do głosu i przez wiele lat (przez wiele lat krytykowana, pouczana, zniesławiana) utrzymywała się w komunikacji literackiej jako jeden z najważniejszych paradygmatów świadomości krytyków, poetów, czytelników.

Proponowane tu pojęcie „ideologii artystycznej” w swej genezie jest najbliższe koncepcjom Michaiła Bachtina. Nazywał on „ideologiami” systemy przekonań, mniemań, wyobrażeń — dalekie od pełni, wcale nie zawsze spójne, sytuujące się nierzadko na granicy świadomości i nieświadomości, uformowane i „podskórne”, dojrzałe i pozostające w stanie załączkowym²¹. Ośrodkiem krystalizacyjnym „ideologii” jest wartość uznawana za prymarną, przy czym charakter wartości centralnej bywa rozmaity: może to być wartość religijna, etyczna, społecznikowska, polityczna, narodowa; może to być także wartość artystyczna, czyli wizja istoty sztuki, koncepcja arcydzieła. Precyzując: ideologia artystyczna to taki system przekonań, dla którego problemem naczelnym jest artyzm. W naszych obserwacjach będzie to jedna zaledwie odmiana aryzmu — artyzm wypowiedzi poetyckiej, kanon poetyckości²². Ilekroć ideologia artystyczna wykracza poza kwestię aryzmu, tylekroć jej przemyślenia dotyczące innych doświadczeń człowieka są — przede wszystkim — argumentami, motywacjami teorii aryzmu.

Ideologia imaginatywna szkoły Wyki apelowała do wielu systemów wartości pozaestetycznych. Kwiatkowski powoływał się na metafizykę, na psychologię społeczną (lęk przed zagładą ludzkości w dobie rozwoju przemysłu zbrojeniowego, zwłaszcza produkcji bomb atomowych); łączył

²¹ Zob. *Bachtin. Dialog — język — literatura*. Redakcja: E. Czaplejewicz i E. Kasperski. Warszawa 1983. Hasła „ideologia” oraz „ideologia życiowa (pococzna)” wyodrębnia *Indeks rzeczowy* (s. 600). Zob. też s. 70 (tłum. A. Szarłat-Kierlańczyk): „Mowę wewnętrzną i zewnętrzną, przenikającą na wskroś całe nasze zachowanie, nazwiemy »ideologią życiową«”. Bachtin ostro przeciwstawiał pococzną, nieoficjalną „ideologię życiową” — ideologii „oficjalnej”. W naszym ujęciu ideologia artystyczna szkoły Wyki nie jest ani w pełni ideologią „życiową”, gdyż odnosi się do systemu kultury literackiej i pragnie uzyskać status swoistej „oficjalności”, ani w pełni „oficjalną”, korzysta bowiem jedynie z argumentów intelektualnych i nie ma, nie chce mieć żadnego wsparcia w jakichkolwiek środkach perswazji administracyjnej.

²² Zob. M. Głowiński, *Kanony poetyckości i style historyczne*. W: *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*. Kraków 1977, s. 191: „Kanon poetyckości [...] to zespół mniemań charakterystycznych dla danej epoki — lub w jej obrębie dla takiej czy innej grupy społecznej — na temat tego, co decyduje o swoistościach poezji, jakie czynniki na nią się składają i pozwalają rozpoznać na tle wypowiedzi innego rodzaju. [...] Kanon ów nie tylko [...] petryfikuje istniejący stan rzeczy, także proponuje, stanowi wezwanie zaadresowane do twórcy”. Ideologia artystyczna byłaby tedy sposobem walki o kanon; działalnością petryfikującą oraz postulującą dany kanon poetyckości jako wartość najwyższą, w danym czasie najbardziej pożądaną”. — Artykuł niniejszy ma wiele do zawdzięczenia koncepcji „kanonów poetyckości” Głowińskiego.

poezję wizyjną z ocaleniem w człowieku — najsubtelniejszej sfery jego życia intymnego: snu, dzieciństwa, wrażliwości na kolor, światło, dziwność świata. Jeszcze dobitniej naturalną więź „mowy wyobraźni” z historią i z uniwersum spraw człowieka współczesnego eskponował Wyka:

Poznanie poetyckie jest poznaniem poprzez wyobraźnię. Filozofia poetycka podobnie. Moralność podobnie. Nawet funkcja agitacyjna. Wygląda, że poezją nowoczesną, podobnie jak malarstwem nowoczesnym, rządzi prawo trudne do ujęcia w schematy. Prawo rozrastającego się wciąż świata, prawo rzeczywistości przybywającej. Do takiej rzeczywistości i podobnego świata wyobraźnia artysty wnosi swoje propozycje [...] ²³.

Typowy manewr wszelkich ideologii: otoczyć się jak największą ilością wartości humanistycznych, powszechnie akceptowanych, by wykazać, iż oferta danej ideologii jest wręcz nieodzowna, niezbędna do życia. Wyka mówi o życiu literackim — w perspektywie historycznej. Wprawdzie jego „rzecz wyobraźni” odpowiada personalistycznej koncepcji literatury, ujmuje tekst literacki jako znak osoby ²⁴, to jednak nie stanowi kategorii ponadczasowej — funkcjonuje w porządku historii. Jest hasłem dążeń nowatorskich, twierdzi krytyk.

Wygląda, że prawo wyobraźni, rzecz wyobraźni jako główne zadanie i podstawowy wyróżnik poezji pojawia się dopiero po romantycznej rewolucji indywidualności, przeniesionej z kolei w dziedzinę szczególnych praw kreacji poetyckiej.

Tak więc —

dopiero gdzieś od czarnych romantyków, od Baudelaire’a, dla poezji europejskiej poczyna się konstytuować rzecz wyobraźni jako najgłówniejsza. I trwa nieprzerwana tradycja rozwoju: walczyć z nią można, lecz najpierw we krwi nosić trzeba.

Swoistości literackiej ideologii artystycznej uobecniają się najpełniej w zestawieniu poczynań szkoły krakowskiej ²⁵ z tym,

²³ Wyka, *Rzecz wyobraźni*, s. 10. Cytaty następne pochodzą z tej samej książki, s. 9—10.

²⁴ Nie jest rzeczą przypadku, iż postawę Wyki jako swoisty wariant personalizmu (dalekiego od ortodoksji, areligijnego, laickiego) analizował w połowie lat sześćdziesiątych Kwiatkowski — w szkicu *O krytyce literackiej Kazimierza Wyki* (w zbiorze: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 3. Wrocław 1965, s. 402 n.). Zob. też K. Dybcia k, *Personalistyczna krytyka literacka. Teoria i opis nurtu z lat trzydziestych*. Wrocław 1981, s. 44—45. W tej jakże instruktywnej pracy znajduje się szereg wnikliwych uwag na temat personalistycznej orientacji w twórczości krytycznoliterackiej Wyki.

²⁵ Do „krakowskiej grupy krytyków” Wyka (*Łowy na kryteria*, s. 79) zaliczał także J. Błońskiego; tworzyli ją również inni uczniowie profesora (L. Flaszen). Jednakże Błoński nie uczestniczył bezpośrednio w akcji „burzy i naporu” ideologii imaginatywnej. Nie wyobraźnia bowiem, lecz „nowe odczuwanie” stanowiło dla Błońskiego „to, co w sztuce najważniejsze”, a horyzonty nowego odczuwania świata — jego zdaniem — w polskiej poezji powojennej otworzył jedyny Różewicz. Zob.

co w dwudziestoleciu nazywano „izmem”. Futuryzm, ekspresjonizm, klasycyzm, autentyzm są, w naszym rozumieniu, także ideologiami, ale opis „gramatykiizmów”²⁶ nie wyczerpuje opisu ideologii artystycznych XX wieku. Pozostaje jakaś reszta, która w żadnym z „izmów” się nie mieści, a jednocześnie należy do systemowych przeobrażeń sztuki oraz kształtującej ją świadomości artystycznej. „Ideologia” jest pojęciem szerszym, „izm” to odmiana „ideologii”, jedna z jej wielu postaci. Każdy „izm” historyczny mieści się w przestrzeni ideologii artystycznych; nie każda ideologia artystyczna staje się „izmem”.

Historyczne „izmy”, po pierwsze, mają charakter autorski. Są produktami artystów, obfitują w programy i autokomentarze, mogą rozwijać się bez wsparcia zewnętrznego, bez krytyki towarzyszącej ich przedsięwzięciom. Ideologie, które „izmami” nie są, stanowią rezultat spotkania sztuki i krytyki, także sztuki i komentarza badawczego. Z reguły twórczość wyprzedza krytykę, oczekuje krytyki, wiąże z nią duże nadzieje²⁷. Z tej perspektywy można by powiedzieć, iż Awangarda krakowska ewoluowała w porządku „izmu”, natomiast dzieje Skamandra były dziejami ideologii artystycznej: „nie-izmu”, a więc twórczości otwartej na cudzy komentarz, zakładającej interwencję odbiorcy, współdziałającej z opiniami ogółu. „Izmy” historyczne, po drugie, są strukturami homofonicznymi. Dominuje w nich jeden głos, głos autorski. Publiczność ma do wyboru: podporządkowanie się kanonom autorskim albo zerwanie kontaktu z danym „izmem”. Inne ideologie, nie będące „izmami”, mają naturę polifoniczną. Rozwijają się poprzez dialog uczestników, przy czym raczej twórcy mogą ustąpić wobec racji odbiorcy, a koncepcje odbiorcy mogą nadać decyzjom pisarskim niespodziewany kierunek. I to jest również bardzo skamandryckie.

Ustalenia powyższe pozwalają sformułować następującą tezę historycznoliteracką: Skamander jako poeta i krytyk bez wątpienia przegrał w nowych, popaździernikowych konfiguracjach poetyckich — Skamander jako model komunikacji literackiej — wygrał (świadomość tego miał Stanisław Grochowiak, gdy nazwał pismo „Współczes-

J. Błoński, *Poeci i inni*. Kraków 1956, s. 5. Również Flaszyn (Dzieci i żywo-
ły. „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 9) polemizował z Kwiatkowskim. Replika
Kwiatkowskiego w szkicu *Pierwsze potyczki* („Życie Literackie” 1958, nr 11,
s. 9). Znak równości między „ideologią imaginatywną” a „ideologią szkoły krakow-
skiej” jest oczywiście umowny, prowizoryczny.

²⁶ O „gramatyceizmów” piszę w książce *Przez znaki* (Poznań 1972, s. 112—
120).

²⁷ Zob. *Program czy niespodzianki?*, s. 112: „Nie godzimy się na razie na wy-
bór żadnego »izmu«. Jedynym »izmem«, który nam otwiera perspektywy, jest ży-
cie w swojej nowej formie i treści [...]. Czy to życie ma jakiś program? Być może.
Ale program ten będzie ujęty dopiero przez badaczy po latach kilkudziesięciu”.

ność” — „Skamandrem” własnej generacji²⁸). Po roku 1956 komunikacja poetycka nie rozwija się w planie „izmów”; nie jest też żywiołowym pędem sztuki wyzwolonej spod wszelkich norm systemu kultury pisarskiej; rozwija się w planie ideologii artystycznych (typu skamandryckiego), które „izmami” nie są i być nie chcą. Poeci liczą na krytyków, określają się wobec ich analiz. Wyznawał wówczas Harasymowicz:

Muszę zaznaczyć, że w pustyni, jaka mnie otacza, bardzo dopomógł mi do zrozumienia mej roli poetyckiej prof. Wyka, który najlepiej mnie rozumie, znacznie lepiej niż poeci, np. Jastrun i Przyboś. Z młodych krytyków najodważniej w mojej sprawie kruszy kopie Jerzy Kwiatkowski [...] ²⁹.

Jeżeli Wyka pisał z ubolewaniem:

ta generacja jest pozbawiona — może jak dotąd? oby nie na stałe — swoich krytyków.

Jeżeli stwierdzał:

Ta generacja rozwija się — jak dotąd! przecież na stałe chyba nie! — pod patronatem starszej krytyki; Sandauer odrabia za Białoszewskiego; Wyka coś tam pokłada w Harasymowiczu. To bardzo szkolarskie ³⁰.

— to nie kwestionował modelu komunikacji literackiej, w którym krytyka otwiera przed poetą horyzonty jego twórczości i pomaga mu w zrozumieniu jego roli; Wykę niepokoiły jedynie różnice pokoleniowe twórców i interpretatorów, a jako wzorzec wskazywał Wilama Horzycę, który napisał swoim rówieśnikom, poetom Skamandra, podstawowe deklaracje.

Ideologia „rzeczy wyobraźni” miała wszak nieporównanie trudniejsze zadanie niż ideologia krytyków towarzyszących triumfom Skamandra. Szkoła Wyki nie mogła korzystać z gotowych podziałów grupowych ani nawet pokoleniowych, nie mówiąc już o regionalnych. Trzeba było wydobyc z potoku zjawisk artystycznych jeden nurt, jedną linię, która powinna się być okazać linią ciągłą i, by tak rzec, „rozumiejącą” własną ciągłość, gotową uznać swą tożsamość. Mimo predylekcji do cięć dychoomicznych — ideologia imaginatywna (już w chwili narodzin) nie była w stanie dokonać podziału współczesności poetyckiej na dwie części, na piekło i raj, piekło z napisem „równanie” i raj z napisem „wizja”. W manifeście Kwiatkowskiego zarysował się podział poezji nie na dwa, lecz na trzy sektory: raj, piekło i czysćiec. Piekłem okazała się poetyka awan-

²⁸ Na pierwszej stronie jubileuszowego, dwusetnego numeru „Współczesności” (1965, nr 23 (200)) znalazły się słowa S. Grochowska — stanowiące motto i przesłanie tego czasopisma: „»Współczesność« trzeba zacząć traktować serio. W końcu ona, jaka by nie była, jest »Skamandrem« dzisiejszości, a każdy ma takiego »Skamandra«, na jakiego go stać”.

²⁹ *Rozmowy z pisarzami: Jerzy Harasymowicz*, s. 3.

³⁰ Wyka, *Łowy na kryteria*, s. 81.

gardyzmu. Awangardyzm został nazwany nowym pseudoklasycyzmem, a jego koryfeusze i czeladnicy to Przyboś, Brzękowski, Karpowicz — zdeprawowani przez przedwojenne teorie Peipera. Raj wizjonerów albo romantyków naszych dni przeznaczono w istocie tylko dla Harasymowicza. Być może jednak również dla Tadeusza Nowaka i Stanisława Grochowiaka. Z biegiem czasu, gdy „łowy na kryteria” stawały się coraz wyraźniej „łowami na nazwiska”, wizjonerów zaczęło przybywać; szkoła Wyki zmieniła reguły gry — zasadzie rygorystycznej selekcji przeciwstawiła nową zasadę: masowego naboru³¹. Tymczasem w czyścicu znaleźli się — nazwani klasykami, a więc ciekawszy od awangardystów i mniej ciekawi niż rasowi wizjonerzy — Tadeusz Różewicz i Zbigniew Herbert. Zrazu w ocenie poezji Herberta Wyka i Kwiatkowski byli niemal jednomyślni. Dwuznaczną pozycję otrzymał tu natomiast Różewicz: wysoko ceniony przez Wykę, niewysoko oceniony w szkicu Kwiatkowskiego.

Wszystkie te „przydziały” i oceny różniły się jakościowo od opinii i sądów wartościujących, które pojawiały się w recenzjach czy w omówieniach sezonów życia literackiego. Różniły się tym, że umiejscawiały poetów w systemie. W jedynym systemie, jaki zdołał się wówczas uformować. Innego nie było; nie było w świadomości ogółu; poeta poza imperium „rzeczy wyobraźni” — ginął w nicości.

Fakt ten pozwala zrozumieć, w jaki sposób ideologia imaginatywna narzuciła świadomości literackiej własny kod, który stał się przedmiotem sporu, przedarł się do obozu przeciwników, zaangażował postronnych obserwatorów, a co najbardziej znamienne — z tekstów krytycznych przewędrował do poezji. Podstawowe znaki tego kodu: „wyobraźnia”, „wizja”, „równanie” — eksponowano w tytułach książek krytycznych (*Rzecz wyobraźni*, *Klucze do wyobraźni*, *Wyobraźnia wyzwolona*, *Wyobraźnia ujarzmiona*), pojedynczych szkiców (*Wyobraźnia i myśl*, *Słowo i wyobraźnia*), wierszy (*Pudełko zwane wyobraźnią*, *Stara oszustka wyobraźnia*), tomików poetyckich (*Znaki równania*), poetyckich cykli (*Wizja i równanie*). Odnotowane wyżej teksty nie są tu połączone podobieństwem przypadkowym. Należą do sporu; partycypują w dziejach ideologii imaginatywnej; są nadto etapami sporu o słowa — zawłaszczone przez szkołę krakowską. Wypada zauważyć, iż aneksja słowa, a także słowo traktowane jako własność grupy czy formacji intelektualnej to są — przenikliwie opisane przez Bachtina — symptomy życia ideologii.

Przybosia nazwał 3 lata wcześniej Artur Sandauer „robotnikiem wy-

³¹ Zob. J. Kwiatkowski, *Klucze do wyobraźni. Szkice o poetach współczesnych*. Warszawa 1964. Szkice te są poświęcone: K. K. Baczyńskiemu, T. Gajcemu, Z. Bieńkowskiemu, T. Różewiczowi, Z. Herbertowi, W. Szymborskiej, J. Zychowi, T. Nowakowi, J. Harasymowiczowi, M. Białoszewskiemu, A. Bursie i S. Grochowiakowi. Jeszcze szerszy repertuar postaw analizuje *Rzecz wyobraźni* Wyki.

obraźni”³². Wyobraźnia wydawała się własnością Awangardy. W ogłoszonym u progu Odwilży zbioru *Najmniej słów* Przyboś poświęcił wiele uwagi mechanizmom wyobraźni — poetyckiej, malarskiej, muzycznej. Wyobraźnię karlejącą w naśladownictwach przeciwstawił wyobraźni potężniejszej w dziełach nowatorów. Podobnie słowo „wizja”: pojawiało się w jego szkicach i lirykach. Poeta był z nim zaprzyjaźniony. „Lotną wizję chwytam w dłoń jak w gniazdo”, czytamy w wierszu *Jaskółka*³³ — ważnym dla ideologii artystycznej Przybosia, bo przedstawiającym pracę poety. Także inni twórcy z kręgu awangardowego czuli się — przed wystąpieniem Kwiatkowskiego — robotnikami, znawcami fantazji, teoretykami i praktykami imaginacji...

Poeta jest ten, kto posiada fantazję poetycką, kto potrafi przetransponować ją na słowa. Bez wyobraźni poetyckiej nie może być mowy o prawdziwej poezji [...].

To nie są słowa Wyki z końca lat sześćdziesiątych, lecz Jana Brzękowskiego — napisane 20 lat wcześniej³⁴. Nie jest tedy przypadkiem, iż wydając w 1966 r. tom starych i nowych szkiców o poezji Brzękowski dał mu tytuł swojego eseju sprzed wojny: *Wyobraźnia wyzwolona*. Pozwólmy sobie na patos — spór ówczesny jest patetyczny: słowa „wyobraźnia” krąg awangardowy broni jak ziemi w czasie walk zbrojnych (bardzo dalekim echem tej wojny są *Modele Leśmianowskiej wyobraźni* Karpowicza³⁵). Aneksja słowa — tak drogocennego dla awangardystów — staje się szczególnie drastyczna, gdy w tytule książki Wyki *Rzecz wyobraźni* rozpoznaje się parafrazę tytułu zbioru wierszy Zbigniewa Bieńkowskiego *Sprawa wyobraźni*. Pisał o tym Przyboś:

Sprawą wyobraźni nazwał Bieńkowski swój pierwszy zbiór poetycki. Tytuł ten brzmiał jak definicja, toteż Kazimierz Wyka powtórzył go, wydając swoją książkę szkiców o poezji: *Rzecz wyobraźni*. Wyobraźnia jest sprawczynią poezji — co do tego godzi się poeta z krytykiem. Ale jaka wyobraźnia?³⁶

Jaka wyobraźnia? Na to pytanie spróbujemy odpowiedzieć sięgając do tekstu Bieńkowskiego. Zbiorek ten, jeden z pierwszych tomów poetyckich w Polsce powojennej, w latach socrealizmu zapomniany, został oto w r. 1960, w apogeum rozwoju ideologii imaginatywnej, wznowio-

³² A. Sandauer, *Esteta czy Scyta albo Robotnik Wyobraźni*. „Twórczość” 1955, nr 3.

³³ J. Przyboś, *Miejsce na ziemi*. Warszawa 1945, s. 70.

³⁴ J. Brzękowski, *Wyobraźnia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*. Warszawa 1966, s. 83.

³⁵ T. Karpowicz, *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*. Wrocław 1975.

³⁶ Przyboś, *Zapiski bez daty*, s. 216. Przyboś — zwrócił mi na to uwagę Sławiński — uprościł kwestię zależności tych tytułów, gdyż w tytule książki Wyki słowo „rzecz” jest homonimem, znaczy bowiem nie tylko tyle co „sprawa”, ale także „mowa”.

ny³⁷. Bohater Bieńkowskiego — bez wątpienia — określał się wobec problematyki metafizycznej. Rozmyślał o fenomenie bytu — w niebycie, o tajemnicy życia przed życiem: o śmierci, która poprzedza narodziny. Budował w swej imaginacji świat człowieka, który jeszcze nie zaistniał jako byt materialny, obywa się zatem bez ciała, porusza się bez zmysłów, egzystuje pośród idei zmysłów, ich szkicowych projektów — nieporadnych i radosnych jednocześnie.

Wszystko działo się tak bardzo po raz pierwszy, że dziś uśmiecham się wspominając. [...]

Oczy zabawiały się otwieraniem i zamykaniem powiek. Sprawiały wrażenie średniowiecznego rycerza, co ma po raz pierwszy hełm z przyłbicą. Nie umiały wychodzić na spotkanie. Były znakiem świetlnym sygnalizującym widnokregom zbliżanie się krajobrazu.

Uszy słuchały oczu i serca. Pragnęły tylko nauczyć się mówić w przyszłości.

Nos był stale zajęty swoją funkcją łagodzenia sprzeczności. Usiłował z wiatrem i pod wiatr pojednać. Usiłował wmówić kwiatom pachnącym i tym bez zapachu, że są wszystkie z powonienia utworzone. Był Don Kichotem mojej twarzy.

Usta jak wszystkie zmysły umiały myśleć wtedy! Myślały o słowach. Wyobrażały sobie ich dźwięczność i formy utrwalania. Nie bardzo tylko zdawały sobie sprawę, jakie ma być ich zastosowanie.

Ręce nie miały jeszcze dotyku i nie domyślały się nigdy obecności rzeczy. Obnosiły kształt i przyszłe uzdolnienia w absolutnej niewiedzy swojej do czegokolwiek przydatności.

Sens humanistyczny tych peregrynacji wyobraźni (tytuł cytowanego poematu prozą: *Akt wyobraźni*) staje się w pełni uchwytne, gdy uświadomimy sobie, iż odbywają się one w latach wojny. Oto człowiek, „podczłowiek”, syn podbitego narodu, skazany przez okupanta na to, by żyć w bezustannym, zwierzęcym strachu przed śmiercią nikczemną, na bruku, w zbiorowej mogile, w krematorium obozu zagłady, pokonuje tę upokarzającą, narzuconą mu rolę i wynosi problem własnego istnienia — wysoko ponad chwilę okupacji. A nawet ponad historię, wojny i okresy międzywojenne: rzutuje w czas kosmiczny. Dlaczego jestem? Co określa sens mojego nieistnienia dawniej i mojego „ja” w terażniejszości?

Do dziś dnia (a już chyba czas największy) nie mogę zrozumieć mojego zjawienia. Daremnie usiłuję przypomnieć kierunek pierwszego kroku, by wiedzieć, skąd wyszedłem i dokąd zmierzam, i czy obecne moje kroki do tego samego jeszcze dążą celu.

Jedno nie ulega wątpliwości. Nie oprawcy, nie dyktatorzy historii, nie instytucje uzurpujące sobie prawo do łamania losów człowieczych, są rzeczywistymi podmiotami życia.

³⁷ Z. Bieńkowski, *Sprawa wyobraźni*. Warszawa 1960. *Akt wyobraźni* cytuję z tego wydania, stamtąd też pochodzą podkreślenia w cytatach.

To nie mogło być tylko wezwanie mobilizacyjne do pierwszej europejskiej wojny. Może jakieś nieomyłne przecucie objawiło, że Ziemia jest w niebezpieczeństwie...

W perspektywie humanistycznej dzieło Bieńkowskiego mogło wydawać się znakomitym, sugestywnym argumentem dla ideologii imaginatywnej. Kwiatkowskiego apologia „oderwania” odnosiła się do realiów współczesności, nie problemów. Pisał w szkicu podsumowującym spór: „Jest rzeczą oczywistą, że realia tej poezji nie są istotne dla jej zasad”³⁸. Mowa o Harasymowiczu, ale słowa krytyka mają ambicję uogólniającą — mogą się sprawdzić także w odniesieniu do *Sprawy wyobraźni* Bieńkowskiego.

Jest to bowiem poezja, która nie cofa się przed wyrażaniem najistotniejszych spraw ludzkiego istnienia, a która jednocześnie zadaje kłam prawom rzeczywistości — rozładowując poczucie tragizmu metafizycznego.

I to zdanie również uzasadnia zainteresowanie Kwiatkowskiego i Wyki Bieńkowskim. Fundamentalne pytanie: czy poezja imaginatywna to zaledwie nowe wcielenie starej idei „sztuki dla sztuki”, czy też, jak twierdził Wyka, właśnie poprzez wyobraźnię najpełniej wypowiadają się treści najistotniejsze — filozoficzne i społeczne, czy zatem, jak utrzymywał Kwiatkowski,

jest to poezja, której wizjoneryzm, fantastyka, symbol wskazują jedną z najpewniejszych dróg dla lirycznego wyrazu uczuć społecznych, patriotycznych; wstrząsów, będących udziałem pokolenia, narodu, ludzkości³⁹.

— to pytanie tomik Bieńkowskiego rozstrzygał zdecydowanie na korzyść ideologii „rzeczy wyobraźni”.

Lecz, z drugiej strony, wymiar artystyczny *Sprawy wyobraźni* był dla tej ideologii faktem kłopotliwym. Autor analizowanych utworów objawiał się jako poeta precyzyjnych „równań”, logicznych symetrii składniowych i pojęciowych. Nie potoków wizyjnych, nie wzburzonych — z nadrealizmu czy ekspresjonizmu rodem — ekstaz lirycznych. Zauważmy, iż samo pojęcie „równania” w manifeście Kwiatkowskiego jest, co prawda, określone niezbyt precyzyjnie (przywołuje na myśl zarówno równanie matematyczne, jak i *Równanie serca* Przybosia), ale wystarczająco dobitnie, by wolno było w poetyce „równań” analizować tekst operujący metaforą czy oksymoronem — o znaczeniach odwracalnych, które już to synonimom nadają wartość antonimów, już to antonimy zmuszają do przyjęcia funkcji słów bliskoznacznych⁴⁰.

³⁸ Kwiatkowski, *Pierwsze potyczki*, s. 9.

³⁹ *Ibidem*, s. 10.

⁴⁰ Zdaniem J. Lotmana taki mechanizm „odwrócen” stanowi jedną z najistotniejszych cech poetyckości w twórczości poetów współczesnych. Zob. J. Lotman, *Struktura tekstu artystycznego*. Przełożyła A. Tanalska. Warszawa 1984, s. 120—137.

„Nos był stale zajęty swoją funkcją łagodzenia sprzeczności. Usiłował z wiatrem i pod wiatr pojednać”, pisze poeta. Wyróżnione wyrażenia frazeologiczne „z wiatrem” i „pod wiatr” są w potocznej polszczyźnie antonimami: tu dochodzi do ich „pojednania”, do „łagodzenia sprzeczności”. Nie dość na tym: „równanie” znaczeń w planie językowym powtarza się w utworze Bieńkowskiego w planie rzeczywistości przedstawionej. Oto nos: „Usiłował wmówić kwiatom pachnącym i tym bez zapachu, że są wszystkie z powonienia utworzone”. Tu równanie (równanie bytów) staje się celem gry poetyckiej. Zauważmy nadto, iż Bieńkowski przyznawał się otwarcie do tradycji awangardowych⁴¹. Że nie było to gołosłowne, niech za dowód starczy jedno zdanie z cytowanego *Aktu wyobraźni*: o oczach. „Były znakiem świetlnym sygnalizującym widnokręgom zbliżanie się krajobrazu”. Brzmi to jak cytat z Przybosia.

Kwestię miejsca Bieńkowskiego w systemie ideologii poetyckich rozstrzygnął Janusz Sławiński, gdy w głośnej *Próbie porządkowania doświadczeń* wyodrębnił nurt „wyobraźniowców” (w ślad za Kwiatkowskim), dołączył do tego nurtu debiutantów z Orientacji „Hybrydy”, najciekawszym poetą imaginatywnym nazwał Stanisława Swena Czachorowskiego, natomiast *Sprawę wyobraźni* ulokował zupełnie gdzie indziej: wśród wariantów liryki lingwistycznej⁴².

Reakcja Przybosia — bezpośrednio po ataku Kwiatkowskiego — była błyskawiczna i zdumiewająca. Zdumiewająca w pierwszej chwili: z biegiem czasu łączenie gatunków, korzystanie nie tylko z dyskursu krytycznego, ale i z wypowiedzi poetyckich, stało się w sporze o „rzecz wyobraźni” ustabilizowaną normą uczestnictwa poetów. Przyboś ogłosił drukiem dwie miniatury liryczne — z komentarzem⁴³.

Przepisuję te zapiski sprzed wielu lat, choć pisałem je tylko dla siebie i nigdy nie miałem zamiaru ich ogłosić. Stwierdzenia nawet najprawdziwsze, jeśli dotyczą spraw osobistych, brzmią, wypowiedziane na głos, chętnie lub bezwstydnie.

Osobliwy to komentarz! Autor powtarza znane przykazanie „wstydu uczuć”, rozwija je, utrwała i — na oczach czytelnika łamie:

Minimum elegancji duchowej nie pozwala przekroczyć progu, za którym kryje się choćby cień ekshibicjonizmu. Ale oto przeczytałem w eseju Jerzego Kwiatkowskiego *Wizja przeciw równaniu* takie zdanie o duchu mojej prak-

⁴¹ M.in. w szkicu o Przybosiu, pt. *Granice poezji?* („Życie Literackie” 1958, nr 26, s. 4). Zob. także Z. Bieńkowski, *Miejsce Przybosia*. W: *Poezja i niepoezja*. Szkice. Warszawa 1967.

⁴² J. Sławiński, *Próba porządkowania doświadczeń. Nowatorskie przedsięwzięcia poezji polskiej w latach ostatnich*. W zbiorze: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 3.

⁴³ J. Przyboś, *Zapiski bez daty. Cierpienie i brzydota. Pierwszy słowik*. „Życie Literackie” 1958, nr 5, s. 9.

tyki poetyckiej: „Jest to duch powierzchownego optymizmu filozoficznego, obcość wobec zagadnień metafizycznego tragizmu i problematyki moralnej; ignorujący zło i brzydotę świata estetyzm”. [...] Te dwa zapiski niechże więc służą za odpowiedź na zarzut „obcości wobec problematyki moralnej” i na zarzut „ignorującego zło i brzydotę estetyzmu”.

Agresja ideologii imaginatywnej musiała być głęboka i bolesna, skoro skłoniła byłego zwrotniczana do publicznego wyrzeczenia się jednej z najświętszych norm etycznych Awangardy. W aspekcie taktycznym obrona Przybosia była beznadziejna. Kwiatkowski nie oceniał przecież intymnych zapisków Przybosia, dopiero teraz ujawnionych. W perspektywie ewolucji pisarskiej poety jego decyzja — z kolei — miała nader pozytywne konsekwencje. Od odpowiedzi Kwiatkowskiemu rozpoczął się druk *Zapisków bez daty*, które złożyły się na jedną z najbardziej oryginalnych książek autobiograficznych naszej współczesności.

„Ale Przyboś to po prostu wielki poeta”, pisał Kwiatkowski w swoim manifestie. Poetą małym, złym awangardystą, epigonem i Różewicza, i Przybosia, był dla krytyka — Tymoteusz Karpowicz. Znęcał się nad jego brzydkim zdaniem: „wyszliśmy z czkawką z pękniętej źrenicy”. Karpowicz, w ślad za Przybosiem, włączył do sporu o wizję i równanie — teksty poetyckie. Swoją nową tomik (1960) zatytułował ostentacyjnie *Znaki równania*. Brał na siebie to słowo wyklęte, przyjmował etykietkę, jakby oznajmiał głośno: to ja jestem poetą „równań”. Taką postawę sugerował tytuł. Ale wiersze demonstrowały co innego. „Równanie” — w innym porządku niż u Bieńkowskiego — okazywało się tu czynnością magiczną. Było równaniem bytów w wizji sennej, w eksperymencie parapsychologicznym. Jestem poetą równań, ale poezja równań oznacza wiedzę tajemną. Równanie to wstęp do wizji. Wizja to sposób istnienia równań poetyckich. Tak przedstawia się główna idea tych wierszy⁴⁴.

Intencję Karpowicza uchwycił bezbłędnie Przyboś:

Był czas, kiedy, najogólniej biorąc — szedłem w tym samym kierunku co teraz on. Kierunek ten porzuciłem [...]. A Karpowicz posunął się dalej, odciążył swoją fantazję od bezwładu rzeczy, zrzucił balast, i wzniósł się w lot wolny. Na tej wysokości wyobraźni świat dotykalny i widzialny, świat wszystkich zmysłów przemienia się w „znaki równania”. Zmysły zamieniają z sobą wrażenia, z których wyobraźnia tworzy obrazy nigdy jeszcze nie dostrzeżone, niezwykle, a uderzająco trafne⁴⁵.

⁴⁴ Kwestię tę znacznie bardziej szczegółowo omawiam w szkicu *Trudny, czerwony las* (w antologii: *Debiuty poetyckie 1944—1960. Wiersze, autointerpretacje, opinie krytyczne*. Wybór i opracowanie J. Kajtoch i J. Skórnicki. Warszawa 1972).

⁴⁵ J. Przyboś, *Liryka Karpowicza*. W: *Sens poetycki*. Kraków 1963, s. 385. Zdaniem Z. Łapińskiego (w jego interpretacji *Zaokienego neonu Przybosia*, w zbiorze: *Liryka polska. Interpretacje*. Wyd. 2. Kraków 1971, s. 390) ów kierunek wyobraźni wyzwolonej z „bezwładu rzeczy”, z powiązań z sensualnym doświadczeniem, wyznaczały poematy prozą Przybosia pt. *Pióro z ognia* (1938).

Zauważmy, iż spór z ideologią imaginatywną coraz częściej korzysta z repertuaru aluzji. Opozycja awangardowa zaczyna pomijać milczeniem źródło sporu, nie odwołuje się bezpośrednio do tekstów szkoły krakowskiej, nadal jednak trzyma się słów („wyobraźnia”, „fantazja”), które uzyskały szczególne walory i konotacje. Przeniesienie dyskusji nad istotą poezji — na terytorium samej poezji — pozwala sformułować sąd, iż ideologia artystyczna nie rozwija się ani wyłącznie w planie recepcji, ani wyłącznie w porządku twórczości, lecz kształtuje się pomiędzy tymi porządkami. Ideologia artystyczna to: styl ekspresji + styl odbioru⁴⁶.

Zwłaszcza poetom, wyznawcom i oponentom „rzeczy wyobraźni”, zależy na pokonaniu dwudzielności czy dwutorowości sporu. Styl ekspresji i styl odbioru krytycznego powinny tworzyć jedność. W rozmowie przeprowadzonej z Różewiczem w sierpniu 1958 pyta Maciąg: „dlaczego pośród dyskutujących pisarzy pana nazwiska zabrakło?” Odpowiedź brzmi:

Bardzo wiele z moich utworów publikowanych w prasie dawało wyraz moim poglądom na sprawy poezji [...]. Przypomnę tu choćby wiersz *Kryształowe wnętrza brudnego człowieka*. W utworach tego typu zawierał się jak gdyby mój głos w dyskusjach, moje poglądy⁴⁷.

Różewicz-poeta miał własną ocenę ideologii imaginatywnej i własne z nią porachunki — wcześniejsze niż wystąpienie Kwiatkowskiego. Bohater jego *Czerwonej rękawiczki* (1948) był skazany na wyobraźnię kamienną. Od początku przemawiał do współczesnych jako —

szary człowiek z wyobraźnią
małą kamienną i nieubłaganą⁴⁸.

Z wyobraźnią „małą”, gdyż, czytamy dalej, karmioną egzotyką tandetną, z ilustrowanych magazynów, ze skąpych lektur i obiegowych symboli kultury masowej.

Z dwóch filmów
i książek kilku
układam bezbarwny krajobraz
(nie śmiejcie się cudzoziemcy
zwłaszcza piękne panie z magazynów
francuskich i amerykańskich):

Szary człowiek Różewicza, podobny do milionów innych szarych ludzi w Polsce, tym się od nich różni, że dobrze wie, iż jego mała wyobraźnia może być zaledwie kartoteką wizji fabrykowanych na użytek tłumów. Potrafi nazwać ten fakt, ocenić wstydlive ubóstwo — nie fantazji nawet, lecz skodyfikowanej konwencji fantazjowania.

⁴⁶ Obydwa pojęcia interpretuję zgodnie z ustaleniami Głowińskiego (*Style odbioru*).

⁴⁷ *Rozmowy z pisarzami: Tadeusz Różewicz*.

⁴⁸ T. Różewicz, *Wyobraźnia kamienna*. W: *Poezje zebrane*. Wrocław 1971, s. 62.

Jakiż obraz ubogi widzę
 wyspa palma i tygrys
 wymieniam resztę
 dla mnie wyobraźalnych elementów
 egzotycznego świata:
 wieloryb perła Murzyn
 wicekról Indii słoń ośmiornica
 figa (raczej owoc figi)
 struś i gitary hawajskie.
 Tak tak i to już wszystko.

Gdyby Różewicz mówił tylko tyle, że istnieje pewien fenomen „wyobraźni małej”, który także powinien mieć szansę wyrazu w poezji (choćby ze względów statystycznych, dokumentalnych), stanowiłoby to dostatecznie silny opór wobec haseł imaginatywistów. Mielibyśmy prawo stwierdzić: personalizm chlubi się kultem osoby, broni pluralizmu, a przecież bywa nietolerancyjny, gdy dla jednych natur, dla fantazjotwórców, rezerwuje miejsce w sztuce: inne z niej wypędza. Lecz Różewicz mówi więcej. Wyobraźnia mała, kamienna, skamieniała w czasie wojny, w czasie niewyobraźalnym literacko. Rzecz takiej wyobraźni to rzecz poezji po nieodwracalnej katastrofie ludzkości. Bohater analizowanego wiersza jest wytworem i więźniem pamięci. Tyle potrafi sobie wyobrazić, ile pamięta. Dlatego tygrys „jest podobny do kota”, a „dwa ananasy” — widział „przed wojną / w sklepie Rozenberga”. Widział śmierć sklepikarza:

w kloace go dopadli Ukraińcy
 skonał uduszony kałem
 nie zdołacie wyobrazić sobie
 śmierci Rozenberga w miasteczku
 koło Piotrkowa w Polsce
 piękne cudzoziemki z obnażonymi
 białymi piersiami

Gdy ideologia imaginatywna stała się głównym układem odniesienia dla poezji, Różewicz włączył się do sporu, podobnie jak Przyboś, prozą poetycką, w *Rozmowie z księciem* wyodrębnił cykl pod wymownym tytułem *Wizja i równanie*. Przekład jego idei na język dyskursu krytycznoliterackiego nie jest prosty. Najbardziej czytelny wydaje się tu atak na Awangardę. Poeta nie musiał się czuć w tym względzie kontynuatorem myśli Kwiatkowskiego. Wcześniej odrzucił idee Przybosia. Zajął się nie bezpośrednio poetyką czy ideologią artystyczną „równaniowców”, lecz ich etyką zawodową, środowiskową. To, co stało się aurą legendy „Zwrotnicy” — bezpardonowe, miażdżące oceny twórczości przeciwników Awangardy, brawura i odwaga pamfletów — w prozie poetyckiej Różewicza miało się teraz okazać czymś wysoce nieetycznym, godnym najwyższego potępienia. Oto zjadliwy i groteskowy portret osobowości „podniebnej”, oderwanej od ziemskiego brudu, doskonałej w nieczułości; drapieżnej, a przecież martwej:

Siedzi na skale ulepionej z tygodników literackich. Siedzi nieruchomy. Jego wspaniała głowa z ostrym dziobem i szklanym okiem budzi szacunek i zmusza do dystansu. Szpony jego rozdzierają głupich i złośliwych kolegów po piórze. Znacnie to zajęcie. Po niebie płyną literackie chmury, po ziemi pełzają w swoich odchodach głupcy. Tylko on jest niepokalany. Otwiera swe olbrzymie skrzydła i zaczyna krążyć po literackich przestworzach. Wzbija się coraz wyżej i wyżej. Cóż może być śmieszniejszego jak lot wypchanego orła. Z jego wnętrza sypią się trociny⁴⁹.

Przyboś? Sandauer? Nie będziemy rozstrzygać, czy ta krytyka się z osób natrzęsa czy z postaw jedynie: z postaw na pewno tak. Potępienie etyki awangardowej nie oznacza, iż Różewicz stanie po stronie antyawangardowych wizjonerów. Domyślamy się już, na podstawie wcześniejszych obserwacji, iż poeta nie będzie chciał uznać alternatywy „wizja albo równanie” za trafną czy najdonioślejszą. W jego *Rozmowie z księciem* pojawiają się, owszem, pokusy wizjonerstwa, próby czarnej fantazji, niesamowitości surrealistycznej. Oto bohater miniatury poetyckiej prozą *Grzeczność nie jest nauką łatwą* wyciąga włos z talerza; włos „ciągnie się w nieskończoność”; już palec nieszczęśnika wygląda jak szpulka czarnych nici; już nasz bohater — cały — znajduje się „w czarnym ciepłym kokonie”... Ludzie na sali wybuchają śmiechem, kelnerka jest tym zajściem ubawiona: „To jest włos koleżanki. Czy pan jest ślepy? Ja jestem łysa”. Dzieje się tak, jak gdyby Różewicz chciał powiedzieć: chcecie wizji? proszę bardzo, ja także potrafię inscenizować dreszczowce rodem ze snu. „Jednak mam jeszcze wyobraźnię”, mówi w miniaturze *Pod murem*, gdy wydaje mu się nagle, że czerwony mur nowego domu zaczyna rosnąć nad małą zdechłą myszką. Czyżby to była zbieżność przypadkowa? Nie tak dawno w *Przejęciu kopii* (1958) Haraśmowicz obwieszczał ukończenie potężnej budowy czerwonego muru surrealizmu „w Radomskim”⁵⁰. Dla Różewicza jednak surrealizm jest — niepodobieństwem. Być wizjonerem prawdziwym, powiada, to by znaczyło patrzeć w górę, w kosmos, i po granice kosmosu zabudowywać przestrzeń gigantycznymi konstrukcjami imaginacji. To zaś nie jego powołanie, nie jego biografia.

Nie widzę wielkich światła, a widzę zdechłe myszki pod rosnącymi murami. [Kokon z czarnego włosa to także rodzaj muru, przestony, więzienia dla oczu — E. B.] Może dlatego, że urodziłem się w małej mieścinie i do dwudziestego piątego roku życia nie widziałem szerokiego świata.

W omawianym cyklu najistotniejsza jest proza poetycka pt. *Wizja i równanie*. Tu „wizja” znaczy fałsz, mistyfikację. Oto ofiara wojny, „kadłub bez nóg”, człowiek walczący o elementarne radości istnienia:

⁴⁹ T. Różewicz, *Wizja i równanie*. W: jw., s. 467. Dalsze cytaty również według tego wydania.

⁵⁰ Ta — żartobliwa przecież — deklaracja była często komentowana. Ostatnio w książce M. Baranowskiej *Surrealna wyobraźnia i poezja* (Warszawa 1984, s. 304—306).

żeby nauczyć się chodzić o szczudle, żeby widzieć przez okno podwórko — wydaje się siostrze, zatroskanej i głupiutkiej Izabeli, wizjonerem, prawie świętym. Tak oto dorabiamy ideologię „rzeczy wyobraźni” do uczuć o ileż bardziej niż wyobraźnia pierwotnych, wmuszonych nam przez codzienność, podyktowanych przez los, którego nie wybieraliśmy.

Biedna Izabela mówiła, że miał przed śmiercią cudowne wizje, że widział marmurowe anioły, ametystowe świątynie, krajobrazy i kwiaty niewypowiedzianej piękności.

Nieprawda. „Nie miał cudownych widzeń”. Bohater *Wizji i równania* Różewicza ma tylko pamięć, nie wyobraźnię, nie dar kreowania pięknych i niezwykłych światów. W pamięci trwa uporczywie to, co w życiu było najbardziej okrutne. W pamięci bohatera tej miniatury, tak jak w pamięci generacji Różewicza, trwa wojna, wojsko, sylwetki żołnierzy, podwładnych i przełożonych, insygnia walki zbrojnej.

Nie miał cudownych widzeń. To tylko był ten oficer w operetkowym mundurze. Ozdobiony, obwieszony, brzękający, błyszczący oficer.

Pamięć nie scala obrazu wojny. Jest bezładnym magazynem form osobnych, rozsypanych znaków, śmietnikiem. Umierający bohater miniatury Różewicza widzi w sylwetce „błyszczącego oficera” — masę zmieszanych i bezsensownych szczegółów. „Pasy, klapki, szarfy, sznury, wstęgi, frędzle, pagony, guziki, medale, ostrogi, wąsiki”. Ani wizja, ani równanie nie są tedy, wedle Różewicza, prawdą poezji współczesnej, wyrażającej świat po wojnie. Prawda jest w kolażu, w kartotece.

Powołuję się na książkową wersję *Wizji i równania* Różewicza. W wersji czasopiśmienniczej tytuł był nieco inny: *Rimbaud: Wizja i równanie*⁵¹. Autor nawiązywał nie tylko do tytułu manifestu Kwiatkowskiego, ale i do — sprowokowanych przez ten manifest — *Zapisków bez daty* Przybosia, w których, w związku z kwestią brzydoty, pojawiło się nazwisko Rimbauda. Tak oto spór o wyobraźnię rozwijał się w coraz gęstszym, coraz bardziej „fajerwerkowym”⁵² kodzie aluzyjnym.

W poezji sporu o „rzecz wyobraźni” szczególne miejsce należy się Herbertowi. Autor *Struny światła*, jak i Różewicz, był dla ideologii imaginatywnej twórcą niepewnym, zbłąkanym wśród klasycystycznych równań, uzależnionym od tradycji, choć — bez wątplenia — utalentowanym. Pisał Kwiatkowski:

światne talenty Mirona Białoszewskiego i Zbigniewa Herberta służą — w pierwszym rzędzie — poetykom bardziej wyeksploatowanym i rezygnującym z ducha poetyckiej rewolucyjności.

⁵¹ „Życie Literackie” 1958, nr 50, s. 3.

⁵² W dyskusji nad niniejszym tekstem (zob. przypis wstępny) nazwał rekonstruowane przeze mnie zjawiska „fajerwerkiem krytycznym” K. Bartoszyński. I jakkolwiek było to określenie wobec mojego referatu polemiczne, oddaje ono znakomicie istotę dziejów poezji imaginatywnej.

Wyka zaś:

Debiut Zbigniewa Herberta jest niewątpliwie bardzo interesujący. Więcej on zapowiada, aniżeli już spełnia. [...] Spełnia wyobraźnię, która żadną miarą nie dorównuje dotąd Białoszewskiemu czy Harasymowiczowi⁵³.

Nie sposób ustalić, czy *Kołatka* Herberta stanowi odpowiedź Wyce⁵⁴; z całą pewnością jest odpowiedzią na m i t w y o b r a ż n i, który, jak stwierdziliśmy już, istniał potencjalnie przed wybuchem sporu.

Są tacy którzy w głowie
 hodują ogrody
 a włosy ich są ścieżkami
 do miast słonecznych i białych

 łatwo im pisać
 zamykają oczy

 a już z czoła spływają
 ławice obrazów

 moja wyobraźnia
 to kawałek deski
 a za cały instrument
 mam drewniany patyk

 uderzam w deskę
 a ona mi odpowiada
 tak — tak
 nie — nie⁵⁵.

Wiersz tak prosty, że — mogło by się zdawać — nie wymagający komentarza. (Miarą „prostoty” jest, w odbiorze potocznym, brak impulsów do parafrazy: przeświadczenie, iż wystarczy dany tekst przytoczyć *in extenso*, gdyż kod autora i kod czytelnika pozostają w stanie idealnej tożsamości.) Pozorna zgoda na „niższość” poezji wyobraźni — wobec poezji „drewnianej” — staje się problematyczna jedynie w słowach „łatwo im pisać”. Dopiero w drugiej części *Kołatki*, powtarzającej rytm konstrukcyjny części pierwszej, pojawia się wyrażenie zagadkowe, które wymaga interpretacji szczególnej, odsłaniającej ukrytą ironię wyznania Herberta:

innym zielony dzwon drzewa
 niebieski dzwon wody
 ja mam kołatkę
 od nie strzeżonych ogrodów

⁵³ Kwiatkowski, *Pierwsze potyczki*, s. 9. — Wyka, *Rzecz wyobraźni*, s. 249.

⁵⁴ W każdym razie piszącemu te słowa nie udało się tego ustalić w rozmowie z poetą.

⁵⁵ Z. Herbert, *Wiersze zebrane*. Warszawa 1982. Następne cytaty według tego samego wydania.

uderzam w deskę
 a ona podpowiada
 suchy poemat moralisty
 tak — tak
 nie — nie

Gdyby poeta akceptował (z żalem) fakt „naturalnej” przewagi pisarstwa wizyjnego, które jest darem natury oraz przedmiotem zawiści twórców tego daru pozbawionych: „suchych” moralistów, napisałby, iż to ogrody wyobraźni są „nie strzeżone”, dzikie, tajemnicze, zaskakujące niezwykłością. Moralista natomiast — ze swoją kołatką — zostałby przedstawiony jako ktoś, kto porusza się wśród oczywistości i zwykłości „strzeżonej”, znanej, uporządkowanej. Tymczasem w wierszu Herberta dzieje się akurat odwrotnie. Poeci obdarzeni bujną wyobraźnią są w istocie օdcięci od niezwykłości świata, skazani na stereotypy (drzewo — zielone; woda — niebieska). Są turystami w krainie radości pozbawionej niepokoju. Zwróćmy uwagę na paralelizm wersów:

do miast słonecznych i białych

oraz:

od nie strzeżonych ogrodów

Słoneczne i białe miasta fantazjotwórców są piękne i nieprawdziwe. Nie strzeżone ogrody moralistów — niewiadome, nie zidentyfikowane, mają w sobie — domyślamy się — jakąś trudną, surową prawdę.

Degradacja mitu wyobraźni intryguje Herberata również w następnym, trzecim z kolei tomiku: *Studium przedmiotu*. Wiersz otwierający ten tomik nosi tytuł *Pudełko zwane wyobraźnią*. Rozwija myśl *Kołatki*, że fantazjotwórcom „łatwo pisać”. Wyobraźnia to tylko pudełko, zabawka. Wystarczy „zastukać palcem w ścianę”, „zaświstać cienko”, „chrząknąć znacząco” — pojawią się światy wyimaginowane. Wystarczy zamknąć oczy — wizje zgasną. Herbert rzadko jednak porzestaje na jednej formule, rzadko czuje się usatysfakcjonowany jedną — jednostronną — odpowiedzią na ważne pytanie. Z reguły układ wierszy w tomiku powoduje ich dialog, organizuje napięcia idei. Dzieje się tak również z ideą wyobraźni w *Studium przedmiotu*. Drugi wiersz tego zbioru, pt. *Ptaka z drzewa*, uchyla ocenę wyobraźni — jasną i jednoznaczną w wierszu pierwszym. Wyobraźnia to nie jest magiczne pudełko z dziecięcego pokoju. Wyobraźnia to coś więcej niż bezkarna zabawa, to — niebezpieczeństwo. Powołuje bowiem do istnienia (jak u Leśmiana) byty problematyczne, kalekie, umęczone —

na niemożliwej granicy
 między materią ożywioną
 a wymyśloną
 między paprocią z lasu
 a paprocią z Larousse’a
 na suchym badylu

na jednej nodze
 na włosiu wiatru
 na tym co się odrywa od rzeczywistości
 ale nie ma dość serca
 dość siły
 nie obraca się
 w obraz

Zwróćmy uwagę na przejęty z kodu krytyki literackiej motyw „oderwania od rzeczywistości”, który — w przekładzie na kod poetycki — staje się u Herberta źródłem ironicznego obrazu. Obrazu, który „nie obraca się / w obraz”. Przekład mitu imaginatywnego na język poezji nie ogranicza się tu do utworów programowych, dyskursywnych, sytuujących się w kręgu poetyki sformułowanej. Szereg wierszy i poematów prozą Herberta — swą poetyką immanentną włącza się do „rzeczy wyobraźni”. Poeta zgadza się jakby z werdyktem krytyki, wycofuje się z turnieju fantazjotwórców, ułatwia ideologom liryki imaginatywnej wygnanie jego dzieł poza obszary baśni, nadrzeczywistości itd. Lecz jednocześnie jest autorem wizji tak pomysłowych i zaskakujących, tak śmiałych i zróżnicowanych⁵⁶, że jeden jego koncept starczyłby Harasymowiczowi na dwie lub trzy książki.

Czy przedstawione tu zachowania poetów, zarówno wtrąconych do „piekła” pseudoklasycyzmu awangardowego, jak i internowanych w klasycystycznym „czyścicu”, mogły zrujnować ideologię szkoły krakowskiej? W planie doraźnych ocen krytycznoliterackich powodowały one w istocie poważne weryfikacje, a nawet generalne odwrócenia. Dość powiedzieć, iż Przyboś, negatywny bohater manifestu Kwiatkowskiego, stał się w jakiś czas później bohaterem pozytywnym jego prac — i pozostał nim do dnia dzisiejszego⁵⁷. W perspektywie teoretycznej wystąpienia poetów modyfikowały kwestię wyobraźni, dramatyzowały tę kategorię, różnicowały jej postaci. Było to korzystne dla ideologii imaginatywnej, przedłużało jej życie. Podstawowe hasło imaginatywistów — poezja to rzecz wyobraźni — wydawało się niezniszczalne.

Bez pardonowy atak na tę ideę przyszedł od strony poetów, których istnienia imaginatywiści w ogóle, by tak rzec, nie zakładali. Był buntem postaw pozytywistycznych, takich mianowicie, które wszelkie warianty artyzmu traktują jako instrumenty krasomówcze, a wartość słowa poetyckiego pragną mierzyć wartością czynu. W owych latach ideologia pozytywistyczna stanowiła literacką forpocztę ruchu — poza literaturą określającego się jako marksistowski rewizjonizm:

⁵⁶ Np. *O róży*, *Las Ardeński*, *Oltarz*, *Wrózenie ze Struny światła*; *Siódmy anioł*, *Pogrzeb młodego wieloryba*, *Bajka ruska z tomu Hermes, pies i gwiazda*; *Język*, *Higiena duszy*, *Kiedy świat staje ze Studium przedmiotu*.

⁵⁷ J. Kwiatkowski: *Świat poetycki Juliana Przybosia*. Warszawa 1972; *Przedmowa*. W: J. Przyboś, *Utwory poetyckie*. T. 1. Kraków 1984.

zamienię cztery wypasione konie wyobraźni
na jedno dzieło Marxa
i na poprawne ó

— pisał Marian Grześcak⁵⁸; słowa te często w prasie cytowano. Uderzenie było celne: nic bardziej obcego ideologii „rzeczy wyobraźni” niż postulat poprawności!

W tomiku *Niezgoda na ukłon* (1963) Wiktor Woroszyński nazwał wyobraźnię „starą oszustką”. „Cóż potrafi”?, pytał. Jest siedliskiem pozorów, krainą bezużyteczności: wieczystym, sentymentalnym kłamstwem — nie tylko poezji.

czy wczorajszej miłości
płatki opadłe
do łodygi przypnie z powrotem
[.]
zoperuje raka
tłustą zziądaną przemieni w skowronka
zreformuje gramatykę
od dziś zamiast błędnego było
tylko krwią tryskające jest
cóż potrafi
mniej niż gramofon i fryzjer⁵⁹

Przebudzony z hipnozy „majakowszczyzny” Woroszyński pozostaje tu dawnym Woroszyńskim. Dla niego nadal kryterium prawdy poetyckiej to kryterium praktyki społecznej. Wyobraźnia, twierdzi, nie może być alfą i omegą sztuki, nie pomaga ludziom, sama potrzebuje pomocy:

kota w worku sprzedaje
kot piszczy
udajemy że nie słyszymy
kupujemy kota
z litości
dla biednej starej oszustki

Protesty pozytywistów nie potrafiły jednak zmienić układu sił. Nowe czasy domagały się nowej estetyki, a poezja czuła się oszukana w poprzednim okresie — nie przez wyobraźnię; raczej przez urzędowo nakazany brak wyobraźni, i to we wszelkich możliwych zakresach psychologii życia społecznego.

Spór krytyków i poetów o wizję i równanie wielokrotnie podsumowywano, zamykano, wznawiano. Nie unicestwiła go dyskusja na temat brzydoty i piękna, zainicjowana *Odą do turpistów* Przybosa. Ostatnim akordem sporu była *Wyobraźnia ujarzmiona* Andrzeja Lama (1967). Prawdziwy koniec ideologii imaginatywnej to — trudny do dokładne-

⁵⁸ M. Grześcak, *Cztery konie gwałtownie kolorowe*. W zbiorze: *Poetycka grupa Wierzbak. Wynikanie*. Poznań 1959, s. 21.

⁵⁹ W. Woroszyński, *Niezgoda na ukłon*. Warszawa 1964, s. 8.

go określenia w czasie: przypadający w połowie lat sześćdziesiątych — moment, w którym uzyskała akceptację ogółu zainteresowanych teza Przybośa: „Wyobraźnia poetycka to wyobraźnia językowa”⁶⁰. Miejsce poezji wizyjnej zajęła poezja „słowiarska”, lingwistyczna⁶¹ — mowa o miejscu w świadomości artystycznej, o roli podstawowego układu odniesienia dla sztuki słowa. Zauważmy, iż narodziny nowej ideologii miały ten sam rytm: najpierw pojawiały się wiersze lingwistyczne; interwencja porządkująca krytyki (zwłaszcza Sławińskiego) była nieco późniejsza; ostatnim ogniwem stało się zespolenie krytyki i poezji, stylu odbioru ze stylem ekspresji. W pewnym sensie można by powiedzieć, iż kres panowania imaginatywizmu choć nie musiał, rzecz jasna, być skutkiem inwazji akurat poezji „słowiarskiej”, musiał jednak urzeczywistnić się właśnie w zderzeniu z ideologią tego typu co ideologia lingwistyczna. Kanonom poetyckości, które wynikały z myślenia dychotomicznego i dążyły do dezintegracji doświadczeń pisarskich — przeciwstawić się mogły skutecznie kanony, w których dychotomie imaginatywistów traciły rację bytu, a celem okazywała się synteza doświadczeń, przedtem zdeintegrowanych. Zauważmy, iż nowe hasło, hasło „wyobraźni językowej”, uniemożliwiało opozycję „wizji” i „równania”.

Na tym tle rysuje się perspektywa włączenia do badań nad procesem historycznym w literaturze i sztuce — terminów różnicujących struktury ideologii artystycznych. W grze konkurencyjnej kolejnych ideologii jest, oczywiście, sprawą niezmiernie doniosłą ich „plan zawartości”: treść humanistyczna, kształt arcyzmu, model twórcy, ideał odbiorcy. Lecz równocześnie nie bez znaczenia pozostaje to, czy dana ideologia — w swej strukturze — pojmuje arcyzm jako rezultat erozji, dezintegracji, naturalnego lub celowego rozpadu poetyk, które wydają się nadmiernie skomplikowane, czy odwrotnie: propaguje arcyzm jako syntezę dyrektyw pisarskich⁶². Otóż, jak sądzę, prawdopodobieństwo zmiany systemu świadomości literackiej jest mniejsze, gdy naprzeciw panującej ideologii artystycznej staje ideologia o analogicznej z nią strukturze, a więc gdy ideologię zorientowaną na dezintegrację usiłuje zniszczyć ideologia dezintegrująca jakieś inne obszary doświadczeń lub gdy ideologia syntezy pragnie pokonać inną ideologię syntezy. W pierwszym

⁶⁰ Przyboś, *Zapiski bez daty*, s. 217. Podkreśl. w cyt. tomie.

⁶¹ Pojęcie poezji „słowiarskiej” — za Peiperem — wprowadził do leksykonu krytyki Przyboś. Zob. R. Matuszewski, *Moralisci, „słowiarze” i mitotwórcy*. W zbiorze: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 3, s. 232. — *Poezja lingwistyczna* — termin Sławińskiego (*Próba porządkowania doświadczeń*, s. 267—273).

⁶² Konieczność analogicznych rozróżnień w odniesieniu do typologii języków uświadamia sobie od dawna lingwistyka teoretyczna, gdy np. mówi o językach recesywnych i ekspansywnych. Zob. T. Milewski, *Językoznawstwo*. Warszawa 1965, s. 250—253. — A ideologia artystyczna to także *sui generis* język: bliższy, co prawda, kategorii *langage* niż *langue*.

wypadku wychodzą na jaw uproszczenia, redukcje, banalizacje problemów twórczości. W drugim — zawiłości tak potężne, iż spór staje się nieczytelny. Prawdopodobieństwo zmiany układu jest większe, gdy spotykają się w grze konkurencyjnej ideologii różnostrukturalne: już to ideologii dezintegrującej (takiej jak ideologia „rzeczy wyobraźni”) zaczyna zagrażać ideologia syntezy sprzeczności (jak np. ideologia lingwistyczna), już to odwrotnie — dominacja ideologii syntezy kończy się skutkiem naporu ideologii rozpadu. Taki los spotkać miał w końcu ideologię lingwistów. Jej upadek okazał się dziełem krytyków i poetów, którzy znów podzielili doświadczenie artystyczne współczesności na dwie części — mowie pseudonimów, ostro potępionej, przeciwstawili „mówienie wprost”. To niesłychanie prymitywne „cięcie” przez parę dobrych lat intrygowało najtęższe umysły i najpoważniejsze autorytety sztuki poetyckiej w Polsce.