

Piotr Michałowski

Miniatura poetycka

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 85/2, 116-135

1994

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.

ZAGADNIENIA JĘZYKA ARTYSTYCZNEGO

Pamiętnik Literacki LXXXV, 1994, z. 2
PL ISSN 0031-0514

PIOTR MICHAŁOWSKI

MINIATURA POETYCKA

Do najistotniejszych zjawisk we współczesnej poezji należy mała forma. Tendencja do tworzenia miniatur uwidoczniła się nawet na niekontrastowym tle epoki, w której dzieła krótkie stały się praktyką powszechną. Świadomość rosnącego znaczenia wiersza szczególnie zwięzłego ujawniają liczne wypowiedzi samych poetów i literaturoznawców, ale problem pozostaje zaniedbany od strony teoretycznej i nie doczekał się pełniejszego opisu.

W ujęciach cząstkowych miniatura bywa utożsamiana z epigramatem¹ lub z częścią systemu tradycyjnych gatunków². Niewątpliwie miniaturą jest fraszka i formy humorystyczne rzadsze na gruncie polskim: limeryk, *clerihew* czy też zarzucony dawno meander, ale także przejęte z literatury japońskiej i rozpowszechnione głównie na Zachodzie *haiku*, które wyraźniej zdobywa sobie miejsce w poezji polskiej począwszy od lat siedemdziesiątych. Ponadto na uwagę zasługują: aforyzm jako gatunek graniczny prozy i poezji oraz jego wariant liryczny — zdanie poetyckie, pojawiające się m.in. w twórczości Czesława Miłosza i Jacka Łukasiewicza. Systematyka genologiczna jednak nie wyczerpuje zjawiska miniatury pomijając najrozleglejszy obszar poezji, który nie podlega prawom żadnego z wyliczonych tu gatunków. Wprawdzie w konstrukcji utworów występują nieraz bardzo czytelne wpływy poetyki aforyzmu lub *haiku*, ale nie towarzyszą im ustabilizowane modele sytuacji komunikacyjnej, jakie gatunki te wyznaczają. Są to zaledwie klisze³ dobierane do potrzeb indywidualnej ekspresji. Żadna forma nie jest podporządkowana określonej funkcji i odwrotnie: żadnemu celowi wypowiedzi nie służy wyłącznie jedna forma. Możliwe są zatem tylko dwie równoległe i niezależne od siebie typologie. Próba nowej klasyfikacji — choć wydaje się propozycją minimalistyczną — stwarza szansę wprowadzenia ładu, jakiego nie gwarantują rozwiązania kompleksowe⁴.

Zarysowana tu systematyka odrzuca kryteria wersologiczne i stroficzne —

¹ Zob. *Mała Muza. Od Reja do Leca. Antologia epigramatyki polskiej*. Wybór i opracowanie A. Siomkajło. Warszawa 1986.

² Zob. J. Trzynadłowski, *Małe formy literackie*. Wrocław 1977.

³ Zob. R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*. „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 2, s. 114–115.

⁴ Zob. S. Sterna-Wachowiak, *Modele komunikacji albo gatunek*. W: *Szyfr i konwencja. O językach i gatunkach poezji XX wieku. (Eseje i szkice)*. Poznań 1986, s. 127–215. Proponowana tu typologia opiera się na schemacie Markiewicza i Zgorzelskiego i dotyczy raczej rodzajów literackich niż gatunków.

jako narzędzia nieprzydatne do opisu poezji współczesnej, od dawna zdominowanej przez wiersz wolny. Jednak i klasyfikacja wiersza wolnego — wyróżniająca wiersz skupieniowy, amnemoniczny i kontrastowy — jest nieprzydatna, jako że przenosi uwagę z zasad kompozycji na technikę rozczłonkowania wersowego. Bardziej celowe wydają się ujęcia stosowane w charakterystyce prozy, oparte na kryteriach takich, jak: retoryka wypowiedzi, kompozycja syntaktyczna, wreszcie — pewne operacje logiczne. Elementami różnego rodzaju układów i gry znaczeń są więc: figury, tropy, obrazy, argumenty, zdania. Inspiracji do nowego spojrzenia na budowę utworu poetyckiego dostarcza Peiperowska teoria wiersza jako układu zdań⁵. Wprawdzie znalazła ona ujęcie w propozycjach dalekich od miniatury, niemniej myśli sformułowane w postulacie „układu rozkwitania” można odnieść także do interesujących nas form. Czasem nawet wystarczy zastąpić termin „poemat” słowem „miniatura” i twierdzenie pozostanie prawomocne: „Poemat [...] musi być całością szczelnie zamkniętą”. „Trudności rozumienia potęgują się, kiedy chodzi o związek zdań [...]” — pisze papież Awangardy⁶.

Tu „zdanie” rozumiane będzie nie jako jednostka składniowa, ale jako pewna logiczna część wypowiedzi, dająca się wyodrębnić przede wszystkim semantycznie, natomiast konsekwencje w składni i trybie wypowiedzi pozostaną czynnikiem ubocznym. Dlatego termin „kompozycja składniowa”, wprowadzony przez Ewę Ostrowską⁷, wydaje się cenną inspiracją teoretyczną, lecz wymaga zasadniczej modyfikacji — przeniesienia uwagi ze struktury zdania na strukturę znaczeń.

Można teraz sformułować roboczą definicję formy. Miniatura poetycka to utwór obejmujący jedno, dwa lub najwyżej trzy tak rozumiane „zдания” — ściśle ze sobą powiązane i zestawione w sposób konieczny dla wyrazistego sensu całości. Częstki te mogą być rozbudowane i złożone z mniejszych elementów, nie są więc niepodzielne semantycznie, ale główny „dialog” — relacja znaczeń — zachodzi dopiero na ich poziomie. W zależności od liczby wyodrębnionych części można wyróżnić trzy grupy miniatur: monady, diady i triady. Rozwiązanie to zapewne zacieśni obszar opisywanego zjawiska, ale też usuwa przypadkowość kwalifikacji form.

Słownikowe definicje miniatury poetyckiej w świetle tych ustaleń wymagają daleko idącej modyfikacji. Wyznacznikiem nie może być już „maksymalna zwięzłość” — ani jako norma podstawowa, ani jako cecha uboczna — nawet jeśli przyjąć dla niej ostre kryteria ilościowe. Wśród miniatur z łatwością bowiem będzie można odnaleźć nie tylko takie dzieła, w których brak elipsy, skrótu czy innych środków „streszczających” myśl, ale i takie, które zawierają rozbudowane obrazy, powtórzenia i inne chwytły retardacyjne. Ponadto dotychczasowe definicje niesłusznie przypisują szczególnie doniosłą rolę puencie; tymczasem puenta jest ważniejsza raczej w utworach dłuższych i luźniej skonstruowanych. Wyodrębnianie tego elementu jako prawie samodzielnej części kompozycyjnej właśnie w miniaturze wydaje się nieuzasadnione. Sensu wyni-

⁵ T. Peiper, *Nowe usta. Odczyt o poezji*. W: *Tędy. — Nowe usta*. Kraków 1972.

⁶ *Ibidem*, s. 348, 362.

⁷ E. Ostrowska, *Składnia i kompozycja w wierszu dzisiejszym. (Na podstawie wierszy Zbigniewa Herberta, Tymoteusza Karpowicza, Tadeusza Moczarskiego)*. „Ruch Literacki” 1974, z. 2.

kającego z gry napięcie między „zdaniem” nie można bowiem sprowadzić do żadnego z nich osobno. Powstaje on w interakcji — jak metafora. Sądzę, że dowiodą tego przykłady.

Formy miniatur

Monady

Nazwa ta wydaje się najbardziej ułomna i została przyjęta głównie dla symetrii z pozostałymi. „Monada” to przecież substancja niepodzielna, a zupełnie niepodzielnych wierszy praktycznie nie ma. Jest to więc w większym stopniu model teoretyczny niż wartość opisowa. Jeśli jednak przyjąć pewną konwencję, okaże się, iż formy pojedyncze rzeczywiście występują — jako najradsza postać miniatury, choć ich kwalifikacja często pozostaje problematyczna.

Pewien monolit znaczeniowy możliwy jest wówczas, gdy zabraknie konfliktu motywów lub jeśli jest on niewyczuwalny, a całość wypowiedzi zachowuje względną jednorodność stylu i kompozycji. Przede wszystkim jednak — wykazuje pewną „niepodzielność” semantyczną. Może to być wyizolowane wyznaczenie, refleksja, apel, diagnoza, pytanie, zagadka lub obraz, którego wariantem jest *quasi-gatunek* — *widokówka*:

Za Saragossą
słońce oczy wyjadło niebiosom
Autostrada
suszą po brzegi nalana
cieknie pod bezcieniem
w ślepych bielmie wzgórz
jak fatamorgana

(J. Kulmowa, *Za Saragossą*⁸)

Harmonii krajobrazu nie narusza żaden z motywów, wszystkie są konsekwentnym opisem nadmiaru światła i wzrokowego olśnienia, a końcowe porównanie — choć to figura dwoista — obraz ten jedynie wzmacnia.

Przykład skrajnie zwięzłego wyznaczenia:

być sobie jednym
taki traf mi się
(M. Białoszewski⁹)

Autorefleksja — wypowiedziana z właściwą mowie potocznej nonszalancją i skrótowo (brak orzeczenia) — jest najwyraźniej myślą pojedynczą, a jedyna dwudzielność, jaka tu występuje, dotyczy składni. Za formy pojedyncze wypada bowiem uznać również większość konstrukcji logicznych przypominających zdania złożone podrzędnie, np. apel:

Niepodlegli nicości, podajmy dalej
niebotyczne pismo obłoków.

podawajmy je z ust do ust.

(R. Krynicki, *Podajcie dalej*¹⁰)

⁸ Wszystkie utwory tej autorki cytuję z wyd.: J. Kulmowa, *Zawiazki*. Poznań 1979.

⁹ M. Białoszewski, *Utwory zebrane*. T. 1. Warszawa 1987, s. 275. Z tego wydania cytuję wszystkie utwory tego autora.

¹⁰ Wszystkie utwory tego autora cytuję z wyd.: R. Krynicki, *Niepodlegli nicości. Wybrane wiersze i przekłady*. Kraków 1989.

Wyraźnie zaznaczony syntaktycznie podział na człon podrzędny i nadrzędny właściwy jest twierdzeniu:

Jestem pewien, że zdanie:
„Państwo jest aparatem ucisku”
staje się ciałem tym bardziej,
im częściej powtarzamy je
szepem

(W. Jaworski, *Aparat ucisku*¹¹)

Celowo został tu przytoczony utwór o wielokrotnie złożonej strukturze syntaktycznej. Widać też, jak analiza składniowa formalizuje zależność zdań, odwracając porządek semantyczny: najistotniejsza w tej wypowiedzi jest bowiem właśnie aforystyczna relacja zależności, wyrażona w zdaniach podrzędnych, a nie kolokwialne wprowadzenie „Jestem pewien [...]”.

Oczywiście, nie każde twierdzenie to wypowiedź „niepodzielna” semantycznie; należy bowiem wyłączyć sytuacje takie, w których istotną częścią twierdzenia jest porównanie. Dotyczy to również pytania, które zachowuje pojedynczość wtedy, gdy nie zawiera wyraźnej alternatywy:

Czy dzień
bez twojej twarzy
bez ust zdejmujących
siódme pieczęcie
jest dniem

(Ł. Danielewska, *Pytanie osobiste*¹²)

Za monady trzeba uznać także klisze dobrze znanych gatunków użytkowych, np. stylizacje na ogłoszenie prasowe czy komunikat policyjny. Utworami najbardziej reprezentatywnymi dla tej grupy są: cykl Wisławy Szymborskiej *Drobne ogłoszenia* oraz wiersz Tadeusza Różewicza:

20 sierpnia wyszła z domu
i nie powróciła
osiemdziesięcioletnia staruszka
chora na zanik pamięci
ubrana w granatową sukienkę
w białe groszki

ktokolwiek wiedziałyby
o losie zaginionej
proszony jest

(*Białe groszki*¹³)

Formalnie tekst ma budowę dwudzielną: po informacji o zaginięciu i rysopisie osoby (skomentowanym ironicznie przez tytuł) następuje wyodrębniony graficznie apel o pomoc w poszukiwaniach. Część druga nie jest jednak żadną poetycką ingerencją w formę ogłoszenia, ale jej organicznym elementem. Został więc zacytowany pewien dwudzielny schemat, a jedyną zmianą — prócz „nieodpowiedniego” tytułu i wersyfikacji — jest dokonany skrót, urwanie ostatniego zdania jako nie rokującego żadnych niespodzianek; to jakby rezygnacja

¹¹ W. Jaworski, *Sto kwiatów*. Kraków 1981.

¹² Ł. Danielewska, *Fluorescencja. Wybór miniatur poetyckich*. Kraków 1989.

¹³ T. Różewicz, *Poezja*. T. 1–2. Kraków 1988.

z dalszej lektury gazety, gdy czytający stwierdza, iż nie jest właściwym adresatem notatki, bo nic nie wie o losie zaginionej.

Podobnie należy potraktować parafrazy komunikatu policyjnego, takie jak ta – upoetyzowana przez metonimię, niby wynikłą z przejęzyczenia w rutynowym powtarzaniu schematu:

Wyszedł z pamięci
Dnia
Cierpi na zanik domu.
Ktokolwiek by wiedział.
(J. Zych, *Ogłoszenie*¹⁴)

Wreszcie – stylizacje, które przenoszą formę użytkową w zupełnie obcą jej problematykę. Schemat ogłoszenia służy za pretekst dla prezentacji paradoksu samotności lub braku samowiedzy:

Ktokolwiek mnie zna proszony
jest o powiadomienie najbliższego
(B. Kierc, *Ktokolwiek*¹⁵)

Powyższa egzemplifikacja wskazuje tylko na główne postaci monady oraz miejsca, gdzie „pojedynczość” staje się problematyczna i najbardziej uzależniona od przyjętej perspektywy badawczej. Rozpoznanie będzie wyraźniejsze dopiero w kontekście analizy form bardziej dla miniatury typowych: podwójnych i potrójnych.

Diady

Formy dwoiste najczęściej przypominają budową różne odmiany zdania złożonego współrzędnie i odpowiadają jego klasyfikacji znaczeniowej, która uwzględnia wzajemny stosunek pojedynczych wypowiedzi¹⁶. Uprzywilejowane są 3 spośród 6 typów zdań: synonimiczne, wynikowe i przeciwstawne; pozostałe: łączne, rozłączne i wyłączające – jako mniej odpowiednie do samodzielnego ustanawiania poetyckiego sensu – reprezentowane są w miniaturze znacznie rzadziej.

Na konstrukcji synonimicznej opiera się porównanie. Pełne nałożenie poziomów znaczeń i składni zdarza się częściej w aforystyce, która preferuje formę zamkniętą i logicznie wyrazistą, właściwą językowi prozy. Porównanie jako forma miniatury nie musi zawierać spójników syntaktycznych „jak”, „niby”; często pozostają one domyślne i narzuca je dopiero wyinterpretowana relacja. Ponadto tradycyjne porównanie zachowuje postać zdania złożonego podrzędnie i w klasyfikacji składniowej jest reprezentowane przez wypowiedzenie okolicznikowe sposobu, stopnia lub miary. W składni miniatury poetyckiej obydwie człony traktować trzeba jako równoważne, stąd „awans” do zdania współrzędnego. Porównanie jako forma nie spełnia bowiem wyłącznie funkcji pomocniczej, ale konstytuuje sens utworu; jest właściwie zbliżeniem, połącze-

¹⁴ J. Zych, *Blizny po świetle*. Kraków 1978.

¹⁵ B. Kierc, *Ktokolwiek*. Wrocław 1980.

¹⁶ Zob. S. Jodłowski, *Podstawy polskiej składni*. Wyd. 2, poprawione. Warszawa 1977, s. 192–194.

niem dwóch oddalonych od siebie zjawisk, obrazów. Może to być pojedyncze skojarzenie albo rozbudowana czy zwielokrotniona paralela:

Poezja – jest
 jak transfuzyjna krew dla pracy serca:
 choćby dawcy już dawno pomarli
 w nagłych wypadkach, to ich krew
 żyje – i cudze krwiobiegii spokrewnia,
 i cudze ożywia wargi
 (R. Krynicki, *Poezja żywa*)

Niekiedy paralela zaciera granicę światów, ale choć nie znajduje oparcia w składni (brak spójnika), pozostaje czytelnym porównaniem, które mogłoby powołać do życia alegorię:

Twoja ojczyzna
 krzak jeżyn
 słono sobie karze płacić
 krwią
 za rzeźki owoc
 który w czas posuchy przywraca cię
 do życia
 (U. Koziół, ***¹⁷)

Równoprawność obu elementów wypowiedzi jest bardziej widoczna w formie pokrewnej, która zamiast ujawniania podobieństw dwóch odległych zjawisk odnajduje ich pełną tożsamość. Formę tę można nazwać identyfikacją. I znowu o przynależności nie decydują tu ani formalne relacje składniowe, ani międzyzdaniowe spójniki. Wiersz Urszuli Koziół jest jeszcze porównaniem – mimo braku odpowiednich sygnałów syntaktycznych. Wypowiedzi bezspójnikowe znajdują się również wśród identyfikacji. Tak jak zwykle w porównaniach dystans zestawionych zjawisk zanika wraz ze spójnikiem („jak”, „niby”), tak utożsamienie nie musi wiązać się z użyciem spójnika „czyli” lub jego równoważników („to znaczy”, „to jest”) – właściwych dla wypowiedzi synonimicznych. Czasem jednak właśnie użycie spójnika podkreśla wiarę w tożsamość i odróżnia wypowiedź od takiej konstatacji, która mogłaby zostać rozumiana jako „tylko” porównanie:

Ta ćma rzucająca się
 na moje pióro
 gdy piszę coś za długo
 to Talia – muza epigramu
 (J. Harasymowicz, *Wieczorem*¹⁸)

Znakiem utożsamienia może być słowo „to [jest]” albo uwidoczniający elipsę myślnik czy dwukropek – charakterystyczny dla formy definicji, często stosowanej też w aforystyce.

Czasem interakcja prowadzi do jawnych narodzin metafory:

Mój dom
 to kartka papieru
 zabudowana słowami

¹⁷ U. Koziół, *Żalnik*. Kraków 1989.

¹⁸ Wszystkie utwory tego autora cytuję z wyd.: J. Harasymowicz, *Wybór wierszy*. T. 1–2. Kraków – Wrocław 1988.

Teraz jesienią
 mknie nad nią
 tylko
 dym pióra
 (J. Harasymowicz, *Mój dom*)

Arbitralna „definicja” doprowadza do całkowitego zjednoczenia światów: pisania i mieszkania. Uzasadnia je metafora „dym pióra” – jako efektowny „dowód rzeczowy” utożsamienia. Dym jest symptomem zamieszkiwania domu; świadectwem tworzenia jest wiersz lub ta oto metafora. Świadectwem, a nie celem – co zbliża sens całej wypowiedzi do etosu „życiopisania”.

Niekiedy przedmiot porównania służy jedynie za pretekst do opisu zjawisk odczuwanych subiektywnie jako podobne. Zacierą się wówczas różnica między porównaniem a identyfikacją:

Ktoś biegł
 po szklanych schodach
 w półbutach
 dębowych –
 ktoś
 po milionie
 makówek pustych
 ciężarówką jechał
 (J. Harasymowicz, *Złe wykonanie koncertu*)

Dwie przemyślnie wykreowane analogie stają się samodzielnymi wartościami poetyckimi, a na drugi plan usuwa się temat utworu – przeniesiony do tytułu, dokąd odsyłają dwa niezależne od siebie obrazy. Można ten układ zależności zapisać za pomocą równań, gdzie A oznacza tytuł: $b = A$, $c = A$, ale nie zachodzi związek $b = c$. Konstrukcja taka – podwojonego porównania – sytuuje się na pograniczu diady i triady.

Do najczęściej realizowanych modeli kompozycyjnych miniatury należą formy kontrastowe. Ich syntaktycznym odpowiednikiem są wypowiedzenia przeciwstawne, połączone spójnikami: „a”, „ale”, „lecz”, „natomiast”, „jednak” – w poezji zwykle pomijanymi, jeżeli nie służą stylizacji kolokwialnej. W obrębie tego typu wyróżnić można kilka postaci: przeciwstawienie, wyłączenie i korektę. Kontrast również wynika z porównania dwóch odległych zjawisk, ale jest rezultatem negatywnym tego zestawienia. Zamiast podobieństw odkrywa konflikt, niespójność.

Tak pisać aby nędzarz
 myślał że pieniądze
 A ci co umierają:
 że to urodziny
 (E. Lipska, *Przesłanie*¹⁹)

W powyższym przykładzie owa rozbieżność motywów zachowuje pewną równowagę. Inną odmianą kontrastu jest wyłączenie – wyeksponowanie wyjątku na tle reguły. Chwył ten ujawniają wręcz modelowo miniatury Harasymowicza:

¹⁹ Wszystkie utwory tej autorki cytuję z wyd.: E. Lipska, *Dom Spokojnej Młodości. Wiersze wybrane*. Kraków 1979.

Nic nie mam
zdmuchnęła mnie ta jesień
całkiem

Nic nie mam
Tylko z daszkiem nieba
Zamyślony kaszkiet
(*Nic nie mam*)

Podwojone stwierdzenie „nic nie mam” ściera się z uwagą, że jednak istnieje „coś” na tle opisanej nicości. Jedna drobna cząstka świata (w tym wypadku podmiot wiersza) zostaje wyłączona z ogólnej zasady i zwykle okazuje się, że ocalała właśnie cząstka najważniejsza. Końcowa metafora (zbudowana z metonimii): „z daszkiem nieba zamyślony kaszkiet” skupia bowiem i niezmierną przestrzeń („niebo”) i życie wewnętrzne („zamyślony”), któremu sprzyja samotność i ubóstwo. A zatem — bardzo dobitne zaprzeczenie nicości; brakowi posiadania przeciwstawia się manifestacja „bycia”.

I przykład konstrukcji wyłączenia bardziej wyrafinowanej:

Ziemia
szary więzień na kosmicznym spacerunku
wydeptała znów kółko
i wróciła
w ten smutek jesień
gdzie dni żółkną i osypują się
wiatr szarpnie mokrą bieliznę mgły
i tylko klucz żurawi
otwiera szczelinę w niebie
(W. Woroszyński, *Byle do wiosny*²⁰)

Wiersz opisuje sytuację znacznie mniej luksusowej samotności — człowieka uwięzionego. Skontrastowane są dwa stany, obiektywne: przemija rok, i subiektywne: jest jednak nadzieja. Porównanie cyklu astronomicznego (obrót Ziemi po ekliptyce) do kondycji więźnia (chodzenie w podobnie zamkniętym obiegu spacerunku) jest zatem w pełni prawomocne, ale istotniejszy od przedmiotu porównywanego wydaje się właśnie sam sposób porównania: realia więzienne. Kontrastowe wyłączenie („i tylko [...]”) konsekwentnie rozwija tę analogię: odlot żurawi jako znak jesieni — widoczny jest na obserwowanym nieboskłonie (ponad murem), ale nazwa formacji ptaków, „klucz”, nawiązuje znowu do przestrzeni więzienia. „Otwarta szczelina w niebie” to ponadto odwołanie do innego wiersza Woroszyńskiego, *Wyrok* — z motywem śmierci „bez nieba otwartego”. W analizowanym utworze nakładają się na siebie dwie konstrukcje: porównanie służy kontrastowi, odnalezieniu niespójności, która otwiera perspektywę wyzwolenia ze zdeterminowanego układu zdarzeń w zamkniętej czasoprzestrzeni.

Wyraźniejsze wskazanie wyjątku od reguły wymaga czasem dość obszernego opisu tła „nicości” — na pozór sprzecznego z zasadą miniatury. Ekspozycji kontrastu sprzyja jednak bardzo widoczna dysproporcja argumentów i wartość wyłączona pojawia się nieraz dopiero po długim wyliczeniu:

Kobietko, jak się nazywasz? — Nie wiem.
Kiedy się urodziłaś, skąd pochodzisz? — Nie wiem.

²⁰ Wszystkie utwory tego autora cytuję z wyd.: W. Woroszyński, *W poszukiwaniu utraconego ciepła i inne wiersze*. Kraków 1988.

Dlaczego wykopałaś sobie norę w ziemi? — Nie wiem.
 Odkąd się ukrywasz? — Nie wiem.
 Czemu ugryzłaś mnie w serdeczny palec? — Nie wiem.
 Czy wiesz, że nie zrobimy ci nic złego? — Nie wiem.
 Po czyjej jesteś stronie? — Nie wiem.
 Teraz jest wojna, musisz wybrać. — Nie wiem.
 Czy twoja wieś jeszcze istnieje? — Nie wiem.
 Czy to są twoje dzieci? — Tak.

(W. Szymborska, *Wietnam*²¹)

Utwór został upodobniony do reporterskiego wywiadu albo przesłuchania dokonywanego przez okupanta — gdyż obie interpretacje wydają się prawomocne. Pytań i odpowiedzi nieprzypadkowo jest aż 10. Natarczywą indagację charakteryzuje znacząca symetria: pytania są formułowane bardzo konkretnie i dotyczą tylko adresata. Odpowiedź pada zawsze ta sama i właściwie oznacza odmowę odpowiedzi. Reakcją na 9 pytań pozostaje zawsze dezorientacja, nieufność, niepewność i strach, które nakazują zachować milczenie. Ten długi szereg replik służy finałowemu efektowi i niewątpliwie jest działaniem retardacyjnym; przygotowuje odpowiedź ostatnią — twierdzącą: miłość macierzyńska pozostaje jedynym pewnikiem w chaosie wojny.

Wyłączenie nie zawsze ma charakter pozytywny, nie zawsze jest ocaleniem wartości, czasem właśnie oznacza odnalezienie braku, wyjątku negatywnego, który okazuje się na tyle istotny wobec wcześniejszej argumentacji, że ją podważa, a niekiedy — przekreśla. Bywa, że wyjątek jawnie rozrasta się w regułę i wówczas kontrast zanika na rzecz ironii i persyflażu — jak w wierszu Tomáša Jastruna:

Mniejsze zło rośnie
 A kiedy już pokryje
 Pole na wzgórzu
 I wolną wolę w dolinie
 Któż wtedy ośmieli się powiedzieć
 że dokonano złego wyboru

(Perz²²)

„Mniejsze zło” nie posiada już swej przeciwwagi — „zła większego”. Ginie więc napięcie między częścią a całością. Podobny pomysł zrealizował Piotr Lachmann w cyklu zatytułowanym właśnie *Mniejsze zło* (Warszawa 1991).

Jako ostatnią z form kontrastowych trzeba wymienić k o r e k t ę, czyli twierdzenie, które następuje po zaprzeczeniu i z niego wynika. Może to być relacja z omyłki, błędnego nazwania rzeczy, zdemaskowanego złudzenia lub fałszywej interpretacji zjawiska:

Kiedy w magazynach broni
 pojawiły się kalafiory i brukselka
 wszyscy myśleli
 że na świecie zapanował już pokój
 ale okazało się
 że chodzi tylko
 o zmianę amunicji

(E. Lipska, *Nieporozumienie*)

²¹ W. Szymborska, *Poezje*. Kraków 1989.

²² T. Jastrun, *Obok siebie*. Warszawa 1989.

Może to być również „gotowa” weryfikacja sądu, gdzie zaprzeczenie pojawia się już na początku i stanowi punkt wyjścia dla interpretacji:

Nie denerwuję się Przyjmuję to
ze spokojem nawet pogodą
Tylko mój sen
w gniewie dusi za gardło
przyciska do dechy nocy
Tylko ciśnienie krwi
zdyszane
wtacza swój głaz na szczyt
(W. Woroszyński, *Nie denerwuję się*)

Łatwo zauważyć, że „sprostowania” poetyckie mają zwykle charakter pozorony lub przewrotny; przekształcają świat lub pseudonimują uczucia, wreszcie są swoistą grą w teatrze absurdu — jak w ostatnio cytowanym utworze Lipskiej.

Niekiedy korekta wykorzystuje formy użytkowe, a pierwszym oczywistym skojarzeniem są *errata* — wykaz omyłek drukarskich z formalnym podziałem na „jest” i „winno być”. Formę tę częściej wykorzystuje satyra — i tu warto zacytować błyskotliwe dziełko o nie ustalonym autorstwie, załączone jako typowa ulotka drukarska do książki Andrzeja Dudzińskiego i Jonasza Kofty:

Strona	Wiersz	Jest	Winno być
		nieźle	dobrze
		dobrze	lepiej
		lepiej	wspaniale
		wspaniale	niezwykle wspaniale
		wybitnie	jeszcze wybitniej
		wspaniale	wspaniale
		jest	winno być
			(Errata <do świata>) ²³

Napięcia, powstające między kontrastowymi rubrykami, mają z pewnością walor poetycki. Czasem chodzi o postulat zmiany, czasem jedynie o parodię języka propagandy sukcesu — niemniej została tu podjęta pewna gra lingwistyczna.

Formy dwoiste często są zbudowane jak wypowiedzenia wynikowe. Związek między elementami pozostaje jednokierunkowy i nieodwracalny. Dlatego mimo współrzędności semantycznej — równoprawności obu członów wypowiedzi poetyckiej — zachowują one zwykle postać gramatyczną zdań złożonych podrzędnie: warunkowych lub okolicznikowych przyzwolenia. Taką konstrukcję ujawniają dyskursywne miniatury Krynickiego:

Choćbyście unicestwili
wszystkie nasze świadectwa,
to nawet nieme stoję drzew,
to nawet nasze kości powiedzą
w jakich żyliście czasach
(*Choćbyście unicestwili*)

²³ A. Dudziński, J. Kofta, *Księga zdziwień*. Kraków 1982.

Granica interesujących nas elementów przebiega tu między wersem 2 a wersem 3 i jest zaznaczona interpunkcją międzyzdaniową. Inna cezura — wyeksponowana podziałem na strofoidy — wydaje się nieistotna z punktu widzenia znaczeń, spełnia natomiast rolę intonacyjną. Dlatego trzem zdaniom syntaktycznym odpowiadają tylko dwa elementy logiczne, istotne dla sensu całości. Formalna podrzędność zdań: pierwszego i trzeciego, nie znajduje odbicia w semantyce tekstu.

Niepodobną do omówionej budowę mają inne formy wynikowe — miniatury realizujące w skrócie założenia sonetu. Występuje w nich wyraźny podział na części: opisową i refleksyjną. Zazwyczaj związek między nimi pozostaje domyślny, nie zaznaczony składniowo i jedynie bezpośrednio następstwo narzuca potrzebę wyinterpretowania relacji:

Ciemnozielona taśma horyzontu
siwobłękitne pasmo nieba.
Aż tyle utraciłem
tylko tyle mi trzeba?
(T. Żukowski, *Przez okno*)²⁴

Równie czytelna pozostaje tu granica konstrukcyjna — zaznaczona stroficznie — jak i związek. Niekiedy jednak jest ona ukryta, czasem dwa elementy przenikają się wzajemnie i choć można oddzielić motywy należące do opisu od tych, które są komentarzem, to nie sposób jej wykreślić:

Mój zięć
ten wałkoń szewczyna
sam w przypiływie szczerości
powiada że wie iż nic nie wie.
O bogi w jakimże gniewie
zesłałyście Ksantypie mojej latorośli
takiego kretyna
(J. Kulmowa, *Teściowa*)

Choć w zasadzie pierwszą strofoidę wypełnia relacja o zachowaniu postaci (Sokratesa), a drugą — apostrofa zawierająca ocenę, to elementy negatywnej charakterystyki pojawiają się już w części pierwszej („ten wałkoń”). Wynika to z konwencji liryki roli. A jednak dwudzielność kompozycji jest oczywista: istnieje wyraźny podział na „ja” i element świata przedstawionego, co podkreśla przepaść intelektualna między podmiotem a przedmiotem, choć inna niż chciałaby teściowa filozofa. Charakterystyka zięcia staje się bowiem mimowolną autocharakterystyką. Warto jeszcze zauważyć, że wiersz Kulmowej jest przykładem krzyżowania się dwóch typów: formy wynikowej i korekty. Formy mieszane zdarzają się bowiem równie często, jak opisane tu czyste modele.

Triady

Formy potrójne przybierają dwie postaci: triady dialektycznej i gradacji. Ich istotę można wyrazić za pomocą formuł matematycznych. Pierwsza z nich to równanie typu: $a + b = c$ lub jego wariant z iloczynem zamiast sumy. Druga

²⁴ T. Żukowski, *Łza*. Szczecin 1991.

to podwójna nierówność: $a < b < c$, wskazująca, że elementem najważniejszym jest ostatni.

W triadzie dialektycznej z dialogu dwóch pierwszych motywów powstaje trzeci, według schematu: teza — antyteza — synteza. Końcowy efekt zależy od czynników wchodzących w interakcję przybiera postać: konkluzji, metafory lub neologizmu. Najbardziej jawną konstrukcją tego rodzaju zawierają utwory zdialogizowane:

zdałeś ten łom
no zdałem
ja nie zdałem
trzeba było zdać
co będę zdawał i brał
zdawał i brał

(W. Woroszyński, *Podsluchane*)

Także — wypowiedzi narracyjne:

Zbudziłem się w nocy
i nie wiedziałem gdzie jestem
przez wysoki pokój hotelowy
ciągnęły z krzykiem
dzikie gęsi
na północ na
północ

(J. Iwaszkiewicz, ***²⁵)

Podział na trzy strofoidy dodatkowo wyodrębnia fazy doświadczenia: niewiedza — obserwacja — wyinterpretowany z obserwacji wniosek. Albo: pytanie — rozwiązanie — odpowiedź. Schemat ten odpowiada przebiegowi procesów poznawczych. Rozumowanie indukcyjne zawiera strukturę wypowiedzenia wynikowego: kierunek odlotu ptaków (skojarzony zapewne z porą roku) ujawnia miejsce pobytu według następującego toku myśli: „jest wiosna, a gęsi lecą na północ, więc jestem na południu... we Włoszech”.

Rozumowanie dialektyczne może być bardziej zawile, niemniej zawsze daje się sprowadzić do podobnego wzoru logicznego.

Myślę więc jestem
jestem więc ginę.
W myśleniu zatem
śmierć
ma przyczynę?

(J. Kulmowa, ***)

Można to zapisać następująco:

$$[(a \Rightarrow b) \wedge (b \Rightarrow c)] \Rightarrow (a \Rightarrow c)$$

Aż trzy wnioski ułożone w sekwencję, która — oparta na zasadzie przechodności — doprowadza wyjściowy aforyzm Kartezjusza do paradoksu. Właśnie paradoks lub pytanie są głównym celem tego typu miniatur. A zatem powstaje synteza „antynaukowa” lub filozoficzna. W liryce tak obnażone rozumowanie nie pojawia się jednak zbyt często; bywa raczej wbudowane w kontekst obrazowy — opisu lub narracji:

²⁵ J. Iwaszkiewicz, *Śpiewnik włoski*. Warszawa 1978.

Mamy wszystko: stadiony
 na których z naszych
 wysportowanych ciał układamy
 piastowskiego orła zwróconego
 na zachód, szkoły, w których
 uczymy się na pamięć opisów
 litewskiej przyrody, i anioła
 stróża nocnego z opaską ORMO
 na rękawie, który jedno skrzydło
 utracił na wojnie światowej

(J. Kornhauser, *Młoda kadra w służbie kraju*²⁶)

Pozorny chaos tego wyliczenia zaciera kontury symetrycznej kompozycji. Składnia i wersyfikacja ukrywają układ znaczeniowy wiersza. Łatwo jednak zauważyć, iż opis obejmuje właściwie trzy obiekty. Bardziej wnikliwa lektura ujawnia między nimi znaczącą relację. Trzy instytucje: stadion, szkoła i „anioł stróż”, to z pewnością metonimie, reprezentujące różne aspekty życia w Polsce Ludowej: rozrywka (podporządkowana rytuałowi świąt państwowych), wychowanie i nauka, wreszcie — nadzór nad obywatelem. Równie istotne są cechy opisanych obiektów, zaznaczone niby mimochodem jako nieistotne szczegóły: „piastowski orzeł zwrócony na zachód” — „litewska przyroda” (zapewne z *Pana Tadeusza*), wskazująca na wschód. Tęsknoty do dobrobytu (zachód) i sentymenty historii (wschód) sięgają poza obie granice. Trzeci element, obecność ormowca, to przymus ograniczenia, synekdocha konieczności „tu i teraz”, przypiętowanej drugą wojną światową (i agresją z obu stron świata). Można nawet dopowiedzieć — dla dopełnienia logiki gry symboli — które „skrzydło” (rękę) utracił weteran służący obecnie władzy ludowej. Ale o tym już wiersz milczy.

W przypadku wyraźniejszego dialogu przeciwieństw potrójność formy wydaje się oczywista. Przykładów dostarcza twórczość Białoszewskiego. Znany wiersz *Ach, gdyby nawet piec zabrali...* zbudowany jest na takim właśnie schemacie. Opowiedziana w nim historia pieca kaflowego (wymagowana, jak sugeruje tytuł) to proces racjonalizacji pustki po ukochanym przedmiocie. Wytwarza on werbalny substytut obiektu: nazwę-neologizm. Trzy fazy doświadczenia można streścić w zdaniach: „Mam piec” — „Zabrali” — „Została po nim tylko szara naga jama”. Ta „dziura w rzeczywistości” zostaje oswojona przez prosty zabieg językowy: kontaminację słów, która daje ciekawe egzotyczne („japońskie”) brzmienie. Nowy byt lingwistyczny narodził się z dialektyki fizycznego bytu i niebytu. Podobne efekty powstają z gry słów, wysnutej z refleksji nad doświadczeniem pozaobrazowym — z porównania słów i „przejęzyczeń”, które są subiektywną „korektą świata”:

zmęczenie pociągowe zwierzę
 nie zwierzę nie do uwierzenia
 do uwiezienia

(M. Białoszewski, *Dla nie mnie moje*)

Gradacja, czyli stopniowanie — to taka forma, w której motywy zostały uszeregowane według stopnia nasilenia cechy, zjawiska, emocji. Ponieważ zmiany o następstwie rosnącym („*crescendo*”, antykadencja) są właściwością

²⁶ J. Kornhauser, *148 wierszy. (1968–1979)*. Kraków 1982.

konstrukcyjną dzieła literackiego w ogóle, gradację trzeba także uznać za regułę każdej niemal miniatury. Ale pozycja ostatniego akordu-puenty nie zawsze wpływa na uszeregowanie pozostałych dwóch motywów. Toteż gradacja znajduje czasem zastosowanie namiastkowe, bo uwidocznia raczej kontrastową dwoistość: puenta zestawiona z resztą tekstu. Potrójność gradacji narzuca jednak gramatyka i nawet jeśli składnia wiersza nie różnicuje stopni równego i wyższego, a zaznacza tylko najwyższy, to zasada gramatyczna podpowiada pominięte ogniwa:

poznają cię po głosie
 poznają cię po chodzie
 ale najbardziej cię poznają
 po nieobecności
 (T. Śliwiak, ***²⁷)

Poznawanie kogoś po głosie i poznawanie po chodzie to dwa sposoby spostrzegania osoby; trzeci poprzedzają słowa „ale najbardziej” – zawierające właśnie sugestię gradacji. Druga z wymienionych metod poznania musi więc być bliższa od pierwszej. Poznać po głosie można już wtedy, gdy się nie widzi, np. przez telefon; by poznać człowieka po chodzie, trzeba natomiast go zobaczyć (o ile pominąć charakterystyczny odgłos kroków). I wreszcie – nieobecność, dotkliwy brak, który uruchamia wyobrażenie o osobie, a może i tęsknotę. Ten właśnie stan odczuwany jest tu subiektywnie jako najwyższy stopień znajomości. A więc gradacja prowadzi do paradoksu: $a < b < c$, gdzie $c < a$. Chyba żeby „głos” i „chód” zinterpretować inaczej. Głos to najbliższy i najbardziej ludzki atrybut, gwarantujący mowę i porozumienie; chód to już tylko charakterystyczny sposób poruszania się, cecha indywidualna, ale drugoplanowa z punktu widzenia kontaktu z drugim człowiekiem. I wreszcie: nieobecność to ostatni stopień – całkowitego oddalenia. A więc następstwo zdań układa się w spójny szereg malejący: $a < b < c$. Można mu nawet przyporządkować logiczną sekwencję zdarzeń. To opowieść o rozstaniu: ostatnia rozmowa („głos”) – odejście („chód”) – nieobecność. W planie fabularnym widać stopniowy zanik obecności; dla sensu utworu ważniejsza jest jednak nieobecność – bo to ona właśnie „narasta”. Wbrew pozorom gradacja zachowuje więc właściwą jej postać.

Niekiedy stopniowanie zostaje zatarte zwielokrotnieniem paralelizmów syntaktycznych i potrójność motywów jest trudno uchwytna:

A niechby jeszcze
 potwała ta podróż
 od kropli do oceanu
 od liścia do lasu
 od kroku do marszu
 od palca do pięści
 od pragnienia do pragnienia
 (I. Conti²⁸)

Pięciokrotnie powtórzona konstrukcja „od – do” daje się uszeregować i pozwala wyodrębnić trzy grupy motywów: wersy 3–6 zawierają relację część – całość, szczegół – ogół, natomiast sens ostatniego wersu odbiega od tej zasady

²⁷ T. Śliwiak, *Dłużnicy nadziei*. Warszawa 1978.

²⁸ I. Conti, *Ziemia nieobiecana*. Warszawa 1983, s. 41.

i sprowadza się do tautologii. A zatem został wydzielony ostatni element gradacji. Pozostaje wyodrębnić dwa wcześniejsze stopnie tego układu. Można zauważyć, iż motywy w wersach 3–6 dzielą się na dwie grupy: kropla – ocean i liść – las to przyroda, sceneria podróży; krok – marsz i palec – pięść to już opis podróżnego. Wreszcie piąta para: (jedno) pragnienie – (inne) pragnienie, to już przejawy przeżyć psychicznych wędrowca. Gradacji nie wyznacza więc paralelizm syntaktyczny „od – do”, sugerujący jakieś odcinki podróży, ale trzy fazy zbliżenia przedmiotu opisu: tło (miejsce „akcji”) – postać – jej świat wewnętrzny.

Gradacja jest na ogół formą łatwo rozpoznawalną; stanowi punkt wyjścia dla interpretacji utworu, pozwalając odnaleźć związki nieczytelne w innych układach. Na koniec jednak przykład bardziej wyrafinowany.

Jeżeli popatrzeć na las
z punktu widzenia strategii
tamte sosenki są szańcem
tutaj w jałowcach latryna
la la la lazarecik na polance

Jeżeli popatrzeć na
punkt wysokościowy
z punktu
reduta

Jeżeli na idącego człowieka
z punktu
poległy.

(J. Kulmowa, *Śpiewka w plenerze*)

Trzy strofoidy, nieprzypadkowo coraz krótsze, wyznaczają granice semantyczne i choć opis zawarty w pierwszej z nich – w przeciwieństwie do pozostałych – obejmuje kilka elementów, podział stroficzny narzuca rozumienie go jako pewnej całości. To widok lasu, rzut pionowy jak w kartografii, ale zinterpretowany w kategoriach militarnych: neutralny teren, obserwowany z wysoko-ka, staje się potencjalną bazą wojskową czy obozem, tyłami frontu, wreszcie – poligonem lub polem bitwy. Drugi obraz odwraca perspektywę obserwacji, wykorzystując podwójny sens pojęcia „punkt widzenia”. W poprzedniej partii opisu abstrakcyjny „punkt widzenia strategii” został powiązany z konkretnym sposobem spojrzenia „z lotu ptaka” – jak na mapie sztabowej. Teraz tenże urealniony „punkt widzenia” sam staje się przedmiotem obserwacji – już z dołu. W terminologii montażowej filmu byłoby to „przeciwujęcie”. Prawdopodobnie jest właśnie tak, bo to już jakby punkt widzenia nieprzyjaciela, skoro w obrazie trzecim następuje powrót do pierwszej perspektywy – „z góry”. Człowiek jest potencjalnym poległym – prawdopodobnie zastrzelonym właśnie z wieży. Oko obserwatora może być „uzbrojone” – albo zwykłą lornetką polową, albo celownikiem optycznym, w jaki wyposażony jest karabin snajpera. Wyrażenie „z punktu” ma tu już trzy znaczenia; prócz wymienionych to także: „od razu”, „natychmiast”.

Bez wątplenia ta przemyślna konstrukcja obrazowo-lingwistyczna prócz gradacji jest także triadą dialektyczną – jako dialog zmiennych perspektyw. I reprezentacja obu typów form w jednym tekście wydaje się istotna, gdyż dotyczą one różnych poziomów sensu. W płaszczyźnie obrazowej to triada dialektyczna, ale w płaszczyźnie moralnej – gradacja, bo silniej przemawia

narastanie rangi motywów: przyroda (środowisko człowieka) — budowla (dzieło człowieka) — sam człowiek. Wraz z coraz wyraźniejszą obecnością człowieka rośnie zagrożenie i agresja, niebezpiecznie deformująca neutralny świat — choćby w zaszczutej wyobraźni stratega.

Niemożliwy wydaje się całkowicie wyczerpujący opis wszystkich form i wariantów miniatur. Dlatego zadaniem dokonanego tu przeglądu był jedynie rekonesans oraz uzasadnienie zaproponowanych zasad ogólnej klasyfikacji. Przedstawia się ona następująco:

MONADY	DIADY	TRIADY
obraz (widokówka)	formy synonimiczne:	triada dialektyczna
wyznanie	definicja	gradacja
apel	porównanie	
twierdzenie	identyfikacja	
pytanie	formy kontrastowe:	
zagadka	przeciwstawienie	
klisza gatunku użytkowego	wyłączenie	
	korekta	
	formy wynikowe	
	formy graniczne	formy graniczne

Funkcje miniatur

Wybór miniatury jako sposobu wypowiedzi poetyckiej wynika z wielu ideologii artystycznych lub okoliczności aktu tworzenia i służy różnym celom. Czasem jest jedynie uboczną konsekwencją jakichś założeń programowych, kiedy indziej — efektem celowego ograniczenia długości utworu i dążenia do wyrazistej kompozycji. Istnieje tak wiele wypowiedzi metaliterackich o miniaturze, iż można z nich ułożyć niemałą antologię. Wypowiedzi programowe poetów nie tworzą jednak żadnego systemu, a często są kształtowane intuicją, ideą mglistą i nie zawsze współbrzmiającą z demonstrowanymi dokonaniem artystycznymi.

Wyodrębnione tu ważniejsze funkcje miniatur stanowią więc próbę wstępnego uporządkowania, bez ambicji klasyfikacji w pełni wyczerpującej. Prezentowane „czyste” modele w praktyce bywają zwykle zatarte, skażone innymi tendencjami, wreszcie — skompilowane, gdyż niekoniecznie utwór musi realizować jedno tylko z wymienionych założeń.

Miniatura poetycka bywa wypowiedzią doraźną, sformułowaną bez zamiaru syntezy i uogólnienia. Wyraża wówczas jednostkową reakcję na zaobserwowany wycinek rzeczywistości, impresję lub oderwaną myśl, zawiera sprawozdanie z epizodycznego zdarzenia. Jest zatem formą poezji przygodnej i „bezzałożeniowej”, gdy wiersz nie poprzedza żaden wyrafinowany plan, koncepcja utworu; gdy ważniejszy od przemyślanej kompozycji wydaje się błyskawiczny zapis, gdy szkic zastępuje długo dojrzewające dzieło. Tę odmianę miniatury można nazwać *akcydensem życia*. To samo określenie przyjęte w koncepcji poezji Czesława Miłosza ma inne znaczenie i nie dotyczy formy miniatury. Miłosz poszukuje właśnie pełni, całości, nie zadowolając się detalem samym

w sobie i wierzy, iż z mozaiki fragmentów wyłoni się sens absolutny — synteza. W odniesieniu do miniatury natomiast ideę akcydensu życia realizowała Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, a w nowszej poezji m.in. Miron Białoszewski — a więc poeci różnych czasów i poetyk. Funkcja ta wynika z postawy podmiotu, która wykazuje pewną bierność i zarazem otwarcie na świat. Zamiast ukierunkowanej aktywności i penetracji jest oczekiwanie na obraz, zdarzenie, asocjacje, którą przynosi życie. Nastawienie na konkret wynika z ograniczeń czasoprzestrzennych, z „tu i teraz” sytuacji lirycznej. Jerzy Harasymowicz w *Zielniku* wyznacza sobie właśnie taki minimalistyczny program twórczości:

Mój teren pisania
rozciąga się między czajnikiem
gwizdającym na jednym palcu
i między kraterami dziur
na swetrze

(*Teren pisania*)

Potrzeba kreacji zostaje wyciszona na rzecz wrażliwości mimetycznej. Porządek sztuki ustępuje biegowi życia. Tak właśnie powstaje opisana wcześniej widokówka turystyczna i inne monady. Reprezentatywne dla tej postawy są także cykle Białoszewskiego *Kronika wypadków*, *Leżenia*, *Zajścia* oraz wiele utworów rozproszonych po różnych zbiorach. Większość poetyckiej części tomu *Rozkurz* to właśnie tego rodzaju miniatury; ich charakter określają tytuły działów: *Wiersze na błysk*, *Wrywki*. Podobnie zbiór poetycki *Odczepić się* opisujący przeżycia bohatera w nowej przestrzeni mieszkalnej bloku i osiedla.

Wycinkowe postrzeganie świata nie musi świadczyć o lekceważeniu donioślejszych celów poezji czy rezygnacji z poznania sensu całości. Czasem wyraża jedynie zgodę na prymat szczegółu nad ogółem. Kosmosem Białoszewskiego są właśnie bliższe konkrety, detale samowystarczalne i paradoksalnie „kompletne”, byty wyizolowane, które nie muszą być tylko synekdochą.

W krótkiej formie można wyrazić nie tylko afirmację, ale i bunt. I nie ma w tym sprzeczności, gdyż obie reakcje jako jednoznaczne, pozytywna i negatywna, odpowiadają równie krótkim deklaracjom: „tak”, „nie”, zresztą nieprzypadkowo jednosylabowym również w innych językach. Jednoznaczna aprobata i jednoznaczny sprzeciw nie wymagają długiego wywodu, o ile zostaną wyrażone z pominięciem motywacji. Drugą funkcją miniatury — już dzisiaj rzadką — jest właśnie ekspresja buntu. Negacja w postaci protestu lub prowokacji donośnie brzmi właśnie wtedy, gdy jest lapidarna i dosadna; gdy przypomina tupnięcie nogą lub nieprzyzwoity gest. Toteż bunt wypowiediany w miniaturze ma charakter niepełny i kontekstualny. To odruch obronny jednostki przed narzucanym przymusem: systemu politycznego, obyczaju, stylu życia, wartości. Jest zaledwie pojedynczą reakcją wymuszoną natręctwem nieakceptowanego świata. Rzadkie są tu konstrukcje wyrafinowane i wieloplanowe. W twórczości Andrzeja Bursy, która najpełniej reprezentuje tę funkcję miniatury, znajdziemy kompozycje oparte na parodii, persyflażu i hiperboli. Bardziej złożoną budowę ma np. *Sylogizm prostacki*, zawierający dwustopniową prowokacyjną polemikę estetyczną. Większość utworów Bursy z grupy miniatur, tworzonych głównie w ostatnich latach jego krótkiego życia, opiera się na kontrastowym schemacie: prezentacja wartości — ostra negacja w puencie wiersza. Wymienić tu

trzeba najpopularniejsze teksty poety: *Pantofelek*, *Sobota*, *Dyskurs z poetą*, *Mowa pogrzebowa*. Są to formy sklasyfikowane wcześniej jako diady kontrastowe.

Znamienne, że późniejsza poezja nie podjęła na szerszą skalę metody Bursy, choć czasem próbuje naśladować bulwersujący ton jego wypowiedzi i zredukowaną poetykę. Forma ekspresji rozstała się z wyraźną deklaracją negatywną, a krytyka rzeczywistości już się nie mieści w miniaturze. Gdy protest nabierał cech politycznej kontestacji, musiał zamilknąć, ugrzęznąć w mowie ezopowej lub zejść do podziemia. Poeci „pokolenia 68” — prócz Juliana Kornhausera i późniejszego Ryszarda Krynickiego — preferowali dłuższe formy wypowiedzi. Doraźny gest buntu został odrzucony na rzecz analitycznej demaskacji zjawisk życia społecznego. Krzyk okazał się narzędziem nieskutecznym i wyparła go ironia.

Omówione dotąd funkcje realizują poetyckie programy minimum. Zjawiskiem odrębnym jest miniatura o biegunowo przeciwnych założeniach, które wynikają nie tyle z określonej funkcji pełnionej przez miniaturę, co z przypisywanej jej misji. Chodzi mianowicie o poezję metafizyczną i poezję religijną z jej wariantem mistycznym. O ile druga z wymienionych odmian poddaje się jeszcze opisowi poprzez rozpoznanie motywów wywodzących się z *Biblii* (lub zaczerpniętych z innej księgi świętej) czy pastoralnych właściwych danej religii, to metafizyka wraz z mistyczną postacią wyznania wiary wymyka się ujęciom teoretycznym, skazując badacza na powtarzanie pewnych haseł programowych, formułowanych poza tekstem poetyckim. Wielu współczesnych poetów deklaruje iluminację lub epifanię jako główne zadanie poezji, ale na poziomie tekstów są to idee niesprawdzalne. Można jedynie mówić o uwidocznionym wysiłku i tęsknocie do poznania absolutu, a więc rozpoznać cel i tematykę. Kierunek tych tęsknot poezji wyznaczają w większym stopniu koncepcje wczesnoromantycznych filozofów niemieckich niż XVII-wieczna poezja angielskiego baroku. Przypomnieć tu warto tezę Augusta Wilhelma Schlegela o poezji jako o pierwotnej postaci języka i jego twierdzenie, że „poezja to wszechświat w miniaturze”, oraz pogląd Novalisa, iż właśnie poeta najadekwatniej odczuwa ducha przyrody i potrafi wyrazić „to, co nieprzedstawialne”. Gotthilf Heinrich von Schubert z kolei przyznaje poezji miejsce pośrednie między rzeczywistością a snem i jasnowidzeniem²⁹.

Założenia te w różnych wariantach próbuje realizować poezja Ryszarda Krynickiego i Krzysztofa Karaska, a z poetów młodszych — Tomasza Jastruna, Jana Polkowskiego i Tadeusza Żukowskiego. Ponieważ jest to problem skomplikowany i wymagający omówienia obszerniejszego, niż umożliwiają to ramy tego artykułu, wypada poprzestać jedynie na zasygnalizowaniu zjawiska.

Przedstawione w skrótowym przeglądzie funkcje narzucają już typologię dokonaną według innego kryterium. Ogólnie miniatura spełnia dwie przeciwstawne role: jest analizą albo syntezą. Akcydens życia i ekspresja buntu to funkcje podporządkowane strategii analitycznej. Dążenie do iluminacji i epifanii to niewątpliwie próby syntezy. Wśród miniatur ukształtowanych w postaci „klasycznych” gatunków poetyckich odmianami syntetycznymi są aforyzm i fraszka, natomiast ku analizie ciąży *haiku*.

²⁹ Zob. B. Andrzejewski, *Przyroda i język. Filozofia wczesnego romantyzmu w Niemczech*. Warszawa — Poznań 1989, *passim*.

Tadeusz Nyczek omawiając twórczość autora *Niewiele więcej* wysunął efektowną tezę: wiersz długi wyraża egzystencję świata, wiersz krótki jego esencję³⁰. Wydaje się ona trafna wobec poezji Krynickiego, ale nie może posłużyć za regułę wszechobowiązującą. Jest raczej manifestem, postulatem krytyka niż refleksją teoretyczną. Istnieje bowiem, co zostało wykazane, także miniatura analityczna i – co więcej – stanowi ona najpowszechniejszą postać krótkiej formy poetyckiej. W syntezie celem jest kondensacja: minimum słów i maksimum sensu, a więc – napięcie ilościowe między znaczącym a oznaczanym. W analizie ten konflikt słowa i sensu zanika, a krótkość utworu ma charakter niewymuszony: zwięzłość jest naturalną konsekwencją portretowania szczegółu. W miniaturach współwystępują zatem dwie przeciwne perspektywy oglądu świata, a każdej z nich przypisany jest inny cel poezji.

Miniatura często pojawia się jako forma poezji dojrzałej, pisanej bądź u schyłku życia, bądź jeszcze w pełni sił twórczych autora, a jej wybór jako sposobu wypowiedzi wynika z porzucenia lub modyfikacji wcześniejszej drogi artystycznej. Historia literatury tezę tę potwierdza takimi zjawiskami, jak *Zdania i uwagi* czy autobiograficzne wiersze lozańskie, pisane przez Mickiewicza po latach odejścia od poezji. Pod koniec życia (choć nie w starości) miniatury tworzył Słowacki. Grochowiak w przeczuciu śmierci odrzucił wielosłowie decydując się na *haiku*. Poezja (choć nie tylko miniaturowa) wypełnia ostatni okres twórczości Kornela Filipowicza – przedtem wyłącznie prozaika.

Podobnych przemian odnotować można znacznie więcej, ale pisząc o tej – istniejącej jednak subiektywnie – funkcji miniatury, nie sposób wyzwolić się z perspektywy genetycznej. Poeta dojrzały bywa przeświadczony, iż wyraził już prawie wszystko, a jedynym dopełnieniem jego dorobku może być tylko lapidarna puenta, myśl syntetyzująca wcześniejsze wypowiedzi. „Dojrzała” miniatura bywa wreszcie – w zamiarach autora – doskonalszym „przekładem” tego, co dawniej wymagało wielu strof i tomów poetyckich. Marzenie o takiej funkcji słowa powraca m.in. w twórczości Czesława Miłosza. Dość różne aspekty miniatury jako głosu poety dojrzałego ujawnia późna twórczość Władysława Broniewskiego – przykład o tyle ciekawy, że dotyczy przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, kiedy to wiersz krótki nie był jeszcze zjawiskiem tak powszechnym, jak w 10-leciach następnych; a na tle wcześniejszego dorobku autora *Mazowsza* – bardzo znamienity. *Nowe wiersze* (wyodrębnione w tomie *Wiersze i poematy* <1962>) zawierają motywy zarówno wyczerpania sił twórczych i daremności słowa, jak artystycznego spełnienia. Tak ujawnia się szerszy w poezji dzisiejszej nurt, który można nazwać „ideologią milczenia”. Wielokrotnie negacja poezji pojawiała się u Tadeusza Różewicza. W utworach poetów znacznie młodszych jest ona lejtmotywem refleksji autotematycznych.

Obok paradoksalnych wypowiedzi metapoetyckich preferujących milczenie pojawia się idea sk r ó t u. Wydaje się zresztą związana nie tylko z miniaturą, ale z językiem poetyckim w ogóle i została zadekretowana już w programie Awan gardy. Dłuższy, istniejący tylko hipotetycznie „pierwowzór” to język prozy. Kondensację tekstu poetyckiego ujawniają bowiem choćby czynności interpretatora jako twórcy przekładu intralingwistycznego.

³⁰ T. Nyczek, *Głos z Planety Fantasmagorii*. W: *Powiedz tylko słowo. Szkic o poezji „pokole- nia 68”*. Warszawa 1985, s. 131.

O rzeczywistym skrócie – zakładanym w słownikowej definicji miniatury poetyckiej – nie można jednak mówić wtedy, gdy brakuje odniesień do jakiegokolwiek pierwowzoru wypowiedzi o większych rozmiarach. Nie ma streszczenia, jeśli nie istnieje „oryginał”. Sygnałami polemicznego „skrótów” są związki intertekstualne, najczęściej zawarte w tytule wskazującym na jakieś obszerniejsze dzieło lub gatunek, np.: 2-wersowa fraszka Jana Sztaudyngera *Dzieje grzechu*, 6-wersowy *Traktat poetycki* Juliana Kornhausera, wiersz Mirona Białoszewskiego *Powieść międzyplanetarna* czy *Sonet zawichostski* tegoż autora, złożony z 14 końcówek rymowych zamiast pełnych wersów. Skrót bywa z reguły polemiką żartobliwą i w żadnym razie nie jest zasadą każdej miniatury.

Miniatura poetycka jest suwerenną postacią wypowiedzi artystycznej – wielokształtną, służącą rozmaitym poetykom, ideologiom i jak cała poezja współczesna przemawia bogatym wielogłosem form i myśli.