

Czesław Zgorzelski

Zasługi narodowe poezji polskiej w okresie pięćdziesięciolecia 1918-1968

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 3, 59-76

1968

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.

Czesław Zgorzelski

ZASŁUGI NARODOWE POEZJI POLSKIEJ
W OKRESIE PIĘDZIESIĘCIOLECIA 1918-1968

Pytania, jakie dla wymiaru pełnej sprawiedliwości należałoby poezji minionego półwiecza postawić, mogłyby się ułożyć w zestawienie tak różnorodne, jak bogate, rozległe i różnostronne bywa samo współdziałanie sztuki poetyckiej z życiem i z rozwojem zarówno pojedynczego człowieka jak i całego społeczeństwa. Wszak wchodzi ona w sferę najbardziej osobistą, najgłębiej intymną, a jednocześnie - w dziedzinę powszechnych, zbiorowych odczuwań, przekształceń i zdobyczy kulturalnych. Można by więc pytać:

Czy i w jakiej mierze poezja polska po r. 1918 wypowiedziała nasze domowe i narodowe smutki czy radości? Nasze przeżywanie miłości, przyrody, piękna...

Czy i jak umiała przeprowadzać nad ponad przepaściami zwątpień i rozpacz? podtrzymywać pogodą mądrości i humoru? pozwalać na chwilę wytchnienia w świecie dalekim od codziennych trosk i zmartwień, w ciszy zamyślenia, w marzeniu, w skupieniu, w kontemplacji lirycznej?...

Czy i w jakiej mierze powoływała do życia krainę odmiennej rzeczywistości, kształtowała wyobraźnię społeczną, rozwijała w nas świadomość problemów współczesności, stwarzała perspektywy dla myśli i dla działania na rzecz nowego świata?

Czy i o ile pochwyć umiała i na zawsze utrwalić ulotną chwilę przemijającej teraźniejszości, pogłębić dno i rozszerzyć horyzonty naszego życia psychicznego?

Jasne, że na pytania te i na wiele innych, równie uprawnionych, daremnie by szukać pełnej odpowiedzi w szkieletowych u wagach odczytu. Prelegentowi zabrakłoby i kompetencji, i czasu. Wybór zagadnień i skrótowe, świadomie fragmentaryczne ujęcie - stanowią jedyną drogę, jaka mu pozostaje, by honorowo wybrnąć z kłopotliwej sytuacji. Winien wszakże, podkreślając oba te niedociągnięcia odczytu i przepraszając za nie słuchaczy, podać od razu na początku, jaki zakres spraw objąć pragnie swymi uwagami.

Dotkną one dwu tylko kręgów problemowych, w rozważaniach odczytu łącznie ujętych. Pierwszy z nich zamykać się będzie wokół zjawisk wewnętrzno-literackich - w poszukiwaniu odpowiedzi na pytania, czy i o ile twórczość poetycka w okresie ostatnich 50 lat kształtowała własny sposób wypowiedzania się lirycznego, własny i najbardziej odpowiedni w warunkach etapu rozwojowego, w którym przyszło jej działać? Czy i w jakiej mierze umiała w dziejach sztuki literackiej zaznaczyć swój wkład w rozwój języka poetyckiego, w krystalizowanie się coraz wymowniejszych środków wyrazu oraz w pogłębianie nowoczesnej świadomości literackiej. Stopień osiągnięć w tym - wewnętrznym - zakresie rozwoju literackiego warunkuje skuteczność jej działania w innych dziedzinach życia społecznego. Dlatego też postawiono je na miejsce naczelne.

Drugi krąg zagadnień dotyczyć będzie zewnętrznej sfery zobowiązań poezji. Spośród wielu pytań, jakiew tym zakresie postawić można, wybrano jedną tylko kategorię zagadnień. W aspekcie narodowym i społecznym - centralną. Chodzi o pytania: czy i w jakiej mierze poezja minionego półwiecza towarzyszyła narodowi w jego drodze historycznej? Czy i o ile współpracowała w kształtowaniu postawy społecznej wobec różnorodnych doświadczeń tej drogi? Czy i jak dawała świadectwo prawdzie swoich czasów, losom własnego kraju?

*

Już u progu niepodległości powszechne było oczekiwanie na zasadniczy przełom w dziejach literatury; świadomość nowej sytuacji narodowej wywoływała nie tylko zmianę w dotychczasowo-

wych poglądach na zadania poezji, ale także naturalne w tych warunkach poszukiwania nowych środków wyrazu, próby przełamania dominującego dotąd sposobu wypowiedzania się poetyckiego. Gwałtowność buntu futurystów, demonstracyjna jaskrawość ich propozycji stylowych i ortograficznych, odrzucanie wszelkich rygorów dotychczasowej poetyki - stanowiły najostrejszy, ale i najmniej owocny przejaw tych dążeń. Wszakże bynajmniej nie odosobniony. Poszukiwania nowych dróg przez poetów "Zdroju", nastroje w kawiarni "Pod Picadorem", eksperymenty Tuwima w dziedzinie języka poetyckiego, próby nowatorskie Słonimskiego z okresu "Czarnej wiosny", Herostratesowe przełamywanie tradycyjno-patriotycznych obciążeń poezji w "Karmazynowym poemacie" Lechonia, ów zrzucony z ramion płaszcz Mickiewiczowskiego Konrada w znanej alegorii Słonimskiego - wszystko to wytwarzało sytuację, w której zatracano się zróżnicowanie nowych programów i postaw literackich. Zatracano się tak dalece, że można było mówić o "Tuwimie, Lechoni i innych futurystach, tych z Pro Arte" /Kowalczykowa, "Liryki Słonimskiego", Warszawa 1967, s. 61/. Tak też widzi i opisuje atmosferę tych lat Przyboś:

"Był czas - pierwsze lata odrodzonej Polski - kiedy odgłosów rewolucji twórczej słuchali wszyscy ambitniejsi poeci i nie tylko poeci. Od wyzwolenia oczekiwano niebywałych nowości, na długo przedtem marzono przecież, że powstanie państwa będzie początkiem przełomu w piśmiennictwie. Można by rzec, iż w marzeniu historyków i krytyków literatury nowa Polska miała być Polską awangardy" /"Linia i gwar", Kraków 1959, I 62/.

Ale dalsze etapy w twórczości późniejszych poetów "Skandrama" oczekiwań tych nie spełniły. Doprowadziły ich wprawdzie do sztuki nad podziw wymownej, do poezji, która nie była wcale epigońskim powtarzaniem żadnej z poprzednich epok; dalekiej od ujednolicenia w ramach jakiegokolwiek ustalonej poetyki; do sztuki - wysokiej w swych szczytowych osiągnięciach, w doskonałości kunsztu pisarskiego, mistrzowsko maskowanego stylizacją na bezpośrednią naturalność wyznania. Ale była to poezja utrzymywana na ogół w granicach tradycyjnej, w romantyzmie uświęconej koncepcji wypowiedzi lirycznej jako przekazu doznań psychicznych podmiotu z bezpośrednią jawnością emocjonalnej ekspresji wprost, w kategoriach wylewności, wyraziś-

nie zrytmizowanej, często śpiewnej, stylizowanej na prostotę i szczerłość.

Ambicje tej poezji można by zilustrować poetyckim ujęciem Staffa w powszechnie znanym wierszu "Ars poetica". Wypowiedzieć, wyrazić jak najwierniej i utrwalić na zawsze to, co idzie "z dna serca, nieuchwytnie" - oto główne zadanie poezji. Prawda chwili przeżywanej odtworzona tak, aby stała się dla czytelnika zrozumiała a nie udziwnienie niezwykłością poetycką wytycza główny kierunek działania poetyckiego.

I niech wiersz, co ze strun się toczy,
Będzie, przybrawszy rytm i dźwięki,
Tak jasny jak spojrzenie w oczy
I prosty jak podanie ręki.

Nie są to bynajmniej ambicje małe. Sięgają wysoko i nie każdy wiersz mistrzów spod znaku "Skamandra" ideałowi temu odpowiadał. Nie wszyscy zresztą i nie w całym przebiegu swej twórczości przyjmowali go bez zastrzeżeń jako program własny. To była raczej dominująca skłonność wielu ówczesnych wystąpień poetyckich, tendencja najsilniej i najpowszechniej - choć nie bez wyjątków - pojawiająca się w gronie poetów skupionych wokół dawnych "skamandrytów". I rezultaty tego wspólnego trudu podjętego przez grupę, która w początkowych latach odzyskanej niepodległości wyrosła na niekwestionowaną reprezentację poezji polskiej, stają się tym godniejsze uwagi, im trudniej było po zdobyczach dziewiętnastowiecznej twórczości i w granicach tradycyjnego pojmowania wypowiedzi poetyckiej odnaleźć drogę do nowego, własnego słowa. Do sztuki, która by odpowiadała ówczesnej sytuacji narodowej i społecznej.

Wbrew początkowej atmosferze buntu przeciw patriotycznym zobowiązaniom romantycznej poezji - przejawy upojenia wiosną, winem i młodością w pierwszych dniach wolności nie ogarnęły całego pola, zakreślonego horyzontami poetyckiego przeżywania. Problemy dziedzictwa "karmazynowej" tradycji; wizje sceni postaci przywoływanych do współczesności z "kurhanowego" świata mitów historycznych lub literackich; "Troska i pieśń", tytuł zbioru Broniewskiego, "troska" o los człowieka w nowej Polsce i "pieśń" ku chwale walki o uczciwość społeczną, gorzycz ironii w "wierszach o państwie" i patos oburzenia w obliczu sfaszy-

zowanej Europy, jak widmo grozy wyrastającej w "oknie bez krat" Słonimskiego, bunt przeciw wojnie i zbrojeniom, przeciw paleniu zboża, przeciw tym, którzy krzywdzą.

O wymowność tego protestu tak oto zwracała się poezja głosem Tuwima:

Jeżelim, Stwórco, posiadał Słowo, dar twój świetny,
Spraw, by mi serce biło gniewem oceanów,
Bym, jak dawni poeci, prosty i szlachetny,
Wichurą krwi uderzał w możnych i tyranów.
/"Prośba o piosenkę"/

Poezja ta umiała odnaleźć drogę do słowa refleksji obywatelskiej i gniewu społecznego. A sugestywność poetycką tego słowa potwierdza historyczny fakt sukcesu wśród odbiorców. Wiersze "Skamandra" weszły w społeczeństwo, zostały przez nie uznane za swoje. Nastąpiło zbliżenie Parnasu do czytelników, zawiązała się między obu tymi sferami nić wzajemnego zrozumienia, tym trwalsza, im pełniej poezja ta pragnęła wyrażać rzeczywistość psychiczną szarego człowieka i świat otaczający go powszedniości.

A stało się to przecie bez kompromisów z wymaganiami sztuki. Odwrotnie nawet: giętkość wypowiedzi, jej swoboda i udatnie stylizowana naturalność, wdzięk i logika powiązań kompozycyjnych oraz precyzyjna - zdawałoby się: jedyna z możliwych - celność słowa doprowadzone zostały w niektórych utworach tej grupy do nieprzekraczalnych już bodaj szczytów możliwości sztuki poetyckiej. Oczywiście - w tym zakresie, jaki wyznaczała jej trudna kontynuacja tradycyjnych linii rozwojowych. Dalszy krok w tym kierunku wydawał się już niemożliwy. Twórczość "Skamandra" urywała poromantyczną drogę dotychczasowej poezji w wysokich regionach szczytowej poezji.

Bogactwo życia literackiego tamtych czasów ilustruje najlepiej fakt równoczesnego wyrastania dążeń poetyckich z biegunowo przeciwstawnymi założeniami artystycznymi. To one zrodziły w akcie twórczym kilku pokoleń zjawisko nazywane niekiedy drugą - po romantycznej - rewolucją poetycką. Start do "nowej poezji" nastąpił jako rezultat dwu związanych ze sobą czynników. Pierwszy z nich - to wnikliwa, zdumiewająco nowa-

torska rewizja całego systemu dotychczasowych przeświadczeń teoretycznoliterackich, przeprowadzona namiętnie i z żelazną konsekwencją przez inicjatora ruchu, Tadeusza Peipera. Drugi zaś - to praktyczna realizacja nowych założeń poetyckich, nie zawsze całkowicie dostosowana do postulatów głównego teoretyka grupy, prawdziwie awangardowa twórczość kilku wyznawców kierunku, Jana Brzękowskiego, Jalu Kurka, Adama Ważyka, a przede wszystkim - najbardziej w dorobku tym owocna, do dzisiejszego dnia twórcza poezja Juliana Przybosia.

System poetycki awangardy przedstawił wyczerpująco w znakomitej rozprawie Janusz Sławiński /"Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej". Wrocław 1965/. Do niej też odesłać wypada słuchaczy. Dla celów odczytu wystarczy próba ujęcia najważniejszych zmian, jakie grupa ta wносиła.

Przed wszystkim usunęły one tradycyjne romantyczne pojmowanie poety-twórcy, jego wypowiedzi oraz roli, jaką odgrywać w niej winien podmiot liryczny. Na miejsce dawnego poety-wieszczka, poety-pieśniarza pojawia się ideał poety-rzemieślnika, zawodowego miłośnika słów, słowiarza: "Kochamy wszystko, co dotyczy słowa; /.../. A szczególnie kochamy nieznaną jego możliwości; to co my sami uczynić z niego potrafimy, kochamy każdą pracę nad nim" /"Nowe usta", Lwów 1925, s. 54/. Tymi słowami Peiper określał nowe stanowisko twórcy. I dalej:

"Dobieranie i składanie wierszy rodzi się z miłości rzemiosła. /.../ istnieją "uczucia zawodowe" poety. /.../ Kiedy wynalazcze spojrzenie spłynie na oczy poety, kiedy nowa budowa zdania lub nowa budowa poematu ukażą mu się w dali, są to chwile uniesień i szczęść, z których siłą nic innego w życiu nie da się porównać i z których siły rodzi się rozkosz poetyckiego pracowania" /tamże, s.55/.

W tych warunkach wiersz staje się wypowiedzią podmiotu, lirycznie przeżywającego sam proces kształtowania poetyckiego.

Uchylona więc zostaje romantyczna misja poety-wieszczka; pozornie w zdaniu tym przekreślone wydają się także obywatelskie zadania sztuki. Pozornie, bo w istocie społeczne umotywowanie nowej poezji tkwi u podstawy teoretycznych przesłanek Peipera i tętni w poezjach Przybosia tym silniej, im mniej wyczuwa się w nich postawę bezpośrednio deklaratywną. "U ś c i s k z t e r a ż n i e j s z o ś c i ą" - oto sformułowanie, które najlapidarniej oddaje postulat Peipera. Człowiek dzisiejszy

"przytakuje - jego zdaniem - nowoczesnej scenie życia, i w ten sposób miasto staje się dla niego zaczarowaną wyspą potężnych wzruszeń. Przytakuje nowoczesnym formom współbywania ludzi, i w ten sposób masa staje się dla niego szukanym współpracownikiem nowego piękna. Przytakuje nowoczesnym narzędziom życia, i w ten sposób maszyna staje się dla niego poetyczną czarodziejką jego rozpalonych snów. Miasto, masa, maszyna, i ich pochoćne: szybkość, wynalazczość, nowość, potęga człowieka i epoki, zapasy z niebem, lot na stalowych skrzydłach, kąpiel w najświetlejszej wódce dnia, skok w teraz - stają się dla nas przedmiotem nieznanym uniesień" /"Tędy", Warszawa 1930, s.8-9/.

W nowych formach życia artyści odnajdują także nowe zasady sztuki.

"Olbrzymiejące wymiary naszego życia - cytuję dalej - zwiększą podziałkę ich widzeń. Zasada ścisłej konstrukcji i ekonomii środków /.../ zapłodni ich poszukiwania w dziedzinie budowy. Przyspieszone tempo naszego chodu i oddechu poddano nowy rytm. /.../" /tamże, s. 9/.

Ale związek najściślejszy z teraźniejszością nie wyczerpuje jeszcze funkcji społecznych poezji. Nie tylko zamyka ona w sobie kształt swego czasu. "Sztuka - powiada Peiper - służy społeczeństwu także inaczej: będąc wierną swej istocie, będąc tym, ku czemu powołuje ją z wieczora na wieczór wyobraźnia ogółu, będąc wytwórną różnorodnych wzruszeń, nieprodukowanych w żadnej innej dziedzinie pracy ludzkiej, służy". Gdyż - powiada dalej - "artysta pracuje, aby pracującym dać wypoczynek po pracy i ochotę do dalszej pracy" /tamże, s. 132/. Służy również stwarzając nowe sposoby wypowiedzi. One bowiem - według słów Peipera - "zabijają mikroba zasiedziałyh spojrzeń", "rozdmuchują rojne iskry wynalazczości", "wygladzają zmarszczki na twarzy człowieka", "budzą nieufność do dróg zapisaných", "pędzą tworniki hamowanych zdarzeń" /tamże, s.133/.

Tę społeczną wartość pracy nad ukształtowaniem nowego wyrazu artystycznego podkreśla także Przyboś: "Organizując język, stwarzając nowe związki wyobrażeń, wnosząc zwarte budowy poematów, przysługuje się poezja społeczeństwu jako czułe narzędzie myślenia" /"Linia i gwar", l.c., I 13/. Podobnie - w parę lat później: "Usprawnienie języka, tego najbardziej społecznego narzędzia, oto obiektywnie społeczna wartość poezji" /tamże, I 54/.

A jakże kształtowała się awangardowa koncepcja języka?

W przeciwieństwie do prozy, która posługuje się nazwami rzeczy, poezja "pseudonimuje", wprowadza zamiast uczuć - ich ekwiwalenty, zastępcze określenia i obrazy, operuje sytuacjami języka, zdarzeniami, jakie zachodzą między słowami czy między zdaniem i zdaniem utworu.

"Nie słowo - powiada Przyboś - lecz międzysłowie jest ważne. Od tych prądów między słowem a słowem, od iskier strzelających z twórczego zestawienia słów i fraz zależy poezja. Ono to, międzysłowie, wyzwala wzruszenie" /tamże, I 75/.

Stąd owo wrażenie dramatycznych spięć, gwałtownej dynamiki obrazów lirycznych, jakiego doznajemy czytając wiersze Przybosa. Sandauer powie o nich, że ukazują "przedmioty jako zdarzenia, stany - jako akcję, materię - jako energię" /"Poeeci trzech pokoleń", Warszawa 1955, s. 135/. Sam poeta nazwie tę kreacyjną czynność twórcy "układaniem świata do słów".

Najczęściej działa się to na prawach metafory; jej moc wzniesła owe "iskry strzelające z twórczego zestawienia słów", o których pisał Przyboś. "Poezja dzisiejsza drga cała od zamieci metafor" - stwierdzał Peiper. "Nigdy przenośnia - mówił - nie była środkiem artystycznym tak faworyzowanym jak dzisiaj" /"Tędy", s. 47/. A zjawisko to tłumaczył nie tylko naturalną właściwością przenośni jako najbardziej ekonomicznego środka wypowiedzi, ale także siłą kreacyjną, która pozwala jej stwarzać nowe światy.

"Metafora jest samowolnym spokrewnianiem pojęć; jest tworzeniem nowych związków pojęciowych, którym w świecie realnym nic nie odpowiada. Nie jest więc środkiem realistycznego odtworzenia świata. Nie jest niewolniczym inwentarzowaniem rzeczywistości. Nie jest opisem. Przenosząc pojęcia w dzielnice, do których one metrykalnie nie należą, metafora przekształca rzeczywistość doznań i przetwarza ją na nową rzeczywistość, rzeczywistość czysto poetycką" /"Tędy", s. 47/.

W tej sytuacji przenośnia stawała się wyrazem nowego widzenia i odczuwania świata, wpływała z filozoficznych o nim przeświadczeń. Nadawała "życie lub osobowość przedmiotom wszelkiego rodzaju" - jak stwierdzał dalej Peiper. "To życiorodzstwo metaforyczne, to nadawanie wyższej rangi istnienia materii często najbardziej pospolitej, ma w sobie coś z apologii materii /.../. W tym życiorodzctwie metaforycznym /.../ ujawnia się głęboka filozofia poczęta z ducha naszych czasów" /tamże, s. 54-55/.

Ale stanowisko poetów Awangardy nie było w tej sprawie jednolite. Sam Peiper, dążąc do wyeliminowania z wypowiedzi poetyckiej wartości malarskich i muzycznych, obcych sztuce słowa, przestrzegał przed jej nadużywaniem /"Tędy", s.55/. W tym też kierunku szły jego wysiłki we własnej praktyce poetyckiej. "Toteż metafora Peipera - jak powiada Przybóś /"Linia i gwar", l.c., I 33/ - jest grą pojęć, niezwykłym zestawieniem abstrakcyj, dających niekiedy szczególnego rodzaju zadowolenie intelektualne". Dla autora zacytowanych słów sprawa przedstawia się nieco inaczej. "Poezja - mówi - to jedność wizji, skondensowana w maksimum aluzji wyobraźniowych i minimum słów" /tamże, I 37/. Praca twórcza poety winna - zdaniem Przybósia - "pokusić się o | jak najprawdziwsze, to jest jak n a j s k u t e c z n i e j s z e w i z y j n i e łączenie wyrazów, o odkrycie n o w y c h p r a w | w y o b r a ż n i p o e t y c k i e j" /tamże, I 45/.

Podobnie - Brzękowski; w twórczości awangardowej dostrzega on "specjalny sposób tworzenia obrazów poetyckich, które różnią się od obrazowania dawnej poezji tym, że trzonich jest czysto wizualny /lub czasem dźwiękowy/, a nie logiczno-składniowy". "Nowe obrazy poetyckie - zaznacza dalej - /.../ nie idą ślepo za istniejącą rzeczywistością, ale same je tworzą /.../" /"Wyobraźnia wyzwolona", Warszawa 1966, s. 44/.

Zagadnienie metafory rozrosło się w ten sposób do spraw obrazowania, a wyobraźnia, jako "kuźnia obrazów i metafor" - według wyrażenia Brzękowskiego - stała się "głównym żywiołem i zarazem istotą poezji" /tamże, s. 83/. Ma bowiem moc łączenia elementów rzeczywistości realnej z elementami czysto poetyckimi i dzięki niej to "akt poetycki w y z w a l a tylko - już istniejące elementy fantazji". Toteż dla Brzękowskiego "poezja jest po prostu wyobraźnią wyzwoloną" /tamże, s. 84/ - ale wyobraźnią "zorganizowaną i kontrolowaną" przez intelekt twórczy /s. 85/.

Tak oto - z inicjatywy awangardy - intelekt i | wyobraźnia weszły na drogę kariery poetyckiej. Zwłaszcza druga z tych mocy, wyobraźnia, dominować poczęła w świadomości i w praktyce literackiej kilkunastu lat następnych. Ilustrują to nawet tytuły nie tylko eseistyki krytycznoliterackiej, ale także wy-

stąpien poetyckich: "Wyobraźnia wyzwolona" Brzękowskiego, "Sprawa wyobraźni" wraz z "Aktem wyobraźni" Bienkowskiego. "Rzecz wyobraźni" Wyki, "Klucze do wyobraźni" Kwiatkowskiego...

Obrazowanie staje się dziedziną doświadczeń poetyckich niemal wszystkich grup i kierunków nowej poezji, jakie, po pierwszym przypływie awangardy ogarniać poczęły fala za falą życie literackie Warszawy i prowincji. To prawda, że wiele z tych doświadczeń kierowało się także ku innym stronom, że niektóre z nich odmiennie kształtowały swe światy poetyckie, a nieraz nawet gdzie indziej szukały regionów własnej wymowności lirycznej. Wszystkie jednak podejmowały dziedzictwo pierwszych wyśtań awangardy jako rezultat osiągnięć, od których poczynąć należało kształtowanie dalszego rozwoju poezji, choćby nawet poprowadzić go wypadało w częściowym lub całkowitym przeciwstawieniu do awangardowych postulatów i realizacji poetyckich.

✱

Daremnie by - oczywiście - w ramach jednego odczytu próbować zobrazowania zarówno różnorodności, jak i wzajemnego pokrewieństwa tych nadbiegających kolejno fal nowej poezji. Wszystkie pragnęły inaczej, odmiennie wyrazić niepokój swoich czasów: niejasne przeczucie nadciągającej katastrofy, czy później, w latach okrutnej próby: wolę walki, grozę wojny, rozpacz śmierci, tragizm losu zgotowanego człowiekowi przez człowieka. Ale wszystkie wychodziły ze startu, mierząc krok własny krokami Awangardy - nawet wtedy, gdy bieg swój utrzymywały w innym rytmie oddechu.

Czechowicz, wileńskie "Żagary", Baczyński i twórczość okupacyjna, Bienkowski, Różewicz... Ile nazwisk - tyleż różnych postaw poetyckich. Każde wymagałoby osobnego rozdziału w omówieniu drogi poezji polskiej tego czasu. Ale nawet w tej, Różewiczowskiej odmianie poezji, która czyni wszystko, by nie być poezją, by odrzucić jej maskę i kostium, jej dotychczasową wyniosłość i odświętny sposób bycia, a wszystko po to, aby bardziej wstrząsająco i naocznie wyrazić niepokój, co więcej: przerażenie z powodu wojennego i powojennego znieczulenia moralnego - nawet w tej demonstracyjnie uprościowanej poezji

Różewicza, tak programowo odcinającej się od metafory i obrazowania, odczytać nie trudno zysk wyniesiony z osiągnięć tamtych dążeń i usiłowań. Nie tylko w tym, co wyrasta w niej siłą negacji, w rezultacie biegunowego przeciwstawienia się stylowi Awangardy, i nie tylko w samej fakturze rytmicznego ukształtowania na tekst mówiony z odrzuceniem tradycyjnych uregulowań metrycznych, ale także w ogólnej atmosferze unikania bezpośredniej deklaracji, jawnego wyznawania ocen i refleksyj, w dążeniu do wypowiadania się zastępczymi środkami paraboli, kontrapunktu, czy znaczących zestawień i niedomówień, tak by rzeczy, zdarzenia i sytuacje - podobnie jak Peiperowe ekwiwalenty - mówiły same za siebie. Znać to również w przenikaniu wypowiedzi lirycznością u t a j o n ą, obliczoną na czynną współpracę czytelnika, pośrednio tylko poddaną jego refleksyjnej domyślności, surową i daleką od tych objawów, które poeci Awangardy określali - chyba nie zawsze słusznie - pergardliwym mianem "liryczenia".

*

Linia rozwojowa poezji otwarta doświadczeniami Awangardy prowadzi do dni ostatnich. Co więcej: skalę przełomowego znaczenia tych doświadczeń mierzyć wypada nie tyle osiągnięciami startu, ile kierunkiem i rezultatami przekształceń, jakim nowa poezja ostatniego dwunastolecia ulega coraz wyraźniej. Nie o indywidualne drogi poszczególnych poetów chodzi. Niełatwo zresztą byłoby je przedstawić w całym bogactwie różnorodności, tak naturalnym w twórczym działaniu jednostek. Chodzi raczej o najwyraźniejsze, choćby nawet jeszcze nie powszechne symptomy dzisiejszych skłonności poezji. Wydaje się bowiem, że w świadomości współczesnej coraz głębiej zapuszcza korzenie nowa koncepcja wypowiedzi poetyckiej. Już nie tyle wyobraźnia, ile intuicja lub intelekt dominować poczynają w zespole elementów mocy poezjotwórczej. Jasne, że mowa tu nie o rzeczywistym wyodrębnieniu któregoś z podstawowych czynników nierozdzielnej wszakże psychiki człowieka. Mowa o przesunięciu akcentów w świadomości rudymen tar nego i dalekiego od precyzji myślenia ogółu. A wiąże się to ze zmianami nierównie istotniejszymi.

Poezja porzucać poczyna ambicje kreacyjne; nie przestaje wprawdzie - zgodnie z naturą swego języka - żywić się metaforami, ale obrazowanie zmienia już dawną funkcję. Na czoło wysuwają się poznawcze zobowiązania sztuki poetyckiej. Nie stwarzanie nowego świata, ale rzeczywistość jako przedmiot wnikliwszego poznania od wnętrza, w samym jądrze jej istoty, staje w centrum wysiłku twórczego. Rzeczywistość psychiki człowieka i rzeczywistość otaczającej go sfery przedmiotów materialnych. Przeniknąć je promieniami poetyckiego świata, zrozumieć mocą wewnętrznego odczucia, odczytać zagadkę ich istnienia, zbadać sens egzystencji - a choćby tylko uświadomić sobie niemożność pełnego poznania, doświadczyć, kędy przebiegają granice ludzkiej dociekliwości i daru odkrywczego współprzeżywania - a choćby tylko cały proces poetyckiego wnikanía w przedmiot zawiesić na nierozwiązanym pytaniu, na niedopowiedzianej myśli, na wysokim napięciu refleksji - oto patos dzisiejszej tęsknoty twórczej.

Proszę spojrzeć, jak się rozwija wiersz Urszuli Koziół pt. "Kontemplacja". Wpierw - drzewo ukazane jako rzeka:

- Ukaż mi, drzewo, swoją rzekę,
w czym bije źródło twych korzeni,
żłobisz koryto swe w powietrzu,
rzeko stojąca dęba,
z pionu
w dół spływasz falowaniem kory,
powtarzasz suchy zarys rzeki.

W następnej strofie - odwrotnie: rzeka jawi się jako drzewo:

- Ukaż mi, rzeko, drzewo swoje,
łuskę falistą pnia piennego,
ścielącą się poziomo w glebie
komu umykasz swoją gałąź?
Luźne masz liście ryby
nieme,
skłonne do wewnątrz od korzenia,
twój korzeń w głązy uwikłany,
a twa korona w oceanie.

Kontemplacja unaocznia jedność natury, kształtuje się przedmiot, który można by nazwać "drzewo-rzeką":

- Przymierz do prądu wiry sęków,
komu się toczysz w rdzawych słojach?
Z deltą korony,
z rybą liścia

luźno z korzeniem związanego,
ujściem do nieba jesteś ptakom,
łodzią do brzegu,
dnem dla ognia.

I ostatnia - najkrótsza - część wypowiedzi: jednym rzutem myśli przerzuca refleksję na sprawy człowieka, na jego spójność z naturą:

- Skąd drzewa-rzeki znam krwioobieg,
kto wzorem, a kto cieniem cienia?
Ukaż mi swoje żyły, ziemio,
zanim się z twoim dnem sprzymierzę.

Kontemplacja rzeczywistości, kontemplacja świata i losu człowieka.

Wiersz w takim ujęciu zatracza wiele z dawnej pozycji jako wyraz uczuć podmiotu, a przybiera charakter wnikania, dociekania, kontemplacji właśnie. Stawia rzeczywistości pytania i w tej pytająco-zdziwionej intonacji rozwija wątek swojej wypowiedzi. Przedmiot - choćby najdrobniejszy, a im bardziej niepozorny, tym więcej zagadkowy i milczeniem swym wymowny - podany zostaje lirycznej refleksji. W swej nieodgadnionej egzystencji staje się znakiem prawd o świecie i o człowieku. "Poezja - esencja języka - powiada inna poetka - bada świat jako zespół znaków, odważa wartość świata" /Pogonowska we "Współczesności"/. Stąd w tomiku Urszuli Kozioł bezpośrednio po cytowanej "Kontemplacji" idą poetyckie próby uchwycenia egzystencji człowieka i świata - "znakiem wody", "znakiem ognia", "znakiem koła"; idą wiersze tymi właśnie tytułami nazwane.

Tu też m.in. szukać wypada przyczyn kariery poetyckiej takich np. motywów we współczesnej poezji jak kamień. Wyjaśnia ją dobrze wiersz Przybosa pod tytułem - jakże znamiennym! - "Kamień i znak". Wystarczą początkowe zdania:

Spośród mijanych - ten jeden przydrożny,
szary, nijaki, dopiero co - żaden,
a naraz
/gdy ja spojrzałem, ty dotknąłeś ręką/
tak jedynie ważny,
jak gdyby się na nim
czas całej drogi zatrzymał i odcisnął miejsce
wiecznego spoczynku wszystkich -

Kamień staje się wartością cenną samą w sobie, egzystencją własną i niezależną, znakiem rzeczywistości odrębnej - a nie-

kiedy nawet człowiekowi przeciwstawnej. Tak jest np. u Herberta w napół żartobliwym studium kamyka:

kamyk jest stworzeniem
doskonałym
równy samemu sobie
pilnujący swych granic
wypełniony dokładnie
kamiennym sensem
o zapachu który niczego nie przypomina
niczego nie płoszy nie budzi pożądania
jego zapał i chłód
są słuszne i pełne godności
czuję ciężki wyrzut
kiedy go trzymam w dłoni
i ciało jego szlachetne
przenika fałszywe ciepło
- Kamyki nie dają się oswoić
do końca będą na nas patrzeć
okiem spokojnym bardzo jasnym

Kamień kryje w sobie tajemnice egzystencji, zagadkę bytu, którą człowiek daremnie usiłuje rozwikłać. Podobnie - w "Rozmowie z kamieniem" Szyborskiej:

Pukam do drzwi kamienia.
- To ja, wpuść mnie.
Chcę wejść do twego wnętrza,
rozejrzeć się dokoła,
nabrać ciebie jak tchu.
- Odejdź - mówi kamień. -
Jestem szczelnie zamknięty.
Nawet rozbite na części
będziemy szczelnie zamknięte.
Nawet starte na piasek
nie wpuszczimy nikogo.

Dalej w odpowiedzi kamienia pojawią się jeszcze bardziej ostateczne orzeczenia:

Możesz mnie poznać, nie zaznasz mnie nigdy.
Całą powierzchnią zwracam się ku tobie,
a całym wnętrzem leżę odwrócony.

Bo człowiekowi brak "zmysłu udziału":

Żaden zmysł nie zastąpi ci zmysłu udziału.
Nawet wzrok wyostrzony aż do wszechwidzenia
nie przyda ci się na nic bez zmysłu udziału.
Nie wejdiesz, masz za ledwie zmysł tego zmysłu,
ledwie jego zawiązek, wyobraźnię.

Wiersz zamyka się ostatnią wymianą zdań:

Pukam do drzwi kamienia.
- To ja, wpuść mnie.
- Nie mam drzwi - mówi kamień.

Wśród spraw, do których nowa poezja powraca ostatnio wielokrotnie, znajdują się także zagadnienia twórczości literackiej. Poczucie odpowiedzialności pisarskiej, powaga w traktowaniu obowiązków wobec rzeczywistości i społeczeństwa - wzniecają w postawie poetów pragnienie pełnego zrozumienia najważniejszych spraw własnego zawodu. Poezja i jej powołanie, słowo i różne niespodzianki, jakie kryje ono w swych semantycznych możliwościach, tajemnice narodzin utworu i trwałość działania poetyckiego - oto sprawy, które stają się przedmiotem refleksji lirycznej. Rozkrzewia się poezja o poezji. I o własnym ograniczeniu poetyckim. Wystarczy powołać się choćby na "Przedwiersze" Urszuli Koziół.

*

Z zespołu różnych tendencji kształtujących drogi najnowszej poezji te - poznawczo egzystencjalne - dążenia wydają się najbardziej twórcze i zapowiadają najtrwalsze bodaj owoce. Dotykają spraw, które - obok problematyki odbudowy kraju, obok zagadnień kształtowania nowej rzeczywistości społecznej, a także obok troski z powodu wzbierającej na nowo grozy wojennej - najgłębiej poruszają umysłowość współczesnego człowieka. Są znamiem epoki atomu, lotów kosmicznych - i wciąż powracających pytań o sens egzystencji. Potwierdzają jak gdyby opinię Brooksa: "Nauka daje nam Abstrakcję, Poezja zaś Konkret. Nauka - poznanie częściowe, Poezja - poznanie totalne".

*

Rzeczywiste osiągnięcia tej półwiecznej pracy twórczej nad skryształizowaniem nowego typu wypowiedzi lirycznej i własnego, w pełni nowoczesnego języka poezji najwyraźniej występują w zestawieniu z twórczością etapów poprzednich.

W poezji klasycystycznej dominowała postawa wielbienia i pochwał albo - odwrotnie - pouczenia i przygan. Główny akcent utworu padał często - choć nie zawsze - na adresata. On moty-

wował nieraz potrzebę wypowiedzi. Podmiot przybierał pozycję pośrednią, stawał między plebsem a istotą, lub pojęciem wyższym. Zabierał głos bądź to jako reprezentant opinii społecznej, bądź jako nauczyciel upełnomocniony przez sfery nadrzędne. Retoryka szerokich gestów mówcy, konstrukcja obliczona na przekonywanie odbiorcy, język jawnie kunsztownej, elitarno-literackiej wypowiedzi - określiły panujący wówczas oficjalnie styl wystąpień poetyckich.

Rewolucja romantyczna zmieniła całkowicie rolę osobowości wypowiadającej się w utworze. Jej życie psychiczne, jej postawa wobec rzeczywistości, jej rozterki wewnętrzne - stanęły teraz w centrum wypowiedzi. Poezja stała się bardziej podmiotowa; spontaniczna, bezpośrednio wyrażająca, na szczerą naturalność, na intymną wylewność stylizowana. Dlatego też przeważnie w śpiewnej intonacji, w płynnej rytmiczności sylabotonicznej rozwijająca swą wypowiedź. Retoryczność - jeśli się pojawiała - to jako wyraz uniesienia lirycznego, przejaw wzburzenia emocjonalnego; toteż w ujęciu romantycznym daleko jej było do spokojnej, pewnej siebie, dobrze ułożonej i w rygorach składni poprawnie wymierzonej retoryki przemówienia. Stawała się inwektywą, skargą, a nawet klątwą, przełamującą nieraz - w gwałtowności uczucia - granice poprawności składniowej, poszarpaną w toku, zmienną w intonacji, zdynamizowaną nierównomiernym, powikłanym rozwojem wątku lirycznego. Patos klasycystycznego przemówienia ustąpił przed patosem indywidualnego przeżycia. Jednostka ze wszystkimi odcieniami emocyj zrodzonych w zetknięciu jej ze światem stała się jednocześnie przedmiotem i podmiotem wypowiedzi.

Drogi rozwojowe współczesnej poezji doprowadziły do nowej odmiany. To już ani przemówienie, ani pieśń; ani wielbienie czy pouczanie, choć wszystkie te funkcje spełniać może i spełnia, wszakże w wypowiedzi, w której wzajemne stosunki przedmiotu, podmiotu i adresata ulegają wyraźnemu przekształceniu.

Sfera podmiotu częściej niż przedtem staje się równoznaczna ze światem adresata. Osobowość wypowiadająca się w wierszu schodzi ze swego piedestału rymotwórcy, pieśniarza, poety-wieszczka. Równouprawniona z odbiorcą, zyskuje na uogólnieniu i zobiiektywizowaniu wypowiadanych sensów, nie tracąc wszakże

możliwości zarówno indywidualnego jak i subiektywnego ich odczuwania. Nie lubi występować na plan pierwszy. Często ukrywa się za parabolicznym opowiadaniem, za elementami zmetaforyzowanej wizji, za sprawozdaniem z wnikania w prawdę egzystencji. Kiedy indziej nadwątlone zostają nici solidarności, dawniej tak silnie wiążące obraz autora z osobowością podmiotu. Rodzi się dystans, z którego dokonana zostaje samoobserwacja, poznanie siebie samego, tego co jest we mnie z nędzy i z wielkości człowieka w ogóle. Kiedy indziej znów podmiot przybiera pozory beznamiętnego obserwatora, staje w pozycji uczonego, który stara się dotrzeć do jądra sprawy, do tego, co jest istotą przedmiotu, a przenikając go emocją osobistego zaangażowania przeistacza wypowiedź w liryczną refleksję o człowieku, o świecie, o egzystencji. W tych konstrukcjach przedmiot górować powinna nad innymi elementami wiersza, a funkcja poznawcza jednoczy się organicznie z naturalnym dążeniem liryki do wyrażania, ogarniając swą mocą wszystkie linie wypowiedzi i jednocześnie motywując konieczność jej sformułowania. Romantyczna potrzeba uzewnętrznienia własnych przeżyć zastąpiona zostaje pragnieniem poznania prawdy w samym dniu jej istnienia, a podmiotowość liryki nasycona zostaje silniej niż dotychczas przedmiotowością nie tylko zakresu ale i tonu rozważań. Staje się w większej mierze dyskursywna i poznawcza. Jeśli, upraszczając całą sprawę, można powiedzieć, że w świecie liryki klasycystycznej dominowała najczęściej druga osoba adresata, w romantycznej - pierwsza osoba podmiotu, to tu, w poezji współczesnej, coraz jawniej wyrasta trzecia osoba przedmiotu, świata, człowieka w ogóle i wszystkiego, co wiąże się z ich egzystencją. Wypowiedź - skoncentrowana, daleka od nadmiaru jawnych uregulowań, zbliżona rytmicznie do prozy, czasem nawet jakby wzorowana na konstrukcjach języka nauki - wzbogaca się urozmaicheniem intonacji fraz, nasycając je różnym zabarwieniem tonu: wnioskowania, pytania, zdziwienia, sprawozdania, opisu, definicji, refleksyjnej kontemplacji przedmiotu.

Wiersze deklamacyjne klasycyzmu, potem - liryka śpiewna lub emocjonalnie retoryczna romantyzmu, wreszcie poezja mówiona, sprozaizowana nie tylko rytmicznie, ale i w tonie wypowiedzi docierającej do istoty przedmiotu - oto stadia, które w

przybliżonym i nadmiernym może uproszczeniu ilustrują ewolucję twórczości poetyckiej w nowożytnej literaturze polskiej.

Trzeci z tych etapów wypracowała poezja ostatniego półwiecza. Dobrze się swym wysiłkiem zasłużyła rozwojowi języka literatury. Umiała wznagać wymowność jej słowa. Szła krok w krok za życiem i potrzebami społeczeństwa.