

Edward Balcerzan

Bohaterowie poezji naszych czasów

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 7, 41-61

1972

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

BOHATEROWIE POEZJI NASZYCH CZASÓW

Rozpaczwał kiedyś Søren Kierkegaard nad losem poety, który - jak pisał - jest najniezwyklejszym z ludzi. Jego ból, drżenie i trwoga stają się przedmiotem podziwu, dając obcemu "tłumowi" radość estetyczną. A jego uciążliwa praca w słowie jest zaledwie pracą dla bohatera. "(Poeta) idzie za popędem serca, ale kiedy już znalazł to, czego szukał, wędruje wtedy od drzwi do drzwi każdego człowieka z pieśnią swą i oracją, aby wszyscy jak on podziwiali bohatera i byli z niego dumni, jak on jest dumny. Takie jest jego zajęcie, jego pokorny trud, taka jest jego wierna służba w domu, w domu bohatera."¹ Bohater determinuje egzystencję twórcy. Ogranicza jego osobowość, nie pozwala mu "żyć w prawdzie"², wskutek czego bytowanie poety nie może osiągnąć pełni a u t e n t y c z n o ś c i; wybierając b o h a t e r a pisarz nie może już wybierać s i e b i e.

Próżno by szukać w ciemnych pismach filozofa z Kopenhagi - precyzyjnych definicji teoretycznoliterackich. Zwróćmy jednak uwagę na pewien moment istotny, który okaże się nader pomocny w naszych rozważaniach: oto Kierkegaard zdecydowanie przeciwstawia "autora" - "bohaterowi" (nie jest psychologistą: uznaje autonomię sztuki literackiej), i jednocześnie charakteryzuje "bohatera" w bezpośredniej relacji do "autora". W praktyce odbiorczej dzieje bohatera literackiego są z reguły odozytywane jako pewien w a r i a n t biografii poety (albo pokolenia, albo grupy artystycznej), ale i odwrotnie, wie-

dza o twórcy zawarta w serii takich czy innych powiadomień, staje się dla odbiorcy "sui generis" przedłużeniem życia bohatera. Tożsamość i różność, podobieństwo i niepodobieństwo, tworzą w świadomości czytelniczej osobliwą sieć napięć, która może wywierać silną presję na odbiór, mianowicie, może wyznaczać zarówno kierunek interpretacji, jak i narzucać ocenę dzieła³.

"Bohater" jest konstrukcją literacką, którą bez trudu rozpoznajemy w rozlicznych gatunkach sztuki fabularnej; w poezji natomiast, zwłaszcza w lirycie, "bohater" okazuje się "jednostką problematyczną", która domaga się, by tak powiedzieć, specjalnego "dowodu na istnienie".

Stanisław Lem w swej książce pt. "Summa technologiae" stwierdza w pewnym momencie prawdę, owszem, bardzo oczywistą, ale zarazem i płodną poznawczo: "literaturę człowieka interesuje bardziej od świata"⁴. Mówiąc "świat", Lem ma zapewne na myśli porządek natury, społeczność przedmiotów i zjawisk, które podlegają prawom fizyki, chemii, biologii; mówiąc zaś "człowiek" przeciwstawia naturze - osobowość ludzką, produkt kultury, jednostkę uwikłaną w problemy moralne, obojętne, ideologiczne, nieznanne światu rzeczy. Jedynie powieść fantastyczno-naukowa, twierdzi Lem, odwraca tę prawidłowość. W gatunku "science fiction" ważniejszy jest właśnie "świat", kosmos lub mikrokosmos, podczas gdy człowiek interesuje pisarza o tyle, o ile porządek natury może determinować to, co "specyficznie ludzkie". Głównym tedy obiektem gry pisarskiej w prozie fantastyczno-naukowej musi być "świat". Zakłada się, iż w jakiejś strefie kosmosu natura ukształtowała się w sposób "dziwny", choć przecież zgodny z własną "gramatyką", na przykład: stworzyła ptaki, które mogą fruwać w glebie, głęboko pod trawą, lub zafundowała jakiejś zbiorowości istot żywych aż pięć płci odmiennych, miast dwóch. W tego rodzaju "światy" zostaje "wrzucony" bohater - człowiek "zwyczajny", ukazany schematycznie, o umysłowości zdroworozsądkowej i reakcjach (statystycznie) "poprawnych". Wszystkie inne formy literatury artystycznej, odwrotnie, modelują "świat" jako układ praw dobrze znanych, gotowych, danych w bezpośrednim doświadczeniu człowieka; niezwykłość natomiast tkwi w osobowości ludzkiej. Jeżeli nawet otoczenie bohatera ulega tu "uniezwykleniu", to dzieje się tak za sprawą bohatera właś-

nie, który subiektywizuje rzeczywistość zewnętrzną, deformuje ją w wyobraźni, przeistacza w myślach.

Bez wątpienia, aforyzm Lema odnosi się t a k ż e do poezji. W utworze poetyckim koncepcja osobowości ludzkiej zawsze jest uprzednia wobec wizji świata; nawet wtedy, gdy - jak u Leśmiana - poeta opowiada o bezludziu⁵, bezludzie owo rozumiemy jako p o m y ś l a n e p r z e z c z ł o w i e k a. Rekonstruując poetycki obraz świata, nie możemy się obejść bez kategorii "bohatera". Nie możemy się bez niej obejść, choć jest niepewna i niejasna, semantycznie "rozpełgana", ba: "skradzioną" sztukom fabularnym. (Genetycznie obca.)

"Bohater poetycki" jest pojęciem synkretycznym. Istnieje w trzech różnych planach. Po pierwsze, w planie tekstu literackiego, a dokładniej - w serii tekstów literackich. Po drugie, może uzewnętrznić się w rozlicznych dokumentach świadomości artystycznej twórców: w manifestach, w autokomentarzu, w enuncjacjach polemicznych itp. Niekiedy także, po trzecie, wizerunek bohatera - niejako "na własną rękę" - kształtuje sama publiczność, zgodnie z aktualnymi potrzebami, a często w jawnej opozycji do świadomości poety i jego "autorskiej woli".

"Bohater poetycki" jest nietożsamy z "podmiotem lirycznym". Ilekroć bowiem opisujemy postawę "podmiotu" (czy "ja lirycznego"), tylekroć nasz proceder interpretacyjny ma charakter rozpoznania i d i o g r a f i c z n e g o. "Podmiot" jest kreacją niepowtarzalną. Należy do jednego tylko tekstu (do tego mianowicie, który wypowiada) i w tym jednym-jedynym komunikacie artystycznym, by tak rzec, "rodzi się", "żyje", "umiera". Wiedza o "ja lirycznym" jest zmagazynowana w słowach - i w relacjach międzysłownych - wyłącznie danego utworu; wszelkie informacje dodatkowe, zdobywane poza r a m ą wiersza⁶, są ważne o tyle, o ile okazują się przydatne w rekonstrukcji postawy "podmiotu". (Nieprzydatne - eliminujemy w toku analizy.) Gdyby jednak "podmiot liryczny" stanowił jedyną kreację człowieka, na jaką stać poezję i poetę, odbiorca sztuki poetyckiej znalazłby się w sytuacji arcykłopotliwej. Musiałby bowiem zawsze grać rolę czytelnika pojedynczych w i e r s z y - nigdy: adresata z b i o r u w i e r s z y. Wolno by mu było przeżywać (tekst po tekście) tylko osobne, odizolowane fenome-

ny twórczości lirycznej, natomiast przeżywanie całości wielotekstowych, jako całości właśnie, musiałyby uznać za proceder niestosowny czy wręcz "zabroniony". - Wiadomo, że tak nie jest. Sztuce czytania idiograficznego przeciwstawia się potrzeba ujęć *n o m o t e t y c z n y o h*⁷, która nie ogranicza się, "nota bene", do przedsięwzięć ściśle naukowych, przeciwnie, pojawia się również w odbiorze niespecjalistycznym - "czysto" czytelniczym⁸. Tu z kolei na plan pierwszy wybija się powtarzalność tych czy innych elementów w serii dzieł, i to na wszystkich poziomach struktury utworu, a zatem także na poziomie "wizerunku człowieka". W pewnym sensie można by powiedzieć, na przykład, że osobowość wprojektowana w serię gatunkową, w zbiór wierszy nagrobkowych, w odę, w dytyramb - w granicach danej epoki lub nawet na przestrzeni kilku epok - jest tą samą osobowością. Reprezentuje ten sam typ wrażliwości, tłumaczy się wobec tej samej formacji intelektualnej, wypowiada się przy pomocy tych samych, skodyfikowanych i utwierdzonych w świadomości literackiej, form językowych. Ma ten sam "skład" wewnętrzny, pokazuje wciąż tę samą "twarz" - albo tę samą "maskę". Nie jest "podmiotem lirycznym"; korzysta z uprawnień "postaci"; *j e s t b o h a t e r e m p o e z j i*. Oczywiście, seria genologiczna stanowi jeden z wielu sposobów projektowania "bohatera" w liryce. Z innego punktu widzenia można znów bronić poglądu, że "bohater" bywa raz po raz, niezależnie od norm gatunkowych, produktem działań twórczych jakiejś zorganizowanej zbiorowości: szkoły, grupy, orientacji. (Np. bohater ekspresjonistyczny, bohater futurystyczny, bohater skamandrycki.) Jeszcze wyraźniej, zwłaszcza w polskiej liryce powojennej, zorientowanej "personalistycznie", niechętniej podziałom grupowym, ba: podejrzliwej wobec wszelkich doktryn i regulaminów pisarskich, wyodrębnia się "bohater" jako "osoba" wpisana w "świat" dzieła jednego autora. Kreację "bohatera" wiążemy w takim wypadku z literackim "obrazem poety", ale i jednocześnie - jak to czynił Søren Kierkegaard - przeciwstawiamy poecie: realnemu sprawcy tekstu.

Co istotne: twórczość jednego autora zmienia się lub rozrasta w polu *p r a w d o p o d o b i e ń s t w a* z *m i a n y*. (Odbiorca może nie dostrzegać faktycznej ewolucji dzieła, z reguły przecież liczy się z jej możliwością.) Zmieniają

się nadto układy zewnętrzne, tłumaczące sensy wypowiedzi poetyckiej, zarówno kontrolowane przez nadawcę - stwarzane poprzez rozliczne figury i tropy autokomentarza - jak i narzucone dziełu arbitralnie przez publiczność literacką bądź autorytet jakiejś instytucji. Bohater poetycki, zwłaszcza zaś bohater k r e o w a n y "na oczach" odbiorcy, współczesny czytelnikom, okazuje się strukturą dynamiczną. Współczesność objawia się oto jako aktywny składnik komunikacji literackiej - potęguje moment "fabularności" sztuki poetyckiej. Bohater zaczyna w istocie korzystać z uprawnień "postaci", i to postaci należącej do przekazu typu "odcinkowego" czy "serialowego". W każdym nowym utworze (w każdej nowej sytuacji lirycznej) może potwierdzić własną tożsamość, powtórzyć wcześniejsze gesty, ale może się także "zachować" inaczej niż dotychczas, zaprzeczyć hierarchii wartości, w którą wierzył, i - jak np. w powieści-rzecz - "zacząć życie od nowa".

Koncepcja bohatera stanowi pewien p r o j e k t r o l i s p o ł e o z n e j, która z reguły jest znana - i "używana" - poza sztuką słowa, kształtuje się w szerszym polu komunikacji międzyludzkiej, ale może się także realizować w s ł o w i e, wyrażać się poprzez specyficznie poetycki porządek wypowiedzi językowej.

(Sprawą sporną pozostaje, od wieków do dnia dzisiejszego, "nieprzekładalność" pewnych ról na kod sztuki słowa; czy bohater liryki jest w stanie "zagrać" rolę kompozytora lub rolę rzeźbiarza, skoro są one ściśle zdeterminowane przez normy komunikacji niewerbalnej? - w szkicu tym nie będziemy usiłowali tego problemu rozstrzygać.)⁹

Dla bohatera polskiej liryki powojennej pytanie: "kim być" (wybór roli) okazało się najdonioślejszym dylematem. Tradycja oferowała mu nieskończoną ilość możliwości.

Rolę proroka, wieszczka, wychowawcy, przywódcy narodu. Rolę "inżyniera ludzkich dusz".

Rolę "człowieka metafizycznego".

Rolę dyplomaty, konformisty, sługi. I rolę agitatora, dobosza, który biegnie obok maszerujących w pochodzie lub wyprzedza kolumnę marszową (albo za nią nie nadąża).

Rolę błazna.

Rolę myśliciela, uczonego, znawcy.

Rolę sztukmistrza i rolę naroczya.

Rolę "jednego z wielu", anonimowego statysty, "człowieka bez właściwości".

Rolę szmaciarza. Szaleńca. Psychiatry.

Rolę marzyciela, dziecka, Filidora "podszytego dzieckiem".

Itp., itd.

Wybór okazał się utrudniony z dwóch (co najmniej) względów. Oto bohater stanął wobec nadmiaru ról społecznych, które mógł, owszem, powtarzać i modyfikować, wyszlachetniać lub bezcześcić, które jednak nie dawały mu gwarancji o r y g i n a l n o ś c i, ani też nie potrafiły usytuować jego poczynań w strefie w a r t o ś c i bezspornych. Każda rola, już rozpoznana przez tradycję, "używana" przez poprzedników, była rolą - jak gdyby - "nieświeżą". I jednocześnie żadna z tych ról nie wydawała się "lepszą" czy "gorszą" od innych - dla bohatera s z t u k i p o e t y c k i e j. System wzorców osobowych w życiu społecznym ulegał wielokrotnym przewartościowaniom; jeżeli nawet pozostawały w nim pewne układy niezienne, poezja nie mogła poprzestać na biernym odwzorowaniu hierarchii wartości aprobowanych przez ogół, ponieważ wartości te miały motywację pozaartystyczną i wcale nie musiały zachowywać własnej doniosłości w przekładzie na język działań artystycznych. W epokach ustabilizowanych, o "globalnej wizji świata"¹⁰ - skodyfikowanej, prostej, czarno-białej, można było wierzyć, iż np. rola erudyty jest zacniejsza i społecznie bardziej użyteczna niż rola prostaczka, a co za tym idzie, że i bohater poetycki również powinien olśniewać przepychem wiedzy (ukrywając skrzętnie swą niewiedzę); można było mniemać, że między obydwooma strukturami wartości, poetycką i niepoetycką, rozciąga się prosty łańcuch mediacji. W XX stuleciu natomiast tego rodzaju "zła wiara" uległa zachwianiu. Rozfilozofowane, erudycyjne sonety Adama Asnyka dawno odeszły w niepamięć, a prostaczek z "Balad i romansów" nadal niepokoją naszą wyobraźnię.

Bohater poetycki naszych czasów musiał też określić swój stosunek do jednej roli: specjalnej, ukształtowanej w społecznym obiegu tekstów sztuki słowa, mianowicie: do r o l i p o e t y. Kim być; czy być także - i czy przede wszystkim? - poetą; czy należy się przyznawać zatem do "literackiego" rodowodu? i

przeżywać serio takie sprawy, związane z rzemiosłem autora, jak rym lub rezygnacja z mowy rymowanej? metafora lub ostentacyjny brak metafor? wiersz regularny lub przemyślnie rozregulowany? Lub może, odwrotnie, udawać, że są to problemy neutralne wobec idei, o które bohater chce walczyć i w imię których przegrywa? Albo - istniała trzecie jeszcze rozwiązanie - przyznawać się do poezji, ale z poczuciem wstydu, że "świat", w którym działa bohater, to jest tylko "świat przedstawiony", i język, w którym istnieje, to z a l e d w i e język rymu, metafory, wiersza nieregularnego itd.

Nie były to wahania nowe w dziejach świadomości literackiej. Po II wojnie światowej, podobnie zresztą jak po I wojnie, wyraziły się one ze szczególną mocą. Nad tą strefą problemów nie mógł zaciążyć lęk przed nieoryginalnością; poezja musi ponawiać pytanie o swój status w systemie komunikacji międzyludzkiej i nie wolno jej uchylać się od odpowiedzi - tylko dlatego, że analogiczne dylematy (i analogiczne rozstrzygnięcia) pojawiały się już wielokrotnie w epokach poprzednich.

Zacznijmy od decyzji biegunowo sprzecznych. Pierwsza - określa podstawę bohatera Tadeusza Różewicza; druga zadecydowała o światopoglądzie bohatera Juliana Przybosa.

Różewiczowy bohater odgrywa wobec publiczności wiele ról społecznych, pozaliterackich, i jakkolwiek nie "wociela się" w żadną bez zastrzeżeń, przeciwnie, każda budzi jego nieufność, każdą "gra" z dystansem, to jednak zachowuje się w systemie wzorców osobowych tak, by - w ostatecznym rozrachunku - skompromitować rolę poety. Wykpić, upokorzyć, zelżyć, ujawnić beznadziejną nicość trosk i kłopotów "warsztatowych" zwłaszcza. (Pośrednio także - miałość wszelkiej refleksji teoretycznej, która odnosi się do sztuki wierszowania.)

"Budzi się syn
co ty robisz
pyta
ja
ja nic nie robię
odpowiadam

i słyszę w sobie nudny głos
ktoś przyjdzie

zetrze was
z powierzchni ziemi
gadającą pleśń

żakrywam przed nim
pustą twarz
poprawiam
nowy
niepotrzebny wiersz"¹¹

Syn poety zadaje pytanie: co ty robisz? "Co robi poeta" - w ten sposób mógłby się zaczynać poetycki traktat o poezji. Ale Różewicz odpowiada:

"ja
ja nic nie robię".

Nie ma o czym mówić. Twórczość poetycka to jest n i c. ("Nic w płaszczu Prospera", jak głosi tytuł zbioru wierszy Tadeusza Różewicza). Pisanie wierszy, poprawianie wierszy, pustą czynność "gadającej pleśni", stanowi zajęcie wstydlive i zbędne. Poeta, owszem, może nadal uprawiać swój niepotrzebny proceder; jego bohater będzie przeżywał ustawiczny w s t y d, jak gdyby poezja (zwłaszcza w XX stuleciu) stanowiła naruszenie najgłębszej normy moralnej ludzkości.

Zakrawa to na paradoks: poeci zaakceptowali system wersyfikacyjny Różewicza (nawet Leopold Staff w swej "Wiklinie"), uznając technologię "gadaininy" poetyckiej za bezsprzeczny sukces artystyczny - i nie przyjęli Różewiczowego bohatera, który został wpisany w rejon autorskiej "obsesji"; obsesja może być przywilejem poety, znakiem rozpoznawczym jego dzieła, jednym z "atrakcjonów" czytelniczych (by posłużyć się terminem Sergiusza Eisensteina)¹², nie stanowi jednak - sama w sobie - zobiektywizowanej wartości. Bohater poetycki Różewicza był przez wiele lat osamotniony. Prawda, mógł szukać pobratymców tam, gdzie nie chciał: w bardzo z ł e j poezji, np. w utworach satyrycznych, pokpiwających z "wieszczowania" czy z "nowoczesności". Dopiero lata siedemdziesiąte zmieniły układ sił. Młodzi poeci, którzy chcą być wyrazicielami niepokoju kontestatorskich, zaczynają kształtować swego bohatera w bezpośrednim dialogu z bohaterem Tadeusza Różewicza¹³.

Inaczej Julian Przyboś; jego bohater zna także wiele ról, uczestniczy w rozlicznych sytuacjach komunikacji społecznej, ale rolę poety uważa za najdonioślejszą. ("Zrozumcież: pierwszym mi była poezja" - pisał Tadeusz Peiper w 1935 r.¹⁴ i to wyznanie "papieża awangardy" mogłoby poświadczyć własną biografią bohater "Miejsca na Ziemi" i "Kwiatu nieznanego").

Literaturę człowiek interesuje bardziej niż świat... Parafrazując Lema można by powiedzieć, że Przybosiowego bohatera interesuje świat poetycki bardziej od rzeczywistości pozapoetyckiej. Istnienie bytów zewnętrznych wobec słowa liczy się tutaj o tyle, o ile mogą one zaistnieć - z nieporównanie większą intensywnością - w wierszu:

"żeby ten kasztan, cały w kwiatach od czuba do ziemi,
rozgałęził się nagle w jedno zdanie złożone
i kwitnąc w polu, w wierszu arcykwitną!"¹⁵

I jeszcze:

"... żeby się stamtąd jaki kwiat nieznan
i nienazwany
(jakiegom nawet nazwą nie zważał dotychczas)
z trawy spalanej na miedź i z kwiatów na żużel
na grządoce zwrotki w mojej mowie przyjął
i wyraźniej, niżli w trawie, w wyobraźni bujał..."¹⁶

System Juliana Przybosia nie ma w sobie żadnych apriorycznych uprzedzeń w s z e l k i o h teorii człowieka, sformułowanych na gruncie wiedzy ściśle naukowej czy potocznej, szczegółowej czy ogólnej, ujmowanej historycznie czy typologicznie. Nie ma z góry ustalonej h i e r a r c h i i . "Odczuwanie i wartościowanie moralne"¹⁷ nie jest tedy, samo w sobie, czymś donioślejszym od problemów przeżycia plastycznego, a z kolei przeżycie plastyczne - owa "nie kończąca się nigdy przemiana widzenia, ustawiczne Przemienianie oczu"¹⁸ - nie jest, w swej ważności, zdeterminowane ani powszechnością (bo może być sprawą indywidualną, jednostkową, jak choćby u Jasnorzewskiej, "poetki o oczach /.../ najczulszych na kolor"¹⁹, ani z góry określone rodzajem genezy, może więc być nabyte lub wrodzone (pisze Przyboś, tak, gdzie indziej, uczulony na innowacje kultury i obyczajowości w psyche ludzkiej: "Wszystkiego można się nau-

czyć, wszystko nabyć drogą ówcień - tylko nie fantazji"²⁰), wreszcie: wynikłe z wszelkich okoliczności. Biograficznych, politycznych, innych.

"Jedno jest pewne: aby powstał prawdziwy wiersz liryczny, poeta musi być czymś głęboko poruszony. Może to być afekt bezpośrednio doznany, albo może to być również wzruszenie nieokreślone, domagające się dopiero swojej pełni, albo - może to być wzruszenie czysto estetyczne, płynące z kontemplacji słów, z upodobania, jakie nagle wzbudzi zestawienie dwu słów, zdanie czy nawet sylaba lub zarys jakiegoś rytmu"²¹.

Wzorzec osobowy okazuje się tutaj zawsze h i p o t e z a, której nie można ocenić inaczej, jak tylko przez poetycką weryfikację. Prawda i fałsz każdej roli społecznej sprawdzają się wobec jedynego kryterium - wobec prawdy i fałszu sztuki słowa.

Rzecz jasna, prędzej czy później musiało dojść do sporu między Julianem Przybosiem a Tadeuszem Różewiczem. Z punktu widzenia interesującej nas problematyki była to polemika najdonioślejsza dla polskiej powojennej świadomości literackiej. Bohaterowie liryki współczesnej - w niejednakowym, oczywiście, stopniu - egzystują bliżej koncepcji Przybosia niż koncepcji Różewicza. Dzieje się tak nawet wtedy, gdy poezja oczarowuje swą "nieprawdziwością", jak np. w "Niezgodzie na ukłon" Wiktora Woroszyńskiego²².

"A więc to jest dojrzałość
poznanie konwencji
ukłon rymu
lub grymas zaniechania rymu

więc po to
tętnio tumult
do mety bez tchu
spotkania i rozstania
strach miłość bezsenność
wypite wypatrzone
wyżęte wyżęte
/.../
a więc to jest dojrzałość
ten bunt nieprawdziwy

pogodzenie skłamane
święty spokój słów".

Można sądzić, iż bohater Woroszylskiego protestuje przeciw poezji - lub: p o e t y c k o ś c i, - która najżywiej autentyczne przeżycia jednostki (strach, miłość, bezsenność) sprowadza do roli obojętnego m a t e r i a ł u (a co za tym idzie, że jego postawa mieści się w polu Różewiczowej idei "śmierci poezji"). Tymczasem tak nie jest. Konwencja "skłamanego pogodzenia" należy nie do świata sztuki poetyckiej lecz do świadomości odbiorców; to publiczność literacka chce "świętego spokoju słów" -

"żeby brawko i ukłon
konwencja spełniona".

Bohater "Nieżgody na ukłon" wie, że gra rolę poety nie tak, jak powinien - ironizuje własną g r ę, nie r o l ę, którą kiedyś, "nota bene", w latach wyklętej, "pryszczatej" młodości autora, grał, jak mniema, prawdziwiej, z "niepogodzeniem nieskłamanym":

"i tęsknota za owym
sprzed lat barbarzyńskim
krzykiem że śmierci nie ma
że

oicho zapomnij
wstyd nie znałeś konwencji
ukłoń się i ukryj

w oślepiającym blasku dojrzałości".

Jest tak: bohaterowie poezji dzisiejszej nie ukrywają swej genealogii literackiej, przyznają się do "warsztatu" autora, mają świadomość teorii działań twórczych (radosną lub gorzką), i jeżeli - mimo to - ich postawy różnicują się przecież, zróżnicowanie owo wynika z nader niejednolitej koncepcji r o l i p o e t y w naszych czasach. (Gdy w XVIII stuleciu poeta mówił, że jest poetą, wiedziało się, co to znaczy; gdy zaś poeta współczesny powiada "jestem poetą"... wszystkiego się można spodziewać po tym oświadczeniu!)

Jednym z istotnych momentów dyferencjujących "partyturę" zachowań bohatera poetyckiego wydaje się - właśnie: jak u Wołoszylskiego - stopień przyjęcia konwencjonalności wypowiedzi lirycznej. Zwłaszcza zaś - stopień ujawnienia konwencjonalności j ę z y k a. Poetycki bohater Przybosia realizuje się - cały - w akcie mówienia, ale usilnie dba o to, aby słowo nie odrywało się od spostrzeżeń zmysłowych, by zachowywało "pamięć" człowieczego wzroku, słuchu, dotyku. Bohater Wisławy Szymborskiej, odwrotnie, cały "bierze się" z "papieru", jest figurą zrodzoną z gry znaków, osobą "napisaną", która nie potrafi przeżywać zmysłowej urody "życia" - nie czuje głodu, nie zna bólu, nie słyszy, nie widzi.

"Dokąd biegnie ta napisana sarna przez napisany las?

Czy z napisanej wody pić,

która jej pyszyczek odbije jak kalka?

Dlaczego łeb podnosi, czy coś słyszy?

Na pożyczonych z prawdy czterech nóżkach wsparta
spod moich palców uchem strzyże.

Cisza - ten wyraz też szeleści po papierze

i rozgarnia

spowodowane słowem "las" gałęzie.

/.../

Jest w kropli atramentu spory zapas

myśliwych z przymrużonym okiem,

gotowych biec po stromym piórze w dół,

otoczyć sarnę, złożyć się do skoku.

Zapominają, że tu nie jest życie.

Inne, czarno na białym, panują tu prawa".²³

Bohater Wisławy Szymborskiej ma wiele cech wspólnych z bohaterami p o e z j i j ę z y k a, łączy ich zapatrzenie we "własne" tworzywo, sui generis kult materii lingwistycznej, z której są "ulepieni", wysubtelniona "czułość mowna" - dzieli stosunek do funkcji poznawczej poezji; w wierszu Szymborskiej czytamy, że i n n e prawa panują w "życiu", inne w "rękopisie"; bohaterowie liryki lingwistycznej skłonni są mniemać, iż między "rękopisem" a "życiem" zachodzi relacja typu h o m o l o g i c z n e g o, a więc, że rozpoznanie aktualnej sy-

tuacji w świecie słów może być trafnym rozpoznaniem sytuacji w świecie ludzi. Tu by można powiedzieć: granice polszczyzny są dla nich granicami Polski.

Orientacja "lingwistyczna" w sztuce literackiej nie stanowi wynalazku współczesności. Czytamy u poety XIX wieku:

"A potem kraj nasz wolny! potem jasność dniowa!
Polska się granicami ku morzom rozstrzela,
I po burzliwej nocy oddycha i żyje.
Żyje! czy temu słowu zajrzeliście w duszę?
Nie wiem... w tem jednym słowie jakieś serce bije
Rozbieram je na dźwięki, na litery kruszę;
I w każdym dźwięku słyszę głos oąły ogromny".

To słowa Kordiana (akt III, scena VI).

A oto współczesny wariant poezji "słów pokruszonych":

"Ubieram się, myję, ścielę
na nich (tych snach) wy (snach) odzę
ich niepokój udzielam
sobie, ulicom, ciemnom, późnom"²⁴

Bohater Mirona Białoszewskiego (przytoczony wyżej fragment wiersza pochodzi z książki Białoszewskiego pt. "Było i było") rozpoczął swoją egzystencję od poszukiwania takich sytuacji w życiu ludzkim, które traktowano dotychczas jako nieważne, drugorzędne czy "peryferyjne" - zarówno w hierarchii tematów lirycznych, jak i w strukturze wartości powszechnie aprobowanych, - i które, być może, kusiły możliwością odkrycia nowej roli; wkrótce przecież zainteresowania poety skoncentrowały się wokół języka owych - "zabitych deskami" - prowincji osobowości ludzkiej. Nie sama rola, lecz formy mówienia w danej roli stały się głównym obiektem poznania lirycznego.

"W poezji nowoczesnej - pisze Janusz Sławiński - sfera d o s w i a d o z e ń p e r y f e r y j n y c h była już wielokrotnie uruchamiana, choć może nigdzie z taką intensywnością jak w utworach Białoszewskiego. Najbardziej uderzający jest sposób wysłowienia owego tematu. Wypowiedzi Białoszewskiego charakteryzuje dokładny paralelizm między właściwościami materiału tematycznego a właściwościami materiału językowego. Doświadcze-

nia peryferyjne, które dopuszcza on do głosu, przeżycia z "niższych sfer", pozostające poza oficjalnymi standardami lirycznymi - znajdują utrwalenie w specyficznym języku peryferyjnym."²⁵

Bohater Białoszewskiego - co podkreślano wielokrotnie - widzi język w stanie gnilnym; teksty polszczyzny mówionej bada jak karty chorobowe systemu komunikacyjnego - tropi przejęzyczenia, "szумы", symptomy afazji. A mimo to znajduje drogi porozumienia z d r u g i m c z ł o w i e k i e m. Polszczyzna istnieje dla niego jako splot subkodów indywidualnych, które odchylają się od normy i nie są, w związku z tym, podległe a n o n i m o w o ś c i, przeciwnie, tutaj każda rozmowa ma charakter intymny, na wskroś prywatny, jak gdyby wszelka o f i c j a l n o ś ć języka została nagle uchylona. T e k s t nie jest m a s k ą; w poezji utrwala się tylko takie teksty, które mogą o d s ł o n i ć człowieka, i jeżeli "odsłanianie" owo odbywa się poza "instytucją" poprawności językowej, dzieje się tak dlatego, że język nie chce tu "kłamać głosowi".

"Kto późno wstaje
sny go snygają

- - - - -

Ja późno dziś
mnie one (sny) snygały

- - - - -

Ubieram się, myję, ściągam
na nich (tych snach) wy (snach) odzę
ich niepokój udzielam
sobie, ulicom, ciemnom, późnom
zamykom sklepów, lecę
do apteki Kredytową
te drzewa przed Okrągłakiem
czuję, jakie świetne, ale czuję
jakie czają wyłaniania
może te sny - - - skacze
chłopczyk - idę - już - chłop-
czyka ojciec prowadzi kulawego
już do mnie dochodzi

kobieta:

jak by to panu po-
wiedzieć, powiem od
razu, brak mi dwa
ożterdzieści do Zalesia,
całe szczęście, że mam klucze - - -"

Zwróćmy uwagę: każdy z trzech uczestników opisanego wyżej wydarzenia znajduje się w sytuacji p r y w a t n e j i jednocześnie "w s t y d l i w e j". Jednego ścigają("snygają", więc i "smagają" także) jego własne sny. Drugi, ohłopczyk, bawi się, skacze, aż okulał. Trzeci uczestnik zdarzenia, kobieta, musi jechać do Zalesia i nie ma pieniędzy na podróż. W oficjalnym systemie komunikacyjnym tego rodzaju "problemy" powinno się raczej ukrywać. Nie należy wobec ludzi obcych ujawniać treści własnych snów, ani przemawiać językiem "zaspanym", pełnym sennego "odzenia", słów rozmazanych, pękniętych, niejasnych. Nie wolno - gdy się jest "chłopczykiem" zwłaszcza - zdradzać bólu; w ohłopięcej społeczności równieśniczej obowiązuje przecież twarda (nieomal "rycerska") etykieta, który wymaga radosnej pogardy dla wszelkich słabości ciała. Nie wypada też, to jasne, "zaczepiać" przygodnych przechodniów i prosić ich o pieniądze; jeżeli taki proceder uprawia kobieta wobec mężczyzny, oficjalny kod ról społecznych może wpisać jej postępowanie w jedno tylko pole epitetów. Tymczasem w świecie poetyckim Mirona Białoszewskiego wszystkie te i tym podobne zakazy zostają "unieważnione".

"- jak by to panu po-
wiedzieć, powiem od
razu"

Właśnie: tutaj się "mówi od razu". I to jest "całe szczęście"! Całe szczęście, że istnieją nadal proste drogi komunikacji pozaoficjalnej; szczęście, że mamy "klucze" - do cudzej, przypadkowej prywatności. Anonimowość języka nie jest bowiem faktyczną przeszkodą. Przeciwnie. Obiegowe powiedzonka, przysłowia, porzekadła itp. mogą być przecież tworzywem dla wypowiedzi jednorazowych, bardzo osobistych. Autentycznych w danej sytuacji. "Kto rano wstaje, temu Pan Bóg daje" - jest tekstem

niczym. Ale transformacja tego tekstu: "Kto późno wstaje, sny go snygają", przeczy anonimowości - indywidualizuje bohatera i jego sposób mówienia wyodrębnia jako byt niepowtarzalny.

Twórczość Tymoteusza Karpowicza, choć zaliczana również do nurtu "lingwistycznego", znajduje się na antypodach twórczości Mirona Białoszewskiego.

Bohater "Trudnego lasu" i "W imię znaczenia" zastał rzeczywistość podzieloną na dwie strefy, które pozostają ze sobą w logicznej (dla Karpowicza to bardzo istotne), ale też i w moralnej zarazem sprzeczności. Z jednej strony: strefa bezwzględnych wymogów etycznych - bądź sobą, kształtuj i określaj wciąż od nowa i od nowa własne "ja", wybieraj siebie; wczorajszego - przekreślaj, dzisiejszego - stwarzaj i zmieniaj. Jest to kodeks etyczny bliski egzystencjalizmowi, znany także tradycji rodzimej (romantycznej i awangardowej). Kodeks, w którym dosłuchać się można głosu Immanuela Kanta: "Niebo gwiżdżyste nade mną, prawo moralne we mnie". Z drugiej strony: język. Twór bezosobowy i bezosobisty. Obszar swobodnej gry sił, wolny rynek najświętszych wartości i najbardziej obskurnej tandety. System znaków niczych, imperium anonimowości, składnica masek, fabryka szyfrów. (Punkt widzenia całkowicie obcy bohaterowi Białoszewskiego. Więcej: wrogli.) Parafrazujać Kanta można by powiedzieć, że dramat Karpowiczowego bohatera streszcza się w słowach: "mowa niczyja nade mną - prawo moralne we mnie". Stan języka nie uchyla, rzecz jasna, norm kodeksu etycznego jednostki - a jednostki twórczej przede wszystkim - lecz urzeczywistnienie owych norm paraliżuje. W każdym razie: naraża na nieustanne pomyłki. Bohater poetycki Karpowicza, jak ów "dąb" z przytoczonego niżej wiersza²⁶, czuje się postacią z jakiejś okrutnej tragikomedii omyłek:

"nie był dość ścisły
pomylił się
śród rzeczowników lasu
odmienia się teraz co roku
jak buk
a jeśli jeszcze raz się pomyli
jak brzoza

śró d wszystkich odmian
liczy jeszcze na żołąd zie
i myli się
poza odmianę

pomyłony z krzesłem
wraca do ścisłości
ale nie do lasu"

Bezsprzecznie: wyjściem z impasu mogło by być m i l c z e -
n i e. (Takie wyjście w "Bojaźni i drzeniu" proponował kie-
dyś Søren Kierkegaard.²⁷) Lecz bohater Karpowicza nie chce
milczeć. Jest bohaterem sztuki słowa, istnieje werbalnie, speł-
nia się w języku. Musi mówić (i mówić, i mówić), spalać się w
akcji mówienia, ironizując słowa własne i cudze, potęgując
wieloznaczność i w i e l o z n a k o w o ś ć każdej wypo-
owiedzi - aż do bezkresnego poematu "Odwrócone światło", który
wypełnia ponad 420 stron druku! - aby sam ruch słów, ruch ste-
reotypów frazeologicznych, wyraził w końcu jego "ja"; lub roz-
b i ł ostatecznie:

"i z miłości zdjęła chustkę z włosów
potem zdjęła włosy poza chustkę
potem co mogło przypominać włosy
potem co niczego już nie przypominało
zachodziła go ze wszystkich stron szyi
potem szyja zachodziła w strony
potem strony zachodziły w szyję
potem stronom było już bez stron
potem szyjom było już bez szyi
była wesoła zrywała się z ciała
potem ciało zrywała z ciała
potem co mogło nie pamiętać ciała
potem co niczego już nie pamiętało
była ciągle taka sama jego
jak nie jego była taka sama
jak nie taka sama była już nie jego
jak nie sama była już nie taka"²⁸

Jak wspomniałem, zróżnicowanie postaw bohatera liryki dzi-
siejszej odpowiada współczesnemu zróżnicowaniu znaczeń "poe-

zji" i "poety". Dla autorów wierszy lingwistycznych poeta nie musi być za wszelką cenę "słowiarzem", ale świat będzie objawiał mu się zawsze jako zbiór tekstów (mogą to być, jak w "Komentarzach do fotografii" Wirpisy, teksty ikoniczne: fotografie)²⁹, które tłumaczą się przede wszystkim w planie semiologicznym. "Lingwistom" chodzi o to, co świat znaczy, jak znaczy - i w jakich to momentach swymi znaczeniami oszukuje. Istnieje przecież zupełnie inna możliwość pojmowania istoty poezji. Sztuka słowa może się kształtować w kręgu uniwersaliów typu ontologionego, wkraczając w odwieczny "spór o istnienie świata". Tu z kolei bohater-poeta będzie zajęty teoriami bytu, a także, będzie próbował dociec tajemnicy bytowania fenomenu sztuki poetyckiej. W liryce współczesnej, jak i w epokach dawnych, ważną rolę odgrywa opozycja między naturą a kulturą. Nadal prowadzą grę konkurencyjną dwie koncepcje: idea poety, który manifestuje swą odrębność wobec systemów oddziedziczonych w spadku po starych kulturach ludzkości - i idea poety, który wtapia własną osobowość w bezbrzeżne otchłanie natury, szukając dróg powrotu do pierwotnych form życia materii. Pierwsza orientacja daje o sobie znać w twórczości Zbigniewa Herberta i Jarosława Marka Rymkiewicza. Drugą - łatwo odnaleźć w poezji Stanisława Grochowiaka.

Pisze Herbert:

"Naprawdę między przyrodą a losem ludzkim nie ma istotnego
związku

powiedzenie że trawa szydzi z katastrofy
jest wymysłem niepocieszonych i chwiejnych

Osobliwy przypadek: dwie proste równoległe
nie przecinają się nawet w nieskończoności."³⁰

Bohater Stanisława Grochowiaka, odwrotnie, przeżywa świat jako strukturę równoległości bezwzględnych, w której "proste" (natura - kultura) nie muszą się przecinać, ponieważ - ustawicznie! - nakładają się na siebie, wchodzą w pasmo ciągle, w jeden blok, w "continuum", giną w kosmosie. Rzeczywistość wydaje mu się obszarem zróżnicowań o tyle pozornych, że - krótkotrwałych. Poszczególne formy człowieczego bytu wyodrębniają się z natury bezprawnie, ich autonomia jest złudzeniem

("niepocieszonych i chwiejnych"), w istocie bowiem "natura wszystkim jednaka", świat podlega jednej tylko regule: regule totalnych tożsamości. Miłość stanowi rodzaj śmierci, śmierć rodzaj miłości. ("Dla zakochanych to samo staranie, co dla umarłych.") Podobnie poezja. Sztuka słowa nie powinna szukać ocalenia w tekście, w kunszcie, w "czystej" strefie znaków; musi uczyć pokory w r a c a n i a do tego, co pierwotne, złączone z naturą.

"Nie wszystkim umrę, boć zostanie owo
Kochanie ziemi w bajorku i w oście,
I przeświadczenie, że śledź bywa w poście
Zarówno piękny, jak pod jesień owoc"³¹.

Między bohaterami "liryki kultury" i bohaterami "liryki natury" - ponad grą racji sprzecznych - istnieje, w jednym "punkcie", zastanawiające podobieństwo dążeń. Oto i jedni i drudzy żyją życiem współczesnych, wpisują się w nasze biografie, przemawiają naszym językiem, noszą nasze imiona. A przecież dzień dzisiejszy stanowi dla nich tylko i l u s t r a c j ę praw uniwersalnych. (Prawa nietożsamości losów ludzkich i dziejów wszechświata, lub odwrotnie, prawa pełnej tożsamości.) Usiłują zaistnieć w ozasie innym niż nasz: w abstrakcji, w mitologii, w wieczności.

Nie chcą być bohaterami naszych czasów.

P r z y p i s y

¹ S.Kierkegaard: "Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć", Z oryginału duńskiego przełożył i wstępem opatrzył J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1969, s. 14.

² S.Kierkegaard: "Jednostka i tłum", /w:/ "Filozofia egzystencjalna", Warszawa 1965, s. 51-58.

³ Wpływ informacji o autorze na czytelniczną ocenę dzieła wymaga serii badań eksperymentalnych. We wrześniu 1971 r. na sesji naukowej Gabinetu Komunikacji Literackiej w Nitrze zespół psychologów słowackich przedstawił wyniki interesującego eksperymentu: przekład pewnej noweli Ernesta Hemingwaya przeczytano w trzech grupach - każdy z respondentów musiał wystawić ocenę utworowi, posługując się ustaloną skalą punktów.

Pierwszą grupę poinformowano, że nowelę tę "napisał jeden z was"; uczestnicy drugiej grupy eksperymentalnej dowiedzieli się, iż "jest to tekst utalentowanego prozaika Słowacji"; w trzeciej grupie powiedziano, że "autorem tej noweli jest Ernest Hemingway, jeden z najwybitniejszych powieściopisarzy XX wieku". Najniższe noty wystawiono utworowi Hemingwaya w pierwszej grupie, nieco wyższe - w drugiej, i zdecydowanie najwyższe - w trzeciej.

⁴ S.Lem: "Summa technologiae", Kraków 1964, s. 395.

⁵ Zob. M.Głowiński: "Wiersze Bolesława Leśmiana. Interpretacje", Warszawa 1971, s. 62-73.

⁶ O pojęciu "ramy" tekstu literackiego zob. Ju. M.Łotman: "Struktura ohudożestwiennogo teksta", Moskwa 1970, s.255-264.

⁷ Por. rozważania K.Troczyńskiego w studium pt. "Artysta i dzieło", Poznań 1938, s. 10-15.

⁸ O osobliwościach roli czytelnika piszę obszerniej w szkicu pt. "Koncert poetyki", "Teksty" 1972, nr 1, s. 13-15.

⁹ Zob. na ten temat: A.Barańczak: "Poetycka muzykologia", "Teksty" 1972, nr 3, s. 108-116; J.Opalski: "Cudownie nieartykułowana mowa dźwięków...", "Teksty", ibid., s. 117-126.

¹⁰ O "globalnej wizji świata" zob. D.M.Segał: "Zamietki ob odnom tipie semioticzeskich modelirujuszozich sistiem", "Trudy po znakovym sistiemam", Tartu 1965, t. II, s. 60-63.

¹¹ T.Różewicz: "Poezje zebrane", Wrocław 1971, s. 653.

¹² S.Eisenstein: "Izbrannyje statji", Moskwa 1956, s. 361.

¹³ Zob. "Poezja" 1971, nr 12.

¹⁴ T.Peiper: "Wybór wierszy". Pod redakcją J. Leszina-Koperskiego, Warszawa 1972 (na odwrocie strony tytułowej).

¹⁵ J.Przyboś: "Kwiat nieznan", Warszawa 1968, s. 28.

¹⁶ Ibid., s. 53.

¹⁷ J.Przyboś: "Linia i gwar", Kraków 1959, t. II, s. 187.

¹⁸ J.Przyboś: "Sens poetycki", Kraków 1963, s. 10.

¹⁹ J.Przyboś: "Linia i gwar", op.cit., s. 114.

²⁰ Ibid., s. 172.

²¹ Ibid., s. 235.

²² W.Woroszyński: "Niezgoda na ukłon", Warszawa 1964, s.5-6.

²³ Wg: "Czytamy wiersze". Wstęp, wybór i opracowanie J.Maciejewski, Warszawa 1970, s. 274.

- 24 M.Białoszewski: "Było i było", Warszawa 1965, s.63-64.
- 25 J.Sławiński: M.Białoszewski: "Leżenia", /w/: "Czytamy wiersze", op.cit., s. 287.
- 26 T.Karpowicz: "W imię znaczenia", Wrocław 1962, s. 11.
- 27 S.Kierkagaard: "Bojaźń i drżenie", op.cit., s.124-134.
- Zagadnienie to pięknie interpretuje P.Gajdenko w książce pt. "Tragedija estetyzma. Opyt charakteristiki miroszeroanija Serena Kirkegora", Moskwa 1970.
- 28 T.Karpowicz: "Odwrócone światło", Wrocław 1972, s. 32.
- 29 Problem ten analizuję w książce pt."Oprócz głosu", Warszawa 1971, s. 118-125.
- 30 Z.Herbert: "Napis", Warszawa 1969, s. 37.
- 31 S.Grochowiak: "Rozbieranie do snu", Warszawa 1959, s.5.