

Leszek Szaruga

Zamglona konstelacja

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (18), 123-132

1992

Artykuł został 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.

sens naszemu istnieniu”. Z kolei Bronisława Maja ceni autor dlatego, że poezja nie jest dla niego „sztuką układania pięknych zdań ani językiem w języku”. Ten zmistyfikowany w książce argument sugeruje, iż autor rozróżnia najogólniej dwie odmiany poezji. Gorszą, czyli „język w języku” i lepszą, czyli metafizyczną, religijną, chroniącą wartości, etc. (Tylko pogrobowcy strukturalizmu mogą protestować, ale dla tych, jak wiadomo, nadeszły ciężkie czasy.) Maj przynależy do drugiej opcji, gdyż „w sposobie, w jaki autor *Wspólnego powietrza* przeżywa istnienie świata, jest coś oczywiste i koniecznie wiodącego ku strefie *sacrum*”.

Zamykam książkę w przeświadczeniu, iż nie jest ona adresowana do laików (w dwojakim słowa znaczeniu). A także nie do tych, którzy pojmują rolę krytyki literackiej jako partnerską polemikę z twórcą i sądzę, że mniej mu są potrzebni brązownicy, a bardziej — czujni hermeneuci. *Chwile pewności* mógłby zastąpić widniejący na okładce podtytuł: *20 szkiców o poezji i krytyce*. Po zaniechaniu wstępu z kontrowersyjną tezą scalającą teksty pisane w różnych latach, autor zbioru na pewno zasłużyłby na opinię wszechstronnie czytanego i wrażliwego krytyka. A może nawet, w swej dziedzinie, na miano „osobowości koniecznej”.

Anna Legeżyńska

Zamglona konstelacja

1. Od lat w polskim życiu intelektualnym wszystko istnieje osobno, zawieszona w jakiejś odległej przestrzeni, z której od czasu do czasu wyławiamy poszczególne zjawiska i mówimy o nich bez związku z innymi. Tak też dzieje się z refleksją na temat poezji. Lata osiemdziesiąte, wbrew rozpowszechnionym mniemaniom, wcale nie były intelektualnie „puste i zdominowane przez politykę”. Na półce, na której już możemy poustawiać obok siebie tomy wszelkich możliwych obiegow, obok książek „aktualnych”, doraźnych i „służących sprawie” (ważnej skądinąd), odnaleźć można wiele innych, nie redukujących myślenia o sztuce do wymiaru politycznego. Nadchodzi czas pogłębionej refleksji, a przede wszystkim trzeba przestać posługiwać się w ocenach dotyczących spraw kultury „politycznym kluczem biograficznym”, jak to się działo np. przy okazji polemiki wokół książki Walca o Mickiewiczu. Tym bardziej, że to nie żaden klucz, tylko wytrych lub nawet łom. Takimi narzędziami nie otworzy się wejścia do świata wyobraźni. Chciałbym się tu zająć kilkoma książkami, które, jak sądzę, należy dziś

nie tylko przypomnieć, ale skonfrontować ze sobą. Interesują mnie wypowiedzi poetów o sposobach istnienia liryki, a więc książki o charakterze na swój sposób programowym. I tu od razu pierwsza refleksja ogólna: z całą pewnością nie mieliśmy po roku 1939 tak bogatej w ten typ wypowiedzi dekady. Zdawać by się wszak mogło, że było to dzieściolecie raczej podobnym poszukiwaniom nie sprzyjające. A jednak... I zastrzeżenie: relacjonując programowe czy *quasi*-programowe wypowiedzi poetów nie piszę o ich poetyckich realizacjach — to zupełnie odrębne sprawy.

2. Zacząć wypada — nie ze względu na Nobla, lecz dla poszanowania następstwa w czasie — od książki Czesława Miłosza *Świadectwo poezji*. Ważne wydają się również uwagi pomieszczone w tomie *Nieobjęta ziemia*, dotyczące całego doświadczenia polskiej poezji:

Trudność ustawienia głosu. Czy też, inaczej, trudność zakreslenia granicy w zdaniu, które w polskim ma skłonność do rozlewania się kapryśnie na boki, aż po zupełne gadulstwo. Niepokojący jest ten brak zmysłu formy u staropolskich autorów, i to nawet tych ze Złotego Wieku. [...] Czy brak zmysłu formy, dostrzegany w języku, w piśmiennictwie, może być przyczyną upadku jakiegoś kraju? Nie, że następstwem upadku jest brak zmysłu formy, bo to byłoby za proste, ale odwrotnie. Wtedy dopiero pytanie nabiera jadowitości.

Przyznam, że czytając te słowa, nie byłem przekonany o ich słuszności. Więcej: nie jestem o tym przekonany do dzisiaj i sądzę, że winny one być sygnałem wywoławczym jakiegoś poważnego seminarium, jakiejś żywej i ostrej dyskusji. Czy rzeczywiście polszczyzna poetycka nie posiada wewnętrznej dyscypliny, a polskie zdanie „rozlewa się kapryśnie na boki”? U Kochanowskiego, Sępa, Norwida, Słowackiego, Leśmiana tak właśnie jest? Czy może jest inaczej: istnieje — także na poziomie zdania — jakaś odrębna i warta wydobycia zdyscyplinowana, ale inaczej niż tego chce Miłosz, „forma polskości”, forma polskiej poezji? I może odnajdziemy ją — przedzierając się przez wydaną w tym samym roku co *Świadectwo poezji* monografię Ryszarda Przybylskiego *Klasycyzm albo Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego* — właśnie w poezji klasycznej? Nie wiem. Wiem jednak, że w refleksji nad polską poezją — tą dawną i tą współczesną — powstają ważne napięcia nie mające na szczęście nic wspólnego z bałamutnym, a wciąż jeszcze obecnym przeciwstawieniem „klasycyzm — romantyzm”.

Miłosz powiada w *Świadectwie poezji*: „Żaden komputer nie zdoła obliczyć tak wielu danych za i przeciw, toteż poeta ze swoją intuicją pozostaje jedynym, choćby niepewnym, źródłem informacji”. Nadaje więc działalności poety sens specjalny. Ale też stawia jej określone zadania:

poezja w moim poprzednim wykładzie została określona jako „namiętna pogoń za Rzeczywistością” i niewątpliwie jest tym, a żadna nauka i żadna filozofia nie potrafią zmienić faktu, że poeta stoi wobec rzeczywistości, która jest co dzień nowa, złożona, nie do wyczerpania, i próbuje jak najwięcej z niej zamknąć w słowach. Ten fakt elementarny, sprawdzalny przy pomocy pięciu zmysłów, jest ważniejszy niż jakiegokolwiek konstrukcje myślowe. W nigdy nie spełnionym pragnieniu *mimesis* czyli wierności szczegółowi jest zdrowie poezji i szansa, że przetrwa ona okresy dla niej niepomysłne. Sam akt nazywania rzeczy zawiera w sobie wiarę w ich byt, a więc w świat prawdziwy, cokolwiek o tym powiedziała by Nietzsche.

Kontynuuje tę myśl następująco: „Oczywiście, są poeci, którzy słowa odnoszą do słów, nie do ich pierwowzorów w rzeczach, ale ich artystyczna przegrana świadczy o tym, że idą przeciwko jakiemuś niezmiennemu prawidłu poezji”. I tu już, rzecz jasna, w tej manifestacji „reizmu” poetyckiego, otwiera się niesłychanie interesująca przestrzeń dyskusyjna, wybiegająca daleko poza problematykę poetycką — mamy zresztą do czynienia z taką dyskusją prowadzoną w ciągu ostatnich kilkunastu lat w polskiej (i nie tylko w polskiej, rzecz jasna) kulturze, lecz, podobnie jak wiele innych zagadnień, zepchnięta została z pola widzenia na plan dalszy, zamglony: dość tu przywołać *Tropy* Andrzeja Kijowskiego, czy niedawno wydane *Uwagi* Konińskiego lub eseistykę Andrzeja Falkiewicza.

Dyskusja Miłosza z klasycyzmem traktowanym jako „pokusa rezygnacji, czyli pięknego pisania” staje się aktualna, gdy uświadomimy sobie, że do „klasycyzmu” zalicza on także wszelkie odmiany poezji noszącej u nas miano „lingwistycznej”, poezji tak czy inaczej zajmującej się językiem i w języku właśnie odnajdującej swą rzeczywistość — czy będzie to twórczość Juliana Przybosa, Zbigniewa Bieńkowskiego, Mirona Białoszewskiego lub Tymoteusza Karpowicza, ale także przecież Stanisława Barańczaka i Ryszarda Krynickiego. Zagadnienie, które tu się otwiera, to próba odpowiedzi na pytanie, czy owo „cyzelatorstwo” językowe, o którym pisze Miłosz, naprawdę nie da się pogodzić z tą „namiętną pogońią za Rzeczywistością”, czy nie ma tu swoistych dyskretnych pokrewieństw. Także i istota wiary w „rzeczywistość istniejącą obiektywnie”, szczególnie zaś wiara w świadectwo zmysłów docierających do Obiektywnej Rzeczywistości musi stać się przedmiotem refleksji. Że sprawa prosta nie jest, dowodzą stulecia rozwoju filozofii, której wewnętrznych sporów nie da się przecież przekreślić takim wyznaniem wiary.

3. W wydanym w 1988 roku, dość niejednorodnym tomie Mieczysława Jastruna *Forma i sens poezji*, odnajdujemy jakby nawiązanie do uwag Miłosza odnoszących się do poszukiwania doskonałości formalnej:

Współczesny artysta czuje się we władzy demona, który kusi go obrazami pustyni. Abstrakcja, destylacja formy może zaprowadzić go w końcu w świat nie ludzki, nie do zamieszkania. Zdawałoby się, że pragnienie czystej sztuki, szlachetna w istocie żądza bycia tylko artystą, za którą płaci się samotnością i wyrzeczeniem, nie powinna być sprzeczna z powołaniem pisarza. A jednak o niewiadomej chwili przychodzi zemsta sztuki. Oddany tylko jej sprawom poeta jałowiej duchowo i traci to, co było jedynym przedmiotem jego starań i sensem jego samotności. Jest w tym jakaś trudna do zrozumienia konsekwencja życia, które w każdej sprawie skazuje nas na niepełność i za wszystko żąda zadośćuczynienia.

Jastrun wyraźnie jest ostrożniejszy w sądach na temat formalnego cyzelatorstwa. Jego tryb warunkowy, odniesiony do zagrożeń niesionych przez „destylację formy”, wyraźnie odrzuca demonstrowaną przez Miłosza — całkiem przecież świadomie — dziecinną naiwność, zaś kategoria „życia”, które reguluje przebieg procesów artystycznych, jest bardziej wieloznaczna od kategorii „rzeczywistości”, w której obiektywny byt nakazuje wierzyć autor *Świadectwa poezji*. Oczywiście i tu należałoby się zastanowić nad zakresem znaczeniowym używanego przez Jastruna pojęcia „życie”: nie można go bowiem — tak powiedzą, i słusznie, teoretycy literatury — przyjmować z dobrodziejstwem inwentarza, należy je jakoś uściślić i określić jego relacje z literaturą. Naprawdę wszelako ważne wydaje się coś innego — odniesienie literatury, poezji do świata zewnętrznego, czegoś, co poza nią samą ma określać jej sens. Jak będziemy to definiowali, to już zupełnie osobna sprawa. Zresztą, jak się okazuje, forma poetyckiej wypowiedzi i tak nie może pozostać sprawą wyłącznie artystyczną:

Choćbyśmy stosowali nie wiem jak techniczne miary do poezji, nie oprzemy się w pewnej chwili wrażeniu, że jednak forma jej nie jest bytem samym w sobie, że jest przepuszczalna dla treści swego czasu i dla owych imponderabiliów, które wynikają z faktu, iż jest dziełem ludzkim.

Można, rzecz jasna, owe w r a ż e n i a artystów lekceważyć i w teoretycznych rozbiorach, podporządkowanych wymogom dyscypliny, pomijać, lecz wkrótce zapewne okaże się, że tylko przenieśliśmy problem na inny poziom, lecz go nie zlikwidowaliśmy. Otwarte natomiast pozostaje zagadnienie wierności realiom, owym „szczegółom”, którym, wedle przekonania Miłosza, poezja winna pozostawać wierna. Pochwycenie ich bowiem nie jest sprawą prostą, zaś komplikacje z tym związane oddaje ten oto wywód Jastruna:

poezja usiłuje nadać rzeczom przelotnym trwałość, rozszerzyć ich zakres potoczny, insynuuje inne (nie tylko poezja symboliczna) znaczenia, stalsze od tego, które związane jest ze skazanym na śmierć przedmiotem, prawa powszechności i nieśmiertelności gatunku i rodzaju stara się wryć na każdym kształcie, którego urodą jest to, że mija.

W świetle tej oto konfrontacji uprawnione wydaje się pytanie o sposób

istnienia przedmiotu poezji, o egzystencjalny status owego „szczegółu” i jego relacje z językowymi konotacjami. Na tym właśnie poziomie ujawniać się poczyna sens starcia między Miłoszowskim „reizmem” a „klasycyzmem”, którego rzecznikiem wydaje się być Jastrun. Rodzi się cały kompleks pytań o ciągłość doświadczenia poetyckiego, ale też i o tożsamość naszych kulturowych doświadczeń. Jak się bowiem okazuje, rzecz nie sprowadza się jedynie do „cyzelowania” słów i gotowych, raz na zawsze danych metafor czy porównań. Poczucie niepełności i niewyczerpywalności doświadczenia cechuje obu poetów — wszakże rozumienie owej „niedoskonałości” lirycznego poznania pozostaje rozbieżne. Tym bardziej, że przeczucia Jastruna nie wykluczają w sposób tak kategoriyczny, jak to czyni Miłosz, nastawienia nominalistycznego. Wynika to zapewne z oparcia myśli poetyckiej Jastruna na wierze w istnienie „rygorów niewidzialnych”:

pisanie wierszy nikogo jeszcze nie upoważnia do nazywania się poetą, a brak rygorów zewnętrznych nie oznacza bynajmniej odrzucenia rygorów wewnętrznych, które właśnie dzięki swej niewidzialności mogą stać się trudniejsze do osiągnięcia.

Nie należy twierdzić, że tak zarysowana wymiana zdań — nigdy nie wyrażona w bezpośredniej rozmowie — prowadzić musi do ujawnienia sprzeczności. Chodzi o pewne napięcia i system dopowiedzeń — nie zawsze bezpośrednio ze sobą związanych — które tworzą wspólne pole znaczeniowe różnych poetyk. Przy czym wydaje się, że obaj poeci mogliby się wspólnie podpisać pod poetyckim komentarzem do *Notatnika* Anny Kamińskiej, wypowiedzianym w wierszu Miłosza: „Dobry człowiek nie nauczy się podstępów sztuki”. Podpisując się wszakże pod owym aforyzmem, każdy z nich miałby swoją jego wizję: Miłosz zapewne bardziej „cyniczną”, Jastrun bardziej „sentymentalną”. Istotę owego „cynizmu” i „sentymentalizmu” należy dopiero doczytać — tym bardziej, że obie postawy ufundowane są na dystansie: w wypadku Miłosza będzie to dystans ironiczny, w wypadku Jastruna — emocjonalny.

4. W żadnym wypadku nie można jako książki programowej traktować *Dziennika bez samogłosek* Aleksandra Wata, opublikowanego (w opracowaniu Krzysztofa Rutkowskiego) dopiero w roku 1986, niemniej warto wynotować z niego jedną uwagę o zasadniczym znaczeniu. Zważywszy zaś, iż właśnie wtedy uwaga ta przedostaje się do świadomości czytelniczej, należy ją chyba potraktować jako „głos towarzyszący” współczesności. Rzecz dotyczy poczucia konwencjonalności literatury, w tym także poezji:

Tak się niefortunnie stało, że chyba właśnie od czasu romantyków artyści jak gdyby nagle zjedli jabłko z drzewa wiadomości złego i dobrego. Nagle odkryli konwencjonalność form

i z tą chwilą, z tym nowym, nieznanym dawniej poczuciem konwencjonalności zrodziło się poczucie *déjà vu*, *déjà lu*, *déjà peint*, stare przekleństwo Eklezjasty: „Wszystko, co jest — było”. Ratunku szuka się w pościgu za czymś nowym, ale gdy się raz ma poczucie konwencjonalności, wszystko nowe konwencjonalizuje się w rękę. Jedynym wyjściem z tego magicznego koła szablonu i antyszablonu jest nie reinwencja języka, ale reinwencja samego poety. To znaczy pisanie wierszy jako przeistoczenia własnej psychiki i odwrotnie: przeistoczenie własnej psychiki w twórczość.

Dotyka tu Wata problemu „cyzelatorstwa” językowego z innej zupełnie niż Miłosz strony: uważa, że język nie oddaje myśli. Dlatego nauki ściśle posługują się matematyką, sztucznymi symbolami. Jednakże nieufność poety wobec słowa ma inne przyczyny, składają się na nią „wieki nawarstwionego kłamstwa i wieki zużytych do cna śliczności”. I dodaje: „Kiedy czasem czytam te śliczności «dzisiejszych» poetów: stara kokietka, nie pomoże blansz i róż, kiedy panna stara już, spod pod próchniejącego ciała widać już kształt szkieletu”. Dopiero w tym kontekście warto przywołać uwagi spisane przy okazji refleksji nad doświadczeniem Skamandra:

A przecież przy tym ładunku talentów i dowcipu, powinni by właśnie oni być awangardą poetycką, a nie my, nieudolni gówniarze bez żadnych tradycji narodowych. Wielka szansa poezji polskiej została zwichnięta, stracona, zmarnowana i to się nie da odrobić, puste miejsce zajęli głupcy i dzikusy: Przybosisie i Różewicze.

Ton, trzeba przyznać, dość gwałtowny, a i sądy dalekie od dworskości. Z tych okrucichów *Dziennika bez samogłosek*, gdy pominąć gwałtowność polemicznych emocji autora, da się wszak wypreparować pewną postawę poetycką, która skierowana jest przeciw „destylacji formy” bądź „cyzelatorstwu”. Więcej nawet: poezja ma, wedle tych wypowiedzi Wata, pełnić funkcje kreacyjne nie na poziomie języka, lecz na poziomie psychiki. To zaprzeczenie kreacyjnej siły wynalazczości językowej jest wyrazem ekstremalnej nieufności wobec słowa, które nie może w poezji mieć bytu samoistnego. Jest ono — by rzecz określić obrazowo — jedynie pestką ukrytą w miąższu owocu, esencją osobowości, estetyczną soczewką skupiającą wartości określające sens ludzkiego istnienia. Słowo „poetyckie” użyte w poezji nie jest tym samym, co słowo stanowiące przedmiot zainteresowania lingwisty, jego konsystencja — mimo zewnętrzznego podobieństwa — jest w liryce odmienna niż w językoznawstwie. Słowo poety jest słowem dynamicznym, więcej nawet: czyniącym. Nie jest przedmiotem, lecz emanacją podmiotu.

Stąd opór wobec traktowania go jako jedynie „materiału” podlegającego rzemieślniczej obróbce. Wyraża tę postawę m. in. krytyka metafory. Techniczna redukcja języka — a o tym właśnie mowa w wypadku krytyki „poezji metaforycznej” — prowadzi w sposób nieunikniony do zwyrodnień, których najżywiej analizowanym przez Wata przykładem jest „literatura socrealistyczna”.

Wyraźna sugestia Wata, iż awangardyzm staje się wyrazem totalitaryzmu na skutek instytucjonalnej redukcji słowa do tworzywa ideologicznego, jest z pewnością niesprawiedliwa. Dokonywana *ex post* ocena ma charakter wyraźnie ahistoryczny i zasługiwałaby może obecnie na przewartościowanie w świetle roli, jaką „poezja lingwistyczna” odegrała w Polsce w latach siedemdziesiątych. Niemniej z pewnością w poszukiwaniach Wata odnaleźć można cały kompleks problemów dziś niezwykle ważnych. Jego refleksja nad sposobem istnienia słowa wynosi sprawy poezji w obszar ponadjęzykowy i usiłuje proponować nową definicję słowa.

5. W tytule tomu Krzysztofa Karaska *Poezja i jej sobowtór* (1986) dystans między poezją i autorefleksją poety jest wyeksponowany w sposób wręcz demonstracyjny. Być może właśnie dlatego nie należy jej odczytywać jako wypowiedzi programowej, lecz raczej jako zwierzenia towarzyszące pisaniu wierszy, równoległe wobec samego procesu twórczego. Uprawianie poezji i pisanie „o poezji” to — zdaje się powiadać autor — dwie zupełnie inne dziedziny. Nie należy mylić tych planów ani traktować ich jako komplementarnych sposobów ekspresji. Poezja i jej sobowtór (autor) to byty odrębne. Wyobrażenie o poezji nie jest poezją, ale konstytuuje stan twórczego „otwarcia” pozwalający odnaleźć sens istnienia sprzeciwiający się bezsensowi doraźnej, przemijającej egzystencji.

Poezja przenika pod powierzchnię doświadczanego świata: „Poezja bowiem — to zdanie może wydawać się uroszczeniem — jest próbą syntezy doświadczeń gatunku z punktu widzenia jednego pokolenia. Ba, jednego człowieka”. Owa synteza zaś to przetworzenie w wierszu zaplotu dwóch obszarów języka — żywego języka współczesności oraz językowego dziedzictwa.

W dość zawiłych, metaforycznych w swej istocie formułach, refleksje Karaska odsyłają do pytań o przedmiot poezji, który wydaje się tu bardziej istotny od zasad poetyki. Stawiają przed poezją zadanie powiązania tego, co doraźne („powierzchnia rzeczywistości”), z tym, co przekracza horyzont doraźności i co sprawia, iż mimo zmienności poetyk możliwy jest ponadczasowy dialog konstytuujący tożsamość poezji i umożliwiający ową „syntezę doświadczeń gatunku”. Rozpoznając „system warstw” rzeczywistości Karasek stawia — nie wprost, ale dobitnie — pytanie dotyczące jej ontologicznego statusu, także jej trwałości w obliczu pozbawiającej życie ludzkie sensu perspektywy śmierci. Inaczej mówiąc — pyta o stosunek owego wziętego w cudzysłów „teraz”, doraźnego życia powierzchniowego do przekraczającego doraźność bytu zakorzenionego w tej innej rzeczywistości, jaką odkrywa pod

powierzchnią rzeczywistości. Sztuka, poezja musi odślaniać wymiar nadziei:

Myślę, co więcej — jestem nawet tego pewien, że sztuka, że poezja, jeśli nie chce stać się dziś retoryką boleści, wyrazem ślepej trwogi gatunku [...]; jeśli nie chce stać się przyzwoleniem na znikczemnienie, musi w gąszczu głosów, do których należy jej własny głos, odnaleźć „gałązkę nadziei”, „strunę światła”, „głos drozda”. Jej powinnością jest dawanie „prócz narzędzi tropiących ciemność także odrobiny nadziei”.

Charakterystyczna jest podjęta przez Karaska — przy wszystkich zastrzeżeniach, wraz z przywołaniem sądu Grassa, iż „każda awangarda posiada w istocie faszystowski charakter” — obrona awangardy. Jest w tym ujęciu awangarda „marzeniem o sztuce całkiem nowej, wolnej, nie określonej żadnymi granicami; sztuce operującej nowym językiem form i pojęć”. Awangarda jest dla Karaska warsztatem przygotowującym formy, bez których nie może obejść się człowiek współczesny — nawet jeśli jej bezpośrednie dokonania okazują się często nietrwałe. Interesujące, jak często — także przecież u Miłosza i u Wata — powraca przekonanie o zasadniczo nowej sytuacji współczesnego człowieka. Właśnie założenie, że sytuacja jest „nowa”, powoływało do życia ruchy awangardowe stwierdzające, że dotychczasowe narzędzia stają się w tej sytuacji beużyteczne. Ale przecież niekoniecznie to poczucie zasadniczej odmienności sytuacji musi powoływać ruchy nowatorskie, które z założenia niejako kwestionują ocalającą moc kultury (oczywiście: tradycyjnej). Charakterystyczne też, że — niezależnie od oceny samego zjawiska awangardy — pozostawia ona ślad we wszystkich niemal tekstach opisujących sytuację poezji czy sztuki w ogóle. Z jednej strony we wszystkich tych wypowiedziach mowa o tym, że jedynie przez sztukę możliwe są nadzieja i ocalenie, z drugiej — niejako na jednym oddechu — mowa jest o niemożności wypełnienia tych zadań. W książce Karaska mowa jest o słowach stanowiących materiał poezji, „z którymi walczy i od których ginie”.

6. Ta absurdalność i wewnętrzna sprzeczność sytuacji poety dochodzi do głosu także w książce Stanisława Barańczaka *Tablica z Macondo* (1990). Więcej nawet: stanowi ona zasadniczy przedmiot jego refleksji nad poezją: „jest coś w samej naturze poezji, co stanowi odpowiedź na podstawowy defekt życia: jego skończoność”. Poezja to gra, której sensem jest przewyciężenie bełkotu świata przez konstruowanie wypowiedzi, która „tym się różni od innych sposobów użycia słowa, że w tych samych rozmiarach tekstu potrafi zmieścić więcej znaczeń.

Zastanawia ta redukcja życia do języka, do istnienia w języku i poprzez

język, w ostateczności — dążenie do utożsamienia życia i poezji. W gruncie rzeczy pojawia się ono u wszystkich omawianych tutaj autorów, choć w odmienny sposób — nawet wówczas, gdy jak Wat wskazują na istnienie „czegoś” wyższego, w czym to życie jest zanurzone czy — jak Miłosz — odwołują się do Rzeczywistości Obiektywnej stanowiącej podstawę doświadczenia poety. Barańczak zmierza do przewyciężenia tego powikłania w drodze „dialogowego” otwarcia poezji na to, co wobec niej zewnętrzne. Życie i poezja odnajdują swą jedność w dialogu (nawiasem mówiąc, postulowana „dialogowość” poezji pojawia się w programach ogłaszanych przez twórców okupacyjnej Warszawy, przede wszystkim u Trzebińskiego). Pisze więc autor *Sztucznego oddychania*:

Poezja jest bardziej wieloznaczna niż inne dziedziny ludzkiego wyślowienia: ma więc stosunkowo większe szanse utrwalenia choć ułamka przytłaczającej wielości i ogromu tego wszystkiego, co wobec wiersza zewnętrzne lub od niego wyższe. Drugą stroną medalu jest jednak zwięzłość — i jest to cecha poezji ważna nie tylko jako przyczyna sprawcza wieloznaczności, ale również jako wartość sama w sobie. Poezja mówi bowiem o Innych, Świecie i Transcendencji, ale jest także dialogiem z nimi. Jest skierowana do nich [podkr. L. S.].

Tutaj, podobnie jak w innych omawianych tekstach autorefleksyjnych, daje się jednak zauważyć — odwieczne chyba — dążenie do uzasadnienia poezji czy sztuki czymś zewnętrznym. Miłosz wielką wagę przywiązuje do jej poznawczych funkcji. Jastrun i Wat kierują uwagę ku funkcjom religijnym. Miłosz jest bardziej ostrożny pisząc: „Poezja zamiast religii, czyli powołana przez te same potrzeby, które zwracają człowieka do religii. Taka formuła byłaby poprawna, ale jest zbyt ogólna i obejmuje rozbieżne nieraz skłonności”. Zewnętrznych „zaczepów” poszukują także Karasek i Barańczak — każdy na swój sposób. Ta jakaś niewystarczalność wyłącznie estetycznych uzasadnień poezji — i w związku z tym coraz częściej powracająca krytyka ruchów awangardowych — jest wyrazem obaw przed, z jednej strony „pomniejszeniem” jej społecznej roli, z drugiej — przed jej upodmiotowieniem.

Czy obawy te są słuszne? W świetle doświadczeń artystycznych dwudziestego wieku są uzasadnione. Co zresztą interesujące, w obu wypadkach związane są z funkcjonowaniem poezji w systemach totalitarnych, które zarazem zmierzały do jej „pomniejszenia” i — jakby paradoksalnie — „spożytkowania”. Powraca więc znów problem wyrzucania z platońskiej Republiki „poetów-fascynatorów”, z którymi utożsamia się w *Ciemnym świecie* narrator wiersza. W tle daje się zauważyć jakąś niepewność w stosunku do niedawnych doświadczeń „poezji lingwistycznej”. Być może jest to niepewność uzasadniona, zwłaszcza w świetle uwag Zygmunta Kubiaka, który pisał (w przed-

mowie do tomu szkiców Alfreda Gawrońskiego *Dlaczego Platon wykluczył poetów z państwa*):

Nie wydaje się jednak, żeby adepci sztuki mieli się lękać filozofii lingwistycznej. Raczej przeciwnie, jest ona ich cenną sojuszniczką, bo po pierwsze nie tak nie wspiera sztuki, jak czujne szyderstwo z niej, a po drugie krytyka analityczna oczyszcza pojęcie sztuki, podobnie jak pojęcie filozofii, dzięki temu, że wymierzona jest przeciw strukturom złudnym, na poły artystycznym, na poły filozoficznym.

Bez wątpienia refleksja nad stanem współczesnej poezji dokonywana przez samych poetów przeczuwa istnienie owych „struktur złudnych” w przestrzeni lirycznej. Jednak, nawet jeżeli ich obecność okaże się tu rozpoznawalna, to czy możliwe jest jakieś „samooczyszczenie”? Nie sądzę. Dążność do wykraczania poza swą domenę jest bowiem chyba na stałe wpisana w poetycką praktykę. Jest tu bez wątpienia jakieś pęknięcie, którego zaleczyć się nie da i może nawet nie warto próbować. Jest bowiem coś wspaniałego w wierze poety w zdolność rozpoznawania świata i obdarzaniu ludzkości nadzieją ocalenia. Tak, jak to się dzieje w zakończeniu *Świadectwa poezji* Miłosza:

Nadzieja poety, ta której bronię, którą zalecam, nie jest zamknięta żadnymi datami. Skoro rozpad jest funkcją rozwoju i rozwój funkcją rozpadu, wyścig pomiędzy nimi może równie dobrze zakończyć się zwycięstwem rozpadu. Na długo, ale nie na zawsze; tutaj wkracza nadzieja. Przeciwnie, każdego dnia można widzieć znaki świadczące, że teraz, w tej chwili, rodzi się coś nowego, dotychczas nigdy nie znanego w tej skali: ludzkość jako żywioł świadomy swej nieprzynależności do Natury — ponieważ tylko człowiek otrzymał w dziedzictwie ten skarb jakim jest pamięć czy historia.

Niewiele jest w moim przekonaniu tych znaków, o których pisze Miłosz i, gdy trzeźwo świat obserwować, trudno podzielać jego optymizm. Ale kto powiedział, że poeta ma być trzeźwy?

Leszek Szaruga