

# Stanisław Barańczak

---

## Proszę pokazać język : trzydzieści lat później, czyli przygody słowa

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (19), 72-85

---

1975

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Stanisław Barańczak*

## **Proszę pokazać język**

### **Trzydzieści lat później, czyli przygody słowa**

Jak psychiatra, który słucha zwierzeń pacjenta nie tylko po to, aby dowiedzieć się, co go trapi, ale i w tym celu, by z dykcji, intonacji, metaforyki i składni chorego odczytać pośrednią drogą jego aktualny stan psychiczny — tak i my spróbujmy wysłuchać głosu poezji polskiej ostatnich lat trzydziestu, traktując ów głos nie tyle jako źródło bezpośrednich informacji, ile raczej jako zespół symptomów, „niechący” ujawnianych objawów. Czy objawów choroby? Niekoniecznie; homeryckie porównanie, które rozpoczęło ten artykuł, nie ma bynajmniej zamiaru sugerować, że poezja polska jest bardziej nienormalna, niż zwykle poezja bywa. Ani też — że krytyk rości sobie pretensje do roli uzdrowiciela. Chodzi wyłącznie o metodę obserwacji: pośredni, uboczny symptom może nieraz wyraźniej niż bezpośrednie zwierzenie ujawnić wewnętrzne problemy i rozterki.

Symptomem takim w odniesieniu do poezji jest oczywiście jej język. Ryzykowałbym twierdzenie, że możliwe jest napisanie wyczerpującej i obiektywnej historii powojennej poezji polskiej w oparciu wy-

łącznie o problem języka, o prześledzenie ewolucji i współistnienia rozmaitych koncepcji słowa poetyckiego: i to pozornie ograniczone spojrzenie nie musiałoby wcale rezygnować z objęcia problematyki moralnej, metafizycznej, politycznej... Można by sobie wyobrazić taką „historię poezji z perspektywy języka” jako zbiór „lingwistycznych” sylwetek poszczególnych wybitnych poetów (niekoniecznie poetów-„lingwistów”). Ale bardziej nawet pouczające byłoby przestudiowanie pod tym kątem nie jednostek, lecz zjawisk zbiorowych, grupowych (żeby nie powiedzieć niekiedy: stadnych), wyznaczających pewne pokoleniowe fazy poezji trzydziestolecia: ruchów, których rozległy zasięg pozwala mówić właśnie o symptomatycznym charakterze używanego w ich ramach języka, koncepcja słowa nie zawsze bowiem bywa w takich wypadkach czymś świadomie założonym i wyraźnie sformułowanym — częściej realizuje się i ujawnia właśnie jako „niechcący” wyprodukowany symptom, jako wynik ciśnienia literackiej konwencji czy nawet mody. A że właśnie moda najpełniej ujawnia ducha czasu — wiadomo powszechnie.

Otóż — w tym miejscu trzeba będzie niestety odwołać się do paru historycznoliterackich truizmów — trzydziestoletnie dzieje współczesnej poezji notują co najmniej cztery okresy, w których doszło (w rozmaity sposób i na skutek różnych przyczyn, rzecz jasna) do trwającej jakiś czas krystalizacji pewnej dość powszechnie przyjętej konwencji językowej. Okres pierwszy oznaczmy symbolicznie i skrótowo datą 1949 — datą nie tyle startu, co oficjalnej kodyfikacji; chodzi, ma się rozumieć, o socrealistyczną poezję agitacyjną w jej kształcie wymodelowanym wcześniej przez „pryszczatych”, a po roku 1949 zatwierdzonym odgórnie jako powszechnie obowiązująca norma. W okresach następnych krystalizacja konwencji poetyckiej nie ma charakteru tak oficjal-

Historia  
z perspektywy  
języka

Cztery okresy

nego; przeciwnie, często jest wyrazem programowej lirycznej antyoficjalności. Tak w 1956, który to rok stanowi datę symboliczną dla fazy następnej. Trudno tu mówić o powszechnym panowaniu jednolitej konwencji poetyckiej; okres popaździernikowy z założenia cechował się pluralizmem poetyckich postaw. Niemniej, w płaszczyźnie języka i w aspekcie negatywnego stosunku do pewnych niedawnych tradycji mamy tu prawo dostrzec pewną wspólną postawę pokoleniową, choć z pewnością w poezji tego okresu więcej było wyjątków niż reguł, więcej indywidualnych poszukiwań niż zbiorowych mód.

Za to faza trzecia — za jej datę symboliczną przyjmijmy moment początkowy: rok 1960 — to znów okres daleko posuniętej uniformizacji i konwencjonalizacji, dostrzegalnej szczególnie wyraźnie właśnie w płaszczyźnie języka. Chyba nigdy przedtem słowo „moda” nie było tak odpowiednie dla określenia poetyckich poczynań pokolenia. I wreszcie — faza czwarta, z racji braku dystansu czasowego najbardziej nieokreślona i płynna: lata ostatnie, w których doszło również do narodzin pewnego powszechniejszego ruchu poetyckiego i nieuchronnie kształtującej się wraz z nim językowej konwencji. Data symboliczna: 1968.

Problematyka  
ponad-  
jednostkowa

Co się zatem działo ze słowem w ciągu tych trzydziestu lat? Pozostawiamy, jak się rzekło, na uboczu wszystko to, co w językowych zachowaniach poetów stanowiło o ich niepowtarzalności i odrębności. Mniej istotny będzie również opis ewoluowania jednostkowych postaw — skądinąd interesujący problem rozwoju koncepcji słowa w poezji, dajmy na to, Jastruna, Karpowicza czy Woroszylskiego. Dla celów tego szkicu ważniejsze jest pytanie, w jaki sposób poeci debiutujący w okolicach owych symbolicznych dat przyczyniali się do wytwarzania pewnych wspólnych, i decydujących o charakterze danego okresu, koncepcji języka. I jak funkcjonowały te koncepcje,

czym był fakt takiego, a nie innego rozumienia natury słowa dla problemów szerszych — od metafizyki do polityki.

### **Słowo-powszechnik i słowo-konkret**

To pierwsza z generalnych opozycji. Przez całe trzydziestolecie toczy się w poezji nowy spór o uniwersalia: spór między racjami ogólnej idei a racjami konkretnych faktów, między abstrakcyjną klasą przedmiotów a przedmiotem samym, między realizmem pojęciowym a nominalizmem. Wiara w realne istnienie pojęć ogólnych — przynajmniej w potrzebę ich istnienia na terenie poezji — wypiera lub bywa wypierana przez nieufność do ogólników, stawianie na językowy konkret. Semantyk zauważyłby, że w ciągu trzydziestolecia język poezji bezustannie zmienia „szczeble abstrakcji”, i to przeskakując z najwyższych na najniższe (lub na odwrót), bez zatrzymywania się na szczeblach pośrednich. A przy tym nie jest to problem czysto językowy. Koncepcja słowa okazuje się tu, w dalszych swych konsekwencjach, szerszą koncepcją poezji oraz jej stosunku do kultury i historii: poetycki realizm pojęciowy stowarzysza się bowiem z zasady z różnymi wersjami rozumienia kultury jako ponadczasowego i uniwersalnego systemu, nominalizm zaś równie często opiera się na ścisłym historyzmie, na przywiązywaniu poetyckiego słowa do określonego miejsca i czasu.

Oczywiście nie zawsze sprawa wygląda tak prosto. Żeby skoczyć od razu w głęboką wodę: debiuty roku 1956 i lat następnych nie tworzą bynajmniej w tym względzie jasnego i konsekwentnego obrazu. Można tu mówić co najwyżej o *przewadze* koncepcji słowa „konkretnego”, choć ani popaździerni-

Realizm  
i nominalizm

kowi debiutanci nie tworzą w tej dziedzinie jednolitego frontu, ani też cele, jakim służy słowo-konkret, nie są zawsze takie same. Co trzeba pamiętać: konkretność słowa nie utożsamia się tu z jednoznacznością. Przeciwnie, właśnie teraz, po latach przymusowej publicystycznej jednoznaczności socrealizmu, poezja odkrywa ponownie uroki słowa wieloznacznego. Ale wieloznaczność wyrasta tu z podłoża przedmiotowego konkretu, tak jak poezja „wykwita z brodawek ogórka” (Grochowiak). Nawet gdy liryka staje się baśnią, sceneryj tej baśni tworzą przedmioty skrupulatnie konkretne, pojedyncze, niepowtarzalne: sławetne zajączki Harasymowicza są zarazem symboliczne i zoologicznie-dosłowne:

Na korę jabłonek głupiutkie zajączki  
siekaczami nakładają ślubne obrączki.

(*Sad, styczeń; z tomu Cuda*)

Sławna szafa  
Białoszewskiego

— zaś równie sławna szafa Białoszewskiego (*Sztuki piękne mojego pokoju, z tomu Obroty rzeczy*), stając się „Semiramidą, piramidą, Aidą, operą w trzech drzwiach”, nie przestaje zarazem występować w wierszu jako po prostu „szafa”. Oczywiście, że „słowo konkretne” w wydaniu Grochowiaka, Harasymowicza, Białoszewskiego, Bursy, Czachorowskiego, Czycza — to za każdym razem coś trochę innego. I innym celom służy. Lecz w zestawieniu z poezją poprzedniego okresu (do której za chwilę powrócę) widać chyba dostatecznie wyraźnie, że powrót do konkretu nie był zjawiskiem przypadkowym i że możliwość nazwania po imieniu tego co indywidualne i niepowtarzalne — choćby to była szafa czy durszlak — nie była sprawą zewnętrzną i błąhą. Chyba jeszcze bardziej przekonująco dowodzi tego rola, jaką konkret językowy uzyskał w popaździernikowej twórczości poetów debiutujących wcześniej: Karpowicza, Woroszyńskiego, Szymborskiej.

I odwrotnie rzecz biorąc: poezja tego okresu — rzecz zrozumiała chyba na tle niedawnych doświadczeń literatury — wyczulona jest szczególnie na niebezpieczne możliwości tkwiące w mitotwórczym charakterze słowa-powszechnika. Niemal każde słowo wydaje jej się zbyt „obszerne”, zbyt ogólne w obliczu konkretnego przedmiotu czy faktu. To już oczywiście pole działania poezji „lingwistycznej”; wieczne zmartwienie poezji np. Białoszewskiego: dlaczego właściwie nie da się używać języka w tak rozsądny sposób, aby jednej nazwie odpowiadała jedna rzecz i odwrotnie? Dlaczego niemal każde słowo jest tak pojemne, że mieści w sobie po parę desygnatów, i dlaczego tak wiele desygnatów nazwy nie posiada? Ścisły empiryzm czy reizm językowy tej poezji zmusza ją nieraz do sięgania po odmiany języka estetycznie wybrakowane, za to silniej powiązane z konkretem i dokładniej zlokalizowane pod względem historyczno-socjologicznym niż tradycyjna mowa poetycka. „Lingwiści” stanowią, rzecz jasna, najdalej wysuniętą forpocztę tych poszukiwań; zauważmy jednak, że w drugiej połowie lat pięćdziesiątych stają się one udziałem nawet tych poetów, którzy — jak Nowak czy, w inny sposób, Bryll — później sięgną właśnie po język stylizowany i silnie uzależniony od tradycyjnego idiomu poezji.

Zmartwienia  
lingwistów

Jak dokładnie, całkowicie, biegunowo innym językiem mówią debiutanci lat sześćdziesiątych! Wystarczyło paru lat, aby konkret został wyklęty. Poezję zdominowały osławione „ptaki”, „drzewa” i „ryby” (broń Boże „wróble”, „klony” czy „szczupaki”) — ponadczasowe platońskie idee, nie przedmioty, lecz klasy przedmiotów, z założenia ogólne i niekonkretne. Myślenie powszechnikami zakorzeniło się w poezji tak dalece, że trudno się było w latach sześćdziesiątych dziwić takiej np. „trumnie ze zwłokami historii albo społeczeństwa” z jednego z wierszy Jerzyny. Sam wyśmiewałem kiedyś

Wyklęty  
konkret

to sformułowanie jako lapsus, komiczne zderzenie ogólnych pojęć z konkretną sytuacją: w gruncie rzeczy jednak zderzenia tu nie ma, nawet bowiem owa „trumna” to przecież tylko alegoria; nie należy jej sobie *wyobrażać*, odbiór wiersza ma być „pojęciowy”, a nie „zmysłowo-wyobrażeniowy”. Pomijając już ogólniejsze, społeczne motywacje tego generalnego odwrotu od konkretności, „winien” tu był między innymi wpływ powszechnej w latach sześćdziesiątych fascynacji koncepcją klasycyzmu, rozumianego jako utrwalanie ponadczasowej jedności kultury i ponadempirycznej jedności ludzkiego doświadczenia. Jeśli jednak główny propagator klasycystycznej doktryny, J. M. Rymkiewicz, był twórcą na tyle przenikliwym, aby właśnie z metafizycznej oscylacji przedmiotu pomiędzy bytem idealnym a konkretnym ucieleśnieniem uczynić główny temat swej poezji:

Co jest w drożdzie Drozd jest w drożdzie ale który  
Czy ten właśnie drozd konkretnie szaropióry

Ten jedyny ten słyszalny i widzialny  
Ten co fruwa między nami substancjalny

Czy drozd inny ten co nie ma piór i pierza  
Ten co drozdem nie jest ale być zamierza

(*Co to jest drozd III, z tomu Co to jest drozd*)

— o tyle klasycyści lat sześćdziesiątych uprościli tę dialektyczną opozycję i sprowadzili ją do zasadniczej przewagi idei nad konkretem. Dlatego też tak bardzo rażą w ich dorobku wszelkie wiersze okolicznościowe, na zamówienie lub na konkurs pisane: na tle „właściwej” klasycyzmowi, ponadhistorycznej poetyckiej tematyki odbiera się je jako utwory rażąco sztuczne — historyczny konkret jest tu ciałem obcym, wprowadzonym z konieczności, a nie z wyboru.

Zaczęliśmy od najbardziej złożonego problemu poezji 1956, nie mówiąc nic o dziejach „sporu o uniwersalia” w okresie poprzedzającym. Poezja soc-



realistyczna jest w tym względzie, rzecz zrozumiała, najbardziej jednomyślna — choć też zarazem najbardziej łudzi pozorami. Pozornie bowiem język jej jest krańcowo konkretny, ba, nawet bardziej konkretny, niż sobie na to zwykle mogła pozwolić poezja: na sposób publicystyczny nie unika dat, nazw własnych, fachowych terminów technicznych, gazetowej jednoznaczności. Ale jednocześnie — co za paradoks — każde słowo jest tu powszechnikiem, alegorią, o wykładni zdeterminowanej przez literacki i publicystyczny schemat. Słowo „cegła” nie oznacza cegły. Ma oznaczać „odbudowę”, „pracę”, „klasę robotniczą”, „nową rzeczywistość”. Jest hasłem wywoławczym dla łatwych konotacji, alegorycznym *exemplum*, tak jak ów tytułowy „Na przykład Plewa” z analogicznej pod tym względem produkcyjnej powieści. Socrealistyczne cegły są cegłami z papieroplastyki i inaczej być nie mogło, skoro najbardziej naturalną scenerią odbioru tej poezji była „część artystyczna” uroczystej akademii. Z pozoru konkretne słowo poetyckie z założenia chrzęściło gazetowym papierem. Jednoznaczność nie wykluczała skrajnego realizmu pojęciowego: przeciwnie, nawet go wspierała.

Socrealistyczne  
słowo-allegoria

Poezja lat ostatnich opowiada się w „sporze o uniwersalia” ponownie po stronie konkretności. Jest bliższa raczej koncepcji słowa spod znaku symbolicznej daty 1956 niż tej z okolic roku 1949. Ostry zwrot w stronę przedmiotowo-historycznego konkretności nie zawsze omija tu rafę jednoznacznej publicystyczności (na tej podstawie opierały się powierzchowne porównania poezji „pokolenia 1968” z socrealizmem), ale na ogół pozwala dotrzeć do celu: jakoż zgodzą się z tym nawet przeciwnicy tej poezji, iż jej niewątpliwą zasługą jest odkrycie i nazwanie po imieniu pewnych stron rzeczywistości dotąd nie znanych. Tak przynajmniej w poezji Krynickiego, Kornhausera czy Zagajewskiego, gdzie zwrot ku konkretowi nie poprzestaje na pozorach: gdy czytamy

Nowa poezja  
bliżej konkretności

np. *Barykadę* Kornhausera (z tomu *W fabrykach udajemy smutnych rewolucjonistów*), obok symbolicznego znaczenia tytułowej barykady musimy uwzględnić również czysto konkretny sens niesiony przez nazwy rzeczy, z których owa barykada się złożyła, sens odsyłający do pewnej rzeczywistości precyzyjnie zlokalizowanej w czasie i przestrzeni, a znanej dotąd bardziej z codziennego doświadczenia niż z poezji.

### Słowo odświętne i słowo codzienne

To druga płaszczyzna opozycji, która z pierwszą bynajmniej się nie pokrywa (o czym za chwilę). Słowo odświętne to słowo dążące do maksymalnego odprozaizowania, zarezerwowane jak gdyby tradycyjnie dla mowy poetyckiej, współtworzące „idiom konwencjonalny”, wyraziście odgraniczony od mowy potocznej. Słowo codzienne, wchodzące w skład „idiomu konwersacyjnego” (ta para pojęć pochodzi, jak wiadomo, od J. M. Rymkiewicza), jest składnikiem języka potocznego i powszechnego, próbuje nawiązać dialog z mową pozapoetycką lub wręcz się z nią utożsamiać. Nie trzeba dodawać, że w praktyce skrajnych pozycji zająć tu — na szczęście — nie można: idiom z gruntu konwencjonalny wykraczałby poza granice zrozumiałej komunikacji, idiom z gruntu konwersacyjny — poza granice literatury. Nie osiągnąc nigdy skrajnych biegunów, poezja próbuje jednak dążyć to do jednego, to do drugiego z nich. Co ciekawe: opozycja „słowo odświętne — słowo codzienne” nie musi się bynajmniej pokrywać z przeciwstawieniem języka „nieprzejrzystego”, poddanego poetyckiej nadorganizacji, oraz języka całkowicie „przezroczyściego” dla znaczeń. Inaczej mó-

Idiom kontra idiom

wiąc, „słowo codzienne” staje się też materiałem poetyckich operacji znaczeniotwórczych (przykład nie wymagający komentarzy: Białoszewski, jak nikt inny zanurzony w żywiole mowy potocznej i jak nikt inny potrafiący ją poetycko zorganizować), zaś, na odwrót, podjęcie „słowa odświętnego” niekiedy — wtedy, gdy jest to rodzaj mowy dostatecznie skonwencjonalizowany — nie jest w stanie wzbogacić tego słowa o dodatkowe znaczeniowe jakości (tu z kolei przykładem mogłyby być niektóre szablone utwory powstające w latach sześćdziesiątych).

Idiom konwencjonalny panuje niemal bezwyjątkowo w poezji zarówno debiutantów roku 1956, jak i tych z roku 1960. Powiedziałem „niemal bezwyjątkowo”, bo też jest parę wielkich wyjątków w pierwszym z tych dwu okresów: wspomniany Białoszewski z jednej strony, z drugiej — Herbert (znamienne jednak, że bardziej „konwersacyjny” i „codzienny” jest język jego próz poetyckich; słowo w wierszach zbliża się nieraz do granic „odświętności”). Poniekąd i Bursa, który jednak obok utworów drastycznie „konwersacyjnych” pozostawił i pewną ilość wierszy o języku równie ostentacyjnie „konwencjonalnym” (np. *Luiza*). Funkcje posługiwania się słowem odświętnym były jednak zasadniczo różne w roku 1956 i w cztery lata później. Poeci „pokolenia *Współczesności*” mogli jeszcze traktować ten wybór jako naturalną reakcję wobec zuniformizowanego, na wpół publicystycznego języka poezji socrealizmu: w obliczu takiej tradycji podjęcie języka odświętnego, a więc autonomicznego, nie podległego zewnętrznym zobowiązaniom, mogło być aktem wyzwania (zwłaszcza że w praktyce były to języki poetyckie bardzo różne i dumnie manifestujące swoją jednostkową niepowtarzalność). Poeci „pokolenia *Hybryd*” natomiast przejmowali już idiom konwencjonalny na zasadzie inercji, jako spadek po przodkach, skądinąd bardzo różnych (od

Trzy wyjątki

Morsztyna poprzez Przybosia — tak! — aż do Rymkiewiczza): w tym przypadku posłużenie się językiem odświętnym było tylko formą przestrzegania praw niepisanego kodeksu „poetyckości” (zwłaszcza że w praktyce był to głównie *jeden* typ języka, manifestujący na każdym kroku nie tyle swą niepowtarzalność, co właśnie ponadjednostkowe rozpowszechnienie). Pamiętajmy też, że w ciągu tych kilku lat zasadniczo zmieniła się sytuacja społeczna poezji. W 1956 autonomiczność poetyckiego słowa zaspokajała głęboką potrzebę społeczną. W 1960 można już było dostrzec drugą stronę problemu: fakt, że autonomia słowa odcinała je od kontaktu ze społeczną codziennością.

Język  
zbiorowości

Programowa przewaga idiomu konwersacyjnego daje natomiast znać o sobie zarówno w okresie pierwszym, jak i ostatnim, najbliższym w czasie. Jedno założenie jest tu z całą pewnością wspólne: poezja próbuje podjąć język zbiorowości, aby móc się z nią porozumieć i stanąć niejako na jej poziomie. Cel tego porozumienia jest jednakże zupełnie odmienny — odmiennie są więc i sposoby jego realizacji. Poezja socrealistyczna miała agitować i pouczać: toteż wybierała, jeśli można użyć takiego oksymoronu, „oficjalny” język potoczny, język skodyfikowany w ramach stylu propagandowo-gazetowego. Poezja „pokolenia 68” wybiera, przeciwnie, język potoczny w pełni „nieoficjalny”: język ulicznego dialogu, prywatnego zwierzenia, slangu młodzieżowo-studenckiego nawet. Jeśli pojawia się w niej — a pojawia bardzo często — słowo oficjalnie usankcjonowane, to tylko jako obiekt ironicznej krytyki, jako polemiczne przytoczenie, jako „cudze słowo”. Ale tu trzeba już wprowadzić następny podział.

### Słowo cudze i słowo własne

I znów trzeba od razu zaznaczyć, że opozycja ta nie pokrywa się z poprzednimi.

Chodzi tu bowiem o problem inny: o odpowiedź na pytanie, w czym imieniu poezja przemawia. Czy w imieniu wyłącznie swojego twórcy, a więc niezależnej jednostki, czy w imieniu jego — obojętne jak byśmy ich nazwali — mocodawców (Historii, Społeczeństwa, Kultury itd. itd.)? Czy zatem mówić głosem własnym, czy cudzym? A jeśli tym ostatnim, to jak wyrazić swój własny do niego stosunek, skoro możliwości sięgają tu od stylistycznej mimikry (pełne utożsamienie z cudzym słowem) aż do parodii (jawny i krytyczny dystans wobec cudzego słowa)? Interesujące, że programowa rezygnacja z posługiwania się cudzym słowem daje się zauważyć właściwie tylko w poezji okolic roku 1956. I to zresztą jedynie w jej części: wypadnie bowiem nie brać pod uwagę zarówno ówczesnej „poezji kultury”, jak i poszukiwań lingwistycznych, nie mogących się obejść bez eksploracji rozmaitych stylów językowych. Jeśli odliczyć te dwa, tak przecież ważne zjawiska, pozostanie niewiele: pozostanie mianowicie nurt „wyzwolonej wyobraźni”, który ze swojej natury musiał korzystać ze słowa „własnego”, jednostkowego i niepowtarzalnego; jeśli zaś sięgał po inne style językowe, to z reguły były to style „pokrewne” poezji właśnie dzięki walorowi spontanicznej niepowtarzalności (np. język dziecka w twórczości Harasymowicza).

Co natomiast upodabnia do siebie dwie tak skądinąd krańcowo różne fazy trzydziestolecia, jak okres po 1949 i po 1960 roku, to fakt, że poezja tych okresów niemal bezwyjątkowo mówiła głosem cudzym. Szczególnie przy tym istotne, że mówiła głosem cudzym, w pełni go *aprobując*. Rzecz jasna, w obu tych wypadkach „cudze słowo” miało najzupełniej różną proveniencję. Poezja socrealistyczna sięgała po słowo pozaliterackie — słowo gazety. Poezja „pokolenia *Hybryd*” wykorzystywała — w ramach swojej koncepcji klasycyzmu — „cudze słowo” zapożyczone z obszaru literatury, głos innych wypo-

Cudzy głos  
poezji

wiedzi literackich. Ani jednak głos gazety w pierwszym wypadku, ani głos poezji np. barokowej w drugim nie pojawiały się w ironicznym cudzo-słowie. Jeśli istniał tu jakiś dystans, to tylko taki, jaki daje się zauważyć w pastiszu (w przeciwieństwie do parodii), a więc dystans bez nacechowania krytycznego czy polemicznego.

Polemika  
wierszem

Poezja „pokolenia 1968” korzysta z cudzego słowa, ale bezustannie z nim polemizując. Jest to i słowo gazety (oraz pokrewnych form wypowiedzi: przemówienia, dziennika radiowego, transparentu *etc.*), i słowo tradycyjnej kultury (choć stylizacji tego rodzaju znajdziemy tu zapewne mniej i o bardziej incydentalnym charakterze, jak np. „Trzy razy polski odmienił się złoty...”, parafraza otwierająca jeden z wierszy Krynickiego): wszystko to, co wpływa na formowanie się „fałszywej świadomości” człowieka i społeczeństwa współczesnego. Nieosiągalnym ideałem pozostaje tu co prawda, jak w roku 1956, „słowo własne”: wiersz demonstruje jednak raczej, jak trudno jest zdobyć się na to własne i niezależne słowo w sytuacji osaczenia przez wieloróżdłowy napływ „cudzych słów”.

Słowo  
i podejrzenia

Trzeba bowiem wreszcie powiedzieć, że wszystko, o czym była dotąd mowa, dałoby się równie dobrze ująć w postaci jednej generalnej opozycji — bardziej jeszcze (jeżeli to w ogóle możliwe) upraszczającej całą złożoność problemu, ale za to wydobywającej na jaw sprawę najistotniejszą. Określimy tę opozycję jako: **słowo poza podejrzeniem i słowo w stanie podejrzenia**. I dodajmy, że dotychczasowe wywody udokumentowały chyba pewne ogólniejsze prawo: poezja, która stawia poza podejrzeniem swój własny język, głuchnie też na groźby pobrzmiwające w językach innych, pozapoetyckich; daje się im zniewolić (jak poezja 1949) lub udaje, strusią metodą, że ich w ogóle nie słyszy (jak poezja 1960). O jakimkolwiek — estetycznym czy etycznym — sensie istnienia poezji można chyba

dziś mówić tylko wówczas, gdy próbuje ona ze stałą, przeciw sobie nawet skierowaną czujnością bronić swego języka przed zafalszowaniem i deprawacją z jednej strony, a bezradną izolacją — z drugiej.

### **Raz jeszcze medyczna metafora**

Zamiast usprawiedliwiać się ze wszystkich symplifikacji i nieściśłości obrazu (wiem, że są kolosalne — jak zwykle wtedy, gdy próbuje się literaturę w jakiś sposób uporządkować i uczynić bardziej przejrzystą) odwołam się na zakończenie do innej medycznej sytuacji, którą z operacjami poznawczymi krytyka literackiego łączy nie tylko wspólne pojęcie „badania”. Oto lekarz — już nie psychiatra tym razem, lecz internista. Nie zawsze może on zajrzeć do wnętrza ciała swego pacjenta. Nieraz co prawda wystarczy mu obejrzeć język, aby postawić dość dokładną diagnozę. Ale diagnoza ta może zdać sprawę z niektórych tylko chorób: oglądając język, nie dostrzeże się np. przetrąconego kręgosłupa.

Do tego potrzebne jest już gruntowne prześwietlenie.