

Zbigniew Jarosiński

Współczesne losy formy poetyckiej

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (44), 11-27

1979

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.

Szkice

Zbigniew Jarosiński

Współczesne losy formy poetyckiej

1

Początek dwudziestolecia wydał dwie śmiałe i uwieńczone sukcesem próby odnowy norm poezji. Pierwsza dokonała się w twórczości Skamandra, druga była dziełem krakowskiej Awangardy. Obu próbom, dostarczającym propozycji estetycznych głęboko różnych, wspólne jednak było to, że stanowiły reakcję na chaotyczne rozpoetyzowanie epoki poprzedniej, na następującą od przełomu wieków poetyzację powieści, rozkwit dramatu poetyckiego, poetyzację publicystyki, poetyzację pisanej mowy prywatnej — listu, pamiętnika. Właściwa Młodej Polsce obfitość i wielopostaciowość wylewów lirycznych tajiła w sobie wyobrażenie poezji jako pewnego stylu wypowiedzania się, sposobu wysłowienia. Praktyka, w równym stopniu skamandrytów co awangardzistów, przeciwstawiała temu wyobrażeniu koncepcję poezji jako pewnej rodzajowej formy wypowiedzi, jako typu utworu. Działalność poetycka polega na tworzeniu wierszy, podobnie jak malarstwo polega na tworzeniu obrazów, a kompozytorstwo na tworzeniu dzieł muzycznych. Jest więc sztuką wykonywania przedmiotów określonego rodzaju.

Nowe normy

Przekonanie takie miało, jak wiadomo, w programie zwrotniczán znaczenie fundamentalne; ich opinie charakteryzujące poetę jako producenta wierszy są zbyt liczne i zbyt znane, aby je tu przypominać. W twórczości skamandrytów przejawiało się w sposób mniej ostentacyjny, lecz — jak sądzę — równie zdecydowany. Jego świadectwem głównym była rezygnacja ze znamienych dla epoki poprzedniej ambicji, aby poezja stała się partnerem filozofii i dziedziną odkrywczego duszoznawstwa. „Wiersz powinien być jak przedmiot, jak stół, jak szklanka” — ta wieloznaczna uwaga Tuwima, którą zanotował Ważyk¹, wydaje się wskazywać, że w swoim pojmowaniu pracy poetyckiej skamandryci nie byli od awangardzistów zbyt odlegli. Łatwo też zauważyć, że ich późna twórczość — dwa olśniewające tomiki Wierzyńskiego ze schyłku życia, wiersze Iwaszkiewicza i Słonimskiego z lat ostatnich — można by uznać za doskonałą realizację dawnych zwrotnicowych haseł ekonomii środków, wynalazczości, poezji jako budowy.

W praktyce poetów, którzy pojawili się na początku lat dwudziestych, wystąpiło najdobitniejsze w Polsce, a w Europie dokonujące się już stopniowo od drugiej połowy XIX w., rozdzielenie poetyckości (liryzmu) jako kategorii estetycznej i poetyckości (liryzmu) jako zasady strukturalnej wypowiedzi. Wiersz przestał być uobecnieniem żywiołu lirycznego, kazał się traktować w pierwszym rzędzie jako przedmiot artystyczny, produkt twórczej aktywności.

Na gruncie takiego wyobrażenia twórczości poetyckiej sprawa odrębności poezji od niepoezji, wiersza od innych rodzajów wypowiedzi stawała się szczególnie istotna. Odrębność ta zarówno skamandrytom, jak — zwłaszcza — awangardzistom rysowała się jasno. Rozróżnienie podmiotu autorskiego i podmio-

Poetyckość —
strukturalną
zasadą

¹ A. Ważyk: *Kwestia gustu*. Warszawa 1966, s. 74.

tu lirycznego — rozróżnienie stanowcze, bo nie dopuszczające domysłu, że wiersz jest zapisem świadomości autorskiej w stanie np. marzenia; rezygnacja z form bardzo obszernych na rzecz liryku stanowiącego całość skoncentrowaną i zamkniętą, a więc jakby rozpad indywidualnej twórczości na pojedyncze utwory; idea swoistości języka poetyckiego; uwyrażnianie naddanych, sztucznych uporządkowań wypowiedzi poetyckiej bądź konwencjonalnych (jak skamandrycka wersyfikacja), bądź będących wynikiem suwerennych założeń autora (jak zwrotnicowe „pseudonimowanie”) — wszystko to stanowczo wyodrębniało wiersz spośród innych przejawów mowy.

Obecność w tekście wielu umownych wyróżników poetyckości sprawiała, że granica między poezją a niepoezją nie miała już charakteru umownego, była wielorako poświadczona. Odpowiedź na pytanie, czy utwór do poezji należy, nie przedstawiała praktycznie żadnych trudności. Znamienne, że jedni i drudzy, kiedy uprawiali inne formy niż wiersz, zmieniali swój język: pisali powieści prozą, felietony stylem dziennikarskim, artykuły programowe patetyczną retoryką przemówień adwokackich.

Odnowa norm poezji, jaka dokonała się w Polsce na początku lat dwudziestych, stała się punktem wyjścia dla całej liryki późniejszej. Pojmowanie poezji jako rodzajowej formy wypowiedzi i z drugiej strony uwrażliwienie na granicę między poezją a niepoezją są odtąd stałym składnikiem literackiej świadomości i stałym współczynnikiem poetyckiej praktyki.

Jednakże właśnie we współczesnej poezji polskiej, tzn. w poezji ostatnich lat dwudziestu, nasilają się dążenia, aby akceptując ten stan rzeczy jako faktyczny, uchylić równocześnie konsekwencje, jakie zeń wypływają. Późna twórczość Przybosa, poematy Różewicza, utwory niektórych przedstawicieli pokolenia 1956 i większości młodszych, którzy wystąpili

Poezja
a niepoezja

Demonstracyj-
na bezposta-
ciowość

w połowie lat sześćdziesiątych, dostarczają często przykładu wypowiedzi poetyckiej demonstracyjnie bezpostaciowej, skomponowanej w sposób niejasny, robiącej wrażenie fragmentu potoku skojarzeniowego, pozbawionej własnej struktury. Nie trzeba nawet ilustracji. Bo w ogólności czy znajdzie się dziś poeta, który powie, że „poezja to budowanie”? Czy wielu przyjdzie do głowy, że wiersz powinien być czymś zrobionym, jak stół, jak szklanka? Jeśli oglądać wiersz współczesny na tle dawniejszych praktyk kształtowania utworu lirycznego, uderza, że najczęściej nie zakłada on istnienia żadnych ogólnych norm czy reguł poetyckich. Wydaje się wypowiedzią regulowaną tylko przez prawidłowości, które traktować trzeba jako czysto indywidualne, nie umotywowane nawyki języka i wyobraźni. W rezultacie odsyła on w większym stopniu do idiolektu swego twórcy, do jego stylu osobniczego niż do jakichś zasad, które byłyby właściwe pewnemu gatunkowi poetyckiemu, czy też językowi poetyckiemu w ogólności. Rozumieć, dajmy na to, wiersz Białoszewskiego albo wiersz Wojaczka, to odczytać go na tle dłuższego pasma pozostałych wierszy tego autora; natomiast więź, jaka łączy ów wiersz z wierszami innych autorów, wydaje się znacznie mniej istotna, wtórna, niekonieczna. Tym samym utwór często traci swą samoistność, przestaje być skończonym przedmiotem artystycznym zdolnym żyć na własną rękę, staje się przede wszystkim częścią obszerniejszego dzieła, jakim jest cała twórczość poety. Wyznaczniki poetyckości tekstu, normy liryczności są — czy też mogą być — ustanawiane przez każdego poetę oddzielnie i na użytek jego indywidualnego pisarstwa. Uznajemy za utwór poetycki ten, który jego autor ogłosił jako poetycki. Być może przesadzam. Mówię o sytuacjach krańcowych, a prócz nich istnieją, liczniej w końcu, takie, które pod charakterystykę tę bynajmniej nie podpadają. Mówię też o zjawiskach stosunkowo świeżych,

Genologiczny
okazjonalizm

a jak wiadomo, w odczuciu czytelnika i krytyka literatura czasu bieżącego, w znacznie większym stopniu niż dawna, „dzieli się” na nieporównywalnych z sobą pisarzy poszczególnych; dopiero z dystansu ujawnia się podobieństwo między nimi, a na plan pierwszy występują różnicowania o charakterze gatunkowym czy prądowym. Sądzę jednak, że uporczywe ponawianie się owych sytuacji krańcowych — poetyckiego amorfizmu, wypowiedzi lirycznych nie odsyłających do żadnych ogólnych norm poetyckości — jakie obserwujemy obecnie, jest faktem znamionym dla twórczości współczesnej, a nie mającym analogii w przeszłości.

Podobnie jest nim zanikanie granic między poezją a żywiołem niepoetyckim. Opozycja między wypowiedzią poetycką a innymi stylami mowy wydaje się dzisiaj szczególnie słaba. Brak w wypowiedzi lirycznej umownych, formalnych wyróżników poetyckości powoduje, że sama granica mowy poetyckiej i niepoetyckiej staje się umowna.

Rozpoznajemy, że określony tekst jest utworem poetyckim po takich jego cechach, jak rozczłonkowanie wersowe, obfitość i oryginalność środków wyśłowienia, a gdy mamy przed sobą poemat prozą — nieobecność dyskursu i narracji. Żadna z tych cech nie przynależy utworowi poetyckiemu w sposób konieczny. W pewnym stopniu są też wymienne: wiersz nie musi odznaczać się bogactwem figur stylistycznych, które wyróżnia zwykle poemat prozą, pozbawiony kształtu wersyfikacyjnego.

Ale stanowią one tylko zewnętrzne znaki rozpoznawcze utworów należących do dziedziny poezji. Nie mówią nic o tym, co dziedzina ta w sobie mieści. A mieści przecież rodzaje praktyk pisarskich, których intencje są jak nigdy dotąd różnicowane, a rezultaty zdumiewająco do siebie niepodobne. W dodatku trudno sądzić, aby był to stan przejściowy. Dlatego coraz mniej oczywiste stają się kryteria, które pozwalają wszystkie te praktyki obejmo-

Zakwestionowanie opozycji

Nowa sytuacja

wać zbiorczą nazwą „poezji”, a co za tym idzie zestawiać z sobą, budować wśród nich opozycje, wskazywać alternatywy i dokonywać tym podobnych zabiegów, wtórnie potwierdzających ich przynależność do jednego i tego samego rodzaju twórczości literackiej.

Rola „zmysłu historycznego”

Otóż wydaje się, że tym, co zabiegi takie umożliwia, co naprawdę wyznacza obszar wspólnoty między wszystkimi utworami poetyckimi, jest tylko okoliczność, że każdy z tych utworów w pewien sposób nawiązuje do jakiegoś fragmentu tradycji poetyckiej. Tak przynajmniej odczytujemy najbardziej osobliwe ze współczesnych utworów, jeśli przedmiotem naszego zainteresowania staje się ich swoistość poetycka: traktujemy je mianowicie jako kontynuację tych dążeń czy środków, jakie pojawiły się we wcześniejszym stadium rozwoju poezji². Jedyny dziś warunek poetyckości to znaczący i aprobatywny stosunek utworu do jednego z ważniejszych wzorów mowy poetyckiej dawniej stworzonego. Przy tym nie musi to być nawiązanie do składników konstytutywnych wybranego wzoru, może ono również polegać na rozwijaniu jego elementów drugorzędnych bądź dewiacyjnych. Kiedy poeci awangardy dwudziestolecia włączali do swoich utworów cytaty z gazet, chcieli ukazać poetycki potencjał codzienności. Dzisiaj Julian Kornhauser, „przepisujący” z podziałem na wersy komunikat prasowy, nie ma takich zamiarów: wykorzystuje tylko stworzony przez nich chwyt. Podobnie J. M. Rymkiewicz, starannie naśladowujący mowę dawnych poetów, wchodzi w imitatorską stylizację, która

Cytaty i stylizacje

² Toteż bardzo trafna wydaje się propozycja J. Sławińskiego (*Próba porządkowania doświadczeń*. W: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. Tom. 3. Warszawa 1965), który określał zasadnicze tendencje poezji lat 1956—1964 przez odniesienie do wzorca Przybosia. Można jednak sądzić, że dla twórczości późniejszej wzorzec Przybosiowski nie ma już kluczowego znaczenia.

w dwudziestowiecznym klasycyzmie zajmowała zawsze miejsce marginalne.

Tak więc dopiero wówczas, gdy współczesne utwory poetyckie lokalizujemy na szlakach rozwojowych poezji, tworzymy wspólną płaszczyznę, która pozwala je nawzajem porównywać. Można przypuścić, że dla odbiorcy, który nie chciałby lub nie potrafił odczytywać ich w takiej perspektywie, obszar poezji rozpadłby się na całkowicie odrębne sektory. Tylko niektóre ze zjawisk dzisiejszej twórczości zaliczałyby do poezji, inne nie tyle stanowiłyby w jego oczach poezję złą czy niechcianą, ile po prostu nie byłyby dlań w ogóle poezją.

Oslabianie opozycji między poezją a niepoezją polega jednak nie tylko na tym, że granica dziedziny poetyckiej zarysowuje się obecnie linią trudno dostrzegalną. Również na tym, że bywa świadomie przekraczana. W miejsce dawnych awangardowych dążeń do wyodrębnienia mowy poetyckiej jako języka w języku w dzisiejszym nowatorstwie pojawia się upodobanie do tworzywa nieokreślonego, nieczystego, branego skądkolwiek i w dodatku obciążonego jakby swoimi użyciami poprzednimi. Tworzywem tym może być mowa potoczna — zwłaszcza niska, gazetowa, naukowa, publicystyczna. To prawda, że poezja dwudziestowieczna miała zawsze tendencję do czerpania z tych właśnie zasobów języka ustnego czy praktycznego i w ogólności do rozszerzania swojego materiału. Zwykle jednak przyswoiwszy sobie słowo obce, odzierała je z pierwotnych konotacji, destylowała jego sens, wprowadzając je w paradygmaty swojego leksykonu. Jeszcze w wierszach Różewicza poetycko świeże nazwy części ciała — jak wiadomo, bardzo u niego częste: „pachwina”, „kikut”, „błona śluzowa” — pojawiają się w bliskim sąsiedztwie takich słów, jak „twarz”, „ręce”, „oczy”, słów więc odznaczających się tradycyjnie silnym nacechowaniem poetyckim. Poezja współczesna częstokroć postępuje inaczej. Pozosta-

Względna
autonomia

wia słowom zapożyczonym ich dotychczasowe konotacje. Pozwala im istnieć na prawach cytatu, odgrywać rolę przeniesionego do wiersza fragmentu pozapoetyckiej rzeczywistości. Utwór zaczyna swobodnie pasożytować na ruinach różnych i dowolnie wybranych wzorów wypowiedania się. Staje się formą zatartą: świat zewnętrzny bez trudności wkracza doń, zakłócając jego autonomię jako przedmiotu artystycznego.

Dominacja
intertekstual-
nych związków

Takie praktyki wierszotwórcze nie są obojętne z punktu widzenia semantyki poetyckiej. Powodują one mianowicie, że poszczególne elementy wiersza ciężą na zewnątrz, ku swoim pierwotnym kontekstom, z których zostały wyjęte. Ku mowie ustnej, gazecie, dyskursowi refleksyjnemu, czy też, jeśli pochodzą z jakiegoś tekstu konkretnego, ku sytuacjom, jakie niegdyś obsługiwały. Gra semantyczna, proces tworzenia znaczeń rozgrywa się nie tylko w obrębie wiersza, lecz także — z czasem przede wszystkim — na styku wiersza oraz tego, co go hipotetycznie poprzedzało. Odczuwamy w utworze napięcie dialogowe, swoiste nastawienie na aktywny kontakt: z czytelnikiem, z innymi wzorami wypowiedzi, z obcymi tekstami — silniejsze znacznie niż w poetykach dawniejszych, gdzie wiersz był całością organiczną i zamkniętą.

Tendencję do odbierania utworowi jego autonomii i do otwierania granic poezji można by uznać za siłę napędową dzisiejszej twórczości, ponieważ w ostatnich latach coraz dobitniej zaznacza ona swoją obecność. Nie wiadomo, czy jest nią w istocie, łatwo bowiem zaobserwować również tendencję odwrotną, która dziełu każe ostro odcinać się od otaczającego go świata.

2

Na współczesną sytuację poezji rzucają interesujące światło niepowodzenia pierw-

szej połowy lat pięćdziesiątych. Podjęto wówczas, jak wiadomo, próbę reaktywowania klasycznych, zwłaszcza dziewiętnastowiecznych, a zaniechanych później form gatunkowych, więc epiki wierszem, satyry poetyckiej, pieśni melicznej pisanej z myślą o chóralnym wykonaniu. Próby te, wspierane zachętami krytyków i działaczy kulturalnych, a prowadzone przez poetów bardzo różnych, nie przyniosły żadnych rezultatów, które zostawiłyby trwalszy ślad w twórczości późniejszej. Ich klęska była znacząca: wskazuje na obszary, z których poezja współczesna już się wycofała, których nie jest w stanie utrzymać w swoim posiadaniu.

Nie powiodły się próby ożywienia epiki. Utwory o ambicjach epickich, jakie w początku lat pięćdziesiątych powstały, bądź były całkowicie chybotne artystycznie, bądź nie potrafiły ambicji tych zrealizować. Większość z nich stanowiła w praktyce luźny cykl wierszy lirycznych, które tylko przez zmiany swych tematów i chronologiczne następstwo przedstawianych sytuacji sugerowały istnienie pewnego ciągu wydarzeniowego, mającego swe motywacje i cel. Inne, ciekawsze, utrzymujące spójność swej struktury — takie jak *Poemat o mowie polskiej* Jastruna — przechylały się w stronę traktatu poetyckiego, tj. poematu odznaczającego się charakterem refleksyjnym i operującego wywodem dyskursywnym. Można sądzić, że nie było w tym przypadku. Poezja współczesna staje bezradna przed zadaniami epickimi. Dwudziestowieczne przemiany jej języka artystycznego, które otworzyły jej dostęp do bardzo różnych sfer ludzkich doświadczeń, odebrały jej jednocześnie środki pozwalające sprostać zadaniom narracyjnym. Poezja dysponuje formą poematu — dużej całości lirycznej, oraz traktatu — eseju, który dyscyplinę zawdzięcza wierszowi. Opis, fabuła, fikcja rozgrywająca się w świecie niefikcyjnym stały się wyłącznym udziałem prozy.

Mimo wysiłków jej ożywienia, wygasła poezja sa-

Sztuczne
oddychanie

Satyra
(tylko?)
profesjonalna

tyryczna. Zbratanie satyry i liryki, jakie nastąpiło w Polsce w latach trzydziestych, a później owocowało wspaniałe pod piórem Gałczyńskiego, skończyło się właśnie w jego twórczości. Wkrótce potem wierszowane piśmiennictwo satyryczne oddane zostało satyrykom zawodowym, stanowiącym osobną grupę profesjonalną, ogłaszającym swe utwory częściej za pośrednictwem tygodnika, piosenki i estrady niż książki oraz zwracającym się do innej niż liryki publiczności.

O niepowodzeniu poezji melicznej nie warto mówić. Nadzieja, że poeci dostarczać będą pieśni na użytek masowy, nie mogła się ziścić, ponieważ — czego na początku lat pięćdziesiątych nie dostrzeżono — pieśń wspólnie śpiewana stała się rodzajem ekspresji marginalnym i mieszczącym się w porządku życia raczej towarzyskiego niż kulturalnego.

Należy natomiast zwrócić uwagę na kryzys, jakiemu podległa wówczas inna forma wypowiedzi poetyckiej, forma mająca długie i nawet wspaniałe tradycje — mianowicie poezja okolicznościowa. Uprawiana była ona obficie w dwudziestolecie, także w okresie wojny, ale na początku lat pięćdziesiątych rozwinęła się niebywale. Wiersze poświęcone wybitnym postaciom, jubileuszom, osiągnięciom produkcyjnym, bieżącym wypadkom politycznym stanowiły jeden z podstawowych zakresów aktywności twórczej tego czasu. Nie stronili od nich nawet poeci najwybitniejsi. Potem przecież poezja okolicznościowa szybko i niemal całkowicie zanikła. Wydarzenie aktualne bywa obecnie pretekstem wiersza, rzadko jednak występuje jako jego pełnoprawny powód.

Nędza
publicznych
wypowiedzi

Niepowodzenia satyry poetyckiej, pieśni, poezji okolicznościowej oświetlają stan współczesnej poezji w sposób zasadniczo podobny. Wszystkie te trzy formy poetyckie mają mianowicie wyrazisty publiczny charakter. Rzecz jasna, każda wypowiedź poetycka, jeśli zostanie ogłoszona, już z tej racji

jest wypowiedzią publiczną. Lecz niektóre z nich swój publiczny charakter manifestują z dobitnością szczególną, ich struktura kształtowana jest ze względu na status publiczny. Satyra, pieśń, poezja okolicznościowa właśnie do takich form należą. Z natury rzeczy przeznaczone są do współlistnienia z innymi, pozapoetyckimi rodzajami publicznej wypowiedzi. Są bliskie artykułowi, felietonowi, przemówieniu. Bliskie niekoniecznie swym stylem; przede wszystkim bliskie funkcjonalnie. Podobnie jak drukowana czy ustna publicystyka dotyczą bieżących spraw życia publicznego. Posługują się tym samym co publicystyka materiałem idei, wyobrażeń, związków skojarzeniowych i treści emocjonalnych. Swego odbiorcę tak samo ustawiają w roli członka zbiorowości, obywatela, uczestnika wspólnoty — narodowej czy uniwersalnej.

Otóż poezja współczesna uchyla, a przynajmniej osłabia te funkcje. Na obszarze publicznych form wypowiedzi poezja zajmuje pozycję graniczną i jest daleko poza obszar ten wychylona. Można by nawet powiedzieć, iż w wypadku poezji mamy do czynienia z taką paradoksalną sytuacją, gdy przedmiotem komunikacji społecznej, publicznej, posługującej się zinstytucjonalizowanymi środkami upowszechnienia jest przekaz swoiście aspołeczny, prywatny, w najwyższej mierze niestandardowy. Wszystkim rodzajom mowy publicznej poezja przeciwstawia się jako wypowiedź skrajnie zsubiektywizowana. Wiersz pozostaje dla odbiorcy zawsze głosem pewnego podmiotu jednostkowego — wszystko jedno, autentycznego czy skonstruowanego — który wypowiada się w nim jako niepowtarzalny egzemplarz ludzki. Odczytanie wiersza to zawsze rekonstrukcja owego podmiotowego „ja”. Niekoniecznie rekonstrukcja ta dążyć musi do uchwycenia jego rysów oryginalnych, może również interesować w nim to, co np. stanowi składnik, najbardziej ogólnie pojętej, kondycji ludzkiej. Niemniej niepowta-

Wypowiedź
nieoficjalna

Azyl
podmiotowości

rzalność mówiącego podmiotu jest samoistną i nieredukowalną wartością poetyckiej wypowiedzi. Dałoby się tutaj sformułować jednak zastrzeżenie, że w tym akurat względzie poezja współczesna nie różni się od dawnej. Dzieło poetyckie, czy w ogólności literackie, było zawsze jakby wypowiedzią prywatną rzuconą w obieg publiczny — tak samo dzisiaj jak w dziewiętnastym czy szesnastym wieku. Jednakże — odpowiedzmy na to — fakt ten nie odgrywał większej roli w kulturach, w których publiczne obiegi miały zasięg stosunkowo niewielki i zarezerwowane były dla szczupłej grupy tekstów. Dopiero stałe zagęszczanie się sieci społecznych obiegów, potęgująca się anonimowość publiczności, do której poeta, korzystając z ich kanałów, się zwraca — niepomiaralnie uwybraźniły tę osobliwą sytuację, w jakiej znajduje się przekaz poetycki. Świadomość konfliktu między poezją a innymi formami przekazu publicznego, jaka w XIX w. trapiła tylko nielicznych, np. Baudelaire'a czy u nas Norwida, teraz towarzyszy każdemu niemal poecie. I staje się źródłem działań twórczych, dążących celowo do pogłębienia tego konfliktu. Odnotujmy tylko, jako przykład szczególnie dobitny, pojawianie się inicjatyw, które wyznaczają poezji postawę buntowniczą, ukierunkowują ją na permanentną polemikę z publicznymi czy społecznie aprobowanymi wzorami mowy, na rozbijanie zakrzepłych form świadomości, na destrukcję języka. Istotniejsze z naszego punktu widzenia, ponieważ mają zakres szerszy i nie wymagają żadnych programowych supozycji, są te praktyki, w których poezja konstytuuje się jako mowa bez norm stanowczych, suwerenna wobec nacisku konwencji, jakim poddaje się każdy akt wypowiedzi.

Poezja
a proza

Krytycy, a i sami poeci wielokrotnie już wpadali na pomysł, że dobry utwór poetycki, gdyby przepisać go, likwidując rymy i podziały wersowe, powinien być dobrą prozą. Otóż wiersz współczesny,

poddany temu zabiegowi, rzadko byłby dobrą prozą — częściej złą, ubogą, opartą na obsesyjnych powtórzeniach, bardziej sprozaizowaną niż akapit opowiadania czy początek felietonu. A jeszcze częściej nie byłby nawet prozą, lecz czymś zupełnie nieokreślonym, śladem przebiegu skojarzeń, którego większa część została wyciszona lub wcale nie potrafiła zaistnieć. Nie znaczy to, rzecz jasna, aby mowa poetycka obywatela się bez reguł. Ma reguły swoje własne, ale są to reguły w dużym stopniu nieprzewidywalne; nie dodają się one do zwykłych norm gramatycznych i stylistycznych, jakie rządzą popolitą mową, lecz raczej normy te uchylają czy wprowadzają w stan potencjalny.

Współczesny przekaz poetycki przeciwstawia się z tą samą mocą również wszelkim — zarówno publicznym, jak i prywatnym — formom wypowiedzi praktycznej. Nie ma funkcji praktycznych, nie obsługuje specjalnie żadnej z powtarzalnych okoliczności ludzkiego życia, nie służy niczemu konkretnemu. Oczywiście, jest to ogólna właściwość każdego dzieła literackiego; przyznać należy rację Escarpitowi³, gdy twierdzi, że niefunkcjonalność, bezinteresowność istnienia stanowi podstawowe, nawet jedyne kryterium wyróżniające literaturę. Lecz poezja niefunkcjonalność tę rozwinęła w najwyższym stopniu. Powieść jest powiadomieniem, choć powiadamia nas o wydarzeniach, które naprawdę nie miały miejsca. Wiersz nie musi powiadamiać o ni-

Bezinteresowna, lecz nie piękna

³ Por. R. Escarpit: *Sociologie de la littérature*. Ed. 5. Paris 1973, s. 21. Teza o niefunkcjonalności literatury może budzić wątpliwości. Escarpit rozumuje następująco: lekturą literacką jest lektura niefunkcjonalna, tj. spełniająca nieużyteczną potrzebę kulturalną. Przedmiotem takiej lektury może być każdy tekst, są jednak teksty do takiej lektury specjalnie przeznaczone — to teksty literackie. Pojęcie niefunkcjonalności nie wchodzi w konflikt z faktem, że literatura upowszechnia jakieś wyobrażenia, kształtuje postawy, dostarcza wiadomości o świecie itp.

czym wobec niego zewnętrznym, czy też — jako powiadomienie nie jest odczytywany. Tekst poetycki nie jest dla nas obecnie narzędziem jakiegoś działania czy, najogólniej, jakiejś inicjatywy mającej cel realny. Nie jest również odpowiedzią na jakiegokolwiek skonkretyzowane zapotrzebowania czytelnicze. Z grubsza wiadomo, jakich satysfakcji oczekuje czytelnik od powieści: i badacze czytelnictwa, i socjologowie kultury wiele już napisali na ten temat. Co do poezji — nie wiadomo nic, a nie sposób przypuścić, aby oczekiwał tego samego.

3

Elementarne
współczynniki

Można zauważyć, że wśród tekstów drukowanych utwór poetycki należy do tych nielicznych, w których dobitnie uobecniają się elementarne współczynniki aktu mówienia, współczynniki stanowiące jego „punkt zerowy”: mówię „ja” — „tu” — „teraz”. To, co składa się na treść wypowiedzi, wyraźnie odniesione jest do podmiotowego „ja”, podmiotowego „tu” i podmiotowego „teraz”⁴. Większość tekstów drukowanych przekształca ten wyjściowy układ mowy. Treść tekstu użytkowego odniesiona jest nie do tego układu, lecz do modelowej sytuacji, w której odbywa się komunikacja; sytuacja ta wyznacza jego ramę semantyczną. W powieści ważną rolę odgrywa dystans czasowy między świa-

⁴ Wiele zawdzięczam pracy J. Lalewicza *Komunikacja językowa i literatura*. Wrocław 1975, s. 29—30. Dla ścisłości dodać należy, że utwór poetycki tylko naśladuje zerowy akt mowy, naprawdę powstaje inaczej. (Ujęcie, jakie tu proponuję, jest w istocie przeformułowaniem tradycyjnych tez o statusie podmiotu w różnych rodzajach literackich. Por. J. Kleiner: *Rola podmiotu mówiącego w epice, w liryce i w poezji dramatycznej*. W: *Studia z zakresu teorii literatury*. Lublin 1956).

tem opisanym a terażniejszością wypowiedzi, natomiast relacja wobec „ja” i „tu” może zostać zatarta. Tylko w pamiętniku podstawowe wyznaczniki wypowiedzi: „ja” — „tu” — „teraz” występują z równą dobitnością (występują również w dzienniku i liście, które zostawmy na boku, bo ich publikacja jest zwykle wtórna). W tym względzie stara metafora „poezja — pamiętnik artysty” wydaje się

Trafna,
stara
metafora

bardzo trafna. Jednakże w wypadku pamiętnika owe „ja” — „tu” — „teraz” wypowiedzi zawsze umiejscowione jest w społecznej czasoprzestrzeni. Píše ktoś, kto należy do jakiejś epoki, jakiejś grupy społecznej, jakiejś formacji umysłowej i ponadto jest osobowością urobioną przez koleje własnego życia. Trudno sobie wyobrazić, aby cech tych nie posiadał — po prostu nie miałby wówczas o czym pisać. Wypowiedź poetycka natomiast dokonuje się zazwyczaj w miejscu niezmiernie słabo wyróżnionym w społecznej czasoprzestrzeni; niekiedy nie sposób powiedzieć nic więcej ponad to, że jest to miejsce, gdzie rozgrywa się jedna z nieskończenie powtarzalnych spraw uniwersalnego losu ludzkiego. Poza owym „ja” — „tu” — „teraz” żaden inny czynnik nie jest dla wypowiedzi poetyckiej konstytutywny, wszystkie ustanawiane są przez utwór arbitralnie: odbiorca jest w momencie rozpoczęcia wypowiedzi najzupełniej nieokreślony, jej przedmiot wybrany dowolnie, a nawet nie musi w ogóle istnieć i wówczas przedmiotem wypowiedzi jest samo mówienie; okoliczności towarzyszące, jeśli nie są wzmiankowane w tekście, mogą nie być brane pod uwagę. Wypowiedź poetycka najbliższa jest aktowi mówienia w stanie czystym, tzn. takiemu, który nie miałby żadnych zewnętrznych uwarunkowań.

Poezja
aktu
mówienia

Bliskość ta niewątpliwie zawsze charakteryzowała poezję. Jednakże w poezji współczesnej, która wyrzekła się norm poetyckości, upodobań tematycznych i odrębnej retoryki — a przynajmniej czytelnikowi wydaje się ich pozbawiona — bliskość ta

zauważalna jest szczególnie wyraźnie. Toteż w poezji współczesnej na plan pierwszy wysuwa się funkcja, która nieodłączna jest od owego najbardziej elementarnego aktu mowy: funkcja ekspresyjna.

Utwór poetycki odczytujemy obecnie w pierwszym rzędzie jako ekspresję pewnej sytuacji — osobliwej bądź uniwersalnej, moralnej, poznawczej czy psychologicznej. W poezji dostrzegamy modelową realizację ludzkiej potrzeby ekspresji. Praca poety przedstawia nam się jako wysiłek artykulacji, jako dążenie do wysłowienia.

Dlatego też poezja dzisiejsza tak chętnie zwraca się ku tym sferom życia duchowego, które nie mogą znaleźć dla siebie artykulacji gdzie indziej. Słowo poetyckie usiłuje dać wgląd w mowę wewnętrzną, przebiegającą poniżej progu werbalizacji, w świat zbiorowych wyobrażeń symbolicznych, które na powierzchni świadomości wydobywają się jedynie w swoich przejawach wtórnych albo zastępczych, w utajoną maszynierię teatru psychiki.

Różewicz pisze:

Z pęknięcia
między mną i światem
między mną i przedmiotem
z odległości
między rzeczownikiem i przymiotnikiem
próbuję się wydobyć
poezja

musi wytworzyć
sobie takie narzędzia
ukształtować takie formy
aby zaczepić o mnie
i słowo
jak o dwa brzegi
które oddalają się
bez przerwy⁵

Ta przestrzeń między milczeniem a mową, między bezkształtem a formą, między przedmiotem, który

Ekspresja
mowy
wewnętrznej

⁵ T. Różewicz: *W teatrze cieni*. W: *Twarz*. Warszawa 1964, s. 25.

jest zawsze jednorazowy, a językiem, który jest zawsze zautomatyzowany — to najbardziej swoisty teren aktywności współczesnego poety.

W dzisiejszej twórczości poetyckiej koegzystują z sobą zupełnie niepodobne wzory tej aktywności. Zapisy Białoszewskiego i kunsztowne imitacje stylów dawno wymarłych, jakie uprawiają neoklasycy, nieokiełznane erupcje szczerości i wiersze, które są ćwiczeniem z zakresu epistemologii. Być może wkrótce do poezji będziemy po prostu zaliczać wszystkie te sposoby mówienia, które nie mieszczą się w żadnych normalnych ramach językowej komunikacji. Czy to kryzys poezji? Nie wiem, może szansa.

Poetycka
pusta
przestrzeń