

Krzysztof Dybciak

Wybierajcie poeci: Eros czy Agape?

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2, 165-169

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.

sad, z których sama wyrosła, stworzyć powszechnie obowiązujący język rozumienia i dzielenia świata.

Całość McLuhanowska jest otwarta. Wchłania chętnie każdy wynalazek, a zatem nie rządzi się żadnym kryterium selekcyjnym. Wynalazek — powiada McLuhan — jest wynalazkiem, o ile wiemy, że rzeczywiście istnieje, że stał się. Z koncepcją całości korespondują dwa uznawane przez McLuhana porządki czasowe. Pierwszy: to chaotyczny, rwący się czas pojawiania się innowacji. Odkrycia rewolucjonizujące rzeczywistość pojawiają się nie wiadomo skąd. Drugi: to historia człowieka w świecie jego własnych wytworów. Ponieważ wynalazki pojawiają się nieregularnie i z mocy przypadku, tedy historia człowieka to równie nieciągły proces dostosowywania się do nowo powstałych warunków zewnętrznych. Frustracji towarzyszącej rozkładowi plemion australijskich, które nagle zostały obdarowane przez misjonarzy seryjnie produkowanymi narzędziami, odpowiada frustracja współczesnego człowieka, który odczuwa całkowitą bezradność wobec stojącego się przed nim świata maszyn psychodelicznych. W ten sposób McLuhan — wykozystując historię konkretną — dochodzi do likwidacji pojęcia historii jako domeny ciągłych, „logicznie” układających się, wyizolowanych dla celów badawczych procesów.

Michał Komar

Wybierajcie poeci: Eros czy Agape?

Jacek Łukasiewicz: *Laur i ciało*. Warszawa 1971
PIW, ss. 175.

Znamienną ewolucję przeszli czołowi krytycy „pokolenia 56”. W drugiej połowie lat pięćdziesiątych odgrywali dużą rolę w życiu kulturalnym Polski, aktywnie uczestniczyli w ówczesnych sporach o kształt i kierunek rozwoju naszej literatury. Ale w latach sześćdziesiątych mogliśmy obserwować proces odchodzenia tych krytyków od zjawisk współczesnego życia literackiego. Tereń swej działalności wybrali gdzie indziej; nadal zajmowali ważne pozycje, ale już nie w krytyce literackiej, lecz w teorii literatury — warszawscy strukturaliści, w historii literatury i badaniu innojęzycznych poezji — krakowska szkoła krytyków. Jedynym krytykiem z czołówki tego pokolenia, który od kilkunastu lat towarzyszy nieustannie najnowszej literaturze, jest Jacek Łukasiewicz. Każdy, kto interesuje się działalnością krytyczną autora *Lauru i ciała*, zastanowić się musi nad przesłankami wierności okazywanej współczesnej literaturze polskiej, bo o niej wyłącznie pisze on w swych książkach i obfitych publikacjach prasowych.

Z literaturą współczesną łączy go w większym stopniu wiara w jej możliwości niż podziw dla dotychczasowych dokonań. Centralną tezę poglądów Łukasiewicza można tak sformułować: udowodnić

polskiej literaturze, że ma szansę przewyciężenia kryzysu i opuszczenia stref, gdzie jest niepotrzebna i obojętna odbiorcom. To przeświadczenie przełożone na język praktycznych operacji krytyka brzmi: „namówić” pisarzy współczesnych do napisania dzieł ambitnych i odważnych. Sytuacja, w jakiej znalazła się literatura, choć płynna i nieokreślona, stwarza takie perspektywy. Łukasiewicz szuka warunków psychologicznych i socjologicznych sprzyjających powstaniu dzieła o ogromnych ambicjach. A więc takiego dzieła, które by scalilo doświadczenia tworzącego się obecnie społeczeństwa egalitarnego, ukazało jego realne związki i ideowe rowodowy.

Współczesność jawi się przeciętnemu obserwatorowi jako chaotyczne zbiorowisko faktów i zjawisk, mieszanina wartościowych i bezwartościowych tradycji i stylów życia. Otóż ta „rupieciarnia” jest żywym i skomplikowanym tworzywem, z którego prawdziwa sztuka wywieść powinna integralną wizję świata i człowieka. Literatura dokonać tego może wtedy, jeśli włączy się w przebiegające tu i teraz procesy społeczne. Istotna rola moralna sztuki pisarskiej w społeczeństwie polega na tym, że tworzy ona — chce tego czy nie chce — wartości etyczne i wzorce osobowości. Cięży więc na pisarzu odpowiedzialność za ludzkie zachowania generowane przez jego wypowiedzi.

Bliski jest Łukasiewiczowi bohater literacki tkwiący w systemie uwarunkowań, którym podlegają miliony członków nowego społeczeństwa, uczestniczący w ich zagubieniu i nijakości, konfliktach i kryzysach. Ten bohater nie jest biernym elementem środowiska, chce przekształcać siebie i świat, z odpadków cywilizacji konstruuje nowe piękno. Opozycja postaw: egocentrycznej — zamkniętej w sobie, i personalistycznej — otwartej na świat, organizuje pisarstwo Łukasiewicza, powołuje do istnienia konstrukcje „szmaciarza” i „bohatera”, „rupieciarni” i „sztuki-prawdy”, „lauru” i „ciała”. Nadal są reprezentatywne dla niego zdania ze *Szmaciarzy i bohaterów*: „Wszelki ruch umysłowy sprowadza się w ostatecznym rachunku do poszukiwania nowego bohatera. Naukę, sztukę i wszelkie ludzkie działanie pragniemy odnosić do człowieka — i to nas istotnie interesuje, przy czym chodzi nam o człowieka nie abstrakcyjnego, ale najbardziej konkretnego” (s. 10).

Uparcie penetrowana literatura współczesna nie spełniała nadziei krytyka — nie widział dzieła skupiającego szeroki diapazon postaw duchowych współczesnego człowieka. W swej trzeciej książce krytycznej tworzy Łukasiewicz nowe wypowiedzi z fragmentów wielu utworów poetyckich. Wypowiedzi pełniej, bo wieloaspektowo rozświetlającej wybrane tematy: przyrodę, miłość, tradycję. Krytykę tego typu nazwać można literaturą drugiego stopnia: jej rzeczywistość tworzą elementy będące już literaturą, ukształtowane artystycznie, obarczone licznymi znaczeniami. Krytyk konstruuje tu strukturę obejmującą substruktury pojedynczych wizji poetyckich.

Łukasiewicz wybiera metodę zestawienia i eksplikowania miejsc wspólnych w przekazach poetyckich. Śledzi krążenie i przygody motywów. Ten sam motyw w czasie swej wędrówki przez różne światy poetyckie zyskuje coraz nowe interpretacje, rozrasta się i przekształca, zachowując swą elementarną tożsamość. Dzieje się z nim podobnie jak z wyrazem w zdaniach, jest niby tym samym, lecz każdy układ syntaktyczny, w ramach którego funkcjonuje, wzbogaca jego znaczenia. Motywy są jednostkami słownika poetyckiego danego okresu. Ich ograniczona ilość nie ogranicza możliwości rozwojowych, bowiem motywy tworzyć mogą niezliczone kombinacje, a każda z nich to odrębna struktura artystyczna.

Zobaczmy jak motyw tęczy odczytuje kilku polskich poetów. Tęcza od czasów biblijnych (*Genesis*, IX) była symbolem trwałego przymierza, a będąc fenomenem krótkotrwałym ma charakter oksymoroniczny. W *Biblii* tęcza była znakiem przymierza, a więc łączności między Bogiem i ludźmi.

Na Hawajach wierzą, że można po tęczy wspiąć się do nieba — informację tę przytacza autor *Lauru i ciała* jako reprezentatywny przykład uniwersalnej skłonności ludzkiej do traktowania tego zjawiska przyrodniczego jako znaku radosnego. Zupełnie inną drogą jest tęcza w wierszu Baczyńskiego:

Tego dnia gdy wracałem do piekła
przez ulicę jak ciężar powietrza,
przez tę ciszę, gdy wzrok mi już uwiądnął,
przez tę ciszę, gdy płacz mi już wietrzył,
powracałem po tęczy do piekła...

(*Tego dnia*)

W poezji Baczyńskiego po tęczy schodzi się z nieba poezji do piekła okupacji, z zaświatów wyobraźni ku rzeczywistości ciała, walki i śmierci.

Tęcza podobna jest do łuku. Jeśli zestawimy dwie, powstanie w ten sposób znak zapytania, jaki pojawia się w utworze Jastruna:

I mnie zostało tylko źdźbło trawy, źdźbło słomy,
Pajęcza nić wśród krajobrazów wrzeźnia,
Znak zapytania tęczy na niebie przelśnionym (...)

(*Pierwsze przebudzenie*)

Tęcza — znak zapytania ewokuje postawę sceptycznej mądrości, czujności wobec prawd absolutnych i całkowitych rozwiązań. Jest to tęcza epoki upadku mitów, tragicznych doświadczeń historycznych. Unika odpowiedzi jasnych i ostatecznych, stawia tylko pytania.

Tęcza jest też zjawiskiem barwnym uchodzącym za symbol kolo-

rystycznej pełni. A więc odebranie jednego koloru zniszczy wspa-
niałą harmonię, zaprzeczy pełni:

(...) nie pojmująca (tak dalece niepojęta), że z niechęci
do jednego tonu można okaleczyć gamę czy tęczę,
kochająca więc w sposób tak już doskonały, że nie kochająca wcale,
a tylko ogarniająca sobą wszystkie możliwe treści,
napełniająca nimi wszystkie możliwe formy,(...)

(*Nieskończoność*)

W twórczości Zbigniewa Bieńkowskiego tęcza wyobraża harmonijną
pełnię — świata, poezji, kreującego umysłu.

Łukasiewicz rekonstruuje funkcjonowanie tego motywu także
w poezji romantyków, Norwida, Przybosa. Każdy z tych systemów
poetyckich przekształca utrwalony w tradycji wygląd motywu, uak-
tywując określone, odpowiadające mu znaczenia, a zarazem współ-
tworzy jego treść ogólną. Tęcza będąc we wszystkich wypowied-
dziach symbolem połączenia, w kolejnych użyciach indywiduali-
zuje się dzięki akcentowaniu różnych elementów: obiektów łącz-
nych, jej kształtu, statusu ontologicznego (Mickiewicz, Słowacki),
wreszcie momentu, w jakim pojawia się (Norwid). Można powie-
dzieć metaforycznie, że wymienione elementy to jakby fonemy
tworzące motyw-wyraz.

Tęcza w cytowanych wierszach stanowi jeden z elementów rzeczy-
wistości przedstawionej, często drobny. Jednakże nawet ten atom
zawiera w sobie wiele informacji o świecie poetyckim, gdyż wymo-
delowały ów świat reguły działające we wszystkich jego poziomach
i fragmentach. Natomiast w pozostałych rozdziałach *Lauru i ciała*
Łukasiewicz analizuje motywy centralne, zarówno w strukturze po-
jedynczych utworów, jak i w całej najnowszej poezji: pejzaż, ciało
ludzkie, przeszłość.

Sz szczególnie ważna jest „Próba ciała”, rzecz o stylach miłości opisy-
wanych dzisiaj przez poetów. Uwagi zawarte w tym rozdziale mają
filozoficzne wsparcie w wielkiej koncepcji Denisa de Rougemonta¹.
Wykrywa on w dziejach kultury europejskiej walkę dwu mitów
(czasem mówi: religii) miłości: Erosa — miłości namiętnej i niszc-
zącej, oraz Agape — miłości twórczej i wiernej. Mit Erosa wy-
wodzi się z manicheizmu, ma warstwę antropologiczną fatalistycz-
no-pesymistyczną, a ontologię dualistyczną. Mit Agape, wywodzą-
cy się z chrześcijaństwa, wspiera się na ontologii realistycznej (dla-
tego na Zachodzie narodziły się mity: rewolucji i techniki) i antro-
pologii personalistycznej, skierowanej afirmująco ku człowiekowi.
Sprzeczność między Erosem a Agape z całą jaskrawością występuje
i we współczesnej cywilizacji; wpływając na stosunki międzyosobo-

¹ Prezentacja poglądów Denisa de Rougemonta dokonana przez Łukasiewicza
wypadła błado i niczyt trafnie. Na szczęście wnioski praktyczne wyprowa-
dza słuszne i ciekawie je stosuje w analizie wybranego materiału poetyc-
kiego.

we określa w pewnym stopniu wszystkie ludzkie sytuacje. Wybór między miłością miłości (abstrakcji) a miłością ciała (konkretnych, ludzkich) to problem uniwersalny, obecny też w literaturze. Łukasiewicz opisuje częsty i w poezji przypadek choroby Erosa. „Być wyznawcą poetyckiego tantryzmu, nie ucieleśniać marzenia? Chyba tak. Owo tak zostaje wypowiedziane nie tylko dlatego, że marzenie zawsze przewyższa najlepszą realizację, ale także dlatego, że realizacja nie wydaje się możliwa. Obraz ciała współcześnie, jeśli nawet uda się taki obraz uczynić, będzie najczęściej tylko akademicki i stylizowany. Kochanek godzi się więc na nieobecność ciała, tak jak zgodził się na nieobecność parku. Eros obrysem swej broni wykreślił pole, które zostało puste. Rośnie gdzieś poza przestrzenią realną drzewo laurowe, żyjące własnym życiem. Życie to zaś łączy się z «brakiem, głodem, nieobecnością ciała»”.

Łukasiewicz dostrzega też tendencję przeciwną i krystalizowanie się w poezji nowej postawy etycznej. Postawy przekreślającej granice między jaźnią a ciałem, moim ciałem a ciałem historii. Bohater tej poezji szuka miejsc wspólnych w sobie i w życiu powszechnym. Poeta szuka także i zaczyna od swej twórczości, „ciałem wierszy” dokumentuje wysiłek uczestnictwa i kształtowania historii. O uczciwości świadczy najpierw rzetelny stosunek do tworzywa i suma pracy włożonej w kształtowanie wiersza.

Tak więc Łukasiewicz — jako krytyk — pozostał wierny najnowszej literaturze, ale wierny temu tylko, co w niej najwartościowsze. Myślę, że inni wybitni krytycy jego pokolenia wrócą — jeśli pozwolą zewnętrzne okoliczności — do aktualnych wydarzeń literackich; bo chyba warto.

Krzysztof Dybciak

Krytyka powieści czyli powieść krytyczna

Tomasz Burek: *Zamiast powieści*. Warszawa 1971
Czytelnik, ss. 327.

Zamiast powieści Tomasza Burka to książka chcąca określić przyczyny, dla których owa tytułowa powieść nie powstała: powieść ukazująca zasadnicze przemiany otaczającej nas rzeczywistości, powieść, która byłaby żywą reakcją na najbardziej dojmujące problemy współczesnej Polski, powieść — posłużmy się słowami autora — „która obrazowałaby całokształt świata przemysłowego w określonej — tu: marksistowskiej — perspektywie filozoficznej” (s. 10). Potrzeba takiej powieści wydaje się być faktem niezaprzeczalnym: od lat „wisi w powietrzu” dzieło dojrzałe, umięjące przetrwać doświadczenia — życiowe i intelektualne — które nagromadziły się w ilościach wystarczających, by świadomość pisarska miała mocną i trwałą podstawę. Sytuacja ta znajduje od-