

Piotr Michałowski

Poezja jako sztuka niegrzeczności

Napis. Pismo poświęcone literaturze okolicznościowej i użytkowej 10, 235-247

2004

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.

Piotr Michałowski

Poezja jako sztuka niegrzeczności

Tak sformułowane równanie zawiera przynajmniej dwa założenia. Po pierwsze: istnieje korespondencja sztuki z pragmatyką komunikacyjną i jakaś tych dziedzin jednokierunkowa przekładalność. Jeśli liryka jest swoistym „teatrem mowy”, naśladowującym rzeczywiste sytuacje komunikacji praktycznej, to również reguły dobrego zachowania w tych sytuacjach obowiązujące muszą przenikać do języka wiersza i w jego świat przedstawiony. Zresztą, że tak właśnie się dzieje, dowodów znajdziemy aż nadto — zwłaszcza w poezji nowoczesnej, chętnie odwołującej się do idiomu kolokwialnego. Po drugie: istnieją pewne reguły niegrzeczności, tworzące symetrycznie odwrócony system reguł grzecznościowych, czyli swego rodzaju *savoir vivre à rebours*. Założenie to również nie wymaga większych uzasadnień: świadectwa znajdziemy choćby w każdym poradniku, gdyż do wyeksponowania zaleceń dotyczących zachowań „właściwych”, to znaczy społecznie akceptowanych, konieczne jest negatywne tło, a więc uboczne wskazanie na możliwe i niestety praktykowane zachowania oceniane jako niewłaściwe; są to przykłady albo wyraźnego naruszania zakazów, albo popełnianych niegrzeczności czy omyłek.

1.

Kategoria grzeczności wydaje się mało przydatna w interpretacji literatury, ale właśnie jej niedostosowanie czy wręcz „niestosowność” jako narzędzia — zjawisko zresztą bynajmniej nie odosobnione we współczesnej refleksji literaturoznawczej — stanowi największą pokusę i zarazem wyzwanie. Jeśli w tytule stawiam mocną tezę, że poezja jest sztuką niegrzeczności, nie zamierzam twierdzić, iż jest nią zawsze i bezwyjątkowo, ani że poza niegrzecznością nie jest niczym ponadto; choć i tak szerokie ujęcie byłoby prawomocne, jeśli przyjąć holistyczne rozumienie zachowania „grzecznego” jako zgodności z wszelkiego rodzaju normą, a więc także poprawnością językową i kanonem estetycznym. Po pierwsze chodzi bowiem tylko

o pewne obszary poezji, gdzie pojawia się „niegrzeczność” pojmowana wąsko, jako zachowanie komunikacyjne niezgodne ze skodyfikowanym (lub nie) pozaliterackim obyczajem, ale także o te sytuacje w poezji, gdzie jest ona dopuszczalna, czasem nieunikniona, a nawet konieczna. Po drugie — o incydenty manifestacyjnego naruszenia zasad *savoir vivre’u*, o wypowiedzi, którym przypisać można złą intencję celowego popełnienia błędu, co w teorii aktów mowy wiąże się z kategorią „niefortunności” wypowiedzi, w etyce bywa naruszeniem tabu, w estetyce — przykładem złego smaku, a zarazem odpowiada grzecznościowej kategorii negatywnej, zwanej *faux-pas*. Zaznaczyć jednak trzeba, że nie ma pełnej ekwiwalencji między zestawionymi tu kategoriami stosowanymi w różnych sferach życia publicznego lub różnych ujęciach, toteż zwykle wyliczone zdarzenia pojawiają się wymiennie, choć często ich kwalifikacja do któregoś z tych porządków zależy jedynie od interpretacji lub odmiennej perspektywy opisu zjawiska. Ale w poezji nakładają się co najmniej trzy zespoły norm: językowych, retorycznych i obyczajowych; wydaje się zatem, iż przefiltrowanie poetyki immanentnej przez te trzy warstwy kultury byłoby antropologicznym powrotem do podstaw (choć niekoniecznie źródeł) komunikacji i porozumienia. Nie chodzi jednak o tak głębinną geologię sensu, a jedynie próbę wydobycia z wypowiedzi pewnych złóż, których proveniencja i aspekt grzecznościowy są wyraźne.

Normy grzecznościowe, podobnie jak inne (estetyczne czy prawne) mają charakter historyczny, toteż nie można ominąć kwestii ich ewolucji i wynikającej stąd różnicy statusu analizowanych zachowań — innego w kontekście macierzystym utworu, innego we współczesnej pragmatyce odbioru. Dlatego przytaczane tu przykłady zostały dobrane w taki sposób, aby normy, do których się odnoszą, zachowywały i dziś swą aktualność, nie deformując obrazu uwarunkowań ówczesnej intencji autora i recepcji w konfrontacji z panującym obecnie stylem odbioru i przewidywalną reakcją dzisiejszego czytelnika. Chodzi więc o zasady trwale i ponadczasowe, których naruszenie było i pozostaje nadal oczywiste. Warto również zwrócić uwagę na pewne konstanty, jakie wykazują poradniki dobrego wychowania. Adaptacja reguł o proveniencji salonowo–arystokratycznej do PRL–owskich realiów społeczno–ustrojowych czy ideologicznych miała na ogół charakter powierzchniowy; zmianie podlegały proporcje tematyczne, wątki dotyczące jednych sytuacji wypierały inne, na przykład zamiast konwersacji na balu czy bankiecie pojawiały się przepisy prowadzenia zebrania rady zakładowej, organizacji partyjnej czy komitetu blokowego. Inwazja tych nowych zjawisk i próby ich normatywnego ujęcia widoczne są — ze śladami cenzury prewencyjnej lub autocenzury — jeszcze w wydawnictwach z lat osiemdziesiątych. Ale nawet przez te preferowane wątki „produkcyjne” przeświecają pewne starsze, przedsocjalistyczne zasady, które da się uogólnić jako niezmiennie¹.

—

¹ Na przykład w popularnym poradniku, wydanym, co znamienne, przez Instytut Wydawniczy Związków Zawodowych: E. Pietkiewicz, *Dobre obyczaje*, Warszawa 1987.

2.

Ponieważ poezja należy do sfery zachowań językowych, najstosowniejszym kontekstem porównawczym i zarazem narzędziem do zbadania tych kwestii będzie oczywiście poradnik dobrego tonu w praktycznej komunikacji werbalnej².

Językowy savoir-vivre to zbiór normatywny aktów mowy, gatunków mowy i gatunków piśmiennictwa użytkowego, zbudowany w oparciu o historycznie skryształizowany obyczaj, zasady retoryki i erystyki. Obejmuje wskazówki dotyczące zachowań w typowych sytuacjach komunikacyjnych, zawiera formuły zalecane, niepolecane i wręcz zabronione: powitań i pożegnań, zwracania się do drugiej osoby, zawierania znajomości, sposobu rozpoczynania i kończenia rozmowy telefonicznej i listu, przeprosin, życzeń i pozdrowień, próśb, zaproszeń, przemówień, toastów i mów pogrzebowych, pisania życiorysu i podania, wreszcie — uwagi o sztuce rozmowy i dyskusowania. Wszystkie te sytuacje w postaci różnie przetworzonej mogą się pojawić także w liryce jako „teatrze mowy”, i rzeczywiście w niej występują, choć w innych proporcjach gatunkowych; na pewno uprzywilejowane są formy komunikacji bezpośredniej i oralnej, choć technicznie bliższe literaturze pozostają gatunki piśmiennictwa użytkowego.

Wchodzimy (...) w obszar pewnej konwencji, a nawet więcej — konwenansów towarzyskich, obyczajów kulturowych. Sugerujemy jednocześnie podział na obyczaje dobre, godne pochwały i niedobre, naganne³

— piszą autorzy językowego *savoir-vivre*'u. Choć w wielu miejscach swego poradnika dla uniknięcia schematyczności i banału zalecają elastyczność stosowania gotowych formuł (oczywiście tylko w pewnych dopuszczalnych ramach), odwołując się do inwencji twórczej czytelników, to łatwo zauważyć, że intencje autorów tego rodzaju porad są bliższe klasycystycznym podręcznikom poetyki normatywnej, obejmującej nakazy, zalecenia, rady i zakazy, niż praktyce poezji nowoczesnej, a zwłaszcza jej odmianie awangardowej, która dąży właśnie do łamania reguł i poszukuje takich zachowań słownych, które w konwencji się nie mieszczą. Innowacyjność w zakresie zwrotów grzecznościowych postrzegana jest wprawdzie jako dopuszczalna i możliwa, ale jednak wiąże się z pewnym ryzykiem i zagraża podstawom kultury, rozumianej jako system reguł koegzystencji społecznej:

Można jednak wyobrazić sobie kontestatora, swoistego kulturowego naturystę, który nade wszystko cenić sobie będzie spontaniczność, naturalność swoich zachowań, sposobu bycia i reagowania, wyzwolonych od konwenansów towarzyskich i niepodległych wobec wymogów kulturowej konwencji. Taki człowiek może się narazić na miano niewychowanego, czasem nawet barbarzyńcy kulturowego⁴.

² H. i T. Zgólkowie, *Językowy savoir-vivre. Praktyczny poradnik postępowania się polszczyzną w sytuacjach oficjalnych i towarzyskich*, Poznań 1993.

³ *Ibidem*, s. 7.

⁴ *Ibidem*.

Pozanormatywny margines zachowań został tu opisany w sposób łagodny, bliski tolerancyjnego przyzwolenia, ale też pośrednio napiętnowany, bo sama obrona granic normy zawiera już oczywisty akt wykluczenia — choć dokonany w sposób jakże subtelny i eufemistyczny, a więc w pełni zgodny z propagowanym *bon tonem*. Z perspektywy roku 1993, kiedy cytowany poradnik się ukazał, trudno było jeszcze przewidzieć, że pierwotnie deprecjonująca etykieta „barbarzyńcy” stanie się wkrótce dla poety najwyższą nobilitacją.

Konfrontując zespół norm grzecznościowych stosowanych w komunikacji z „niekomunikacyjnym” charakterem wypowiedzi poetyckiej, dostrzegamy więc przede wszystkim konflikt zasad. Prawem pierwszych zachowań językowych jest konserwatywizm i redundancja (lub często sprowadzenie wypowiedzi do funkcji fatycyjnej — jak choćby w odsemantyzowanych zwrotach „dzień dobry”, „co słychać?”), natomiast prawem drugich jest rewelacja — zresztą zagrożona nieraz ryzykiem nieporozumienia.

Oczywiście, konflikt zostaje na użytek niniejszego przeciwstawienia laboratoryjnie wystrzony, i łatwo można go złagodzić, a nawet zażegnać, przywołując kategorię różnicującą te dwie suwerennie sfery zachowań werbalnych: e t i o l a c j ę. Poezja to w końcu jedynie *quasi*-akt mowy, to wypowiedź cudzysłowowa⁵, gdzie nawet największe „zbrodnie” wyrażania korzystają z azylu innej konwencji, którą jest *licentia poetica*. Dlatego wydawać by się mogło, że hasło „niegrzeczność” trzeba od razu obezwładnić, ujmując w cudzysłów, sugerujący właśnie etiologię, a więc odtąd byłaby już mowa raczej o *quasi*-niegrzeczności, niegrzeczności obezwładnionej — w takim przynajmniej stopniu, w jakim każda wypowiedź literacka uznana być może za akt *quasi*-komunikacji, wypełniony *quasi*-rzeczywistością powołaną do życia przez *quasi*-sądy⁶. Jednak niekiedy niegrzeczność próbuje się jakoś przebić przez ten system zabezpieczeń literackiej konwencji, by odnieść rzeczywisty skutek perlokucyjny, na przykład w akcie prawdziwej obrazy kogoś lub czegoś — już bez niwelującego przedrostka „*quasi*-”. Niegrzeczność popełniona w wypowiedzi poetyckiej mimo cudzysłowowego filtra często zachowuje swą pierwotną moc illokucyjną, o czym przekonują najlepiej wypadki niefortunności czyli błędu zastosowania, choćby wtedy, gdy ktoś w towarzystwie przytoczy wulgarną anegdotę; znamy wypadki, gdy tłumaczenie, iż był „to tylko cytat”, „tylko kawał”, sytuacji wcale nie ratuje.

Doświadczenie historycznoliterackie uczy, że słowem poetyckim obrażano już wielokrotnie w dziejach (intencjonalnie lub nie), a dotknięte się czuły nie tylko umysły proste, ale i najbardziej światłe, którym znana była konwencja artystyczna, zwalniająca nie tylko autora ale i jego dzieło z odpowiedzialności za słowo. Sprawa zatem oczywista nie jest, i trzeba rozważyć zwłaszcza te wypowiedzi poetyckie, w których przywilej etiologiczny bywał nadużywany i uchylany (niby poselski immunitet) — bądź w zamiarze twórcy, bądź jedynie w reakcji czytelnika.

⁵ S. R. Levin, *Jakim aktem mowy jest utwór poetycki?*, tl. S. Kumor, „Przegląd Humanistyczny” 1978 nr 1, s. 115.

⁶ R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, tl. M. Turowicz, Warszawa 1988.

Najczęściej zdarza się to w obszarach poezji nowoczesnej, w jej wariacie awangardowym i postawangardowym, ale nie tylko, bowiem za akty niegrzeczności można uznać wszelkie wylomy i zdrady popełniane wobec konwencji komunikacyjnej, wykroczenia, które wywołują skandal, a niekiedy zmiany długofalowe, będące zwiastunami literackiego przełomu⁷. Ale takie ujęcie wydaje się nazbyt szerokie, gdyż nie każdy „falszywy krok” (by sięgnąć po kalkę językową francuskiego wyrażenia) wypowiedzi może odbiorcę urazić, a tu trzeba przyjąć, że chodzi o wyostrenie właśnie funkcji impresywnej. Po pierwsze więc przyjrzyć się warto tekstom dedykowanym lub adresowanym do osób rzeczywistych, polemikom literackim piśnianym wierszem, które osobę adresata obejmują swoistym paktem referencjalnym, analogicznym do tego, który Lejeune przypisuje podmiotowi autobiografii⁸. Po drugie chodzi o niezależną od adresu obrazę gustu, niestosowność podjętego tematu, wreszcie — niezgodne ze zwyczajem ujęcie kompozycyjne i stylistyczne. O ile drugi wypadek może (ale nie musi) skutkować skandalem, to pierwszy wydaje się znacznie bardziej niebezpieczny, gdyż godzi bezpośrednio w odbiorcę konkretnego — nazwanego i wskazanego, bądź jedynie przywołanego *implicitie* w rozmaicie skrojonych aluzjach: od klucza personalnego po różne odmiany parafrazy i zagadki. Adres może być czytelny dla wszystkich, bądź jedynie dla wskazanego adresata; w tym drugim wypadku z reguły chodzi o taktkę prowokacji wedle zasady „uderz w stół...”.

3.

Najogólniej skonstatować można, że naruszenia normy popełniane są wobec: stylu języka (1); świata (2); adresata (3). Ale nie sposób tych wykroczeń (powiedzmy: metajęzykowych, referencjalnych i konatywnych) traktować całkiem rozłącznie, ponieważ wydaje się, że ostatecznie każde z nich adresata w jakimś stopniu dotyka — jeśli nie bezpośrednio (3), to właśnie poprzez styl wypowiedzi (1) lub jej temat, głoszony pogląd na rzeczywistość czy system wartości (2).

Analizując dokładniej „metody” popełniania niegrzeczności, warto odwołać się do klasycznej retoryki, wyróżniającej pięć faz w budowie wypowiedzi: *inventio*, *compositio*, *elocutio*, *memoria* i *pronuntiatio*. Wydaje się, że decydują tu trzy z nich: *inventio*, czyli decyzja o treści wypowiedzi, *elocutio*, czyli stylistyka oraz *pronuntiatio*, które wprawdzie odnosi się do sposobu artykulacji i bezpośredniego wykonania, obejmującego modulację głosu, gestykę i mimikę, ale i w tekście piśnianym mogą pojawiać się sygnały modalności naddanej, sensów powstających wbrew słowom, i „przeciw słowom”, dzięki znajomości kontekstu; chodzi tu głównie o ironię. Niegrzeczność bowiem nie musi być otwarta i wiązać się od razu z chamstwem, zastososo-

⁷ O skandalach literackich pisali między innymi: M. Trammer, *Literatura i skandal*, Katowice 2000; P. Michalowski, *Strategie skandalu i stereotypy odbioru*. [w:] *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*, red. W. Bolecki, G. Gazda, Warszawa 2003.

⁸ Ph. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, tl. W. Grajewski, St. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001.

waniem wulgaryzmów, wyzwisk i ekspresyjnych wykrzykników; przybiera także formy znacznie subtelniejsze, niekiedy zrozumiałe jedynie dla wtajemniczonych, czasem wręcz będące szyfrem przeznaczonym dla wąskiego grona, a nawet zarezerwowanym wyłącznie dla samej obrażanej wierszem jednostki.

Zakończenie słynnej polemiki Słowackiego z Mickiewiczem w *Pieśni V* poematu *Beniowski* stwarza pozory nie tylko zawartego rozejmu, ale wręcz zgody z przeciwnikiem. Dystych wieńczący ostatnią oktawę jest pożegnaniem, które może nawet ludzić nie tylko jako wyraz szacunku, ale i przyjaźni:

Bądź zdrow! — a tak się żegnają nie wrogie,
Lecz dwa na słońcach swych przeciwnych — Bogi⁹.

Taka wizja — nobilitująca adwersarza (ale przede wszystkim podmiot wypowiedzi) zamykać ma dzieje rywalizacji poetów. Oczywiście, można Słowackiemu uwierzyć, zwłaszcza kiedy się nie zna obyczajów bogów i obowiązującego w ich środowisku *savoir-vivre'u*; jednak znajomość mitologii greckiej (choć Słowacki nawiązuje tu prawdopodobnie do wyobrażeń kosmogonicznych różnych kultur¹⁰) wiarę w ich kurtuazję podważa i pozwala przypuścić raczej, że pod względem grzeczności Olimp sytuował się na antypodach Wersalu. Sens formuły pożegnania zostaje raczej ironicznie zniwelowany przez ową boską analogię niż uprąmocniony obyczajem. Słowackiemu chodzi przecież przede wszystkim o obronę suwerenności własnych poglądów, o manifestację asertywności względem Pierwszego Wieszca, który chciał być jedynym i nie dopuszczał myśli o jakiegokolwiek konkurencji, czyli politeizmie na emigracyjnym Parnasie. Toteż awansowanie Mickiewicza na Boga jest w istocie degradacją przeciwnika, skoro miast uznać go za jedynego autor poematu opowiada się otwarcie za „wielobóstwem” i projektuje partnerską równorzędność adwersarza z własną osobą. Jeśli natomiast przywołać szerszy kontekst, obejmujący sześć wcześniejszych wersów cytowaną oktawę, deprecjacja przeciwnika staje się wyraźna:

(...) Bądź zdrow, wieszczu!
Tobą się kończy ta pieśń, d a w n y B o ż e.
Obmyłem twój laur, w słów ognistych deszczu,
I pokazałem, że na twojej korze
Pęknięcie serca znać — a w liści dreszczu
Widać, że ci coś próchno duszy porze.

[podkreśl. moje — P. M.]

Z jednej strony Słowacki podkreśla zaszczytne (bo finałowe) miejsce przydzielone Mickiewiczowi w poemacie, z drugiej, prócz gorzkich słów krytyki, pisze słowo „wieszcz” małą literą, a boski status poety uznaje za nieaktualny. W tym kontekście lakoniczność dwukrotnie

⁹ Cytaty za: J. Słowacki, *Beniowski. Poema*, opr. A. Kowalczykowa, Wrocław 1996 (BN I 13/14).

¹⁰ S. Treugutt, „Beniowski”. *Kryzys indywidualizmu romantycznego*, Warszawa 1964, s. 199.

go zwrotu pożegnalnego „bądź zdrow!” sygnalizuje co najmniej chłód i oziębłość, jeśli nie wrogość¹¹. Gdyby przełożyć go na powszechniejszą dziś praktykę otwartości w wyrażaniu stosunku do antagonisty, zwrot brzmiałby po prostu (w wersji ocenzonej): „Spadaj!”.

4.

Retoryka przewiduje trzy cele wygłaszanej mowy: *docere, delectare i movere*. W akcie pełnienia niegrzeczności trzeci z nich, poruszenie słuchacza, wydaje się konieczny i nadrzędny wobec dwóch pozostałych, które mogą współwystępować z nim wymiennie. Poruszenie słuchacza (zarówno emocjonalne, jak perswazyjne) jest bowiem celem pierwszym, choć zazwyczaj tylko pośrednim, który służy dopiero w dalszej fazie zabawy lub dydaktyce (poznaniu). Różne motywacje i cele poetyckiej „niegrzeczności” ułożyć można w gradację, która — jak się zdaje — odpowiada stopniom jej nasilenia. Są to:

1. asertywność;
2. kontestacja;
3. prowokacja.

Trzeba zatem odróżnić intencje: defensywną, kontrofensywną i ofensywną; potrzebę obrony od aktu agresji; bunt od požądania władzy. Wprawdzie często współwystępują one, tworząc łańcuch przyczynowo–skutkowy, jednak niesłusznie we wszystkich tych zachowaniach skłonni jesteśmy dostrzegać przede wszystkim prowokację; wiele bardzo ostrych i nawet najbardziej niegrzecznych słów ma bowiem charakter obronny jako gwałtowna reakcja na zewnętrzne (zwykle w utworze przemilczane) nakazy, naciski, namowy. Postawę asertywną najlepiej chyba określa poetycki termin Marcina Świetlickiego, który zresztą zrobił pewną karierę i niewykluczone, iż zagrzeje miejsce w słowniku języka polskiego: „nieprzysiadalność”. Wszystkie wulgarne ozdobniki towarzyszące tej manifestacji można już pominąć.

Niekiedy asertywność obejmuje nie socjologiczny wymiar jednostki, ale jej psychologię, gdy zamiast presji społecznej pojawia się wewnętrzna pokusa koniunkturalizmu. Znany wiersz Andrzeja Bursy *Sobota* rozpoczyna się dywagacjami o możliwościach spędzenia wolnego czasu, a jedną z nich jest napisanie czterech reportaży o perspektywach małych miasteczek. Nagłe opamiętanie każe jednak tę pokusę odrzucić, i to możliwie najgwałtowniej, by więcej nie powróciła — jako potrzeba obca czy wręcz zaraźliwa choroba zagrażająca autonomii jednostki; stąd zamiast „daj sobie spokój z małymi miasteczkami” pojawia się trzykrotnie zwrot, którego powtórzyć tu nie wypada, jeśli pozostać w jakichś granicach normy grzeczności w artykule o niegrzeczności.

Ale u tego samego poety pojawiają się też znacznie poważniejsze pretensje do świata, i to zaadresowane — jak się wydaje — aż nazbyt precyzyjnie. Wiersz *Zażalenie*, którego podmiot–petent posiada personalia autora (wymienia swe nazwisko: Andrzej Bursa) rozpoczyna się tak:

¹¹ H. I. T. Zgólkowie, op. cit., s. 28–29.

Panie ministrze sprawiedliwości...
pan mnie obraża¹².

Sformułowanie apostrofy wydaje się zgodne z normą pisma urzędowego, ale z pewnością jakimś aktem niegrzeczności są małe litery w nazwie stanowiska adresata. Oczywiście nietypowe jest już pierwsze zdanie, zawierające otwarcie wyrażony zarzut, a dalej następuje materiał dowodowy świadczący o prześladowaniu autora przez cały aparat władzy, który w schizofrenicznie wyolbrzymiającej wizji skierowany jest właśnie przeciw niemu jako jednostce. To skowyt zgnębionego obywatela na granicy paranoi, gdyż całe zło spotykające jednostkę zostaje przypisane instytucji państwa — i trafnie, i nietrafnie, ponieważ krytyka zaangażowana miesza się tu z urojeniami jednostki bezsilnej lub ubezwłasnowolnionej, podobnie jak w dużo późniejszej *Apelacji* Jerzego Andrzejewskiego. Odstępstwem od zasad — ale raczej od procedury urzędowej niż norm grzecznościowych, bo ton całego listu pozostaje w zasadzie uprzejmy, a w każdym razie nieobraźliwy — jest niefortunność adresu: zażalenie na kogoś powinno się kierować nie do niego samego, ale do instancji odcień wyższej, bezpośrednio nadrzędnej. W tym wypadku absurd wysyłania skargi na państwo do jego przedstawiciela wynika właśnie z braku w ustroju totalitarnym takiej instancji odwoławczej jak na przykład funkcjonujący dziś Rzecznik Praw Obywatelskich czy Trybunał Stanu. Niestosowność (omyłka) adresu organizuje tu zatem podtekst i chyba implikuje sens nadrzędny.

To zresztą rzadki przypadek precyzyjnego określenia nadawcy i adresata, wynikający z nawiązania do wskazanego w tytule gatunku użytkowego. Niestety, przykład mało przekonujący, gdyż zawiera motyw paranoi podmiotu-bohatera.

5.

Wypowiedź liryczna zbliża się najczęściej raz do wzorca wypowiedzi bezpośredniej, nadanej „twarzą w twarz”, kiedy indziej telefonicznej, albo do listu; jest komunikatem jednostronnym, ale zawierającym potencjał dialogu. To głos, który odzywa się nagle i równie nagle milnie w zamykanej książce. Głos kierowany nie do konkretnego adresata ani do wszystkich, ale do każdego, kto zechce doń dotrzeć. Ta sytuacja nie znajduje analogii w komunikacji praktycznej. Językowy *savoir vivre* nakazuje nadawcy przy nawiązywaniu pierwszego kontaktu a więc i znajomości, najpierw dokonanie prezentacji swej osoby. W literaturze formalnie tym aktem jest podpis autora, natomiast liryczne „ja” wymaga dopiero rekonstrukcji, dokonywanej w toku interpretującej lektury. Ale ta półanonimowość nadawcy nie wydaje się istotna gdyż nie może spowodować żadnej niegrzeczności. Niebezpieczeństwo wiąże się natomiast z anonimowością adresata i wynika z napięcia między odbiorcą wirtualnym a konkretnym. Pojawia się tam, gdzie mamy do czynienia z liryką inwokacyjną bądź pojedynczą apostrofą wszędzie, gdzie zostaje użyty zaimek „ty”, gdyż ten, choć pozostaje potencjalny i anonimowy (deiktycznie pusty), zawsze pośrednio i ostatecznie zwraca się do czytelnika rzeczywistego

¹² Wszystkie wiersze Andrzej Bursy cyt. za: A. Bursa, *Utwory wierszem i prozą*, wyb. opr. i wst. St. Stanuch, Kraków 1982.

W miejscu takiej apostrofy etiologiczna skorupa ochronna tekstu najbardziej narażona jest na przebicie. Dlatego bywa ono najdogodniejszym miejscem na wszelkiego rodzaju akty prowokacji. Subtelne założenie, że tekst literacki w ostatecznej instancji jest przeznaczony dla kogoś, a nie do kogoś skierowany¹³, niewiele znaczy wobec wieloznaczności jednego „ty”, obsługującego wszystkie figury odbiorcy — wewnątrz — i zewnątrztekstowe.

Łatwo prześledzić ten mechanizm odbioru na zastosowanym w rozmowie praktycznej dowolnym „obraźliwym” cytacie poetyckim — pod warunkiem, że nie będzie należał do „słów skrzydlatych”, a więc łatwo rozpoznawalnych, jak na przykład „Precz z moich oczu!”. Spróbujmy się zwrócić do kogoś tymi słowami:

Mówię do ciebie, bydlę
i do ciebie, bydlę.
Do ciebie — skoro nie rozumiesz,
do ciebie — skoro masz mnie zabić
i wstępnie wtykasz we mnie palce

Wiersz Marcina Świetlickiego *Od dzisiaj wojna*¹⁴ jest niegrzecznością wyraźnie defensywną, wynikającą z poczucia zagrożenia ze strony być może całego świata, bądź tylko jego stref zmilitaryzowanych; trudno jednak określić zakres tego zbiorowego adresata (chodzi jednak nie tyle o grupę, ile kilka osobnych jednostek), gdyż wyzwiska są ciosami, które podmiot wypowiedzi rozdaje po omacku. Zakres odniesienia „ty” pozostaje w tej apostrofie nieokreślony; z kontekstu wynika, iż chodzi albo o obserwowanego w telewizorze kosmonautę Hermaszewskiego, albo sprawców i wykonawców stanu wojennego, albo całe społeczeństwo, o hipostazę historii, wreszcie — Boga.

Ciekawym kontekstem tego zagadnienia jest książka Dariusza Pawelca, analizująca różnego typu ataki przypuszczane na odbiorcę, książka w której jednak problem agresji werbalnej ujęty został w sposób osobliwie zawężony, z pominięciem właśnie tego, co wydaje się tu najważniejsze — retoryki obrażania¹⁵. Badacz ten, wspierając się stanowiskiem Janusza Sławińskiego, który rozdziela „poziom literackiej reprezentacji” od „poziomu oddziaływania i recepcji”¹⁶, dopuszcza przenikalność między wnętrzem a zewnątrz utworu jedynie w aspekcie związków intertekstualnych¹⁷. Natomiast wspomniane przeze mnie incydenty „uchylenia etiologicznego”, polegające na skumulowaniu ról odbiorcy wirtualnego i konkretnego, znajdują jakieś umocowanie w poglądzie Janusza Lalewicza¹⁸.

¹³ J. Lalewicz, *Kommunikacja językowa i literatura*, Wrocław 1979, s. 58–60.

¹⁴ M. Świetlicki, *Zimne kraje 2*, Kraków 1995.

¹⁵ D. Pawelec, *Świat jako Ty. Poezja polska wobec adresata w drugiej połowie XX wieku*, Katowice 2003; problem negatywnych nastawień do adresata rozwija autor w Części II: *Figury przemocy*.

¹⁶ J. Sławiński, *Odbiór i odbiorca*. [w:] idem, *Próby teoretycznoliterackie*, Warszawa 1992, s. 81–82.

¹⁷ D. Pawelec, op. cit., s. 21–23.

¹⁸ J. Lalewicz, *O problemach literatury z punktu widzenia czytelnika*. [w:] idem, *Socjologia komunikacji literackiej. Problemy rozpowszechnienia i odbioru*, Wrocław 1985, s. 58–59.

Jednym z nieuniknionych kontekstów analizy sytuacji owych przebieć przez skorupę etiologiczną do osoby odbiorcy rzeczywistego jest pytanie o komunikatywność i styl recepcji, a przede wszystkim o fortunność adresu i spotkania czytelnika z tekstem. Językowy *savoir vivre* zakłada, że wybierając treść rozmowy z nieznanym, powinniśmy uwzględnić jakąś wspólnotę tematyczną i dostosować — zgodnie z naszą wiedzą o potencjalnym interlokutorze — sposób wyrażania: jeśli znany środowisko zawodowe lub towarzyskie przyszłego rozmówcy, wybór tematu i stylu nie powinien sprawiać trudności¹⁹. W komunikacji literackiej domniemana charakterystyka odbiorcy musi być tak ogólna, że nieprzydatna: niezależnie od założeń i marzeń autora, będzie to każdy, kto potrafi czytać w danym języku. Tym samym utwór może urazić znacznie większą liczbę osób niż zakłada intencja autora — a to problem znacznie poważniejszy. Zdarza się, że autor, zdając sobie sprawę z nieokreśloności figury adresata w tekście, czuje się całkowicie bezkarny, co wykorzystuje do prowadzenia swobodnej gry zakresami adresowych odniesień „ty” i przemyślnie projektowanej przez siebie pułapki obrazy.

Andrzej Bursa jedną ze swych najbardziej znanych miniatur poetyckich *Pantofelek* zbudował na łatwo rozpoznawalnym schemacie, bliskim konceptom barokowym: najpierw zastosował gradację wartości, by potem w rozumowaniu dokonać nagłego zwrotu z użyciem silnej antytezy.

Dzieci są miłsze od dorosłych
zwierzęta są miłsze od dzieci
mówisz, że rozumując w ten sposób
muszę dojść do twierdzenia
że najmilszy jest pierwotniak pantofelek

no to co

milszy mi jest pantofelek
od ciebie ty skurwysynie

Kiedy czytelnikowi już minie szok wywołany efektowną, skandalizującą puentą, musi powstać wątpliwość, kto ma być docelowym odbiorcą tej niewątpliwie obraźliwej oceny i jaki jest zasięg projektowanego „ty”. Czy chodzi o atak na każdego dowolnego czytelnika (płe męskiej), czy może tylko na pewną grupę odbiorców, może właśnie tych, którzy byliby skłonni zanegować zaproponowaną logikę aksjologii? A może chodzi o jakąś osobę konkretną, która przypadkiem rozpozna się w czytanim tekście? Czy jest to zatem słowny zamach na człowieczeństwo, skrajna negacja antropocentryzmu, czy też prywatne porachunki? Czy „ty” sytuuje się poza osobliwym systemem aksjologicznym, czy też staje się nim ktoś właśnie dlatego, że nie chce uznać forsowanej tu skrajności wartościowania?

¹⁹ H. i T. Zgólkowic, op. cit., s. 54–55.

Analiza logiczna ujawnia jednak, że siła kontrastu nie jest w tym wierszu tak wielka, jak sugeruje bulwersująca anty–antropocentryczna puenta, gdyż trzeba zestawzić ze sobą szereg nierówności:

dorośli < dzieci < zwierzęta < pantofelek

oraz

pantofelek > ty.

Wówczas „ty” może być zarówno dzieckiem, jak i dorosłym. Tym samym obraz skupia się na obiekcie nazbyt dowolnym, nijak nieokreślonym — poza ogólną klasą człowieka. Ostateczny efekt retoryczny nie dorównuje więc sile ekspresji językowej (jeśli za istotne wzmocnienie wypowiedzi uznać użyty wulgaryzm), a tym samym w świecie manifestowanych wartości żaden przewrót się nie dokonuje.

6.

Zdecydowanie słabsze są akty obrazu formułowane narracyjnie i w trzeciej osobie. *Mowa pogrzebowa* Andrzeja Bursy to przytoczenie typowego przemówienia nad grobem, sławiącego zasługi osoby zmarłej. Ten *quasi*–cytat pozostaje nienaruszony jakąkolwiek interwencją niegrzeczności, a polemiczny sens wytwarza dopiero kontrastowa puenta:

(chodzi o asenizatora
utopionego przypadkowo w gównie)

Jest to więc komentarz „cichy”, jako że następuje poza sytuacją obrzędu żałobnego, i trzeba go wiązać nie tyle z niegrzecznością, ile z niedyskrecją. Demaskuje bowiem konwencję nakazującą o zmarłych nie tylko mówić dobrze, ale i wyolbrzymiać ich zasługi. Podniosły styl okolicznościowej apoteozy w najmniejszym stopniu nie zależy od charakteru postaci nieboszczyka opisywanego w mowie wygłoszonej nad jego grobem, ponieważ konwencja zakłada, że forma ta przysługuje z urzędu po śmierci każdemu, niezależnie od jego rzeczywistych zasług. Niestosowność pozaobrzędowego komentarza polega więc na zaznaczeniu rozdźwięku między konwenansem a prawdą i obnaża fałsz rytuału.

Ingerencji aktu niegrzeczności w świat przedstawiony dokonuje Bursa natomiast w *Dyskursie z poetą*, wierszu, relacjonującym jakąś wcześniej odbytą z udziałem „ja” rozmowę o poezji, której głównym wątkiem był dylemat: „Jak oddać zapach poezji”, zainspirowany prawdopodobnie sonetem Baudelaire’a *Correspondance*:

Są aromaty świeże jak ciała dzieciinne,
Dźwięczne i niby łąki — zielone; są inne,
Bogate i zepsute, silne, tryumfalne,

Które się rozwiewają w światy idealne,
 Jak ambra, benzoina, jako piżma wonie,
 Gdzie duch przenika zmysły i wzajem w nich tonie²⁰.

Nie wiadomo, czy relacjonowana w utworze Bursy debata miała podobny przebieg, ale zapewne rozważano w niej właśnie subtelności woni odpowiadające słowom. Z pewnością natomiast jej zakończenie było niefortunne, lecz zarazem przyniosło pewne rozstrzygnięcie:

rozmawialiśmy w jak najlepszej symbiozie
 aż do chwili gdy powiedziałem:
 „wynieś proszę to wiadro
 bo potwornie tu śmierdzi szczyną”

Wiersze Bursy chętnie operują dysonansem stylistycznym, a do uprzywilejowanych figur należą w nich z pewnością klimaks i antyklimaks. W tym wypadku brutalne przejście od wzniosłej abstrakcji do przyziemnego konkretnego jest zarazem pewnym przypadkowym wnioskiem rozważań estetycznych: wyraziście przeciwstawia piękno prawdzie. Trudno jednak ocenić, czy dostrzeżenie pewnej „prawdy” burzy konwenans, gdyż dyskusja nie powinna poruszać się na poziomie rytuału — tak jak mowa pogrzebowa; tu chodzi raczej o uczciwość argumentacji w prowadzeniu sporu. Warto więc odwołać się do erystyki i spośród chwytów skodyfikowanych przez Arthura Schopenhauera wskazać pozycję 29. — „dywersję”, polegającą na tym, że kiedy jedna ze stron sporu przegrywa, zaczyna mówić o czymś zupełnie innym, zachowując pozór, iż trzyma się tematu²¹. Niekoniecznie jednak w finale dyskusji o poezji trzeba dostrzegać zastosowanie argumentacji nieuczciwej. Wiersz zresztą kończy się jeszcze jedną puentą, która próbuje wyjaśnić, załagodzić i zaznaczyć dystans do tamtego, „niegrzecznego” finału dyskusji:

możliwe że to było nietaktowne
 ale już nie mogłem wytrzymać.

Wskazuje to raczej na chwyt 33., który podważa teorię za pomocą przykładu pochodzącego z praktyki²². Puenta wygłoszona już poza konsytuacją streszczonego w wierszu dialogu adresowana jest do czytelnika, i trudno ją uznać za usprawiedliwienie (przeprasziny tym bardziej nie wchodzi w grę, gdyż powinno się je kierować do byłego rozmówcy, a nie do osób trzecich); jest raczej przedłużeniem i przeniesieniem debaty o poezji ze sfery świata przedstawionego na poziom dialogu z czytelnikiem, a więc daje się odczytać jako swego rodzaju manifest estetyczny.

²⁰. Ch. Baudelaire, *Kwiaty zła*, wyb. M. Leśniewska i J. Brzozowski, Kraków 1990; w cytowanym przekładzie Antoniego Langego sonet został zatytułowany *Oddźwięki*.

²¹ A. Schopenhauer, *Erystyka, czyli sztuka prowadzenia sporów*, tł. B. i L. Konorscy, przedm. T. Kotarbiński, Kraków 1984, s. 74.

²² *Ibidem*, s. 84–85.

Ostatni przykład pokazuje sytuację najbardziej typową i oswojoną przez konwencję: niegrzeczność popełniona w poezji nie eksploduje tak mocno jak w życiu towarzyskim, ale z pewnością ma większy zasięg i trwalsze oddziaływanie — właśnie przez to, że przestaje być niegrzecznością, a staje się poetyckim sensem. Wyizolowana z okoliczności wypowiedziana, z układu deiktycznego, poddaje się wielokrotnej i wielostronnej interpretacji. Niezależnie od genezy, wypowiedź pierwotnie okazjonalna oraz indeksalna zastyga w znak autonomiczny, w czystą potencjalność symbolu. Tym silniej znaczy, im bardziej argumenty *ad personam* przekształca w *ad rem*; im mniej skierowana jest przeciw osobie, a bardziej zbliża się „k' rzeczy” — zresztą zgodnie z etymologią słowa „grzeczność”.