

# Edward Balcerzan

---

## Opis, analiza, interpretacja - w badaniach nad polską poezją współczesną

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4-5 (28-29), 44-62

---

1976

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.

*Edward Balcerzan*

**Opis, analiza, interpretacja — w badaniach nad polską poezją współczesną**

Mówiąc o *całości*, będę miał na myśli grupę utworów literackich (a dokładniej: przekazów funkcjonujących w obrębie komunikacji literackiej) odznaczającą się następującymi osobliwościami:

Całość  
wyznaczona  
przez badacza

1. „Całość” wyodrębnia się z kosmosu tekstów według takich prawideł spójności wewnętrznej, jakie są w każdym przypadku indywidualnym akceptowane przez badacza. W grę wchodzi zarówno synchronie, jak i wątki diachroniczne. Na przykład dla autora *Fantastyki i futurologii* „całością” jest wszystko, cokolwiek w XX stuleciu pretenduje do miana prozy fantastyczno-naukowej (bez oglądania się na żelazne kurtyny w przestrzeni pojmowanej lingwistycznie, geograficznie, politycznie czy na jakąkolwiek inną jeszcze modłę); w książce Jadwigi Ziętarskiej enuncjacje polskich translatorów doby oświecenia układają się także w całość koherentną, wyrzuconą jakby z potoku komunikacyjnego danej epoki; Hubert Orłowski analizuje „całość” pn. „literatura w Trzeciej Rzeszy” itd. Zaiste, trudno by było porozumiewać się na temat najpowszedniejszych spraw literatury, nie łącząc jej komunikatów w rozliczne

„rodziny” czy „zbiory”, a więc w całości (względnie) suwerenne.

2. Badacz tak określonej „całości” uświadamia sobie, prawem paradoksu, daremność wysiłku przyswojenia wszystkich jej składników (tylko takie sytuacje będą tutaj przedmiotem refleksji). Jego trud jest daremny: raz dlatego, że trwanie lektury przekracza trwanie biografii, kiedy indziej z powodu iluzoryczności granic grupy tekstów budujących ową całość (wyodrębniona niby — przy każdym kolejnym zgłębieniu stapia się z innymi konfiguracjami: w nieskończoność). Przede wszystkim zaś poczucie nierzeczywistości panowania nad nią stąd pochodzi, iż badacz nie potrafi zająć wobec danej grupy tekstów *postawy odbiorcy*, ani też nie jest w stanie ustalić, w jakie to cechy miałby być wyposażony jej *czytelnik idealny*, a więc do kogo ostatecznie jest adresowana.

Omawiając (przy innej okazji) rolę układu odbiorczego w komunikacji literackiej — „czytelnika”, „wykonawcy” i „badacza” — wyraziłem pogląd, iż badacz sytuuje się zazwyczaj ponad terytorium doświadczeń potocznych, ściśle czytelniczych, i zarazem ponad obszarami transformacji wykonawczych, przy czym scenariusze lekturowe, kształtujące się „poniżej” możliwości uczonego — są mu z grubsza znane<sup>1</sup>. Urzeczywistnia się jednak ta hierarchia w interpretacji pojedynczych dzieł. Z chwilą zaś, gdy przedmiotem badania staje się całość wielotekstowa, dochodzi do odwrócenia układu. U podstaw znajduje się teraz rola znawcy. Wstępny proceder odgraniczenia „całości”, jak wspomniałem, podlega weryfikacji ze względu na — aktualnie obowiązujące — rozróżnienia polonistyki uczonej. Natomiast przedsięwzięcia czytelnika danej grupy tekstów — to zaledwie domysł, jakże enigmatyczny, umykający w rejony wysokiej abstrakcji. Odpowiedź, oczy-

Odwrócenie  
układu

<sup>1</sup> *Przez znaki*. Poznań 1972, s. 69—86.

wista na pierwszy rzut oka, iż mamy tu do czynienia (po prostu) z adresem zbiorowym: z publicznością literacką, wydaje się nader zawodnym środkiem antydepresyjnym. Ba: potęguje dramatyzm! Rozmaitość przygód czytelniczych w życiu literackim jakiegokolwiek zbiorowości nie może się przecież przydarzyć jednostce. A przygody owe, nawet wydobyte z chaosu i włączone w pewien model, tym bardziej tracą charakter zapisu jednolitego przebiegu lektury...

Zarysowana wyżej antynomia — między poczuciem „całości” a przeświadczeniem o koniecznej fragmentaryczności jej ujęcia — daje o sobie znać w kolejnych fazach ekspertyzy literaturoznawczej, a więc:

- na poziomie analizy,
- na poziomie opisu,
- na poziomie interpretacji.

Spróbujmy prześledzić metamorfozy badania całości wielotekstowych, sięgając po przykłady do grupy utworów, którą uświadamiamy sobie jako „polską poezję współczesną”.

## I. Interpretacja wobec analizy

To nie przypadek, że wykłady metodologiczne na temat powinności interpretatora, który zajmuje się pojedynczym dziełem literackim, faworyzują *analizę* (jako stadium przygotowawcze) i z niewielkim zainteresowaniem przyglądają się *opisowi*.

Interpretacja nie jest specyficznie naukową formą repliki na tekst artystyczny. Pojawia się w krytyce literatury, towarzyszy lekcjom języka polskiego w szkole średniej, a także wszelkim innym praktykom odbiorczym. Ilekroć zmierza ku *nauce*, szuka oparcia w analizie. Jak wynika z recepcji arcydzieł, ich rozbioru badawcze zatrudniają wciąż nowe i nowe po-

kolenia znawców, i wydają się nie mieć końca: dopóty, dopóki trwa rozwój poetyki teoretycznej. Im rzetelniej więc interpretacja utworu zagospodarowuje obszary jego analizy, tym silniejsza pewność związania działań interpretacyjnych z repertuarem ofert naukowej wiedzy o literaturze.

Większość pojęć z teorii dzieła apeluje do procedur analitycznych i do myślenia analitycznego. Pojęcia te, niektóre nazwy genologiczne, terminy określające pewne substruktury oraz elementy tekstu są w istocie implikacjami analityczno-badawczymi, to znaczy: nie dają wizji utworu w jego kształcie dostępnym czytelnikowi, lecz oświetlają jak gdyby *relacje* między składnikami dzieła — bezpośrednio po jego rozbiorze. Może to być, dla przykładu, *relacja obecności i braku* spodziewanych znaków literackich (odnotowana w terminach typu: wiersz bezrymowy, proza afabularna, gdy wyróżnikiem jest brak, lub odwrotnie, gdy podkreśla się obecność jakichś chwytów poprzez nazwy „powieść z tezą”, „jamb z hiperkataleksą” itd.). Albo: *relacja obfitości i niedostatku*, kiedy to nomenklatura badawcza akcentuje ilościowe niedobory lub nadmiary w dziele (tok anapestyczny, motyw przewodni, słowo-klucz). Wreszcie: istnieją pojęcia, które były pierwotnie uogólnieniem analizy, prowadzonej w ten sposób, aby elementy wymontowane z tekstu określiły się względem siebie poprzez *stosunek zmiany i kontynuacji* (tradycji i nowatorstwa), np. mowa pozornie zależna, monolog wewnętrzny.

Opis dzieła, skromny, zdroworozsądkowy, nie utrzymuje tak licznych i atrakcyjnych kontaktów z teorią i w refleksji nad przebiegiem interpretacji badawczych wydaje się tematem drugorzędym.

Z chwilą jednak, gdy obiektem badań staje się całość wielotekstowa (np. poezja kilku dziesięcioleci), propozycje się odwracają. O powodzeniu interpretacji „całości” decyduje przede wszystkim opis; zagadnienia analizy schodzą na margines.

Relacje dzieła

Komunikacja  
w układzie  
odbiorczym

Dlaczego? Komunikacja literacka — w układzie odbiorczym — to nie tylko suma lektur, ale również wielość transformacji *polekturowych*: jawnych i ukrytych. Z tego punktu widzenia „analizę” można rozumieć jako naturalny sposób istnienia twórczości danego okresu historycznoliterackiego.

Na poziomie recepcji potocznej, która nie chce się podporządkować autorytetowi krytyki bieżącej, panoszą się „rozbiory” przypadkowe, mechaniczne i ostro wybiórcze. Poszczególne teksty, zwłaszcza poetyckie, rozpraszają się na osobne fragmenty, osadzają się w pamięci jako antologie cytatów, konstytuując nader oryginalne widzenie „całości”. Łatwo sobie można wyobrazić czytelnika, dla którego liryka trzydziestolecia sprowadza się do rejestru paru nazwisk, tytułów, zapamiętanych cząstek wierszy i motywów.

Dajmy na to:

Gałczyński: rzucam kwiaty na tor, którym przejeżdża rewolucja.

Różewicz: ocalałem prowadzony na rzeź.

Białoszewski: ulica wygląda jak *ulidza*.

Harasymowicz: zajęczki.

Grochowiak: coś o trumience.

Wojacek: matka-kiełbasa (itd.).

Jeżeli tekstologia ma powody, aby staczać boje o przecinek opuszczony przez wydawcę, jeżeli krytyka tłumaczeń piętnuje nadużywanie redukcji, upatrując w niej niebezpieczeństwo zniekształcenia sensów i obrazów pierwowzoru, to czas by już był po temu, żeby *światopoglądy czytelników* — ukształtowane przez maksimum procesów redukcyjnych — znalazły się w centrum uwagi socjologii literatury.

Na poziomie recepcji sterowanej przez krytykę literacką funkcjonuje analiza innego typu: izomorficzna wobec analizy pojedynczego tekstu. Tutaj świadomość użytkowników poezji wytwarza radykalne, choć zarazem tymczasowe, taksonomie — od sezonu do

Tymczasowe  
taksonomie

sezonu, od jednej koniunktury do drugiej. Podobnie jak badawczy, skrupulatny rozbiór monologu lirycznego nie oznacza przyporządkowania jednego składnika — jednemu tylko kontekstowi zewnętrznemu, lecz sytuuje każdy element w sieci kontekstów (tematycznych, stylistycznych, gatunkowych, wersyfikacyjnych itd.), tak i rozbiory całości wielotekstowych odnoszą pojedyncze wypowiedzi literackie do wielu porządków naraz (do biografii autora, sytuacji pokolenia, ideologii „etapu”, dziejów form artystycznych i in.).

Badacz poezji okresu będzie, oczywiście, rewidował koncepcje analityczne — wytwarzane w układzie odbiorczym, usuwał pomyłki, wprowadzał korekcje, postulował nowe typologie całości, ale inicjatywy badacza nie różnią się tu jakościowo od konceptów krytyka literackiego, w szczególności zaś: nie wchodzi w opozycję *naukowości* i *nienaukowości* analizy.

Jedyna nadzieja w opisie.

## II. Interpretacja wobec opisu

Nobilitację metodologii opisu powinnyby proklamować semiotyka; w istocie uczyniła to pośrednio, traktując kwestię wyznaczania granic tekstu jako wyjściową dla dalszych, coraz bardziej wyrafinowanych intelektualnie przedsięwzięć badawczych.

Akt opisu stanowi ewidentne — choć podlegające ewolucjom historycznym — przeciwieństwo aktu interpretacji. W każdym momencie dziejów wiedzy o literaturze społeczność uczonych dysponuje repertuarem przeświadczeń, które wydają się w pełni bezsporne, uformowane w sposób jednoznaczny. Sądy wygenerowane z tego repertuaru mają charakter czystych konstatacji. Nie trzeba tutaj piętrzyć argumentów dla obrony tezy, iż *zdania opisowe* w mo-

Nobilitacja  
opisu

wie znawców stanowią pierwszy warunek wzajemnego porozumienia.

Opis zakłada pewną — najogólniejszą — orientację metodologiczną, mianowicie: może być uprawiany przez badacza, któremu rzeczywistość bytów literackich uobecnia się w potencjalnym uporządkowaniu. (Wizja chaosu, i tylko chaosu, jako jedynie słuszna formuła istnienia literatury, lansowana niekiedy w krytyce, wyklucza, bez wątpienia, operowanie opisem).

Zgoda na opis oznacza przyjęcie postawy racjonalistycznej i jednocześnie szacunek dla empiryzmu (choćby w wariantach popularnych i najprostszych). Atrakcyjne rezultaty dałaby w tym względzie konfrontacja zbieżności między *opisem badawczym* a klasycystycznym *poematem opisowym*. W obydwu wypadkach pojawia się ten sam fundament światopoglądowy: przekonanie, że uniwersum stanowi konstrukcję celową, a przedmioty zachowują w nim tożsamość — w wyrazistym rysunku granic, w odrębności barwy, ciężaru, zapachu, i dlatego właśnie mogą być opisywane.

Opis jednoczy

Interpretacja różnicuje stanowiska badaczy — opis buduje tło, na którym to zróżnicowanie staje się widoczne.

W obrębie opisu zadamawia się *nomenklatura terminologiczna*. Interpretacja natomiast przyswaja, albo stwarza na własny użytek, *terminologię teoretyczną*.

„Nomenklatura to dziedzina *byłych* terminów teoretycznych, które dopracowały się odniesień przedmiotowych i zakrzepły w tych odniesieniach — pisze Janusz Sławiński. — Proces przechodzenia jednostek z zakresu terminologii teoretycznej do zakresu nomenklatury jest jednym z wątków szerszego procesu rozwijania się i stabilizacji języka nauki. Można zresztą obserwować niekiedy i ruch odwrotny: terminy znieruchomiałe w swojej funkcji nominatywnej ulegają reinterpretacji, ich «spłaszczone» znaczenia wypełniają się nowymi treściami pojęciowymi (...)”<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> J. Sławiński: *Problemy literaturoznawczej terminologii*. W: *Język — dzieło — tradycja*. Warszawa 1974, s. 207.



Przestrzeń opisu — *mutatis mutandis* — to krajobraz opuszczony przez interpretację. W dziedzinie opisu całości wielotekstowych daje się jednak zauważyć ów, odnotowany w pracy Sławińskiego, „ruch odwrotny”: aby wydostać taką „całość” ze skupiska literackich artefaktów, trzeba wyremontować instrumenty służące opisywaniu „dużych” kompletów znakowych. Dotyczy to zwłaszcza dwóch porządków:

- delimitacyjnego (zewnątrznego),
- konstrukcyjnego (wewnętrznego).

Szkoła tartuska w swych teoriach modeli delimitacyjnych posługuje się pojęciem „ramy”, która odziera „tekst” od „nietekstu”; w przypadku pojedynczych przekazów werbalnych, jak chce Łotman, „obramowanie” utworu stanowią jego *początek* i *końiec*<sup>3</sup>. Kategorie „początku” i „końca” przylegają do całości ukształtowanych linearnie. Nie musi to być (za wszelką cenę) pojedynczy utwór. Może to być również rozciągnięty w czasie zbiór manifestacji z kręgu jakiejś doktryny, np. futuryzmu, gdzie pierwszym słowem okazał się *Akt założycielski Marinettiego*, opublikowany w 1909 r.

Polska poezja powojenna ma jednakże swój „początek” w nieprzebranej mnogości takich „aktów”, które stwarzają od razu wielkie *pole inicjalne*. Bezsprzecznie: przystępując do opisu *diachronicznego* — traktujemy owo pole inicjalne tak, jak gdyby stanowiło ono istotnie jedno z dwu „obramowań” interesującej nas całości. Wszystkie nowe teksty poetyckie, obecne w komunikacji literackiej tuż po wyzwoleniu, można czytać niby pierwszy „rozdział” wielkiej księgi liryki trzydziestolecia, i można pytać dalej, za Łotmanem, o funkcje modelujące tej obfitości „początków”. Interpretacja zatem miałaby wyjaśnić

Gdzie nasz  
początek?

<sup>3</sup> J. Łotman: *O modelującym znaczeniu «końca» i «początku» w przekazach artystycznych (Tezy)*. Przeł. J. Faryno. W: *Semiotyka kultury*. Wybór i opracowanie E. Janus i M. R. Mayenowa. Warszawa 1975, s. 374—379.

(nikt tego, zresztą nie uczynił dotąd) zagadkę samopoczucia sztuki słowa w określonych przez historię ramach. Kwestionariusz interpretatora uwzględniałby, jak sądzę, cztery podstawowe możliwości:

a) całość kształt przekazów lirycznych po 1944 r. zachowuje żywą pamięć swych „początków”, kult pierwszego dnia wolności, mit powojennej genezy;

b) przekracza pole inicjacji (zacierą granicę), wiążąc swój stan obecny z wcześniejszymi okresami dziejów sztuki poetyckiej, np. z dwudziestowieciem, z Młoda Polską, z romantyzmem;

c) rozpada się na całości mniejsze, wyraziściej zdelimitowane niż całość zwana „polską poezją współczesną”, takie np. całości jak poezja po zjeździe szczecińskim, poezja lat siedemdziesiątych itp.;

d) nie podejmuje kwestii własnego „początku”, nie zna takiego problemu, albowiem nieprzerwanie zmierza ku określeniu się wobec *pola dokonań finalnych*, chce dojść do „końca”, wyczerpać czym prędzej swą energię, powiedzieć ostatnie słowo.

Z góry można założyć prawdopodobieństwo wystąpienia wszystkich czterech dążeń oraz ostrą między nimi grę o dominantę. Rzeczą interpretacji byłoby ogłoszenie wyników tej gry — po uprzednim wniknięciu w jej reguły. Nie kwestionując zasadności postawionych wyżej pytań, a przeciwnie, upatrując w nich poważną szansę dla odczytań całościowych poezji powojennej, powinniśmy uświadomić sobie, że podstawowa niedogodność, o której mówiłem na wstępie, wciąż nie została pokonana. Oto ramą „całości” większej (liryka trzydziestolecia) okazują się „całości” mniejsze (liryka pierwszych lat po wojnie z jednej, oraz liryka terażniejszości z drugiej strony). „Pole dokonań finalnych” i „pole inicjalne” mają taką samą strukturę co i skupiska tekstów w przestrzeni międzypolowej. Jeżeli bowiem „początkiem” ma tu być komplet wypowiedzi poetyckich (funkcjonujących w obiegu społecznym 1944 i 1945 r. w Pol-

Gra  
o dominantę

sce), to znaczy, że on sam wymaga manipulacji delimitacyjnych: identycznych z opisem „całości”.

Cóż trzeba brać pod uwagę? Czy tylko wiersze ogłaszane w prasie i edycjach książkowych? A może nadto jeszcze utwory nie drukowane, dostępne zamkniętym kolektywom czytelniczym? Wyłącznie literaturę — z perspektywy krytyki — godną własnej nazwy, czy równocześnie folklor wiejski, piosenki uliczne, ballady więzienne, dziecięce rymowanki, poematy koszarowe, hasła kibiców sportowych, druki reklamowe i tym podobne produkty? Przede wszystkim: czy wolno zawęzić zakres obserwacji do tych jedynie tekstów, które „chcą” być dziełami sztuki w *intencji autorów*? A jeżeli recepcja społeczna wydobywa poetyckość także z przekazów ukształtowanych pierwotnie bez ambicji artystycznych i konfiguracje słów i zdań *stają się poetyckimi* na mocy decyzji odbiorcy? czyż zjawiska te miałyby już pozostawać poza „ramą” opisu całości?

Przyjmijmy następujący punkt wyjścia: *granice poezji okresu są granicami doświadczenia poetyckiego danej społeczności*. Elementarne doświadczenie poetyckie pojawia się w procesie obcowania człowieka z językiem potocznym. Współcześnie mowa użyteczna różnicuje się ze względu na *sytuacje*, w których utrwalają się ogólnie obowiązujące partytury zachowań językowych (tu „sytuacja ma rację”); komunikacja poetycka, odwrotnie, swoje zróżnicowanie uzależnia od *podmiotu mówiącego*, i podporządkowuje się jego dyktaturze. W kulturze dzisiejszej wyodrębniają się trzy podstawowe zakresy doświadczenia poetyckiego, usytuowane względem siebie koncentrycznie, które są jednocześnie — dla badacza — trzema formami delimitacji całości wielotekstowej.

**A.** Zakres pierwszy, najszerszy, zarazem najgłębiej ukryty, obejmuje niektóre przejawy *autokomunikacji* językowej. Mam na myśli rozliczne przypadki „cichego mówienia”, intymne dialogi wewnętrzne:

Granice  
poezji  
a społeczeń-  
stwo

bez podsłuchu, bez nadzorców. Autokomunikacja wyznacza najrozleglejszy widnokrąg doświadczenia poetyckiego — w tym sensie, że ogarnia największe rzesze użytkowników polszczyzny. Nieporównanie częściej „bywa się poetą” *dla siebie* niż *dla innych*. W bezpieczeństwie, w „śpiewaniu — sobie a muzom”, nie krępują ani *strach*, ani *wstyd*: dwa uniwersalne, w ujęciu Łotmana, stymulatory zachowań człowieka jako podmiotu kultury <sup>4</sup>.

*Poezją potencjalną* będzie tu każdy indywidualny akt przekroczenia anonimowości mowy. A więc wszelkie próby „przywłaszczenia” języka, gdy nagromadzenie znaków niczych staje się nagle, na moment, w odczuciu jednostki, jej bogactwem osobistym. (Jednym z najprostszych tropów poetyki autokomunikacyjnej jest przeniesienie nazwy osobowej — imienia, nazwiska — z ogólnospołecznego systemu onomastycznego w sferę idiolektu, kiedy to „cudze słowo” rozpoznają jako „słowo na mój temat”, i w jego architekturze fonicznej, a zwłaszcza w pakiecie aluzji do słów bliskobrzmiących upatrują prawdopodobieństwo fantastycznej automitologii. To samo przydarza się wielu innym słowom, wyrażeniom, frazeologizmom). Autokomunikacja nie musi stwarzać nowych tekstów. Wystarczy, jeżeli teksty gotowe usytuuje w porządku poetyckości.

**B.** Zakres drugi, węższy od pierwszego, ogarnia ogólnospołeczną komunikację werbalną i skupia w sobie różnorodne urzeczywistnienia twórczości spontanicznej (okolicznościowej). Owa „radosna twórczość” obsługuje zarówno wspólnoty zamknięte (rodzina, krąg przyjaciół, kolektyw pracowniczy jakiejś instytucji, turnus wakacyjny itp.), jak i otwarte (np. społeczność entuzjastów piłki nożnej, rzesza wyznawców takiej czy innej ideologii: pokoleniowej, środowiskowej, klasowej). Dowcipy, anegdod-

Twórczość  
spontaniczna

<sup>4</sup> J. Łotman: *O semiotyce pojęć «wstyd» i «strach» w mechanizmach kultury*. Przeł. J. Faryno. W: *Semiotyka kultury*, s. 202—205.

ty, „zwischenruffy” (np. konferencyjne), gry półślówek, popularne swego czasu „bajeczki” (np. o Pułtusk), rymowane hasła, parafrazy obiegowych wyrażań, parodie piosenek i wierszy lub przemówień, wszystko to buduje *folklor in statu nascendi*<sup>5</sup>.

Układając tekst nacechowany „poetycko” — autor liczy tu na akceptację środowiska, z którym się solidaryzuje. Nie boli go zjadliwa nawet krytyka środowisk obcych. Prawda, z reguły właśnie „obcym” chce dokuczyć, ale tak, aby jego zamysł prześmiewczy uchwycili, a sposób wysłowienia zaaprobowali tylko i wyłącznie sami swoi.

Tworzenie spontaniczne, podporządkowane celom doraźnym, wymaga odwagi. Trzeba umieć przezwyciężyć wstyd i strach. Kategorie te nie wchodzą jednak w bezpośrednią opozycję. Każda z nich odnosi się do innej zbiorowości. Uczucie wstydu pojawia się wobec „swoich”: mogą oni zakwestionować kunszt pisarski domorosłego poety, i będzie to oznaczało jego literacką klęskę. Uczucie strachu natomiast bywa skutkiem oczekiwania kary ze strony „obcych”, przy czym karę, nawet najdotkliwszą, odwrotnie — przyjmuje się tu zawsze jako *literacki* sukces.

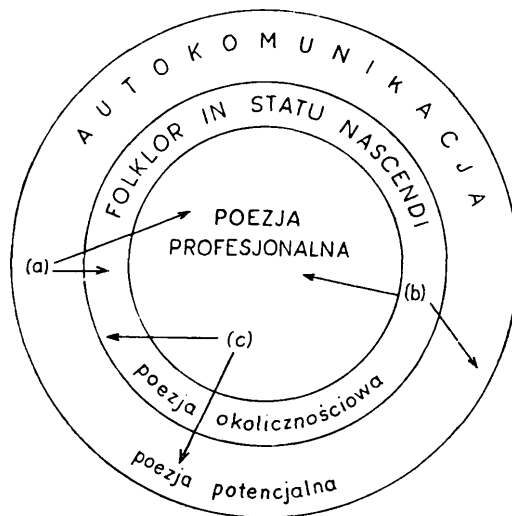
C. Trzeci zakres, najwęższy, reprezentowany przez najmniejszy odsetek uczestników kultury, wyodrębnia się także z komunikacji społecznej i obejmuje *twórczość profesjonalną*. Zawodowiec nie jest w stanie przewidzieć, kto spośród publiczności odbiorczej okaże się „swoim”, a kto zareaguje jak „obcy”. Nierzadko myli się, i to tragicznie, w tego rodzaju prognozach. Ludzie, którym ofiarował własny trud, odtrącają go często. A społeczność, której się przeciwstawiał, obwołuje go heroldem swych idei. Opozycja „wstydu” i „strachu” przybiera tu, z konieczności,

Myślne  
prognozy

<sup>5</sup> Folklor współczesny stanowi także źródło informacji dla pisarza na temat zainteresowań, potrzeb i umiejętności twórczych odbiorcy; zajmowałem się tą kwestią w szkicu pt. *Paradoks o czytelniku*. „Teksty” 1976 nr 3.

postać hipotezy na temat odbiorcy, którą dopiero praktyka społeczna (recepja utworu) potrafi ugruntować, przebudować, zawiesić w próżni albo unicestwić bezpowrotnie.

Schemat powyższy, opisujący — mówiąc słowami z wiersza Tymoteusza Karpowicza — „rozłożystą nieruchomość” sztuki słowa, można rozwijać dynamicznie. Wiadomo, że ewolucje poezji polegają na bezustannym przekraczaniu granic między trzema<sup>6</sup> wskazanymi zakresami. Zatem przeżycia autokomunikacyjne (wektory z symbolem „a”) uobecniają się — w nowej postaci — na terenie folkloru i poezji profesjonalnej. Z kolei folklor współczesny (wektory z symbolem „b”) używa pewnych wzorców poezji autokomunikacyjnej i może przenikać do twórczości profesjonalistów. Wreszcie twórczość profesjonalna odbija się zarówno w przestrzeni folkloru,



Zakresy doświadczenia poetyckiego

<sup>6</sup> Twórcy rosyjskiej szkoły formalnej mówili o dwóch zakresach — o tzw. szeregu praktycznym i szeregu poetyckim.

jak i w konstruowaniu potencjalnych tekstów poetyckich (wektory z symbolem „c”).

Ponadto — idąc wciąż drogą opisu — należy uwzględnić zjawisko *dekoncentracji* układu, spowodowane wymianą kryteriów statystycznych (liczebność uczestników komunikacji poetyckiej w poszczególnych zakresach) na kryteria jakościowe (wartość rezultatów doświadczenia poetyckiego — z punktu widzenia ich miejsca w kulturze). Najwyższe notowania będą tu miały świadectwa pochodzące z najwyższego kręgu: dzieła zawodowców. Cenę najniższą, odwrotnie, uzyskają wydarzenia autokomunikacyjne jako przyczyny sprawcze poezji potencjalnej, znikliwej, nieuchwytniej na powierzchni mowy, a w konsekwencji: *ciemnej* dla badacza.

Przechodząc od opisu do interpretacji — uświadamiamy sobie z całą dobitnością jej przyszły kształt *idiograficzny*. Im uporczywiej schemat opisowy ogarnia stany typowe wielu różnych epizodów w dziejach literatury i obrazuje to, co powtarzalne, tym większa pokusa, aby w każdym z takich epizodów rozpoznać struktury swoiste, znane danej grupie tekstów: tu i teraz. Wizerunek idiograficzny poezji okresu jest odpowiedzią na *historię* oraz odpowiedzią na *autonomię* artystyczną określonej grupy dzieł. W pierwszym wypadku nie wystarczy ani tradycyjne, deterministyczne tropienie tematu, który podpowiada sztuce historia społeczna (w najszerszym ujęciu), ani też, z drugiej strony — równie tradycyjna, Wölfflinowska rekonstrukcja innowacji, jakie ufundowała sobie dana epoka w systemie konwencji pisarskich. Nasz model opisu skłania bowiem interpretatora, przede wszystkim, do wypowiedzi w sprawie *odmian historyczności* w każdym z trzech zakresów doświadczenia poetyckiego.

Ad A. Specyficzne antynomie, kto wie, czy nie najbardziej kapryśne, organizują odczuwanie czasu na obszarach poezjowania autokomunikacyjnego. Historia wprojektowana w polszczyznę współczesną prze-

Notowania  
wysokie  
i niskie

ciwstawia się na każdym kroku historii akumulowanej w biografii jednostki: tym gwałtowniej, im skromniejsze umiejętności idiolektyzacji mowy potrafi z siebie wykrzesać „twórca” utajonych „poematów”.

Figury  
temporalne

Ad B. Inne znów figury temporalne kształtują retorykę folkloru *in statu nascendi*. Interwencyjny, do-  
rażny, wplątany w aktualności kolejnych etapów by-  
towania zbiorowości — folklor wyprzedza na ogół po-  
czynania literatów-profesjonalistów, reaguje natych-  
miast na wypadki z ostatniej chwili i z niebywałą  
łatwością unicestwia *pamięć* o własnych stanach  
wcześniejszych. Nie podejmuje zobowiązań moral-  
nych wobec koniunktury, która pochłaniała go jesz-  
cze wczoraj. Dzieje się tak, jak gdyby sprawowała  
nad nim władzę archaiczna — opisana przez Levi-  
-Straussa — „myśl nieoswojona” lub może — od-  
wzorowany z kultury masowej XX w. — indyfe-  
rentyzm historyczny: brak poczucia ciągłości tra-  
dycji.

Ad C. Przyjmując, że poezja profesjonalna potrafi  
ukonstytuować się jedynie wewnątrz doświadczenia  
poetyckiego ogółu (internowana poza granicami tego  
doświadczenia — staje się bezwarunkowo „niepoez-  
ją”), interpretacja jej historyczności powinna określić  
stosunek literatury zawodowców do wyobrażeń  
czasowych folkloru, i zarazem — do przeżywania  
czasu w potencjalnej „liryce” autokomunikacyjnej.  
Pierwsze zadanie jest osiągalne empirycznie: drugie  
nadaje przedsięwzięciom badacza charakter hipotezy.

Zjawiska  
folklorystyczne  
a profesjona-  
liści

Związki pomiędzy sztuką profesjonalną a folklorem  
współczesnym to (dla interpretacji historycznej) jed-  
no z tworzyw najczulszych i najplastyczniejszych.  
Nie „wpływy i zależności” jednak, nie inwazja wzor-  
ców poezji „wysokiej” na twórczość okoliczności-  
ową czy twórczości okolicznościowej na poezję „wy-  
soką” są tu najciekawsze, lecz *substytucje*, które po-  
wodują, że struktury poezji profesjonalnej korzysta-



ją z uprawnień folkloru, a zjawiska w istocie swej folklorystyczne — opanowują terytoria poezji profesjonalistów. W „próbie całości” liryki powojennej byłyby to problem węzłowy. Eksploatacja obyczajów percepcyjnych użytkowników folkloru współczesnego — jako gwarancja żywego kontaktu z publicznością (kosztem utraty autonomii). Albo: pielęgnowanie profesjonalizmu, gra o suwerenność sztuki, za cenę wzrastającej niepopularności.

Nie chcę przez to powiedzieć, iż odbiorca, odbiorca współczesny, zawsze optuje na rzecz „nieszuki”, odrzucając „sztukę”. Nie zawsze. Inny jest jednak porządek *czytania tradycji*, inny — *rozumienia dzieł nowych*, które powstają teraz, współcześnie.

Czytelnik umie zając wobec tradycji postawę estetyczną — bez specjalnego w tym względzie wysiłku. Nieobecność autora tekstu sprzyja odczuciu fikcji, potęguje oddziaływanie na odbiorcę — wewnętrznych konstrukcji wypowiedzi poetyckiej, takich jak podmiot liryczny, architektura przestrzeni przedstawionej w słowie, specyficznie literacki rytm czasu itd.

Ja wiem, co umie morze i szalony  
Wicher, na wody słone uniesiony.

Jak przeżywać ten tekst: fragment wiersza poety doby Renesansu? Odbiór musi pokonać pewną, dość istotną sprzeczność. Uświadamiam sobie, że teraz, gdy odczytuję *Pieśń VI* Jana z Czarnolasu, jej twórcy, który od dawna nie żyje, nie przemawia osobiście do mnie. Chcę jednak uwierzyć, iż owo „ja” — obecne w wypowiedzi — właśnie mnie, czytelnika, wtajemnicza oto w swe osobiste problemy. Kto to jest, kto do mnie mówi: „ja wiem”? Intendent Sforca z *Horsztyńskiego* doszedłby pewno do wniosku, że to „papier mówi”. Ale nie warto iść w jego ślady. Pamiętajmy, że Sforca zwariował. Wybrnąć z tej antynomii można w jedną tylko podążając stronę: w stronę fikcji. Ku rzeczywistości umownej, wybudowanej „na niby”. W jej granicach zdanie „ja

Jak  
przeżywać?

wiem” należy do nadawcy fikcyjnego. Czas egzystencji podmiotu równa się czasowi trwania tekstu wiersza. W krajobrazie słonych wód i szalonego wicheru.

Dawność  
i niezwykłość

Wiedza o dawności przekazu sprzyja orientacji na swoistość i niezwykłość aktu werbalnego. Estetyczne przeżywanie liryki to odkrycie cudowności mowy<sup>7</sup>. Poczucie wyższości, jakie żywimy często podświadomie wobec starych kultur<sup>8</sup>, podejrzewając je o niedojrzałość, infantylnizm itp., zostaje poddane dramatycznej próbie, gdy stykamy się z zabytkiem literackim. Okazuje się, że i za króla Ćwieczka ludzie znali sekrety komunikacji werbalnej i znali sztukę operowania słowem. Dystans czasowy wpływa na uwyrażnienie tekstu tak intensywnie, że świadectwa, które pierwotnie nie były i nie miały być literaturą piękną, narzucają się nam jako twory „poetyckie”. Przyboś — nie bez premedytacji — poprzedzał wybory swych liryków pierwszym zanotowanym zdaniem polskim: „Daj, ac ja pobruszę, a ty poczywaj”. Dla nas wszystko w tym dokumencie jest na wagę złota. To, że wydarzył się w polszczyźnie; że zaistniał w takim, a nie innym szyku słów; że uzyskał taki oto rytm; że wyraził taki właśnie sens humanistyczny. Wielokrotne, dociekliwe czytanie, usiłujące wyczerpać z przekazu najobfitszą porcję informacji, stymuluje odbiór estetyczny. Tutaj proces lektury podlega normom poetyki.

Autoedukacja

Wobec twórczości czasu teraźniejszego publiczność zajmuje nierzadko postawę inną: autoedukacyjną.

<sup>7</sup> „Nie rzecz (*Sache*) i jej praktyczna egzystencja, lecz kształtowanie i wypowiedanie jest celem poezji. Powstała ona wtedy, kiedy człowiek postanowił wypowiedzieć samego siebie; to, co się mówi (*das Gesprochene*) jest w poezji tylko po to, aby być wypowiedziane” (G. F. Hegel: *Wykłady o estetyce*. Przekład J. Grabowskiego i A. Landmana. T. III. Warszawa 1967, s. 290).

<sup>8</sup> Zjawisko to analizują w swoich pracach — z różnych punktów widzenia i w różnych celach — C. Levi-Strauss i M. Bachtin.

Czyta po to, aby skonfrontować własne rozumienie współczesności z rozumieniem cudzym. Poezja obchodzi ją zatem w funkcjach nieswoistych — jako krasomówstwo. Akt odbioru podporządkowuje się wytycznym retoryki. Były specyficznie literackie, o których wspomniałem, a więc fikcja, podmiot, czas wewnętrzny, przedstawiona przestrzeń fabuły lirycznej, uporządkowanie naddane brzmień i sensów, zostają w odbiorze stłumione. Komunikacja artystyczna traci niepodległość. Stapia się z mową użytkową, tłumaczy się w jej obrębie.

Człowieka tak się zabija jak zwierzę  
widziałem:

furgony porąbanych ludzi  
którzy nie zostaną zbawieni.

W 1947 r., kiedy ukazał się *Niepokój* Tadeusza Różewicza, trudno by oczekiwać recepcji preferującej fikcyjność opowiedzianych w tym wierszu wydarzeń. Bez wątpienia, *Ocalony* Różewicza jest dziełem sztuki, i pełna interpretacja musi ten fakt uwzględnić. Na przykład tylko wizja artystyczna dopuszcza „widzenie” ludzi, „którzy nie zostaną zbawieni”. W potocznej obserwacji zobaczenie masowych śmierci jako braku szansy zbawienia jest niemożliwe. Nie widzi się przecież — oczami — nierzeczywistości. Można zobaczyć ją w słowie poetyckim<sup>9</sup>. Ale dla czytelnika z 1947 r. *Ocalony* był przede wszystkim wyznaniem autora (nie podmiotu fikcyjnego), znakiem zwróconym ku niedawnej przeszłości narodu (a nie ku przestrzeni wewnątrztekstowej), jak i inne, wspomnieniowe, publicystyczne itp. dokumenty okropności wojny. Był nadto głosem dla *swoich* — przeciwko *obcym*. Jego poetyckość miała sens instrumentalny: jak w folklorze *in statu nascendi*.

Niefikcyjny  
niepokój

<sup>9</sup> Wolno przyjąć również taką lekcję tego wiersza: „widziałem furgony porąbanych ludzi (o których wiem, że) nie zostaną zbawieni”. Rzecz w tym jednak, że bohater *Niepokoju* tyle wie, ile widzi.

Substytucje po  
1944 roku

Substytucje między zakresami doświadczenia poetyckiego wyznaczają rytm ewolucji całości polskiej poezji po 1944 r. (Dwudziestolecie zna liczne precedensy działania tego mechanizmu, ale ważniejsze dla jego poetyk są antagonizmy doktrynalne szkół i ugrupowań literackich. Lata wojny i okupacji antycypują reguły wymiany ról między folklorem *in statu nascendi* a produktami profesjonalizmu, brakuje jednak okazji do konfrontacji sił, a to z uwagi na zduszenie w kraju i rozproszenie poza jego granicami życia literackiego).

Dopiero po wyzwoleniu proces substytucji międzyzakresowej urzeczywistnia się w całej pełni. Takie mianowicie zjawiska, jak „pryszczatyizm” lat pięćdziesiątych czy liryka „pokolenia 70” (z wyraźną polaryzacją zadań dydaktycznych: w imię „swoich”, na pohybel „obcym”), ujawniają energię folkloru pokoleniowego, który potrafi zająć miejsce sztuki zawodowców i zagarnąć na jakiś czas jej audytorium. Rzecz w tym, że tutaj folklor uchodzi za sztukę, krasomówstwo wydaje się liryką, retoryka zastępuje poetykę. Z drugiej strony recepcja twórczości „pokolenia 56” — w swych egzemplarzach najcenniejszych zorientowanej ku problemom estetycznym, usiłującej odbudować prestiż profesjonalizmu, a odbieranej w kategoriach autodydaktycznych — jest ilustracją bytowania sztuki słowa na prawach folkloru *in statu nascendi*. Tu z kolei liryka robi wrażenie krasomówstwa, w poetyce poszukuje się retoryki.

Rytm  
przemieszczeń

Ten rytm przemieszczeń między zakresami doświadczenia poetyckiego, inicjowany zarówno przez twórców, jak i czytelników, nie jest tylko sprawą świadomości: wkracza w materię poetycką wierszy. Interpretacja całości wielotekstowej nie przestaje być zatem interpretacją pojedynczych struktur literackich.