

Polemika Krytycznoliteracka w Polsce
pod redakcją Sylwii Panek

TOM 18

THE POZNAŃ SOCIETY FOR THE ADVANCEMENT
OF THE ARTS AND SCIENCES
PHILOLOGICAL AND PHILOSOPHICAL SECTION
PHILOLOGICAL COMMITTEE



Critical Literary Argument in Poland

edited by Sylwia Panek

volume 18

Dariusz Pawelec

**‘Distrust Should Be Its Mission’
The New Wave Polemic Over Poetry**

The study undertakes the most important programme presentations from the period of the so-called ferment and tension (1967–1976) of pokolenie 68 (Nowa Fala) [Generation 68 (New Wave)] in Polish Poetry with poets such as Stanisław Barańczak, Adam Zagajewski, Julian Kornhauser and Krzysztof Karasek. The introduction outlines the circumstances tied to the beginnings of this generation’s awareness and subsequent crystallisation as well as the programme theses and polemics within Generation, as well as polemics with literary predecessors (Orientacja Hybrydy, pokolenia 56) [The Hybrid, Generation 56]. Source texts were chosen by dividing into 5 groups the collection of early manifestoes, important drafts of programmes and polemics, proven diagnoses concerning the Generation’s situation and discussion on the so-called thesis on the world not represented – including the intra-Generational polemic over the value of Zbigniew Herbert’s poetry. Finally, completing the study, a discussion on the period of Generation 68’s development of polemic over the actualization of Tomas Mann’s *Magic Mountain* and its reception.

POZNAŃSKIE TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ NAUK
WYDZIAŁ FILOLOGICZNO-FILOZOFICZNY
KOMISJA FILOLOGICZNA



Polemika Krytycznoliteracka w Polsce
pod redakcją Sylwii Panek
tom 18

Dariusz Pawelec
„Powinna być nieufnością”.
Nowofalowy spór o poezję



Poznań 2020

WYDAWNICTWO POZNAŃSKIEGO TOWARZYSTWA PRZYJACIÓŁ NAUK

POZNAŃSKIE TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ NAUK
UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

Główny Redaktor Wydawnictw PTPN
Jakub Kępiński

Recenzent
dr hab. Elżbieta Winiecka, prof. UAM

Redakcja językowa i korekta
Elżbieta Turzyńska

Projekt okładki
Elżbieta Kidacka

Łamanie
Marlena Roszkiewicz

Publikacja finansowana
w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego
pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki”
w latach 2017–2021, nr projektu 11H 16 0131 84



© Copyright by Sylwia Panek, Dariusz Pawelec, Poznań 2020

© Copyright for this edition by Poznańskie Towarzystwo
Przyjaciół Nauk, Poznań 2020

ISBN 978-83-7654-465-6

ISSN 2081-5999

Spis treści

ROZPRAWA WSTĘPNA

Spór nie tylko o poezję. O narodzinach świadomości pokoleniowej Nowej Fali	13
Spór o początek	13
Spór z poprzednikami	27
Spór wewnętrzny	40

TEKSTY ŹRÓDŁOWE. ANTOLOGIA

Wykaz tekstów źródłowych	57
Nota edytorska	61

MANIFESTY

S[tanisław] B[arańczak] Parę przypuszczeń na temat poezji współczesnej	65
Jerzy Piątkowski, Stanisław Stabro, Julian Kornhauser, Adam Zagajewski, Jerzy Kronhold, Wit Jaworski [inc.] Poezja jest niezgodą... ..	69
Bohdan Urbankowski O Nowy Romantyzm. Manifest poetycki	73
Włodzimierz Paźniewski, Stanisław Piskor, Tadeusz Sławek, Andrzej Szuba Zamiast manifestu	83

POLEMIKI I PROGRAMY

Stanisław Barańczak Nieufni i zadufani. Rzecz o walce romantyków z klasykami w poezji najmłodszej	91
--	----

Jacek Bierezin	
W stronę etyki	109
Jerzy Piątkowski, Stanisław Stabro, Julian Kornhauser, Adam Zagajewski, Jerzy Kronhold, Wit Jaworski	
Magiczne zakłęcie, które wyzwala metafora	117
Krzysztof Karasek	
Przez otwory strzelnicze ust	129
Włodzimierz Paźniewski, Stanisław Piskor	
O poezję naszego czasu	145
Stanisław Piskor	
Eklektyzm jako nowatorstwo	165
Włodzimierz Paźniewski	
Lingwiści przyłapani na gorącym uczynku, czyli czy można zbawić świat za pomocą słowników?	177
Andrzej Szuba	
Dokąd maszerują słowa?	185

POLEMIKI I DIAGNOZY

Julian Kornhauser	
Szansa grupy. O najmłodszych grupach literackich w Polsce	197
Julian Kornhauser	
Realizm nienaiwny	207
Ryszard Krynicki	
Czy istnieje już poezja lingwistyczna?	215
Bohdan Urbankowski	
Śladem romantyzmu. Tezy do dyskusji o Nowym Romantyzmie	223

ŚWIAT NIE PRZEDSTAWIONY I SPÓR O HERBERTA

Adam Zagajewski	
Rzeczywistość nieprzedstawiona w powojennej literaturze polskiej	247
Julian Kornhauser	
Herbert: z odległej prowincji	263
Stanisław Barańczak	
Etyka i poetyka. Spór o nowy realizm	267

POLEMIKA WOKÓŁ CZARODZIEJSKIEJ GÓRY

Stanisław Barańczak	
Zmieniony głos Settembriniego	277
Krzysztof Karasek	
Wątpliwości dotyczące Settembriniego	289
Adam Zagajewski	
Artysta bez właściwości	305
Bibliografia	315
Indeks osób	319

Seria Polemika Krytycznoliteracka w Polsce przedstawia najważniejsze polskie polemiki krytycznoliterackie opatrzone obszernym komentarzem naukowym. Każdy tom obok *Rozprawy wstępnej* zawiera przedruki wchodzących z sobą w polemiczny dialog tekstów krytycznoliterackich, które – dotąd drukowane oddzielnie, niejednokrotnie trudno dostępne i rozproszone w czasopismach literackich – muszą być czytane razem.

ROZPRAWA WSTĘPNA



Spór nie tylko o poezję. O narodzinach świadomości pokoleniowej Nowej Fali

Spór o początek

Nie będzie zapewne wielkiej przesady w stwierdzeniu, że nowofalowy spór o poezję wyprzedził nawet samą poezję tej generacji. Mało tego, wyprzedził nawet tak kluczowy dla jej wspólnotowej identyfikacji moment przeżycia pokoleniowego, jakim niewątpliwie stały się wydarzenia marca 1968. Przyjmuje się dość powszechnie w krytyce uznawanie okresu pomiędzy owym marcem właśnie a grudniem 1970 roku za pierwszą fazę istnienia pokolenia 1968: fazę przeżycia pokoleniowego i debiutów, zawiązywania się „koła rówieśników” i poczucia wspólnych celów. Następne trzy lata stanowią mają dopiero „okres grupowej identyfikacji”, potwierdzonej pojawieniem się „świadomości pokolenia” oraz ugruntowanej formalnie, co w schemacie cyklu życia pokoleń Kazimierza Wyki odpowiada fazie grup programowych, przedstawiających założenia ideowo-artystyczne, oddziaływaniu przez własne pismo i zastąpieniu dominanty rówieśniczej świadomości refleksją nad własnym stanowiskiem¹. W tym czasie, co także nie budzi wątpliwości komentatorów, „ukazują się znamienne dla pokoleniowej charakterystyki książki”².

¹ K. Wyka, *Pokolenia literackie*, Kraków 1989, s. 67.

² M. Szulc Packalén, *Pokolenie 68. Studium o poezji polskiej lat siedemdziesiątych*, Uppsala 1987, s. 67. Autorka wpisuje dzieje

Z jednej strony jest to prawdziwy wysyp ważnych tomów poezji (w przypadku poetów grupy Teraz były to książkowe debiuty) w samym tylko roku 1972: *Dziennik poranny* Stanisława Barańczaka, *Lekcja liryki* Jacka Bierzina, *Drozd i inne wiersze* Krzysztofa Karaska, *Nastanie święto i dla leniuchów* Juliana Kornhausera, *Samopalenie* Jerzego Kronholda, *Trzeci zbiór wierszy* Ewy Lipskiej, *Komunikat* Adama Zagajewskiego. Z drugiej strony, co także podkreśla krytyka, w okresie tym ukazały się dwie książki krytyczne Barańczaka: *Nieufni i zadufani* (1971) oraz *Ironia i harmonia* (1973). Szczególnie rola tej pierwszej jest nie do przecenienia ze względu na jej obecność w dyskusjach i sporach między- i wewnątrzpokoleniowych, a także, już z dystansu, w historycznoliterackich syntezach.

Polemiki z tezami przedstawionymi w pierwszej książce krytycznej Barańczaka koncentrowały się głównie na ogłoszonej w niej nowej walce klasyków z romantykami i wyraźnym wskazaniu przez autora, że

uznaje bezsprzeczną wyższość klasycyzmu sceptycznego nad dogmatycznym, a romantyzmu dialektycznego nad naiwnym, po drugie zaś — spomiędzy klasycyzmu sceptycznego i romantyzmu dialektycznego wybiera ten ostatni i za nim się opowiada³.

Ale trzeba przypomnieć, że ten fragment książki znalazł się w niej niezmienny w stosunku do pierwodruku w „Nurcie” w roku 1967 pt. *Nieufni i zadufani*. Rzecz

pokolenia 68 w pięć faz Wyki, wyodrębniając okresy: 1968–1970, 1971–1973, 1974–1975, 1976–1978, po roku 1979 (zob. *eadem*, *Pokolenie 68...*, s. 67–69).

³ S. Barańczak, *Nieufni i zadufani*, Wrocław 1971, s. 19.

o walce romantyków z klasykami w poezji najmłodszej⁴. Tekst dla nowofalowych sporów wręcz „założycielski”, napisany, na co wskazują daty pod jego pierwodrukiem, pomiędzy grudniem 1966 roku a lipcem 1967 roku. Ukazał się zatem jeszcze przed momentem ujawnienia się spajającego formację rówieśniczą w jakąś duchową wspólnotę „ośrodka krystalizacyjnego” świadomości pokoleniowej, za jaki raczej bezspornie uznaje się wydarzenia marca 1968 roku. W przekonaniu najważniejszego bodaj krytyka towarzyszącego generacji, Tadeusza Nyczka, dla młodej poezji wszystko, co najważniejsze, rozegrało się właściwie pomiędzy marcem 1968 roku a grudniem 1970 roku. Pierwsza z tych dat „była szokiem, wyzwoleniem najgorszych przeczuć, potwierdzeniem dwoistości świata; dla poetów oznaczało to konieczność wzięcia na siebie odpowiedzialności za wyrażenie dramatu rzeczywistości, który był także dramatem pokolenia ówczesnych studentów [...], dzięki niej określiła się młoda poezja, młody teatr, młoda sztuka”⁵. Sam Stanisław Barańczak także wyraźnie zadeklarował, w roku 1974, że to:

Marzec 1968 był momentem narodzin nowego okresu we współczesnej literaturze, więcej nawet: w kulturze. [...] To właśnie po marcu powstają pierwsze ważkie i przełomowe utwory poetów krakowskich, warszawskich, poznańskich. [...] To marzec zmusił młodą poezję końca lat sześćdziesiątych do poszukiwania nie tyle piękna, co prawdy – i do

⁴ S. Barańczak, *Nieufni i zadufani. Rzecz o walce romantyków z klasykami w poezji najmłodszej*, „Nurt” 1967, nr 10, s. 14–19 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 91–107).

⁵ T. Nyczek, *Powiedz tylko słowo. Szkice literackie wokół „Pokolenia 68”*, Londyn 1985, s. 16–17.

poszukiwania języka nie pięknego, lecz takiego, którym dałoby się tę prawdę wyrazić⁶.

Z przyjęcia tej ważnej dla krystalizacji świadomości pokolenia daty granicznej wyciągnięto także konsekwencje dla oceny dokonań poetyckich jego przedstawicieli. Cytowany już Tadeusz Nyczek notował w roku 1981:

Otwieram raz jeszcze, po latach, debiutancką *Korektę twarzy* (Poznań 1968). Na skrzydełku okładki zdjęcie młodziutkiego poety i nota, że studiuje polonistykę. Tomik oddano do składania 6 grudnia 1967. Nikt jeszcze wtedy nie wiedział, co się zdarzy za trzy miesiące. Co spowoduje gwałtowny zwrot w naszej powojennej kulturze. Stworzy nowe pokolenie literackie. Sam Barańczak zapewne nie podejrzewał, że za trzy miesiące czas popłynie tak prędko, że tych kilka, kilkanaście marcowych dni wykopie taką przepaść między jego literackim debiutem a książką drugą⁷.

Śledząc losy opublikowanych w roku 1967 tez programowych Barańczaka, pisanych jak i wiersze do pierwszego zbioru, kiedy nikt jeszcze nie wiedział, co wydarzy się w marcu następnego roku, można by uznać przywołane wypowiedzi i zawarte w nich kategoryczne sądy za przykłady pokoleniowej retoryki zmiany, pogłos świadomego budowania strategii pokoleniowej, anektującej historię roku 1968 na jej własny użytek. Podobne retoryczne funkcje, zdawałoby się, ma przeciwstawianie sobie, w kategoriach „przepaści” lub „długiej drogi”, przed- i pomarcowych dokonań poetyckich Barańczaka czy Krynickiego. Wszak ich literackie debiuty i książki wydane jako drugie związane są z tym samym obszarem tradycji literackiej,

⁶ S. Barańczak, *Etyka i poetyka*, Paryż 1979, s. 184–185.

⁷ T. Nyczek, *Powiedz tylko słowo...*, s. 92–93.

aktualizują język awangardy krakowskiej i zwracają się ku poezji lingwistycznej. Ale ciągłość odwołań do tradycji w obydwu tych wypadkach tylko maskuje zmianę głębszą, niż mogłoby się na pierwszy rzut oka wydawać, buduje pozór ewolucji tam, gdzie doszło do rewolucyjnego przewrotu. Fundamentalna zmiana, przy wykorzystaniu i wyciągnięciu konsekwencji z tradycji, polegała bowiem na przededefiniowaniu istoty poetyckości. Efektem swoistego zrewolucjonizowania języka poetyckiego (przez wystawienie tropu poetyckiego na konfrontację z „cudzym słowem”, które zrujnowało zarówno romantyczne, jak i awangardowe uroszczenia poetyckości) stał się także polifonicznie wymykający się i nieuchwytny podmiot, a także adresat liryczny, ustanawiający warunki dla prawdziwie „dialogicznej” liryki⁸.

To dlatego właśnie postawiłem na wstępie tezę, że nowofalowy spór o poezję, zainicjowany szkicem Barańczaka z roku 1967, wyprzedził nawet samą poezję tej generacji, choć niewątpliwie twórcy Nowej Fali już wtedy mieli za sobą wierszowe debiuty, przynajmniej prasowe niektórzy z nich⁹. Teza ta jednak, co wynika zwłaszcza z analizy poetyckich dokonań omawianej formacji, nie kwestionuje

⁸ Uzasadniam i rozwijam te tezy w szkicu: *Rewolta słowa poetyckiego – Barańczak, Krynicki*, w: *Poznań w Marcu – Marzec w Poznaniu (w rocznicę wydarzeń 1968 roku)*, red. S. Wysłouch, J. Borowiec, Poznań 2010, s. 77–90.

⁹ O kształtowaniu się nowego ruchu w poezji jeszcze przed wydarzeniami roku 1968 pisał Krzysztof Karasek: „Większość poetów nowego ruchu pierwsze wiersze drukowała około roku 1966. Znak to, że nie miał on charakteru akcydentalnego, że nie był reakcją na wydarzenia roku 68 czy 70, «odbiciem» ich w literaturze, odpowiedzią na dość szeroko pojmowane zresztą «społeczne zamowienie», lecz że miał trwalsze kulturowe podstawy, niż tylko wąsko rozumiana funkcja literatury «odzwierciedlającej», «odwzorowującej» rzeczywistość, że antycypował ją niejako, wyrastając ze stanu społecznej świadomości”. Zob.

w żaden sposób kluczowej roli marca 1968 roku w budowaniu świadomości pokoleniowej i artystycznych konsekwencji tego przeżycia. Jego wagę od samego początku podkreślali na przykład poeci z krakowskiego Teraz:

Grupa powstała w roku 1968. Nie jest to data przypadkowa, podobnie jak nie jest przypadkiem, że później wspólnie przeżywalismy wydarzenia grudnia 1970 roku. Te dwa lata, między rokiem 68 a 70, były gorzką lekcją dla całej literatury, której nie było, która nie brała udziału w tym, czym wszyscy żyli¹⁰.

I choć pokoleniowa zmiana dojrzała już przed marcem 1968 i była nieuchronna, a doświadczenie historyczne tylko utwierdziło uprzednie wobec niego poczucie wspólnoty, ułatwiło gest kreacji czy też konceptualizacji „marki” pokolenia, to jednak jego oryginalna estetyka, własny już w pełni język poetycki pojawiły się dopiero w ślad za „przeżyciem”.

Uwzględniając zatem ten zasadniczy udział „ośrodka krystalizacyjnego” w opisie dziejów Nowej Fali, trzeba się przychylić do stanowiska Bożeny Tokarz, która dyskutując z podziałem Małgorzaty Szulc Packalén¹¹, zaproponowała uprawnioną korektę ram czasowych dla poszczególnych faz rozwojowych pokolenia:

Pierwsza faza obejmowałaby nie lata 1968–1970, lecz lata 1966–1967 do 1970–1971. Początek fazy jest trudny do

K. Karasek, *Czy pięć po dwunastej?*, „Nowy Wyraz” 1973, nr 9, s. 75.

¹⁰ J. Piątkowski, S. Stabro, J. Kornhauser, A. Zagajewski, J. Kronhold, W. Jaworski, [inc.] *Poezja jest niezgodą...*, w: *Teraz* [suplement do publikacji „Kronika Kulturalna” – lata 1950–1970], [Warszawa 1971], s. 3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 70).

¹¹ Zob. przyp. 2.

uchwycenia całościowego, ponieważ w grę wchodzi różne ośrodki. Narastanie prób samookreślenia pokolenia rozpoczyna się między rokiem 1966 (manifest Ugrupowania 66 i końcowy etap istnienia poznańskich Prób) – 1967 (ogłoszenie komunikatu programowego łódzkiej grupy Centrum) a 1970 (I Spotkanie Poetów i Krytyków w Cieszynie) – 1971 (powstanie katowickiej grupy Kontekst i ukazanie się książki programowej *Nieufni i zadufani* Barańczaka)¹².

W roku 1967, w którym Stanisław Barańczak złożył do druku swój debiutancki tom wierszy i w którym ogłosił szkic programowy *Nieufni i zadufani. Rzecz o walce romantyków z klasykami w poezji najmłodszej*, założony został także dwutygodnik społeczno-kulturalny „Student”, który stał się „właściwą trybuną pokolenia”, wraz z trzema numerami dodatku literackiego „Młoda Kultura”¹³. W listopadzie 1967 roku powstała w Łodzi grupa poetycka „Centrum”, która opublikowała *Komunikat*, sygnowany przez Jacka Bierzina, Andrzeja Biskupskiego, Jerzego Jarmołowskiego, Janusza Królikowskiego i Kazimierza Świągockiego. Punkt pierwszy tego *Komunikatu* współbrzmi z rozpisany niemal równoległe programem Barańczaka i z mającymi pojawić się wkrótce manifestami i diagnozami grupy Teraz:

Daje się zauważyć niekorzystne zjawisko, które ogarnęło młodą poezję polską – zjawisko tyle bolesne co

¹² B. Tokarz, *Poetyka Nowej Fali*, Katowice 1990, s. 20–21.

¹³ L. Szaruga, *Walka o godność. Poezja polska w latach 1939–1988*, Wrocław 1993, s. 251. W istocie ukazało się sześć dodatków pod tym tytułem: trzy w latach 1972–1973 i trzy ostatnie w latach 1975–1976. Omawia je wszystkie (wraz z przypomnieniem genezy pisma) w artykule Andrzej Zawada, *Młoda Kultura*, w: *idem, Wszystko pokruszone*, Warszawa 1985, s. 179–187.

bezrozumne, a sprowadzające się do tego, że treści humanistyczne bywają powszechnie ograniczane do manifestacji estetycznych. Następujące momenty są w tym względzie szczególnie wymowne: dążność do efektownych popisów i zręcznych wybiegów, do tworzenia obrazów poetyckich za wszelką cenę, uchylanie się od problematyki moralnej współczesności w imię jakiejś absolutnej wolności, gdzie znikają wszelkie ograniczenia i wszelkie zobowiązania.

Należy ubolewać, że taka estetyzująca postawa odbiera poezji te jej elementarne funkcje społeczne, którym zawsze winna służyć – czyniąc je w zamian instrumentem fałszywej magii i celowego tworzenia mitów, które mają odwracać uwagę ludzi od rzeczywistych problemów¹⁴.

Rozwinięcie tych postulatów zaprezentował, jeszcze w tym samym roku 1967, jeden z założycieli grupy, Andrzej Biskupski, w szkicu pt. *Nie tylko przeciw metaforze*, mocno akcentując sprzeciw wobec uznawania dominującej roli „wzruszenia estetycznego” w dziele sztuki: „Należy wreszcie powiedzieć – pisał – poezja – podobnie jak każda inna działalność artystyczna – może i powinna stanowić narzędzie poznawania świata”. Autor zaprezentował „negatywny obraz metafory”, przeciwstawianej „poznaniu racjonalnemu opartemu na prawach logiki”, „myśleniu refleksyjnemu”¹⁵. W kolejnym wystąpieniu Biskupski sformułował między innymi „żądania, aby zapisy poetyckie posiadały walor obiektywności” w relacji do „bodźców-faktów” zewnętrznych, także pochodzących ze sfery społecznej i politycznej:

¹⁴ *Komunikat grupy poetyckiej „Centrum”, „Agora. Wydanie literackie” 1968, nr 19, s. 58.*

¹⁵ A. Biskupski, *Nie tylko przeciw metaforze*, „Odgłosy. Tygodnik społeczno-kulturalny” 1967, nr 11, s. 6.

Postulat tak rozumianej obiektywności stanowiłby też rzetelną podstawę do wychwytywania niezgodności między stanem świata a treścią poetyckiego zapisu – a to byłoby niezwykle ważne ze względu na konieczność wydobywania różnorodnych deformacji, powstających – jak należy przypuszczać – pod wpływem oddziaływań takich czy innych systemów wartości, uświadomionych lub nie, wewnętrznie sprzecznych lub uzupełniających się, pożądanych lub wręcz przynoszących szkodę¹⁶.

Poeta grupy „Centrum” projektował wizję „poezji semantycznej” – „niezbywalnej”, która

nie mogąc być odpowiedzialna za kształt świata, byłaby w każdym razie przynajmniej nie obojętnym świadkiem jego przemian: byłaby to też poezja, która mogłaby przeciwstawić się skutecznie nie tylko coraz powszechniej lansowanym poezjom syntaktycznym, ale i wszelkim odmianom poezji estetyzującej, posługującej się nie światem samym, ale jakąś jego daleką postacią zastępczą, postacią upiększoną, zdeformowaną i przez to skłamaną¹⁷.

Biskupski zaapelował też o etyczne rozumienie kategorii prawdy w odniesieniu do poezji,

jako niezależność sądów od takich czy innych perspektywy partykularnych, jako wola prawdy i obiektywizmu, jako nieubłagane tropienie fałszu, mogącego się pojawić w nas samych, ale także w świadomości innych ludzi i w świadomości zbiorowej¹⁸.

¹⁶ A. Biskupski, *Wiara w niezbywalność poezji*, „Więź” 1970, nr 1, s. 39.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*, s. 40.

W tym samym numerze „Więzi” z roku 1970 wtórował mu inny poeta grupy „Centrum”, Jacek Bierezin:

Jednak fakt, że mamy ową świadomość zagrożenia i daremności naszych działań, nie zwalnia nas od obowiązku czynienia wysiłków zmierzających do naprawy tego świata – do uczynienia go lepszym od tego, w którym żyjemy. Wiara jedynie w estetyczne kanony współczesności jest równocześnie przez obojętność wobec innych rzeczy – aprobatą wszystkich złych i nieludzkich momentów tej współczesności, sprowadza się do konformizmu.

Tak drogą eliminacji na placu boju – jako jedyna poezja na miarę naszych czasów – pozostaje poezja etyczna, sceptyczna, nie stroniąca od dramatyzmu; poezja stojąca ciągle wobec alternatywy niszczenia i stwarzania (a więc i romantyczna), poezja wątpiąca i uwikłana w sprzeczności¹⁹.

W gruncie rzeczy manifesty te pokrywają się z tezami *Nieufnych i zadufanych* czy też z tym, co zapisał Stanisław Barańczak w lipcu 1970 roku w dołączonym do arkusza *Jednym tchem* tekście pt. *Parę przypuszczeń na temat poezji współczesnej*, szczególnie we fragmencie kwestionującym zdolność poezji do zwycięstwa w ostatecznej rozgrywce z kłamstwem, demagogią i przemocą:

Nie sędzę, aby to właśnie poezja miała do tego doprowadzić (jeśli zresztą cokolwiek jest w stanie do tego doprowadzić). Ale wierzę, że poezja może się do tego przyczynić: może nauczyć człowieka myśleć o świecie w kategoriach racjonalnej nieufności wobec wszystkiego, co zagraża mu pod postacią kłamstwa, demagogii i przemocy. Stanie się tak wtedy, gdy poezja, o której myślę, będzie nieufna

¹⁹ J. Bierezin, *W stronę etyki*, „Więź” 1970, nr 1, s. 37 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 114).

w pełni, konsekwentnie, gdy będzie zdzierać maski pozorów nie tylko z zewnętrznego świata, ale i z samej siebie. Gdy będzie zarówno w tym, co ją otacza, jak i w tym, co tkwi wewnątrz niej, ukazywać skłócenie, niejednorodność i wieloznaczność czającą się pod powierzchnią harmonii, zgody i oczywistości²⁰.

Barańczak zapisał swoje postulaty wyraziściej i nieco ostrzejszym językiem niż przedstawiciele „Centrum”. Dlatego zapewne to jego wystąpienia programowe stały się zarówno obiektem ataków, z zewnątrz i z wewnątrz generacji, jak i materiałem dowodowym i ilustracyjnym dla historyków literatury. Bardziej sugestywny był też, jak się wydaje, w jego wydaniu wybór tradycji pozytywnej i wskazanie, oprócz romantyzmu dialektycznego, na lingwistów jako rozpoznawalnych i mocnych patronów nowej dykcji. Bierezin odwoływał się natomiast do poglądów Andrzeja Trzebińskiego, co wikłało go w mało wygodne wówczas, także dla części rówieśników, związki z poglądami spod znaku „Sztuki i Narodu”. Biskupski postulował jeszcze mniej spektakularne nawiązania do autentyzmu i sugerował możliwość kontynuacji i rozwinięcia haseł Stanisława Czernika i Jana Bolesława Ożoga.

Programowe pokrewieństwa z głównymi tezami Barańczaka zaprezentowali także w roku 1970 poeci grupy Teraz, definiujący w swoim manifestie zbiorowym poezję jako niezgodę, domagający się „poezji agresywnej, krytycznej i odważnej”, postulujący w miejsce „pełnej aluzji przypowieści” potrzebę „dosłowności i jasności”²¹. W roz-

²⁰ S. Barańczak, *Parę przypuszczeń na temat poezji współczesnej*, w: *idem, Jednym tchem*, Warszawa 1970, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 66–67).

²¹ J. Piątkowski, S. Stabro, J. Kornhauser, A. Zagajewski, J. Kronhold, W. Jaworski, [inc.] *Poezja jest niezgodą...*, s. 3 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 69).

leglejszym, podpisanym przez wszystkich członków grupy, wystąpieniu programowym na łamach „Współczesności” pt. *Magiczne zaklęcie, które wyzwala metafora*, zaatakowali przede wszystkim postawę klasycystyczną, podając ją za przykład dominującego w młodej poezji „realizmu naiwnego”.

Stosunek poety do mitu – pisali – wyraża się w dwu skrajnych formach: akceptacji mitu (postawa klasycystyczna) i w jego pozornym, bo nieuświadomionym odrzuceniu. Obie te postawy poetyckie są dla nas realizmem naiwnym²².

Przeciwstawiali tej tendencji „realizm nienaiwny”, sprzęgnięty z funkcją „bagatelizacji mitu i odruchów zmysłowych”²³.

Okres programowych uzgodnień, zależnych i niezależnych od siebie po części, co można wydedukować, śledząc daty powstawania i publikacji najważniejszych manifestów, kończy numer 12 „Poezji” z 1971 roku, zawierający cały zbiór manifestacji nowego ruchu, w tym wypowiedź Krzysztofa Karaska *Przez otwory strzelnicze ust* i diagnozę autorstwa Ryszarda Krynickiego *Czy istnieje już poezja lingwistyczna?* Teksty te dopełniają tezy i postulaty wyartykułowane publicznie przez innych nowofalowców, wyposażając je w nowe hasła i argumenty. Karasek deklaruje, że „model wiersza jest modelem świata”, a „wiersz pozostaje dialektyczną całością, nawet przy opozycji wszystkich jego elementów”²⁴, mówi rzecz

²² J. Piątkowski, S. Stabro, J. Kornhauser, A. Zagajewski, J. Kronhold, W. Jaworski, *Magiczne zaklęcie, które wyzwala metafora*, „Współczesność” 1970, nr 18, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 121).

²³ *Ibidem*.

²⁴ K. Karasek, *Przez otwory strzelnicze ust*, „Poezja” 1971, nr 12, s. 63 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 141).

jasna Barańczakiem. Pisząc zaś, że „klasyczna harmonia, statyka, mit”²⁵ zafałszowują obraz tego świata, dołączają do chóralnego, i niesprzecznego z wystąpieniami Barańczaka, w tej niechęci do klasycznej harmonii głosu Terazowców. Krynicki przeciwstawia postawie neoklasyzystycznej postawę lingwistyczną, pojmowaną jako stan świadomości:

Język zinstytucjonalizowany, fetyszystyczny, język gazety-
wych sloganów, będący odbiciem ogólnego zafałszowania
obrazu rzeczywistości – w poezji lingwistycznej ulega ob-
nażeniu, demaskacji i zaprzeczeniu. U poetów neoklasy-
cystycznych natomiast niechęć do zafałszowanego języka
współczesności przejawia się w próbie powrotu do języka
zmitologizowanego. [...] Szlachetna tendencja poetów
neoklasyzystycznych jest jednocześnie powodem ich ar-
tystycznej kłęski. [...] poeci neoklasyści chcieliby
jedynie zrekonstruować wyobraźnię symboliczną prze-
szłości, mówić o terażniejszości kodem symbolicznym
epok minionych. Poezja lingwistyczna natomiast mówi
o terażniejszości jej językiem, poddanym poetyckiemu
krytycyzmowi²⁶.

Numer 12 „Poezji” z 1971 roku symbolicznie zamyka
pierwszą fazę istnienia pokolenia, otwierając, zgodnie
z logiką wyłożoną w rozprawie Kazimierza Wyki, czas
manifestowania się pełnej „świadomości pokoleniowej”²⁷,
co zobaczymy zwłaszcza w twórczości poetyckiej, najsil-
niej objawionej licznymi tomami w roku 1972. Zaczyna
się także nieuchronnie, po solidarnym rozprawieniu się
z poprzednikami na Parnasie, czas konfrontacji postaw

²⁵ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 143).

²⁶ R. Krynicki, *Czy istnieje już poezja lingwistyczna?*, „Poezja” 1971, nr 12, s. 51 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 220–221).

²⁷ K. Wyka, *Pokolenia literackie*, s. 93–103.

i dojrzewanie do odmian wewnątrzgeneracyjnych, kiedy to wspólnota celów nie zapobiega polaryzacji postaw artystycznych, ideologicznych, życiowych oraz pojawieniu się odmiennych pomysłów na to, jak owe cele osiągać. Wśród tych pomysłów kluczową sprawą była kwestia języka sporu, mocno osadzonego, zwłaszcza w pierwszym etapie formowania się głosu pokolenia, w ówczesnym kontekście tego, co dopuszczalne. Przede wszystkim ze względu na cenzurę. Ale istotną rolę odegrało również przekonanie, że naprawa czy demontaż systemu możliwe są tylko od wewnątrz i niejako w obrębie jego słownika, na jego warunkach. Stąd na przykład marksistowska terminologia deklaracji programowych, która nie do końca była tylko „przykrywką” mającą wywieść przeciwnika w pole. Rzecz jasna należy język manifestów pokolenia 68 czytać w relacji do ówczesnych możliwości systemowych i stanu świadomości zbiorowej i na tym tle dopiero można zobaczyć, prowadzoną już także poza poezją, grę lingwistyczną, polegającą na testowaniu wytrzymałości, adekwatności do realiów „tu i teraz”, socjalistycznych pojęć i idei, dzięki czemu, jak podsumowała Lidia Burska:

liderzy pokolenia 68 mogli równocześnie interpretować rzeczywistość według Karola Marksa i „rozbrajać” marksistowską utopię; wierzyć w modernizację socjalizmu i jednocześnie demontować PRL; proklamować „romantyzm dialektyczny”, a zarazem dekonstruować i romantyzm, i dialektykę; przemawiać głosem aktywistów historii, organizatorów zbiorowej wyobraźni i nieświadomie ujawniać paradoksy (lub pułapki) zaangażowania intelektualistów, samych siebie²⁸.

²⁸ L. Burska, *Awangarda i inne złudzenia. O pokoleniu '68 w Polsce*, Gdańsk 2012, s. 173.

Spór z poprzednikami

Przyjęło się w historii literatury, w ślad zresztą za wczesnymi rozpoznaniem krytycznymi oraz manifestacjami poetów Nowej Fali, opisywać ich spór z poprzednikami w kategoriach sporu międzypokoleniowego. Barańczak w *Nieufnnych i zadufanych*, zdaniem Jerzego Kwiatkowskiego, „uderza w poezję pokolenia 60”²⁹. W roku 1974, na co wskazuje data umieszczona pod szkicem, sam Stanisław Barańczak przedstawił sugestywny schemat następstwa pokoleń w polskiej poezji powojennej, w którym po okresie buntu sprzęgniętego z estetyką, właściwego dla poezji pokolenia „Współczesności”, przyszła era pogodzenia się z rzeczywistością i zamknięcia w sferze problemów estetycznych (zgoda plus estetyka), należąca w latach 60. do Orientacji „Hybrydy”. Pokolenie 68, dokonując gwałtownego przełomu, nawiązuje natomiast do postawy buntu i krytycyzmu, wywodząc go jednak, inaczej niż pokolenie 56, ze sfery doświadczeń społecznych³⁰. O ile, pisał jeszcze przed tym wywodem Barańczaka Tadeusz Nyczek, „bunt rówieśników Grochowiaka dotyczył w głównej mierze sfer obyczajowości i kostiumu poetyki”, to „bunt kolegów Zagajewskiego umiejscawia się na polach społecznej i indywidualnej etyki, docierania do autentyczności postaw nie tylko wobec mitów literackich, ale głównie mitów istnienia zbiorowego”³¹.

Opisując już z dystansu i na potrzeby historii literatury sytuację odnajdywania się młodej poezji w rzeczywistości przełomu, Leszek Szaruga zauważał:

²⁹ J. Kwiatkowski, *Notatki o poezji i krytyce*, Kraków 1974, s. 68–69.

³⁰ S. Barańczak, *Życie zaczyna się po trzydziestce*, „Odra” 1975, nr 7/8.

³¹ T. Nyczek, *Mówić wprost*, „Miesięcznik Literacki” 1972, nr 12, s. 44.

Pierwszy impet, niejako naturalną kolejną rzeczą, obrócić się przeciw poetom kręgu Orientacji. *Nieufni i zadufani* Barańczaka, pierwsza programowa książka wstępującego pokolenia, to bezwzględna analiza dorobku poprzedników³².

Nazwy „pokolenie 60” używano wymiennie z określeniem „pokolenie Orientacji”, odsyłającym zarówno do grupy literackiej Orientacja Poetycka Hybrydy, jak i do warszawskiego pisma „Orientacje”. Notabene, jak odnotował Szaruga, pismo to (przed zamknięciem w roku 1972) stało się „trybuną wstępującego pokolenia i towarzyszącą mu krytyki”, a „w ostatnich numerach pisma dominującą rolę odgrywać zaczynają Stanisław Barańczak, Ryszard Krynicki, Krzysztof Karasek, Jarosław Markiewicz oraz Tomasz Burek”³³. Do kolejnych numerów „Orientacji” dołączano suplementy z arkuszami poetyckimi Krynickiego, Karaska, Markiewicza, Barańczaka i almanach grupy Teraz.

W roku 1967, przedstawiając po raz pierwszy swoją wizję nowego sporu romantyków z klasykami, Barańczak czytelnie przydzielał miejsce przeciwnikom:

Poeci z kręgu „Hybryd” i ich liczni naśladowcy są dziś najbardziej zdeklarowanymi wyznawcami „klasycyzmu dogmatycznego”, [...] „hybrydowcy” z całym inwentarzem swoich małych mitów znaleźli się po jednej stronie barykady z obozem tzw. małego realizmu w prozie³⁴.

³² L. Szaruga, *Walka o godność...*, s. 259.

³³ *Ibidem*, s. 249.

³⁴ S. Barańczak, *Nieufni i zadufani...*, s. 17 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 100).

W książce z roku 1971 rozwinął te hasłowe oskarżenia do postaci całego rozdziału. Jak od razu ustalili krytycy, a co zgodnie powtarza się w opracowaniach historyczno-literackich, w trzecim rozdziale *Nieufnych i zadufanych* Barańczak „uderza w pokolenie 60”. Trzeba jednak przypomnieć, że w tekście książki nic takiego się nie pojawia, a wręcz przeciwnie, możemy przeczytać, że jej autor nie będzie się koncentrował tylko na poetach współtworzących bądź kontynuujących poetykę „Hybryd”. Jego ówczesne rozpoznania nie mają mieć z założenia charakteru pokoleniowego:

udowodnijmy zatem – pisze – że klasycystyczne myślenie arbitralne ma zasięg znacznie szerszy: te same postawy, te same mechanizmy obronne, ta sama strategia działań bohatera lirycznego cechują również i tę poezję, która przy powierzchownym oglądzie wydaje się całkiem inna³⁵,

a mało tego, dopowiada Barańczak, w intencjach swoich autorów poezja ta ma nawet zdecydowanie przeciwstawiać się twórczości poetów Orientacji „Hybrydy”³⁶.

Rzecz jasna większość materiału dowodowego do rozdziału o *Homo fugiens* – rodzaju podmiotu-bohatera lirycznego (sportretowanego pod postacią pięciu typów) – dostarczają twórcy powiązani także generacyjnie z Orientacją. Ale jednym z głównych bohaterów negatywnych jest Bohdan Zadura, zaledwie rok starszy od samego Barańczaka, rówieśnik Zagajewskiego, debiutujący tomem poezji w roku 1968, podobnie jak autor *Nieufnych i zadufanych*. Jego wiersze ilustrują niemal każdy z wyodrębnionych i napiętnowanych typów bohatera, najwyraźniej zaś skomentowane zostały przy okazji

³⁵ S. Barańczak, *Nieufni i zadufani*, Wrocław 1971, s. 109.

³⁶ *Ibidem*, s. 110.

figury *homo simplificans*: „metaforyka Zadury jest dość wyblakła”, „sporo w jego wierszach miejsc pustych i banalnych, pozbawionych wszelkiej odkrywczosci”³⁷. Z kolei w podrozdziale poświęconym *homo sentimentalis* krytyka obraca się głównie przeciwko Rafałowi Wojaczkowi (także rocznik 1945). Podczas omawiania lingwistycznej tradycji pozytywnej Barańczak zastrzega, że stara się w swojej książce „możliwie jak najrzadziej posługiwać kategorią pokolenia”, która może stać się „drogowskazem mylącym”, jak na przykład w przypadku porównywania dat urodzenia przedstawicieli poezji lingwistycznej. Zastrzeżenie to otwiera szkielet o wzorcowej, dla postulowanej postawy nieufności, poezji Edwarda Balcerzana, który urodził się wszak w roku 1937, co – jeśli wziąć także pod uwagę datę debiutu książką poetycką (1960) – ustawiałoby go generacyjnie obok liderów kręgu Orientacji. Nie chodziło zatem Barańczakowi w pierwszym zamyśle o spór międzypokoleniowy, lecz przede wszystkim o dobitną krytykę jednej z tendencji poezji lat 60. w ogóle.

Obraz międzygeneracyjnego sporu z pokoleniem 60, mający wynikać między innymi z analiz zaprezentowanych w *Nieufnych i zadufanych*, stał się jednak krytyczno-literackim faktem, a wpisały się w niego i dopowiedziały już bardziej jednoznacznie wystąpienia programowe grup spoza głównego nurtu Nowej Fali, dla których jednak, co trzeba wyraźnie podkreślić, ambicją stało się poszukiwanie za wszelką cenę rozwiązań alternatywnych także dla lingwizmu czy „mowy wprost”. Bohdan Urbankowski, jako przewodniczący Forum Poetów Hybrydy (nieożsamego z Orientacją Poetów Hybrydy), ogłosił w roku 1971 manifest *O Nowy Romantyzm* (co ciekawe, wśród sygnatariuszy znaleźli się także poeci grupy „Centrum”),

³⁷ *Ibidem*, s. 157.

w którym poetów „Orientacji” przyrównał do szczurów uciekających z tonącego okrętu, kryjących się w laboratoriach, „gdzie cyzelują metafory”, natomiast neoklasycyzm określił „najpiękniejszą ucieczką z XX wieku”³⁸. Przedstawiciele katowickiego „Kontekstu” w roku 1973 zwracali uwagę na oficjalny, a więc z założenia bezkrytyczny przekaz zawarty w twórczości „Orientacji”, uległy wobec „manipulacji pozaliterackich”, podporządkowany „obiegowej mitologii społecznej”³⁹. W wierszach poetów „Orientacji” dostrzegali przede wszystkim tęsknotę za utraconą na zawsze Arkadią i fałszywy, „bo wyrażony przy pomocy skostniałych środków”⁴⁰, niepokój. „Pulchryzm metafor – jak dopowiadali – pozostaje w jawnej sprzeczności z próbami wyrażenia wątpliwości”⁴¹. A że dokonało się to wszystko w okresie szczególnie istotnym dla rozwoju sztuki światowej (*beat generation*, nowe kierunki w muzyce i plastyce), to świadczy wyłącznie o tym, że „zamiast solidarnej pracy intelektualnej stworzyła Orientacja pozory życia umysłowego (spory pokoleniowe, *quasi*-programy)”⁴². Podobnie jak Urbankowski, członkowie „Kontekstu” mówią o „cyzelatorstwie metafor”⁴³, przeżywającym swoje apogeum w latach 60. W podpisanym rok później przez wszystkich członków grupy wystąpieniu zatytułowanym *Zamiast manifestu* znajdziemy rozpoznania, które nie kłócą się z krytycznymi wobec „Orientacji” poglądami płynącymi z głównego nurtu:

³⁸ B. Urbankowski, *O Nowy Romantyzm. Manifest poetycki*, „Radar” 1971, nr 2, s. 4–5 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 78).

³⁹ W. Paźniewski, S. Piskor, *O poezję naszego czasu*, „Poezja” 1973, nr 9, s. 8 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 148).

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*, s. 9 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 150).

⁴³ *Ibidem*, s. 8 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 150).

Szczególnie jaskrawym przeciwieństwem naszej postawy jest, a raczej była poezja „Orientacji”. Właśnie poeci z tego kręgu chcieli zaprezentować człowieka od strony jego „wewnętrznych pejzaży”, bez kontekstu społecznego. Idealizując – rozdzielili przejawy przeżyć od ich źródeł i motywacji. Budując doktrynę poetycką, która miała zakreślić introwertywną sferę jako domenę ich poezji, nieoczekiwanie wpadli w estetyzm.

Poetom „Orientacji” wydawało się, że dając poetycki ekwiwalent „drgnień duszy”, zmierzają w stronę indywidualizmu, wkroczyli jednak do poetyckiej cukierni.

Nie wzięli pod uwagę, że manifestacja postaw indywidualistycznych bez uwzględnienia kontekstu społecznego jest dziś coraz bardziej niemożliwa. Świat zewnętrzny był dla nich jednak zbyt niepoetycki⁴⁴.

O ile jednostronny, zdecydowany atak na zdeintegrowaną już podówczas formację „Orientacji” łączył nawet skrajne skrzydła Nowej Fali, to stosunek do pokolenia „Współczesności” był bardziej złożony. W cytowanym przesłaniu „Kontekstu” również ci drudzy odpowiadają za „gnuśną atmosferę leniwego strumyczka metafor płynących z arkadyjskich ogrodów (działkowych)”, a przejawem „serwilizmu i urzędniczej obojętności na nowe propozycje artystyczne” ma być fakt, że „najczęściej wydawane są propozycje poetyckie zbliżone do... (Harasymowicza, Szymborskiej, Herberta itd.)”⁴⁵. Wyraźnie dystansowali się do dorobku wymienianych w takim szeregu twórców także poeci grupy Teraz. Barańczak natomiast, już w założycielskim tekście programowym z 1967 roku pisał:

⁴⁴ W. Paźniewski, S. Piskor, T. Sławek, A. Szuba, *Zamiast manifestu*, „Poezja” 1974, nr 1, s. 65–66 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 87–88).

⁴⁵ *Ibidem*, s. 65 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 83).

Toć przecież zaledwie dziesięć lat temu obserwowaliśmy w polskiej literaturze ostatni przełom romantyczny. To „pokolenie 1956” było w naszej poezji ostatnim, które w zdecydowanej większości nawiązywało swą praktyką twórczą do stylu myślenia epok romantycznych: baroku, romantyzmu czy modernizmu. Natomiast już dzisiejszych młodych sposób widzenia świata upodabnia do tego typu widzenia i myślenia, jaki panował w okresie oświecenia czy pozytywizmu⁴⁶.

Otwierał tym samym pole nie tylko do wskazania tradycji pozytywnej, zwłaszcza w obrębie nurtu lingwistycznego, co udokumentował już w książce z roku 1971, ale konsekwentnie budował bliskość także z innymi debiutantami 1956 roku, opartą na wspólnocie gwałtownej zmiany i buntu. Podobnie Krzysztof Karasek podkreślał, że

jeśli toczy się pomiędzy nami a pokoleniem 56 jakaś polemika, to nie przebiega ona na planie wzajemnych pretensji, oskarżeń, ale raczej wynika z troski o niedokończone wątki, o niedomyślane myśli, które były cenne, twórcze, lecz gdzieś się rozproszyły, załamały⁴⁷.

Zgodnie chyba z tą logiką Leszek Szaruga, doceniając znaczenie i siłę pokolenia 56, szczególnie jego wpływ na przemiany w całym poetyckim pejzażu, bycie istotnym punktem odniesienia, zdawał się jednak mieć mu za złe w połowie lat 70., że „jakby trochę zbladło, przycichło”⁴⁸.

⁴⁶ S. Barańczak, *Nieufni i zadufani...*, s. 15 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 91–92).

⁴⁷ *Demokratyzacja poezji – młodzi poeci wśród młodej publiczności*, „Polityka” 1974, nr 19, s. 9.

⁴⁸ L. Szaruga, *To słynne pokolenie 56*, w: *Teatr a poezja. Sztuka otwarta*, red. M. Lubieniecka, Wrocław 1975, t. 1, s. 133.

Z „kraksy” starych ideałów zwycięsko wyszedł, zdaniem autora, tylko Białoszewski. Grochowiak stał się „wzorem dokonania drugiego rzutu Pokolenia 56”⁴⁹, którym to mianem określa Szaruga poetów „Orientacji”. Poetycka filozofia Grochowiaka, wyłożona w artykule *Karabela zostanie na strychu* („Współczesność” 1959, nr 4) miała stanowić zapowiedź pojawienia się „pokolenia bez biografii”, zwrotu ku „małemu realizmowi”, „stabilizacji buntu” i tym samym „początek masowej produkcji Grochowiaków”⁵⁰. A nazwisko to stało się synonimem bohatera negatywnego Nowej Fali, przykładem „wyniosłej” i „typowo dworskiej poezji, operującej słowem literackim, odległym od języka potocznego jak to tylko jest możliwe”⁵¹. Autor tej oceny, Adam Zagajewski, w diagnozie z roku 1972, która stała się podstawą wspólnej książki z Kornhauserem, opublikowanej dwa lata później, nie szczędził Grochowiakowi słów krytyki: „Mitologiczny i historyczny skarbiec tej poezji jest jej głównym zapleczem, dzieje się ona w hipotetycznym podręczniku literatury, nawet «turpizm» jest wymyślony”⁵². W tym samym roku Tadeusz Nyczek, promując dokonania grupy Teraz, odrzucał możliwość powielenia przez swoje pokolenie doświadczeń debiutantów 56. Ich „turpistyczne zabawy”, jak pisał (wyłączając „chyba” Białoszewskiego i Herberta),

rychło zaprowadziły bądź to w poszukiwania rajskich krain wyobraźni (Harasymowicz, Nowak), bądź to w grę na „narodową nutę” (Bryll), bądź to wreszcie na piedestały

⁴⁹ *Ibidem*, s. 135.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 136.

⁵¹ A. Zagajewski, *Rzeczywistość nieprzedstawiona w powojennej literaturze polskiej*, „Student” 1972, nr 25, Dodatek artystyczno-literacki młoda kultura, s. 15 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 256).

⁵² *Ibidem*.

wieszczce (jednak!), gdzie trzeba trzymać styl i fason (Grochowiak)⁵³.

Rzeczywiste starcie ze światem, które legło u podstaw rozczarowania budującego tamtą poezję,

dało owoce – jak określił Nyczek – może nawet nie tyle kwaśne, ile nazbyt szybko przejrzałe; bunt się „ustatecznił”, jak każdy bunt, który cel swego powołania postawił na wyciągnięcie ręki⁵⁴.

Pokolenie 56, w przekonaniu Leszka Szarugi, stało się, owszem, „katalizatorem przyspieszających przemian w polskiej poezji powojennej”⁵⁵ (np. eksperyment lingwistyczny), ale samo odeszło od tego, co stanowiło podstawy buntu pokolenia. W twórczości Grochowiaka, Nowaka, Harasymowicza czy Herberta pojawiła się „estetyzacja idei, która jest odpowiednikiem małego realizmu w prozie”⁵⁶. W rozważaniach Szarugi szczególnie ważna jest, kluczowa dla Nowej Fali, sprawa Herberta:

W tej sytuacji, gdy rozpatrujemy ostatecznie dokonania liderów owego mitycznego „Pokolenia 56”, okazuje się, iż bardziej prawdziwa jest gadająca rzeczywistość książki Białoszewskiego (*Donosy rzeczywistości*), aniżeli *Pan Cogito* Zbigniewa Herberta. Gdy bowiem pierwsza z tych książek to próba samookreślenia sytuacji człowieka w świecie, w takich granicach, w jakich się on ujawnia, o tyle poemat Herberta jest – na pewno pełnym szlachetnej ekspresji – krzykiem rozpaczliwym skierowanym... w pustkę

⁵³ T. Nyczek, *Mówić wprost*, s. 44.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ L. Szaruga, *To słynne pokolenie 56...*, s. 139.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 138.

kosmosu. W obu wypadkach mamy do czynienia z „niepochwytnymi zarysami morału”; tylko zarysy morału Białoszewskiego widoczne są w żywej materii rzeczywistości, natomiast ewokowany ustami Pana Cogito moralitet nie znajduje żadnego, poza tekstem, punktu odniesienia⁵⁷.

Poeci Nowej Fali mieli możliwość bezpośredniej konfrontacji poglądów ze Zbigniewem Herbertem podczas IX Kłodzkiej Wiosny Poetyckiej w roku 1972. Autor *Studium przedmiotu* (bo jeszcze nie *Pana Cogito*) w swoim wystąpieniu odzegał się od przekonań, w myśl których sztuka i artysta mogą mieć „bezpośredni wpływ na losy świata”. Dzieła będące wynikiem „szlachetnej w istocie postawy” bywają, jak stwierdził, „niezdarne, śmieszne, po prostu złe”, natomiast „głoszenie humanistycznych ideałów” może sprowadzać artystę w „kraj banau”⁵⁸. W odpowiedzi między innymi Jarosław Markiewicz nazwał postawę Herberta „anachroniczną”⁵⁹. Ryszard Krynicki odniósł się do pozytywnej waloryzacji przez Herberta w poezji współczesnej tzw. przezroczywości semantycznej, tj. idei niezatrzymywania przez sam znak uwagi na sobie, idei słowa jako „okna otwartego na rzeczywistość”. Zdaniem Krynickiego ta idea jest w poezji „formułowanej w języku współczesności”, tj. „skazanej na język swojej epoki, która nie jest stałością, lecz permanencją i procesem”, nieosiągalna⁶⁰. Poeta Nowej Fali, wbrew Herbertowi, uznaje idee poetyckie za broń:

Zbigniew Herbert mówił, że historia nie zna ani jednego przykładu, aby sztuka i artysta miały wpływ na losy świata.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 139.

⁵⁸ *Spór o nową sztukę. Dyskusja na IX Kłodzkiej Wiosnie Poetyckiej 1972 (fragmenty)*, „Nowy Wyraz” 1973, nr 1/2, s. 9.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 15.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 17.

Z drugiej strony jednak wiemy o tym, że wszelkie systemy totalitarne zawsze zwracały się przeciwko sztuce, zwanej sztuką heretycką albo wyklętą, albo awangardową, traktując je jako objaw zwyrodnienia, degeneracji czy reakcjonizmu⁶¹.

Jeszcze ostrzej wybrzmiała polemika w wykonaniu Adama Zagajewskiego:

Jego [Herberta – D.P.] bardzo piękne wystąpienie było także niestety mitologiczne, należące do tego wielkiego pokolenia 56. Jeśli bowiem sformułował taki program, że poeta powinien tworzyć hierarchię wartości, a więc namawiać ludzi do czynienia dobra – to w sytuacji, kiedy kultura nie zna rzeczywistości, nie wiadomo, co jest dobre. To jest zasadniczy paradoks tej postawy, że nawoływanie do dobra w warunkach, kiedy nie wiadomo, co jest dobre, jest zupełnie próżnym gestem. Żeby było wiadome, co w naszej rzeczywistości jest przyzwoite, co jest godne szacunku, co jest dobre, to trzeba przeprowadzić ogromną pracę kulturalną, żeby odróżnić pozorne gesty pełne hipokryzji od tego, co jest naprawdę dobre. Podczas gdy taka kultura, którą wypracowało, jak już podkreślałem, symboliczne pokolenie 56, sprawiła, że my na dobrą sprawę nie wiemy, co jest godne szacunku, co jest etyczne, wobec tego nawoływanie do etyczności jest pustym nakazem, jest pustym postulatem⁶².

Prawdziwej oliwy do ognia dołał jednak w niecały rok później Julian Kornhauser, ogłaszając esej pt. *Herbert: z odległej prowincji*, wydrukowany zresztą w tym samym numerze „Nowego Wyrazu” co zapis dyskusji z Kłodzkiej

⁶¹ *Ibidem*, s. 18.

⁶² *Ibidem*, s. 28.

Wiosny Poetyckiej. Autor formułuje dość jednoznaczne osądy:

Rzeczywistość Herberta jest zastygłym światem świątyń, obrazów, ksiązek i mitów i drugorzędną absolutnie sprawą jest to, czy świątynie są w nim zburzone, czy też rozlega się w ich wnętrzach śpiew ofiarny⁶³. [...]

Nazwana ze współczesnego punktu widzenia postać nie zmienia swojego oblicza, nie przystaje do rzeczywistości aktualnej, jest tylko przedmiotem swobodnego opisu, pod cieniutką warstwą ironii przemycającego niezobowiązujący, poetycki komentarz. [...]

Świat mitologii jest dla Herberta rzeczywistością najpewniejszą, w której można sprawdzić samego siebie, ponieważ w istocie człowiek jest za słaby [...], żeby udźwignąć ciężar aktualności, za czysty, żeby babrać się w brudnych sprawach, za inteligentny, żeby zniżyć się do poziomu czasu teraźniejszego⁶⁴.

Kornhauser wpisuje analizowaną poezję w negatywny kontekst „immanentnej poetyki tzw. pokolenia 56, do której Herbert, chcąc nie chcąc, nawiązuje”. Dalej pojawia się nawet zrównanie jego propozycji z twórczością pokolenia 60:

Ucieczka w skomplikowany świat aluzji lub mitów przybrała w wypadku tej i bezpośrednio po niej następującej generacji rozmiary, jeśli się można tak wyrazić, zhierarchizowane: od penetracji rzeczywistości fantastycznej (nie tylko chodzi o przedstawiony świat, ale również o typ języka, wyabstrahowanego z codzienności, a balansującego

⁶³ J. Kornhauser, *Herbert: z odległej prowincji*, „Nowy Wyraz” 1973, nr 1/2, s. 76 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 263).

⁶⁴ *Ibidem*, s. 79.

na granicy sztuczności i zdobnictwa, czyli tzw. „ornatus difficilis”), do przejścia się „metafizyką”, które było już zupełnym porzuceniem spraw współczesnych mimo programowych deklaracji⁶⁵.

Świadomy już tych wypowiedzi Stanisław Barańczak, podczas pokoleniowej dyskusji w roku 1974, prowadzonej na łamach „Polityki” pod hasłem *Demokratyzacja poezji – młodzi poeci wśród młodej publiczności*, nie omieszkał, przy okazji definiowania bohatera nowej poezji, odnajdywanego w konkretnym człowieku zagrożonym przez anonimowe siły, do którego kierowane mają być postulaty „samodzielnego myślenia, działania, nonkonformizmu”, wyrazić się bardzo jasno i w imieniu zbiorowości:

Symbolem takiego bohatera jest dla mnie Pan Cogito Herberta: postać z jednej strony myśląca, z drugiej zaś podlegająca – jak każdy – naciskom i ograniczeniom. Herbert jest tu wielkim wzorcem dla nas⁶⁶.

Do sprawy Herberta wrócił Barańczak w równie zdecydowany sposób w recenzji ze *Świata nie przedstawionego*, w którym znalazł się przedruk szkicu Kornhausera:

Oto szkic Kornhausera o Herbercie – jedyny większy fragment książki, o którym można z całą pewnością powiedzieć, że jest interpretacyjnie zupełnie chybiony. To właśnie przykład, jak wymaganie od literatury jednoznacznych informacji o świecie nie pozwala docenić propozycji, których cała siła leży właśnie w dwuznaczności, w twórczej ironii. Herbert przecież nie „ucieka w skomplikowany świat symboli i mitów”, jak suponuje Kornhauser – przeciwnie,

⁶⁵ *Ibidem*, s. 78 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 266).

⁶⁶ *Demokratyzacja poezji...*, s. 8.

sięga doń tylko po to, aby skonfrontować go – z głęboką, po mannowsku rozumianą ironią – ze światem dzisiejszym, wykazać pęknięcie kultury humanistycznej, przebiegające przez naszą epokę, a zarazem ocalić z tej kultury jedyną rzecz uniwersalną i ponadczasową: system etyczny. „Skomplikowany świat symboli i mitów” nie służy tu po to, aby się wymigiwać od mówienia o współczesności: przeciwnie, za jego pośrednictwem można powiedzieć o współczesności w i ę c e j, niż „mówiąc wprost” (przynajmniej wtedy, gdy mówi się o tych problemach, które Herberta we współczesności interesują)⁶⁷.

I tak spór z poprzednikami stał się w istocie już wewnątrzgeneracyjnym sporem o poprzedników, zapowiadającym kolejne dyskusje i podziały w obrębie pokolenia.

Spór wewnętrzny

Jest bezspornym faktem, że ukazanie się książki duetu pisarskiego Julian Kornhauser – Adam Zagajewski, zatytułowanej *Świat nie przedstawiony* (Kraków 1974), „stało się prawdziwą sensacją literacką”, „zawarte w niej propozycje poruszyły całe środowisko literacko-kulturalne, a apodyktyczny i bezapelacyjny ton postulatów, w połączeniu z ich ideologicznym charakterem, wywołały burzę dyskusji”⁶⁸. Na książkę złożyły się artykuły obydwu autorów drukowane w większości w latach 1971–1973 na łamach czasopism literackich („Nurt”, „Odra”, „Literatura”, „Życie Literackie”, „Teksty”). Uznaje się ją zasadnie „za

⁶⁷ S. Barańczak, *Etyka i poetyka. Spór o nowy realizm*, „Student” 26.12.1974–8.01.1975, s. 10 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 272).

⁶⁸ M. Szulc Packalén, *Pokolenie 68...*, s. 88.

zamknięcie wstępnego okresu formułowania programów” generacji nowofalowej, zawierające z jednej strony „zespół wartości konstytutywnych dla światopoglądu Nowej Fali”, z drugiej natomiast otwierające „procesy dysocjacji wewnątrz pokolenia”⁶⁹, a nawet stanowiące swoiste podsumowanie czy wręcz „ostatnie wystąpienie pokolenia”⁷⁰. Spotkało się ono bowiem nie tylko z ostrą krytyką starszych i uznanych krytyków, jak na przykład Jerzy Kwiatkowski czy Jan Błoński, ale także z polemiczną reakcją pokoleniowych sprzymierzeńców. Najpełniej odniósł się do krakowskiej propozycji Stanisław Barańczak, który oprócz przywoływanej już dezaprobaty dla opinii na temat poezji Herberta, doceniając ogólnie zawartą w książce diagnozę stanu polskiej literackiej współczesności i ogromną wagę całej propozycji, zgłosił długą listę wątpliwości.

Po pierwsze, zwrócił uwagę na uproszczenie w wywodach relacji pomiędzy wyborem określonej estetyki (poetyki, sposobu mówienia o rzeczywistości) a systemem etycznym (zespołem wartości, koncepcją człowieka i świata), których efektem są „chybione” wszelkie ataki na „czysty estetyzm” w literaturze, „na rzekomą rezygnację ze stawiania pytań etycznych”: „Literatura nie może bowiem – pisze Barańczak – nie stawiać takich pytań. Problem tylko w tym, jakie są to pytania i jak zostają postawione”⁷¹. Druga wątpliwość dotyczyła postulatu „mowy wprost”, a szczególnie „dwuznaczności” samego hasła, której książka w pełni nie usuwa i może przez to zostać źle odczytana:

⁶⁹ A.K. Waśkiewicz, *Ósma dekada. O świadomości poetyckiej „nowych roczników”*, Wrocław 1982, s. 42.

⁷⁰ M. Szulc Packalén, *Pokolenie 68...*, s. 95.

⁷¹ S. Barańczak, *Etyka i poetyka. Spór o nowy realizm*, s. 10 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 270).

Czy w ogóle można w literaturze „mówić wprost”? Jeśli opozycją tego mówienia jest mowa lawirancka, zafałszowana, wymijająca istotne problemy – wtedy oczywiście można „mówić wprost” (a przynajmniej próbować). Jeśli natomiast opozycją jest mówienie literackie, język poetycki, ze swojej natury będący „mówieniem nie wprost” – pytanie staje się bezprzedmiotowe, gdyż tak rozumiane „mówienie wprost” wyprowadza poza granice literatury⁷².

Barańczak zarzuca autorom *Świata nie przedstawionego* „zbytne przywiązanie do jednoznaczności”, do „zbyt uproszczonego rozumienia owej «prawdy» jaką ma przynosić literatura”⁷³. Krytyk bierze także w obronę literackie eksperymenty, które nie mieszczą się w postulowanej formule „mówienia wprost”, ale ich celem jest coś więcej niż eksperymentowanie samo w sobie, czego dowodzić ma chociażby twórczość Mirona Białoszewskiego lub groteskowo-aluzyjna proza Marka Nowakowskiego, pozornie sprzeczna z realizmem. Stawiając na koniec pytania, zakreśla płaszczyznę sporu:

Czy literatura ma przedstawiać czytelnikowi jednoznacznie prawdziwy obraz świata, czy raczej kształcić jego świadomość i wyrabiać w nim umiejętność samodzielnego tworzenia owego obrazu? Czy bardziej jest dziś potrzebna literatura odpowiedzi, czy literatura pytań?⁷⁴.

Od haseł i postulatów firmowanych przez członków grupy Teraz dystansowali się też inni poeci kojarzeni z Nową Falą. Leszek A. Moczulski na przykład określił „mowę wprost” jako potrzebną w wymiarze społecznym,

⁷² *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 270).

⁷³ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 272).

⁷⁴ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 274).

ale będącą czymś nieużytecznym w poezji, „nierealnym postulatem sprzecznym z językiem, którym żyję”⁷⁵. Podobnie krytycznie odniósł się zresztą poeta do dokonań lingwistów ze swojej generacji, u których w jego przekonaniu dominuje odsłonięcie „funkcji rozpadowych języka”. Ma ono ujawnić jakąś prawdę, ale prowadzi do „dalszego rozbijania języka”, podczas gdy „najpilniejszym zadaniem jest obrona tego, co ten język może jeszcze scalać i tworzyć”⁷⁶.

Wewnątrzgeneracyjny spór o lingwizm rozpoczął się rzecz jasna już wcześniej, pierwszymi głosami krytycznymi po pierwszej publikacji programu Barańczaka w 1967 roku. Już w roku 1970 w manifestie grupy Teraz mogliśmy przeczytać, że dialektyka z *Nieufnych i zadufanych* tworzy nie tyle postawę opozycyjną wobec klasycystycznej, ile ją uzupełnia. Dzieje się tak, gdyż „lingwistyka” akceptuje nie samą, treść mitu, ale środek, przez który ten się wypowiada:

Wobec czego poeta lingwista poprzez swoje językowe zainteresowania nie sprzeciwia się sytuacji szacunku dla mitu, lecz ją na swój sposób uzasadnia i utrzymuje, stanowiąc tym samym równie konserwatywny czynnik poetycki⁷⁷.

O wiele ostrzejszy atak czekał program Barańczaka i dokonania poetów-lingwistów ze strony innych ugrupowań. W manifestie *O Nowy Romantyzm* z roku 1971, podpisanym w imieniu Forum Poetów Hybrydy, przez

⁷⁵ L.A. Moczulski, *Wieczór autorski – pieśni – poemat obrzędowy*, w: *Teatr a poezja. Sztuka otwarta*, t. 1, red. M. Lubieniecka, Wrocław 1975, s. 106–107.

⁷⁶ *Ibidem*, s. 106.

⁷⁷ J. Piątkowski, S. Stabro, J. Kornhauser, A. Zagajewski, J. Kronhold, W. Jaworski, *Magiczne zaklęcie...*, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 124).

Bohdana Urbankowskiego, mogliśmy przeczytać, że „samo ośmieszanie języka nie jest walką, lecz odebraniem broni obu walczącym stronom, także i tej, która z totalitaryzmem walczy naprawdę, jest obezwładnieniem intelektu”⁷⁸. Urbankowki wyszydził też „zapewnienia o znaczeniu lingwistyki w walce z faszyzmem”, oznajmiając bardzo zdecydowanie: „nie uważamy lingwistyki za poezję”⁷⁹. Swoje poglądy rozwinął między innymi w *Tezach do dyskusji o Nowym Romantyzmie*⁸⁰. Umieścił przy tym lingwistów pokolenia 68 po stronie bierności i koniunkturalizmu w typie „kawiarnianym”: „powtarzający slogany przeciwników sloganów, lansujący letnią kontestację i nieszkodliwy sceptycyzm”⁸¹. Ich poezja, zdaniem lidera tzw. Konfederacji Nowego Romantyzmu, to „żałowa gra na pełnym marginesie życia”, ewoluująca w stronę „literatury dworskiej”, lecz nie na prawach kapłana, a błazna, obarczona błędem „nudnego doktrynalizmu”, do tego podejrzana, jako „jedyna tolerowana przed grudniem forma poezji”, bunt, który „okazał się towarem”⁸². Urbankowski próbował zbudować rówieśniczą alternatywę dla Nowej Fali, uderzając w tony nacjonalistyczne, antyinteligentkie czy wręcz antysemitki. Wypadałoby powtórzyć za Leszkiem Szarugą, że „być może należałoby działalność tej grupy pominąć milczeniem”⁸³, ale bez jej

⁷⁸ B. Urbankowski, *O Nowy romantyzm...*, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 76).

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ B. Urbankowski, *Śladem romantyzmu. Tezy do dyskusji o Nowym Romantyzmie*, w: *Forum Poetów Hybrydy. Program imprez Nowego Romantyzmu*, Warszawa 1973, s. 56–64 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 223–243).

⁸¹ *Ibidem*, s. 59 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 232).

⁸² *Ibidem*.

⁸³ L. Szaruga, *Walka o godność...*, s. 253.

przywołania, mimo wszystko, obraz i klimat okresu nowofalowego sporu o poezję byłyby niepełne.

Podobnie niepełny byłby ogląd interesującego nas sporu bez dostrzeżenia udziału innych zadeklarowanych przeciwników lingwizmu, do jakich należeli poeci z katowickiej grupy Kontekst. W roku 1973 już na początku rozbudowanego artykułu programowego postawili hasło: „nie Orientacja i nie lingwiści”⁸⁴. Tym drugim zarzucili „fetyszycję języka”, „iście mistyczną wiarę w demaskatorskie i poznawcze walory języka”, „brak świadomości cywilizacyjnej oraz nieznanomość roli, jaką w obecnej sytuacji spełnia stale degradowany język”⁸⁵. Argumenty zaczerpnięte przez Stanisława Piskora i Włodzimierza Paźniewskiego z dzieł Chomsky’ego czy McLuhana miały przy tym wykazać, jaka była przyczyna porażki lingwistów. W podpisanym rok później już przez całą czwórkę z Kontekstu wystąpieniu pt. *Zamiast manifestu* sprowadzili program poetycki lingwistów do „inscenizacji gramatyki”, przypisując mu przy tym „cechy myślenia magicznego”⁸⁶. Tezy te powtórzył Paźniewski w polemicznym wobec Barańczaka szkicu pt. *Lingwiści przyłapani na gorącym uczynku, czyli czy można zbawić świat za pomocą słowników?*, wyjaśniając przy tym, że termin „inscenizacja gramatyki” zaczerpnął od austriackiego badacza Aloisa Brandstettera. Oprócz „myślenia magicznego” zarzucił lingwistom anachroniczność, pozostawanie w obrębie mitologii społecznej, stosowanie zabiegów dających „iluzję uspokojenia”, zgodnie z przekonaniem, że „wystarczy

⁸⁴ W. Paźniewski, S. Piskor, *O poezję naszego czasu*, s. 7 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 145).

⁸⁵ *Ibidem*, s. 9 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 151).

⁸⁶ W. Paźniewski, S. Piskor, T. Sławek, A. Szuba, *Zamiast manifestu*, s. 66 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 87).

zajrzeć do słowników, aby naprawić wszelkie zło świata”⁸⁷. Z koncepcjami Barańczaka z *Nieufnych i zadufanych* rozprawił się jeszcze Stanisław Piskor w artykule *Eklektyzm jako nowatorstwo*⁸⁸, stawiając głównie zarzut fałszywego przypisania przezeń patronów „romantyzmu dialektycznego” do poezji lingwistycznej. Programowe wystąpienia twórców Kontekstu zostały zebrane w książce *Spór o poezję*, która ukazała się w roku 1976, zamykającym *de facto* fazę wspólnot programowych pokolenia i otwartych sporów, także wskutek okoliczności politycznych. Z zaangażowanie w sprawy społeczne (składanie podpisów pod listami protestacyjnymi, m.in. *List 59* w sprawie zmian w Konstytucji, działalność w Komitecie Obrony Robotników) wielu autorów przypląciło tzw. zapisem cenzorskim, co z jednej strony wykluczyło ich nazwiska z oficjalnego życia literackiego (i jako autorów, i jako przedmiot opisu czy odniesienia dla innych), z drugiej – doprowadziło do rozwoju niecenzurowanego obiegu wydawniczego.

W roku 1976 ukazała się również inna książka polemiczna wobec głównego nurtu Nowej Fali, także zbierająca w części wcześniejsze publikacje prasowe, *Dzień powszedni wyobraźni* Jana Kurowickiego. Książka ta słusznie może być postrzegana, tak jak ujął to Marian Kisiel (a co było obecne też w przeczuciach jej bohaterów), jako wyraz „kampanii likwidatorskiej” Nowej Fali „stymulowanej przez administrację polityczną”⁸⁹. Jej genezą, jak widzi to jeden z uczestników ruchu, Leszek Szaruga, było zorganizowane przez Wydział Kultury Komitetu

⁸⁷ W. Paźniewski, *Lingwiści przyłapani na gorącym uczynku, czyli czy można zbawić świat za pomocą słowników?*, „Poezja” 1974, nr 12, s. 55 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 183).

⁸⁸ S. Piskor, *Eklektyzm jako nowatorstwo*, „Poezja” 1974, nr 2, s. 56–61 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 165–176).

⁸⁹ M. Kisiel, *Pokolenia i przełomy. Szkice o literaturze polskiej drugiej połowy XX wieku*, Katowice 2004, s.123.

Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej oraz Ministerstwo Kultury sympozjum w Augustowie w roku 1972, które „stanowiło przede wszystkim próbę rozpoznania nastrojów” i doprowadzenie do ewentualnego „przechwycenia” młodych twórców, „uformowania” i zinstytucjonalizowania ruchu w duchu zaangażowania społecznego. W efekcie fiaska tego przedsięwzięcia uczestniczący w sympozjum Kurowicki, „młody teoretyk partyjny, podjął ostrą krytykę tendencji widocznej w młodej poezji”, krytykę „z pozycji marksistowskich”⁹⁰. Kurowicki, jak ujął to Julian Kornhauser, „komponował elaboraty ideologiczne”⁹¹, w których demaskował słabości wierszy i postaw w nich propagowanych. W najobszerniejszym z tych elaboratów, zatytułowanym *Dlaczego nie indywidualizm?*, analizując poszczególne utwory Barańczaka, Krynickiego, Zagajewskiego czy Karaska, ujawniał obecną w nich postawę outsidera, oddalonego od świata i nierozumiejącego mechanizmów społecznych, nieodróżniającego systemów politycznych.

Podążanie przez poetów Nowej Fali „w omszałe rewiry metafizyki outsidera” prowadzić ma do „kamerdynerskiego stosunku do historii”⁹². Odwołując się do Hegła, zdefiniował Kurowicki odzwierciedlającą się jego zdaniem w poezji i publicystyce nowofalowej „postawę kamerdynerską”, typową dla myśli konserwatywnej, która miałaby polegać na tym, że „miast dostrzegać to, co się dzieje za sprawą mas jako całości, będzie się widziało głównie to, co poszczególne jednostki albo całe nawet podstruktury, w ramach masowego organizmu czynią”⁹³. Mówiąc bar-

⁹⁰ L. Szaruga, *Walka o godność...*, s. 251.

⁹¹ J. Kornhauser, *Wiórkowanie*, „Student” 1975, nr 9, s. 10.

⁹² J. Kurowicki, *Dlaczego nie indywidualizm?*, „Poezja” 1974, nr 12, s. 15.

⁹³ *Ibidem*, s. 16.

dziej wprost, co przeczytamy w elaboracie, „przedstawiciele nowej fali nie są właściwie w stanie zrozumieć marksizmu”⁹⁴, a hasło „mówienia wprost” jest „utopią, która nie przekracza perspektyw mieszczańskich”⁹⁵. W innym z artykułów zarzucił Kurowicki poetom Nowej Fali rozdźwięk między nasycaniem wierszy „rekwizytami właściwymi dla naszej propagandy i agitacji” a sprzeczną z tym treścią, odcinanie się od tego, co masowe, próbę ingerowania w rzeczywistość przy zachowaniu, pozorowanej wszakże, ideologicznej neutralności⁹⁶. Na głosy krytyczne wobec tych enuncjacji, w tym na uwagi Zagajewskiego i Kornhausera⁹⁷ („Polityka” 1975, nr 6) dotyczące ignorancji, demagogii i włączeniu przez niego poezji do ekonomii politycznej, Kurowicki odpowiedział złośliwie w „Literaturze” w roku 1975, twierdząc, że Nowej Fali likwidować nie zamierza: „Nie uważam ich bowiem za niebezpiecznych, lecz za zupełnie prząsnych pocziwców, którzy – niestety – stają się coraz bardziej nudni, żądając dyskusji, polemik, itp.”⁹⁸. Polemizując natomiast z krytyczną reakcją Tomasza Burka, wyznał wprost, że nie wierzy, aby Nowej Fali chodziło o „nowy typ demokracji socjalistycznej”⁹⁹. W sposób równie bezpośredni, a niemożliwy w krajowych cenzurowanych pismach, zareagował na wywody Kurowickiego Witold Wirpsza na łamach paryskiej „Kultury”, określając je „mętną mieszaniną wulgarnego marksizmu, spłaszczonego heglizmu i kilku teoremów

⁹⁴ *Ibidem*, s. 23.

⁹⁵ *Ibidem*, s. 27.

⁹⁶ J. Kurowicki, *Rozważania o naturze poety*, „Miesięcznik Literacki” 1974, nr 12, s. 67.

⁹⁷ J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Jak nie będziemy dyskutowali, to będziemy spali*, „Polityka” 1975, nr 6, s. 1 oraz 12–13.

⁹⁸ J. Kurowicki, *Jeszcze o indywidualizmie*, „Literatura” 1975, nr 16, s. 14.

⁹⁹ *Ibidem*.

bliżej nieokreślonej proweniencji¹⁰⁰. „Pod płaszczykiem polemiki literackiej – zauważa Wirpsza – wypowiada on parę mrocznych myśli”, a „cały ten artykuł jest jednym wielkim donosem (także i w stylistyce) na myślenie indywidualne, niemanipulowane, odporne i krytyczne, jakiego domagają się poeci pokolenia 70”¹⁰¹.

Nim jednak ziściły się zapowiedzi¹⁰², przecucia i proroctwa o administracyjnej likwidacji Nowej Fali, jej przedstawiciele zdążyli jeszcze przeprowadzić dyskusję, która w powszechnym przekonaniu obserwatorów życia literackiego wyznaczyła „końcowy etap okresu «burzy i naporu» nowej generacji”¹⁰³, sygnalizowała „końcowy moment wspólnoty całej formacji”¹⁰⁴, stanowiła wreszcie „początek końca pokoleniowej wspólnoty”¹⁰⁵, stając się jej „testamentem”¹⁰⁶. Spór o rolę pisarza i jego postawę wobec rzeczywistości zainicjowany został w roku 1975 artykułem Stanisława Barańczaka *Zmieniony głos Settembriniego*. Wykorzystując relacje wiążące trójkę bohaterów *Czarodziejskiej góry* Tomasza Manna, zbudował autor model ponadczasowych postaw odnajdywanych w litera-

¹⁰⁰ W. Wirpsza, *Neostalinizm w „Poezji”*, „Kultura” 1975, nr 4, s. 128.

¹⁰¹ *Ibidem*, s. 128–129. Na zakończenie swoich uwag odnotował Wirpsza co następuje: „warto zauważyć, że «Poezja» jest pismem, gdzie w bratniej przyjaźni sąsiadują z sobą teoryjki rodem z «Falangi» (Urbankowski, Tomaszewicz) oraz czło-bitność wobec cienia Wielkiego Stalina”.

¹⁰² Wskazać tu trzeba jeszcze na inną partyjną zapowiedź tego procesu w szkicu Jana Witana, *Nie wierzę w poezję, która jest tylko kontestacją (o „Nowej Fali” w poezji polskiej szkic krytyczno-programowy)*, „Poezja” 1974, nr 1.

¹⁰³ L. Szaruga, *Walka o godność...*, s. 285.

¹⁰⁴ P. Majerski, *Układy sprawdzeń (W kręgu Nowej Fali)*, Katowice 1997, s. 45.

¹⁰⁵ M. Szulc Packalén, *Pokolenie 68...*, s. 100.

¹⁰⁶ A. Nowaczewski, *Testament Nowej Fali, czyli o dyskusji na temat Czarodziejskiej góry raz jeszcze*, „Świat Tekstów” 2017, nr 15.

turze i kulturze. W roli Settembriniego obsadził Barańczak „cichy i przytłumiony” współcześnie, „wbrew wielu efektownym pozorom – głos sztuki, literatury, poezji”, „być może równie jak tamten powieściowy śmieszny przez swoją bezradność”¹⁰⁷. Naphta reprezentuje głos „podniesiony do najwyższej mocy przez megafony masowych doktryn, powtarzany chóralnym echem przez niezliczone rzesze wyznawców”, „odczłowieczone doktryny”¹⁰⁸. Hans Castorp uosabia przekonanie o możliwości pogodzenia przeciwieństw. Tyle że po doświadczeniach ludzkości późniejszych niż akcja powieści Manna, „po obozach koncentracyjnych i pokazowych procesach, po epokach wielkiej cielesnej zagłady i wielkiego duchowego zniewolenia”, w przekonaniu Barańczaka, Castorp „nie ma już prawa myśleć o godzeniu tych dwu sprzecznych stanowisk”¹⁰⁹. Nie da się bowiem „doprowadzić do harmonii pomiędzy żarłocznym molochem a jego niemal bezbronną ofiarą”:

Nie ma też prawa myśleć o drodze pośredniej, lawirującej między skrajnościami: okazywało się bowiem już wielokrotnie, że trzeciej drogi po prostu nie ma, że w sporze między humanizmem a zorganizowanym terrorem można opowiedzieć się tylko po jednej bądź po drugiej stronie¹¹⁰.

Autor szkicu chciałby sztuce (poezji) powierzyć odbudowę etyki w świecie, w którym „Bóg umarł”. Łatwej, bo zwalniającej z odpowiedzialności, etyce autorytarnej przeciwstawia Etykę Bez Autorytetów, której fundamentem, „jedyną miarą wartości”, jest drugi człowiek.

¹⁰⁷ S. Barańczak, *Zmieniony głos Settembriniego*, „Literatura” 1975, nr 29, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 280).

¹⁰⁸ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 279, 281).

¹⁰⁹ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 280).

¹¹⁰ *Ibidem*.

Wątpliwości dotyczące Settembriniego zgłosił Krzysztof Karasek. W jego przekonaniu, choć

humanizm Settembriniego, który podaje w wątpliwość słuszność jakichkolwiek racji prócz racji Człowieka, i zde-terminowany, fatalistyczny racjonalizm-historyzm Naphty (niewiele się zresztą różniący od totalizmu) nie kontaktują się na żadnym – praktycznie – planie¹¹¹,

to łączy je to, że tak samo nie dają człowiekowi szansy. Sympatia zatem, Manna i nasza aktualna, ma być po stronie Castorpa, który „racje zarówno Settembriniego, jak i Naphty stawia w obnażającym świetle ironii, który jest dystansem do nich, intelektualna rezerwą”¹¹². Karasek określa głównych antagonistów powieści mianem manekinów, „kukielek abstrakcyjnego «etyzmu»”¹¹³. Nie mogą oni zatem być równie interesujący jak cała złożona „ludzka przestrzeń” pomiędzy nimi: „Settembrini jest tylko miłością, Naphta koniecznością”, obaj „wiedzą, co mają robić i na czym się mogą oprzeć”. Utopią pierwszego z nich jest wiara w abstrakcyjnego Człowieka, drugiego – w wyimaginowaną utopię Historii: „Tylko Castorp jest rozdarty”¹¹⁴ i nie ma za sobą nikogo, nie odpowiadając przy tym na żadne z wezwań „racji nierzeczywistych”.

W spór włączył się Adam Zagajewski, publikując esej pt. *Artysta bez właściwości*. Zaczął od podsumowania rozbieżności:

Jeszcze raz: jakie są punkty polemiczne między Barańczakiem a Karaskiem. Barańczak – jasność, postawa,

¹¹¹ K. Karasek, *Wątpliwości dotyczące Settembriniego*, „Twórczość” 1976, nr 3, s. 91–92 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 292–293).

¹¹² *Ibidem*, s. 92 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 293).

¹¹³ *Ibidem*, s. 94 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 297).

¹¹⁴ *Ibidem*, s. 93 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 295).

racjonalizm, wybór, konsekwencja, jedność, idea. Karasek – niejasność, kultura, przedłużanie czynności wyboru, podmiotowość¹¹⁵.

„Karasek poprzez Castorpa – dopowiada Zagajewski – broni tego, co w kulturze związane jest z osobą, z rzeczywistością człowieka, z życiem”¹¹⁶. Postaw reprezentowanych przez postaci-symbole pogodzić się nie da. Sprzeczności tych nie może pogodzić artysta, który

może je jednak utrzymywać przy życiu, na przemian czerpiąc siłę z tego, co wyraźne i dźwigające w górę, do światła, jak i z tego, co wieloznaczne, ciemne, odporne wobec radykalnych klasyfikacji¹¹⁷.

Stawką w tej grze jest światopogląd – „źródło napięcia przenikające całą twórczość”. Bo choć literatura zajmowała się analizą „człowieka bez właściwości”, to jednak autorzy takich analiz w żadnym wypadku nie byli „pisarzami bez właściwości”¹¹⁸. Autor eseju pyta zatem na koniec retorycznie: „Czy więc utożsamiać się z bohaterami, czy raczej z autorami książek?”¹¹⁹.

Dyskusja o możliwości adaptacji modelu wyinterpretowanego z układu ról w *Czarodziejskiej górze* do współczesnych realiów kulturowych i politycznych „ukazała wyraźnie”, jak podsumowała autorka pierwszej monografii o pokoleniu 68, „rozbieżność stanowisk i ideowych

¹¹⁵ A. Zagajewski, *Artysta bez właściwości*, „Tygodnik Powszechny”, 1976, nr 51, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 308).

¹¹⁶ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 310).

¹¹⁷ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 313).

¹¹⁸ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 314).

¹¹⁹ *Ibidem*.

postulatów”, przejawiającą się w zgłoszeniu trzech propozycji postawy artystyczno-ideologicznej:

pierwsza opiera się na opozycji między oportunistyczną ugodą a postawą nieufności i buntu, druga podważa cel praktycznej realizacji takiej opozycji, trzecia zaś usiłuje wyciągnąć z obu tych stanowisk wartości kreatywne¹²⁰.

Czwartą propozycję zdążył jeszcze zarysować Leszek Szaruga, publikując 30 stycznia 1977 roku w warszawskiej „Kulturze” napisany jeszcze w roku 1976 szkic pt. *Pani Schweigestill*, wprowadzający do sporu postaci z *Doktora Faustusa*. Analizie poddał w nim spór konserwatywnego humanisty Zeitbloma z Leverkuehnem. O ile, jak pisze Szaruga, Settembrini walczył o swoje racje, to „Zeitblom już tylko usprawiedliwia nimi swoje nadzieje”¹²¹. Walczy natomiast Leverkuehn:

Jego szaleństwo jest szaleństwem dwudziestowiecznego artysty, który spekulację formalną doprowadził w swoim mniemaniu do jakiejś granicy, która w dialektycznym spięciu przekształca wolność w ostateczną niewolę¹²².

Zamiarem Manna jest „ustanowienie ironicznego dystansu między sobą a światem stworzonym i opisanym w powieści”¹²³ przez kompromitację postawy Zeitbloma. Ludzki wymiar reprezentuje przy tym pani Schweigestill, która z dyskusji bohaterów nic nie rozumie. Szaruga wprowadza ze swojej analizy postulat postawy polegającej

¹²⁰ M. Szulc Packalén, *Pokolenie 68...*, s. 99–100.

¹²¹ L. Szaruga, *Pani Schweigestill*, „Kultura” [Warszawa] 1977, nr 5.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ *Ibidem*.

na „samoograniczeniu pozwalającym uniknąć skrajności”, i w sztuce, i w życiu¹²⁴.

W przekonaniu Lidii Burskiej *Zmieniony głos Settembriniego* był „pierwszą w tym pokoleniu jednoznacznie sformułowaną ofertą wyjścia poza granice utopii”¹²⁵, „definitywnym odwrotem od wielkiej narracji marksistowskiej”¹²⁶, oznaczającym prawdziwy koniec Nowej Fali. Dyskusja wokół *Czarodziejskiej góry*, jak zauważył Paweł Majerski, „odsłoniła szczeliny pokoleniowego światopoglądu, gdyż – uogólniając – głosy te okazują się ośrodkami krystalizacji najważniejszych ówczesnie stanowisk, a sami uczestnicy dokonali już zdecydowanych wyborów”¹²⁷. Indywidualizują się poetyki autorskie przedstawicieli generacji, rozchodzą się ich ścieżki w obiegach wydawniczych (oficjalnym, niezależnym, emigracyjnym), różnicują się wybory polityczne, a w konsekwencji życiowe (np. działalność opozycyjna czy decyzja o emigracji vs pozostawanie w oficjalnym życiu literackim). Spór o poezję, który był jednocześnie sporem zdecydowanie o coś więcej, materializował się już tylko w postaci coraz bardziej zróżnicowanych dykcji autorskich oraz w realnych zaangażowaniach pozaliterackich, podejmowanych przez twórców zgodnie ze sporu tego duchem.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ L. Burska, *Awangarda i inne złudzenia...*, s. 313.

¹²⁶ *Ibidem*, s. 324.

¹²⁷ P. Majerski, *Układy sprawdzeń...*, s. 46.

TEKSTY ŹRÓDŁOWE
ANTOLOGIA



Wykaz tekstów źródłowych

Manifesty

Stanisław Barańczak, *Parę przypuszczeń na temat poezji współczesnej*, w: *idem, Jednym tchem*, Warszawa 1970, s. 3–4.

Jerzy Piątkowski, Stanisław Stabro, Julian Kornhauser, Adam Zagajewski, Jerzy Kronhold, Wit Jaworski, [inc.] *Poezja jest niezgodą...*, w: Jerzy Piątkowski, Stanisław Stabro, Julian Kornhauser, Adam Zagajewski, Jerzy Kronhold, Wit Jaworski, *Teraz* [suplement do publikacji „Kronika Kulturalna” – lata 1950–1970], [Warszawa 1971], s. 3.

Bohdan Urbankowski, *O Nowy Romantyzm. Manifest poetycki*, „Radar” 1971, nr 2, s. 4–5.

Włodzimierz Paźniewski, Stanisław Piskor, Tadeusz Sławek, Andrzej Szuba, *Zamiast manifestu*, „Poezja” 1974, nr 1, s. 65–66.

Polemiki i programy

Stanisław Barańczak, *Nieufni i zadufani. Rzecz o walce romantyków z klasykami w poezji najmłodszej*, „Nurt” 1967, nr 10, s. 14–19.

Jacek Bierezin, *W stronę etyki*, „Więź” 1970, nr 1, s. 34–37.

Jerzy Piątkowski, Stanisław Stabro, Julian Kornhauser, Adam Zagajewski, Jerzy Kronhold, Wit Jaworski, *Magiczne zaklęcie, które wyzwala metafora*, „Współczesność” 1970, nr 18, s. 4.

- Krzysztof Karasek, *Przez otwory strzelnicze ust*, „Poezja” 1971, nr 12, 58–64.
- Włodzimierz Paźniewski, Stanisław Piskor, *O poezję naszego czasu*, „Poezja” 1973, nr 9, s. 7–14.
- Stanisław Piskor, *Eklektyzm jako nowatorstwo*, „Poezja” 1974, nr 2, s. 56–61.
- Włodzimierz Paźniewski, *Lingwiści przyłapani na gorącym uczynku, czyli czy można zbawić świat za pomocą słowników?*, „Poezja” 1974, nr 12, s. 52–55.
- Andrzej Szuba, *Dokąd maszerują słowa?*, „Poezja” 1974, nr 12, s. 56–60.

Polemiki i diagnozy

- Julian Kornhauser, *Szansa grupy. O najmłodszych grupach literackich w Polsce*, „Życie Literackie” 1969, nr 46, s. 4.
- Julian Kornhauser, *Realizm nienaiwny*, „Poezja” 1970, nr 9, s. 61–65.
- Ryszard Krynicki, *Czy istnieje już poezja lingwistyczna?*, „Poezja” 1971, nr 12, s. 47–51.
- Bohdan Urbankowski, *Śladem romantyzmu. Tezy do dyskusji o Nowym Romantyzmie*, w: *Forum Poetów Hybrydy. Program imprez Nowego Romantyzmu*, Warszawa 1973, s. 56–64.

Świat nie przedstawiony i spór o Herberta

- Adam Zagajewski, *Rzeczywistość nieprzedstawiona w powojennej literaturze polskiej*, „Student” 1972, nr 25, Dodatek artystyczno-literacki młoda kultura, s. 1 i 12–15.
- Julian Kornhauser, *Herbert: z odległej prowincji*, „Nowy Wyraz” 1973, nr 1–2, s. 76–83.

Stanisław Barańczak, *Etyka i poetyka. Spór o nowy realizm*, „Student” 26.12.1974–8.01.1975, s. 1 i 10.

Polemika wokół Czarodziejskiej góry

Stanisław Barańczak, *Zmieniony głos Settembriniego*, „Literatura” 1975, nr 29, s. 1 i 4.

Krzysztof Karasek, *Wątpliwości dotyczące Settembriniego*, „Twórczość” 1976, nr 3, s. 89–97.

Adam Zagajewski, *Artysta bez właściwości*, „Tygodnik Powszechny” 1976, nr 51, s. 1 i 4.

Nota edytorska

Podstawą wszystkich tekstów zamieszczonych w książce są pierwodruki. W obrębie kolejnych części teksty zaprezentowane zostały w porządku chronologicznym ukazywania się, najczęściej w czasopismach.

W przedstawionych przedrukach źródeł została zachowana ich oryginalna pisownia, słownictwo, frazeologia i gramatyka. Ujednolicono jedynie zapis tytułów książek i artykułów, wprowadzając konsekwentnie kursywę. W trosce o oddanie tak litery, jak i ducha przytaczanych sporów o poezję zachowano też wszelkie osobliwości językowe. Poprawiono jedynie najbardziej oczywiste błędy w druku.

Powtórzone za autorami oryginalne podziały tekstów, w tym podziały akapitów, z zastosowanymi w pierwodrukach oznaczeniami, wyróżnieniami i przypisami. Zostały zachowane wszelkie odautorskie przypisy z adnotacją w nawiasie kwadratowym o ich źródłowym charakterze.

Rezygnując w opracowaniu z modernizacji języka, odstąpiono od korygowania prawdopodobnych usterek, lapsusów autorskich czy rozstrzygnięcia o notacji form budzących wątpliwości, podobnie zrezygnowano z ujednolicenia zapisów. Zachowana została, konsekwentnie, nieobowiązująca już dziś zasada rozłącznej pisowni partykuły *nie* z imiesłowami. Ponadto: poprawiono błędy

ortograficzne (np. *dwum* na *dwóm*, *pojedyńczych* na *pojedynczych*), błędy gramatyczne (*nie wytrąciły ją* na *nie wytrąciły jej*), ewidentne literówki (np. *siłe* na *siłę*); pisownię łączną dostosowano do obowiązujących zasad (zmieniono np.: *nie podobne* na *niepodobne*, *nie daleko* na *niedaleko*, *mimowoli* na *mimo woli*, *historyczno-literackich* na *historycznoliterackich*, *pseudo-lirycznej* na *pseudolirycznej*, *sado-masochistycznym* na *sadomasochistycznym*, *mass-mediów* na *mass mediów*); w zakresie pisowni małych i wielkich liter *Marksizm* zmieniono na *marksizm*, *Pyrrusowe zwycięstwo* na *pyrrusowe zwycięstwo*; poprawiono pisownię przymiotników pochodzących od nazwisk i mających znaczenie dzierżawcze (np. *nietzscheański* zmieniono na *Nietzscheański*, *marksowski* na *Marksowski*, *rimbaudowskie* na *Rimbaudowskie*); zachowano oryginalną pisownię liczebników (np. *50-te*, *60-tych*); interpunkcję dostosowano do współczesnych reguł; wyrażenia obcojęzyczne zapisano kursywą; cytaty zapisane kursywą dano prosto i w cudzysłowie lub wyodrębniło mniejszą czcionką.

MANIFESTY

S[taniśław] B[arańczak]¹

Parę przypuszczeń na temat poezji współczesnej

1

Powinna być nieufnością.

2

Powinna być nieufnością, bo tylko to usprawiedliwia dzisiaj jej istnienie. Im szerszy zasięg ma jakiś środek wypowiedzi, tym usilniej stara się odzwyczaić nas od myślenia, wpoić nam te czy inne prawdy absolutne, podporządkować nas określonym systemom wartości, zmusić nas do takich czy innych zachowań. Poezja – jak dobrze wszystkim wiadomo – ma dziś zasięg wąski. Ale w tym może leżeć szansa jej odrodzenia, jej „kapitał zakładowy”, od którego można wyjść. Jest szansa, aby stworzyć z poezji pierwszy przyczółek walki o niezafałszowany obraz świata, w którym żyjemy: właśnie dlatego, że poezja zwraca się nie do biernego odbiorcy rozwalonego przed telewizorem lub przerzucającego stronicę gazety, ale do człowieka, który widać pragnie myśleć, skoro w ogóle bierze książkę poetycką do ręki.

¹ Stanisław Barańczak (1946–2014) – poeta, krytyk, tłumacz, czołowy przedstawiciel pokolenia 68. Debiutował tomem *Korekta twarzy* (1968).

3

Ale nie tylko dlatego. Jest też i ten powód, że poezja jest nie anonimowym głosem Wielkich Manipulatorów, ale głosem jednostki. Myślenie indywidualne to myślenie nieufne, krytyczne wobec zbiorowych wiar, sentymentów i hysterii. Wrodzony indywidualizm tego rodzaju literackiego, przez poetów różnych epok tłumiony lub podsycany na nowo, dzisiaj staje się dla poezji jeszcze jedną szansą aktywnego stosunku do świata.

4

I to zresztą nie wszystko. Przecież wrodzoną (co nie znaczy, że nie dającą się kształtować lub zaniedbywać) cechą poezji trzeba też nazwać jej skłonność do konkretności. Poezja zawsze sprawdza, przymierza pobożne życzenia do stanu faktycznego. „Jak to sobie konkretnie wyobrażacie?” – to pytanie, jakie właśnie dziś szczególnie często powinien zadawać poeta, przysłuchujący się nieufnie ogólnikowym hasłom, pojemnym mitom, wymijającym trudności i zacierającym konflikty opisom świata. Powinien sprowadzać to wszystko do poziomu jednostkowego przypadku i na tym pojedynczym przykładzie sprawdzać, co się ostaje z pięknie brzmiących ogólników.

5

Więc powinna być nieufnością. Krytycyzmem. Demaskacją. Powinna być tym wszystkim aż do chwili, gdy z tej Ziemi zniknie ostatnie kłamstwo, ostatnia demagogia i ostatni akt przemocy. Nie sądzę, aby to właśnie poezja miała do tego doprowadzić (jeśli zresztą cokolwiek jest

w stanie do tego doprowadzić). Ale wierzę, że poezja może się do tego przyczynić: może nauczyć człowieka myśleć o świecie w kategoriach racjonalnej nieufności wobec wszystkiego, co zagraża mu pod postacią kłamstwa, demagogii i przemocy. Stanie się tak wtedy, gdy poezja, o której myślę, będzie nieufna w pełni, konsekwentnie, gdy będzie zdzierać maski pozorów nie tylko z zewnętrznego świata, ale i z samej siebie. Gdy będzie zarówno w tym, co ją otacza, jak i w tym, co tkwi wewnątrz niej, ukazywać skłócenie, niejednorodność i wieloznaczność czającą się pod powierzchnią harmonii, zgody i oczywistości.

6

Od tego musi zacząć. Od nieufności, która oczyści drogę temu, czego wszyscy potrzebujemy. Mam na myśli – to nic nowego, zgoda, ale już niemal zapomnieliśmy, na czym nam powinno zależeć – mam na myśli, oczywiście, prawdę.

lipiec 1970

Jerzy Piątkowski², Stanisław Stabro³,
Julian Kornhauser⁴, Adam Zagajewski⁵,
Jerzy Kronhold⁶, Wit Jaworski⁷

[inc.] Poezja jest niezgodą...

Poezja jest niezgodą.

Spośród wielu znanych czy tylko przeczuwanych definicji poezji wybraliśmy jedną, i to nas połączyło, nie wspólnota warsztatu czy pragnienie rozbicia banku literatury. Jest to definicja poezji agresywnej, krytycznej i odważnej.

Jeśli poezja ma być krytyczna i odważna, nie może być tylko pełną aluzji przypowieścią, w której każdy znajdzie to, co już i tak wiedział. Oznacza to potrzebę dosłowności i jasności, na tyle, na ile język literatury dopuszcza dosłowność.

² Jerzy Piątkowski (1943–2018) – poeta, wydawca, działacz społeczny, debiutował tomem *Jak ryba na Ostatnią Wieczereę* (1976).

³ Stanisław Stabro (ur. 1948) – poeta, pracownik naukowy, debiutował tomem *Requiem* (1973).

⁴ Julian Kornhauser (ur. 1946) – poeta, prozaik, pracownik naukowy, debiutował tomem *Nastanie święto i dla leniuchów* (1972).

⁵ Adam Zagajewski (ur. 1945) – poeta, prozaik, eseista, debiutował tomem *Komunikat* (1972).

⁶ Jerzy Kronhold (ur. 1946) – poeta, działacz kulturalny, dyplomata, debiutował tomem *Samopalenie* (1972).

⁷ Wit Jaworski (ur. 1944) – poeta, filozof, pracownik naukowy, debiutował tomem *Zła wiara* (1973).

Grupa⁸ powstała w roku 1968. Nie jest to data przypadkowa, podobnie jak nie jest przypadkiem, że później wspólnie przeżywaliśmy wydarzenia grudnia 1970 roku⁹. Te dwa lata, między rokiem 68 a 70, były gorzką lekcją dla całej literatury, której nie było, która nie brała udziału w tym, czym wszyscy żyli. Wasza poezja, nasze wiersze powstały jako próba odpowiedzi na pytania, które długo pozostawały bez odpowiedzi.

W naszym programie, który ukazał się we „Współczesności”¹⁰, sytuację tę nazwaliśmy kryzysem języka. Ale naprawdę kryzys obejmował znacznie większy obszar, język był tylko najbardziej wrażliwym miejscem, które literaci mieli okazję śledzić. Jest wiele takich zjawisk, które swą siedzibę mają w życiu duchowym człowieka, które usadowiły się w miejscu tak delikatnym, że dotrzeć może do niego tylko literatura.

Takie rozumienie poezji i w ogóle literatury jest rozumieniem maksymalistycznym, dopuszcza literaturę do udziału w ogólnospołecznej dyskusji i przyznaje jej w tej dyskusji naczelne miejsce. Nie chcemy pisać wierszy dla piętnastu osób.

⁸ Grupa Poetycka Teraz – powstała w Krakowie w październiku 1968 roku. Założycielami byli: Józef Baran, Wit Jaworski, Adam Kawa, Adam Komorowski, Julian Kornhauser, Jerzy Kronhold, Wiesław Paweł Krzeszowski, Andrzej Nowak, Jerzy Piątkowski, Roman Pytel, Stanisław Stabro, Tomasz Turowski, Zdzisław Wawrzyniak, Adam Zagajewski. Ostateczny skład grupy i program ustaliły się wraz z opublikowaniem przytaczanego manifestu.

⁹ 17 grudnia 1970 roku wojsko i milicja strzelając do ludzi idących do zakładów pracy wiaduktem koło stacji Gdynia-Stocznia, rozpoczęły krwawe tłumienie protestów robotniczych, między innymi w stoczni w Gdyni, przeciwko podwyżkom cen.

¹⁰ „Współczesność” – czasopismo ukazujące się w Warszawie w latach 1956–1971, traktowane jako organ literatury pokolenia 56, zwanego też pokoleniem „Współczesności”.

Nie czujemy się osamotnieni, rozumiejąc w ten sposób literaturę i pisząc tak, jak piszemy. Jesteśmy przekonani, że właśnie w latach 1968–70 obudziło się do życia i do działania nowe pokolenie literackie, podobnie jak uzyskało świadomość i odzyskało odwagę całe nowe pokolenie, które potrzebuje swojej własnej literatury. Ta literatura jest przede wszystkim krytyczna, jest w niej dużo goryczy i rozczarowania, ale nie powinna ona na tym poprzestać. Po przeprowadzeniu operacji krytyki ta sama literatura będzie mogła pełnić także bardziej krzepiące funkcje. Przecież obudzone w latach 68–70 pokolenie jest silne i literatura będzie musiała dać wyraz tej sile. Tak właśnie chcemy budować naszą poezję, nie w bibliotece, nie w izolacji, nie introwertywnie, ale w poczuciu solidarności i wspólnych celów.

Stąd pochodzi nazwa grupy. „Teraz” – czyli w latach 1968–1970 przede wszystkim, są to lata-klucze, „Teraz” – czyli rozumieć współczesność i atakować ją, jeśli jest pozorna, jeśli niesie ze sobą kryzysy nie tylko literackie.

Nasze cele określamy w takim właśnie języku. Wtórny językiem jest zespół określeń literackich, takich jak „ekspresjonizm”, „surrealizm” itd.

Nie lekceważymy tej sfery, ale decyzje jej dotyczące każdy z nas rozstrzyga indywidualnie.

Bohdan Urbankowski¹¹

O Nowy Romantyzm. Manifest poetycki

Potrzeba nowego romantyzmu, którego zadaniem byłby niepokój, który ożywiłby trupy spacerujące stadami po ulicach, czytające ogłoszenia, uśmiechające się na wieść o tym, że Oświęcim był dawno, a Wietnam daleko¹². Tymczasem poezja współczesna służy obojętności. Nieczuła i nieludzka jest jak robak paraliżujący najpierw serca swych ofiar, aby w pozornym życiu utrzymać mięso, na którym żeruje. Poezja, która nie niepokoi, zabija to, co w nas najbardziej ludzkie, zabija tak dalece, że samobójstwo atomowe ciało z martwymi sercami może być już tylko śmieszną formalnością. I nieuniknioną.

Świat dzisiejszy istniejący od czasów Hiroszimy¹³ na kredyt, choć nie ma nikogo, kto mógłby ów kredyt gwarantować, jest światem bez poetów.

¹¹ Bohdan Urbankowski (ur. 1943) – poeta, eseista, dramaturg, redaktor pism literackich. Debiutował tomem *Głosy* (1972). Pod jego nazwiskiem w artykule *O Nowy Romantyzm. Manifest poetycki* był jeszcze dopisek: przewodniczący Forum Poetów Hybrydy.

¹² Aluzja do tzw. wojny wietnamskiej (1965–1973) – nieudanej amerykańskiej próby powstrzymania komunistycznego Wietnamu Północnego w przejęciu całego kraju.

¹³ Aluzja do zrzucenia przez siły amerykańskie bomby atomowej na to miasto 6 sierpnia 1945 roku.

Pierwsi jak szczury z tonącego okrętu uciekli, ci najmłodsi – kryją się w laboratoriach, gdzie cyzelują metafory (poeci były „Orientacji”¹⁴) lub dokonują wiwisekcji słów (tzw. szkoła lingwistyczna¹⁵). To dwie formy obojętności. Dwie formy nie tyle poezji, co metapoezji powstałej z mozołu intelektualnego, któremu nie towarzyszy przeżycie, nie towarzyszy żadna wiara, zła ani dobra, gdzie brak wiary nawet w sens tego, co się robi.

Robienie w czasach dźwięku i obrazu programowo skazanych na papier anachronizmów jest naiwnością; ale sprzedawanie zagadek, których nie warto rozwiązywać, jest oszustwem.

Młodzi i mniej młodzi z Wrocławia, Poznania i „Orientacji” przypominają swą pracą dawnych mistrzów malarstwa, którzy wykonywali tysiące szkiców każdego detalu przyszłego obrazu. Różnią się jednak jednym: gdy tamci wyrzucali nieudane szkice i tworzyli arcydzieła, ci nie mogąc nic stworzyć, sprzedają szkice, sprzedają „tworzywo językowe” i metafory, z którymi nie wiedzą, co zrobić. Bo celem ich „twórczości” nie jest ingerencja w rzeczywistość. Nie jest to żaden z dwóch rodzajów poezji, o których pisał Mickiewicz¹⁶: ani ten, który rodzi czyny – ani

¹⁴ Orientacja Poetycka Hybrydy – grupa poetycka aktywna w Warszawie w latach 1962–1965, wpisująca się w nurty „czystej sztuki”, estetyzmu, zdefiniowanego przez krytykę jako „formulizm” (Krzysztof Gąsiorowski, Zenon Maciej Bordowicz, Edward Stachura, Barbara Sadowska, Zbigniew Jerzyna, Jerzy Górzanski, Jarosław Markiewicz, Janusz Żernicki).

¹⁵ Poezja lingwistyczna – jeden z głównych nurtów poezji polskiej drugiej połowy XX wieku, kojarzony przede wszystkim z nazwiskami Mirona Białoszewskiego, Tymoteusza Karpowicza, a następnie z poezją nowofalową w wydaniu Stanisława Barańczaka i Ryszarda Krynickiego.

¹⁶ Adam Mickiewicz (1798–1855) – jeden z najwybitniejszych twórców polskiego romantyzmu.

ten, który rodzi słowa będące nasionami czynów¹⁷. Poezja dzisiejsza rodzi tylko bełkot, niechęć do czynów i wstręt do słów. Granicą takiej poezji jest samotność, najwyższym zaangażowaniem – aluzje, których można się wyprzeć, konsekwencją – zgoda na wszystko, czego nie ma w wierszach. Miejmy wreszcie odwagę powiedzieć, że mamy do czynienia nie z wielką poezją, lecz z wielkim oszustwem społecznym i nadużywaniem słowa „poezja”, którym to oszustwem chce się przesłonić. Zabawa tchórzów i patetycznych zбочeńców, którzy za swe powołanie uznali namiętne bicie głową w mur języka – oto jedyna formuła tej pseudopoezji przypominającej raczej prozę, a jeszcze bardziej prozę chorą na raka [...]”¹⁸. Ironia, którą szkoła wrocławska¹⁹ obrała za muzę swej teorii, rewanżuje się tej szkole w praktyce: zamiast pełnych pasji, mogących działać wzdłuż i w poprzek historii wierszy, wypełzają z ich laboratoriów litości godne potworki językowe, eunuszki nieużyteczne, których popisukiwanie jest żalonym przedłużeniem teorii, nie zaś jej realizacją. A trzeba przy-

¹⁷ Aluzja do koncepcji referowanych przez Mickiewicza w tzw. prelekcjach paryskich, w których twierdził między innymi, że „słowo napisane dowodzi niemocy czynu”: po jednej stronie jest zatem poezja w pospolitym odbiorze tego pojęcia (rozrywka, naśladowanie) a po drugiej poezja natchniona, kapłańska, tożsama z czynem. Zob. A. Mickiewicz, *Dziela*, t. XI: *Literatura słowiańska. Kurs trzeci i czwarty*, przeł. L. Płoszewski, Warszawa 1955, s. 23.

¹⁸ Fragment opuszczony przez Bohdana Urbankowskiego.

¹⁹ Szkoła wrocławska – aluzja do roli Tymoteusza Karpowicza, najbardziej znanego przedstawiciela nurtu lingwistycznego w poezji, związanego wówczas z Wrocławiem, także w roli wpływowego kierownika działu literackiego w miesięczniku „Odra”. Obecnie nazwą „Grupa Wrocławska” określa się poetów reprezentujących tzw. poezję konkretną, działających we Wrocławiu na przełomie lat 60. i 70. (m.in. Stanisław Dróżdź, Marianna Bocian, Andrzej Partum).

znać, że rzadko które głupstwo dorabiało sobie tak mądrą teorię, w której byłyby nawet zapewnienia o znaczeniu lingwistyki w walce z faszyzmem.

Jak dotąd jednak, żaden z utworów lingwistycznych nie dorównał wierszom Tuwima²⁰ o „słowach zmienionych chytrze przez krętaczy”²¹, zaś samo ośmieszanie języka nie jest walką, lecz odebraniem broni obu walczącym stronom, także i tej, która z totalitaryzmem walczy naprawdę, jest obezwładnieniem intelektu, a to już raz zakończyło się oddaniem władzy prymitywnej sile.

Z kolei nieprzetłumaczalność lingwistyki ani na inne języki, ani na inne niżli papier środki wyrazu prowadziłyby, w wypadku jej rozpowszechnienia, do literatur hermetycznych i nacjonalistycznych zarazem. Argumenty natury pozapoetyckiej okazują się więc tylko chwytem, powstają anachroniczne powtarzane przez wszystkie pokolenia symbolistów²² (słynny manifest Kahna²³), dadaistów²⁴ i futurystów²⁵ jałowe biadolenia nad „przeżyciem

²⁰ Julian Tuwim (1894–1953) – czołowy poeta grupy Skamander, debiutował tomem *Czyhanie na Boga* (1918).

²¹ Parafraza dwuwersu z *Kwiatów polskich* Juliana Tuwima (1940–1944, wyd. 1949): „Lecz nade wszystko – słowom naszym, / Zmienionym chytrze przez krętaczy”.

²² Symbolizm – kierunek w sztuce przełomu XIX i XX wieku wyrosły ze sprzeciwu wobec realizmu, a dążący do wyrażenia prawd (emocji, intuicji) za pomocą symboli.

²³ Gustave Kahn (1859–1936) – francuski poeta, prozaik, dramaturg, krytyk sztuki, jeden z głównych teoretyków symbolizmu. Autorem *Manifestu symbolistycznego*, o którym tu prawdopodobnie mowa, opublikowanego w „Le Figaro” 18 września 1886 roku, był poeta i eseista greckiego pochodzenia, Jean Moréas (1856–1910).

²⁴ Dadaizm – ruch awangardowy, zapoczątkowany w Zurychu (1916), wyrastający z zanegowania dziedzictwa kulturalnego i konwencji artystycznych.

²⁵ Futuryzm – kierunek awangardowy zapoczątkowany zwłaszcza we Włoszech (1909) i w Rosji (1910), reprezentujący postawy skrajnie antytradycjonalistyczne.

się” i zbanalizowaniem języka, pozostaje nuda – śmiertelny grzech każdej literatury. Nie uważamy lingwistyki za poezję, widzimy w niej jednak błyskotliwe załączki nowego podgatunku prozy: koniunkturalistyki metapoetyckiej. Nie uważamy za poezję również i większości „dzieł” twórców byłej „Orientacji”, stanowiących smutną kolekcję pustych, wyalienowanych form.

Od szkoły epigonów Karpowicza²⁶ różni ich jedynie to, że akcentują nie fakturę słowa, lecz jego wyobrażeniowe odpowiedniki, łączy ich jednak poetycka impotencja – niezdolność do wyjścia poza poetycki warsztat. Także i ci działacze zapominają, że poeta z chwilą, gdy godzi się na opublikowanie wierszy, staje się działaczem społecznym. Poezja jest formą, która może być wszystkim: ulotką polityczną, wyznaniem miłosnym, traktatem filozoficznym – nie może być tylko jednym: nie może być czystą poezją – bo wtedy sama siebie znosi. Taka sztuka abstrakcyjna, zjawisko nie tylko poetyckie, rezygnując z wszelkich funkcji sztuki ideowych czy wychowawczych – rezygnuje też z funkcji estetycznych, które nadbudowują się nad poprzednimi i realizują w kontakcie z odbiorcą. Dopóki takiego kontaktu nie ma – nie ma poezji.

Również i tzw. neoklasycyzm²⁷, będący trzecią propozycją poezji, jest jedynie trzecią formą obojętności,

²⁶ Tymoteusz Karpowicz (1921–2005) – poeta, jeden z czołowych twórców tzw. nurtu lingwistycznego, debiutował tomem prozy poetyckiej *Legendy pomorskie* (1948).

²⁷ Neoklasycyzm – termin odnosił się pierwotnie do ruchu literackiego w Europie z końca XIX wieku (tzw. renesans klasycyzmu). Autor manifestu wskazuje natomiast na jedną z tendencji w poezji polskiej lat 60., kiedy mianem neoklasycyzmu określano twórczość autorów takich jak: Zbigniew Herbert, Jarosław Marek Rymkiewicz, Jerzy S. Sito, ukształtowaną jednak przede wszystkim pod wpływem Thomasa Stearnsa Eliota. Z nurtem tym identyfikowali się także debiutanci z lat 60., rówieśnicy poetów Nowej Fali, m.in. Bohdan Zadura,

najpiękniejszą ucieczką z XX wieku. Ta programowa próba zawrócenia poezji, jeśli nie na drzewa, to w czasy obcego baroku, okazuje się w efekcie bezradnym gestem, negacja historii jest pozorna, gdyż w sposób ukryty wprowadza historię jako czynnik wartościotwórczy, wyposażający stary model poezji w nowe wartości – nieomal bez udziału poety. W ten sposób wyjęcie, wyjałowienie form z historii łączy się ze złudzeniem, że historia je napędza. Jeśli oczekiwanie to się czasem sprawdza – to tylko dzięki retuszom starych form, a więc dzięki negacji własnego programu.

Przyczyną klęski najmłodszej poezji polskiej jest to, iż zaczyna od teorii, a nie od rzeczywistości, że poeci którzy nie mają nic do powiedzenia, ratują się eksperymentami formalnymi, zapominając, iż kierunek winien być odwrotny, że z treścią poetycką jest trochę jak z rzeką, która przepływając przez różne krajobrazy, sama rzeźbi swoje koryto, swoją formę, że poezji wolno zrezygnować z rymu, z rytmu, z metafory – nie wolno – za cenę samouniemożliwienia – zrezygnować z obowiązku dostarczania wartości etycznych i estetycznych, z dawania przykazań miłości, nienawiści i czujności. Inaczej wychowa się na niej pokolenia ludzi bez twarzy, pokolenie trupów i kolaborantów.

Wielka poezja zawsze była ostatnim azylem wartości, ucieczką dobra i piękna, ukazywała bowiem ich ludzkość i zagrożenia. Do takiej poezji, która byłaby sumą humanizmu swoich czasów, należy powrócić. Poezja, która nie chroni wartości, nie chroni ludzkiego świata, jest po prostu bezwartościowa.

Wielkość sztuki to wielkość problemów sztuki. Odwaga sztuki to odwaga burzenia zapór, które chroniąc

Witold Maj. Z neoklasycyzmem poezji polskiej drugiej połowy XX wieku wiązany się także jej powrót do dziedzictwa barokowego.

człowieka przed problemami, zabijają w nim ludzką godność. Nowego piękna nie rozpocznie się od lakierowania tego, co splekane – trzeba zdrapywać lakier, trzeba mieć odwagę uderzyć w twarz, aby ujrzeć jej prawdziwe rysy. Dlatego program poezji może być jeden: program maksimum. I jeden może być jej los: los wiecznej herezji. Każdy inny kończy się śmiercią [...]»²⁸.

Oskarżamy współczesną krytykę o snobizm i głupotę, o to, że ulegając swoistemu szantażowi nowoczesnością, przestała już odróżniać ekstremizm będący tylko boczną (i ślełą) uliczką poezji od postępu, że bojąc się poezji, z którą trzeba polemizować w sprawach trudnych i ważnych, propaguje pusty formalizm, będący tylko estetyczną formą przeczekiwania swojego czasu. To także dzięki tchórzliwej krytyce poezja współczesna wygrała już walkę o wszystkie możliwe formy, przegrała jednak walkę o człowieka, pozostawiając go na łasce demagogów i chałturzystów.

Oskarżamy najmłodszych poetów o to, że nie mają odwagi przyjąć ryzyka, jakie za sobą pociąga podjęcie problemów swojego czasu, o karierowiczostwo i pisanie wierszy dla redaktorów i jury setek konkursów, słowem o zastąpienie osobowości poetyckiej osobowością koniunkturalną, a modelu poety, który był sumieniem narodu, modelem poety, który jest błaznem tłumu, lirnikiem konkursowym.

Trzeba raz jeszcze powtórzyć: nie kryzys poezji, lecz oszustwo poezji. Nieprawdą jest, że są tematy „niegodne poezji” – są tylko niegodni poezji poeci, którzy nie dorosli do swojej rzeczywistości, którzy nie są w stanie tworzyć poezji prawdziwie eksperymentalnej, tj. będącej eksperymentem nie tylko samej siebie, lecz przede wszystkim wielkim eksperymentem badającym możliwości czające

²⁸ Fragment opuszczony przez Bohdana Urbankowskiego.

się w świecie i w naturze człowieka, eksperymentem będącym teorią wszelkiej możliwej rewolucji.

Formalne eksperymentowanie najmłodszych, bezczelnie podawane odbiorcom zamiast wyników eksperymentów, może jedynie pełnić funkcje pomocnicze, podobne do funkcji małych zakładów chałupniczych kooperujących z wielkimi przedsiębiorstwami, może dostarczać środków formalnych dla wielkiej poezji. Lecz tę wielką poezję trzeba stworzyć – dokonując takiej syntezy wartości narodowych, aby stały się ogólnoludzkimi, aby stawiały nas w świecie idei jak równorzędnych partnerów, jako twórców, jako Polaków, a nie jako imitację Francuzów czy Rosjan.

Trzeba dokonać takiej syntezy tego, co w każdej rzeczywistości powtarzalne, z tym, dzięki czemu jesteśmy ludźmi XX wieku, wieku wojen, ale i najodważniejszych miłości. Lecz tworząc nowe piękno, to znaczy tworząc przyszłość, nie wolno nam zapominać o wojnie, ona jest wciąż obecna, jest w nas samych, jej ofiarami są wszyscy ci, którzy są zabijani, i ci, którzy zabijają – bo nawet jeśli pragnie się dobra, nie można być niewinnym, jeśli całość jest zbrodnią.

Ciesząc się z wystaw światowych, podziwiając galerię Drezna – nie wolno zapominać o Hiroszynie i o obozach koncentracyjnych, bo one także były dziełem człowieka, bo one – już raz były możliwe. Ale żadna możliwość zagłady, żadna możliwość bezsensu życia czy poezji nie zwalnia nas od obowiązku walczenia o sens dla innych – bo godność ludzka jest niewyzbywalna. Chyba że razem z życiem.

W stuleciu, w którym wszyscy kapłani są już śmieszni, ciężar powagi i odpowiedzialności musi podjąć poezja – ona musi dokonać integracji – rozbitej przez naukę, politykę i kiepską literaturę – rzeczywistości w jeden ludzki świat. Inaczej stanie się śmieszna i zbędna. Potrzeba Nowego Romantyzmu, który pokazałby całą prawdę

o człowieku, który przeszedłszy przez piekło ludzkiego zła, usiłowałaby w opustoszałym świecie zbudować nowy heroiczny humanizm. Nowy Romantyzm musi podjąć walkę z milczeniem, bo milczenie jest początkiem wszystkich zbrodni, musi tę walkę doprowadzić do końca – to jest obowiązkiem i szansą poezji i nie tylko poezji. Być może będzie to już ostatni romantyzm.

Pod manifestem podpisują się poeci Forum:

*Jolanta Młynarczyk*²⁹, *Tadeusz Kowal*³⁰, *Anka Frajlich*³¹, *Aleksander Nawrocki*³², *Jerzy Tomasziewicz*³³, *Krystyna Trawińska*³⁴, *Tadeusz Olszański*³⁵ i *Leszek Żuliński*³⁶

²⁹ Jolanta Młynarczyk (ur. 1948) – poetka z Puław, archeolog, pracownik naukowy, początkowo związana z Klubem Artystów Anarchistów (K.A.A.), później z Forum Poetów Hybrydy.

³⁰ Tadeusz Kowal (Warszawa) – poeta, członek Forum Poetów „Hybrydy” do początku 1971 roku.

³¹ Anna Frajlich (ur. 1942) – poetka, absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie Warszawskim, wyemigrowała w 1969 roku po kampanii antysemickiej, wykładowczyni na Uniwersytecie Columbia.

³² Aleksander Nawrocki (ur. 1941) – poeta i krytyk, tłumacz z węgierskiego, wydawca, debiutował tomem *Obecność* (1969), współorganizator grupy K.A.A. (Klub Artystów Anarchistów), działacz Forum Poetów Hybrydy.

³³ Jerzy Tomasziewicz (1944–2001) – poeta, dziennikarz, organizator grupy artystycznej „Stajnia”, jeden z twórców Konfederacji Nowego Romantyzmu.

³⁴ Krystyna Trawińska (Warszawa) – poetka związana z Forum Poetów „Hybrydy”.

³⁵ Tadeusz Andrzej Olszański (ur. 1950) – poeta, publicysta (związany z prasą „drugiego obiegu” przed 1989 roku, pseud. Jan Łukaszków), politolog, członek Konfederacji Nowego Romantyzmu do 1973 roku.

³⁶ Leszek Żuliński (ur. 1949) – krytyk literacki, poeta, redaktor wydawnictw i czasopism literackich, absolwent filologii polskiej na Uniwersytecie Warszawskim, debiutował tomem *Z gwiazdą w oku* (1975).

Do manifestu dołączają swoje podpisy poeci spoza Warszawy:

*Jacek Bierezin*³⁷ (Łódź), *Andrzej Biskupski*³⁸ (Łódź), *Janusz Jaśniak*³⁹ (Bytom), *Stanisław Nawrocki*⁴⁰ (Płock), *Krystyna Mitręga*⁴¹ (Katowice), *Marian Kawalko*⁴² (Lublin), *Czesław Pięłowski*⁴³ (Poznań), *Witold Sułkowski*⁴⁴ (Łódź).

³⁷ Jacek Bierezin (1947–1993) – poeta, współzałożyciel pisma „Puls”, debiutował tomem *Lekcja liryki* (1972).

³⁸ Andrzej Biskupski (ur. 1938) – poeta, krytyk literacki, związany z łódzką grupą „Centrum”.

³⁹ Janusz Jaśniak (ur. 1936) – poeta związany z Klubem Artystów Anarchistów w Bytomiu (1959–1964), założyciel bytomskiej grupy poetyckiej Słowień w 1973 roku, działacz katolicki (Civitas Christiana).

⁴⁰ Stanisław Nawrocki (1947–2004) – poeta, prawnik, działacz społeczny, założyciel grupy poetyckiej Grzęda w Płocku (1982) oraz Płockiego Towarzystwa Oświatowego (1991); publikował także pod pseudonimem Marek Bartnicki.

⁴¹ Krystyna Mitręga – poetka związana najpierw z bytomskim Klubem Artystów Anarchistów, następnie Konfederacją Nowego Romantyzmu, a od 1973 roku członkini bytomskiej grupy Słowień, polonistka, działaczka kulturalna, opiekunka grobu Zbigniewa Cybulskiego w Katowicach.

⁴² Błąd w oryginale, powinno być: Kawalko. Marian Janusz Kawalko (1947–2017) – poeta, tłumacz, krytyk literacki, nauczyciel, organizator oświaty, w tym w szkołach polskich za granicą (przy ambasadach RP w Wiedniu i Berlinie).

⁴³ Nie udało się odnaleźć biogramu.

⁴⁴ Witold Sułkowski (ur. 1943) – poeta, krytyk, wydał prozy poetyckie *Szkoła zdobywców* (1976).

Włodzimierz Paźniewski⁴⁵, Stanisław Piskor⁴⁶,
Tadeusz Sławek⁴⁷, Andrzej Szuba⁴⁸

Zamiast manifestu

Tyle już napisano o słowie i jego rozlicznych niemożnościach, że jedynym wyjściem honorowym byłoby złamanie pióra i rozpoczęcie twórczych zmagania przy pomocy nut, farb, kamery lub dłuta.

Mimo tej jeremiady coraz więcej ukazuje się tomików poprawnych, estetyzujących wierszy, grzecznitko bełkoczących o „odwiecznych” prawdach. Wpływ na ten stan ma też niewątpliwie sytuacja w krytyce, gdzie brak głosów na łamach prasy literackiej o zdecydowanych, ekstremalnych przekonaniach, o szerszych pozafilologicznych horyzontach świadomości artystycznej. Stwarza to gnuśną atmosferę leniwego strumyczka metafor płynących z arkadyjskich ogrodów (działkowych).

Nie bez wpływu na sytuację w młodej poezji (w czasie, kiedy już zdjęte z niej zostało embargo, możemy sobie pomówić szczerze!) pozostają wydawnictwa

⁴⁵ Włodzimierz Paźniewski (ur. 1942) – poeta, prozaik, eseista, debiutował tomem *Z ostatniej chwili* (1973).

⁴⁶ Stanisław Piskor (ur. 1944) – poeta, eseista, historyk sztuki, debiutował zbiorem *Zeznania* (1976).

⁴⁷ Tadeusz Sławek (ur. 1946) – poeta, tłumacz, eseista, wykładowca akademicki, debiutował zbiorem *Grand Circus Hotel* (1977).

⁴⁸ Andrzej Szuba (ur. 1949) – poeta, tłumacz z języka angielskiego, debiutował tomem *Karnet na życie* (1976).

z oportunistycznym systemem (?) negatywnych kryteriów. Wystarczy przejrzeć nowości wydawnicze, aby dostrzec pewną przykrą prawidłowość: najczęściej wydawane są propozycje poetyckie zbliżone do... (Harasymowicza⁴⁹, Szymborskiej⁵⁰, Herberta⁵¹ itd.). Budzą nieufność natomiast wiersze niepodobne do lektur redaktorów. Formalnego pretekstu na życzenie dostarczy anonimowy recenzent, cichy apostoł nowej poezji (przedstawiany zwykle w tradycyjnym malarstwie z sakiewką w dłoni).

Ta sytuacja, charakteryzująca się swoistym serwilizmem i urzędniczą obojętnością na nowe propozycje artystyczne, prowadzi wprost do zamkniętego obiegu wtórnych wartości. Ów wąż Ouroboro⁵², żywiący się ssaniem własnego ogona, jest w zasadzie obojętny poetom o zdecydowanie już uformowanych indywidualnościach. Znaczne szkody przynosi natomiast wśród debiutantów (mdlejących z wrażenia na widok własnego nazwiska w druku), a nawet działa demoralizująco. W końcu – wykluczając masochistów – ilu poetów jest w stanie znieść wielokrotne i brutalne naciski i pouczenia, skoro wystarczy poprawnie napisać tomik wierszy pod Harasymowicza czy Nowaka⁵³,

⁴⁹ Jerzy Harasymowicz (1933–1999) – poeta, debiutował tomem *Cuda* (1956), założyciel grupy poetyckiej Muszyna, przedstawiciel nurtu tzw. wyzwolonej wyobraźni.

⁵⁰ Wisława Szymborska (1923–2012) – poetka, laureatka Nagrody Nobla (1996), debiutowała tomem *Dlatego żyjemy* (1952).

⁵¹ Zbigniew Herbert (1924–1998) – jeden z najwybitniejszych poetów polskich drugiej połowy XX wieku, debiutował tomem *Struna światła* (1956).

⁵² Uroboros – staroegipski i grecki symbol przedstawiający węża z ogonem w pysku, zajmujący ważne miejsce w symbolice gnostryckiej.

⁵³ Tadeusz Nowak (1930–1991) – poeta i prozaik, debiutował tomem *Uczę się mówić* (1953), znany zwłaszcza jako autor poezji psalmicznej.

a Wydawnictwo Literackie⁵⁴ zaraz wzbogaci „krakowską szkołę” o jeden tytuł, wszak wartość poetów – w sytuacji braku kryteriów – mierzy się ilością ich epigonów.

Więc zanim zaczniemy mówić o poezji, wylejmy to wiadro pozorów życia artystycznego, „bo strasznie tu śmierdzi szczyną”⁵⁵ – jak by powiedział niezależnej pamięci Andrzej Bursa⁵⁶.

Dlatego też wychodzimy z założeń artystycznych, które zastaliśmy w sztuce awangardowej (w naszym rozumieniu jest nią dziś muzyka i plastyka). Z drugiej strony staramy się wyciągnąć wnioski ze skutków oddziaływania środków masowej komunikacji oraz faktu istnienia kultury masowej.

Cenimy sobie szczególnie przełom estetyczny, który dokonał się w plastyce wraz z pojawieniem się pop-artu⁵⁷ oraz happeningu⁵⁸, a w muzyce – punktualizmu⁵⁹ i aleatoryzmu⁶⁰, nie wykluczając oczywiście innych dokonań

⁵⁴ Jedna z największych oficyn wydawniczych założonych w PRL (1953), uznawana w latach 70. XX wieku także za jedną z najbardziej prestiżowych.

⁵⁵ Parafraza wiersza Andrzeja Bursy pt. *Dyskurs z poetą* („bo potwornie tu śmierdzi szczyną”).

⁵⁶ Andrzej Bursa (1932–1957) – poeta i prozaik, pośmiertnie wydano jego *Wiersze* (1958) oraz *Utwory wierszem i prozą* (1969).

⁵⁷ Pop-art – prąd artystyczny po II wojnie światowej, wykorzystujący przedmioty codziennego użytku do tworzenia kompozycji artystycznych.

⁵⁸ Happening (ang.) – dosłownie: zdarzenie, to co się zdarzy lub zdarzyło; nurt awangardowy w sztuce, którego najważniejsze realizacje przypadają na koniec lat 50. oraz na lata 60. XX wieku.

⁵⁹ Punktualizm – styl i technika kompozytorska w muzyce współczesnej, rozwijający się głównie w latach 50. XX wieku (Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen).

⁶⁰ Aleatoryzmu (z łac. *alea*) – kostka i ślepy traf, kostka do gry; kierunek w muzyce lat 50. XX wieku wykorzystujący element przypadku w pracy kompozytorskiej i podczas wykonania.

uczestniczących w procesie odnowy sztuki, o odmiennych odcieniach.

W płaszczyźnie estetycznej zakwestionowany został podział na sztukę i nie-sztukę, zanegowana postawa introwertyczna jako wyłączone źródło artystycznych eksploracji, odrzucony dogmat jednorodności kompozycyjnej. Twórca może poszukiwać nowych form brzmieniowych, plastycznych lub wyszukiwać nowe metafory i równocześnie zaczerpnąć np. gotowy przedmiot lub tekst z otaczającej rzeczywistości, jako element kompozycji. Nowe techniki artystyczne, a zwłaszcza *assamblage*⁶¹ i *decollage*⁶², umożliwiają poszerzenie granic rzeczywistości artystycznej.

Drugim punktem odniesienia dla naszej działalności poetyckiej są społeczne efekty oddziaływania mass mediów. Szczególnie istotne znaczenie w przemianach mentalności ma oddziaływanie telewizji jako środka przekazu. Godne uwagi zwłaszcza są dwa spostrzeżenia McLuhana⁶³: „mozaikowy” charakter przekazu telewizyjnego oraz dążenie do „dopełnienia”, czyli nastawienie percepcyjne, które powoduje, że odbiorca dąży do umieszczenia poszczególnych komunikatów w szerszym kontekście. Pisaliśmy o tym szerzej w „Poezji” (nr 9, 1973)⁶⁴.

⁶¹ *Assamblage* (fr.) – bezpośredni poprzednik happeningu – efekt artystyczny osiągnięty przez wybór oraz sposób zestawienia przedmiotów (także z udziałem mechanizmu losowego).

⁶² *Decollage* (fr.) – przeciwieństwo kolażu – odkrywanie kolejnych warstw, destrukcja przedmiotu; sztuka odkryta w 1934 roku przez Leo Maleta, uprawiana zwłaszcza w latach 50. XX wieku.

⁶³ Marshall McLuhan (1911–1980) – autor koncepcji „globalnej wioski”, pionier analizy wpływu telewizji na kulturę; wydał między innymi: *The Gutenberg Galaxy* (1962) i *Understanding Media* (1964).

⁶⁴ Zob. W. Paźniewski, S. Piskor, *O poezję naszego czasu*, „Poezja” 1973, nr 9, s. 7–14 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 145–163).

Te cechy, wykształcone u milionów odbiorców, korespondują z proponowaną przez nas poezją otwartą, to jest pozbawioną dogmatu jednorodności formalnej. Co więcej – poeta wychodząc poza antynomie „poetyckie” – „niepoetyckie”, może włączyć określone cechy stylistyczne masowych przekazów do repertuaru środków poetyckich. W ten sposób środek manipulacji publicznej staje się środkiem poetyckim o odrębnych intencjach. Fetysz ujawnia swą represywną funkcję, zracjonalizowana psychoza staje się tylko groteską.

Z tych powodów nie możemy zgodzić się z inscenizacją gramatyki jako programem poetyckim lingwistów, którzy widzieli w zafałszowanym, schematycznym języku odbicie sytuacji społecznej i upatrywali w demitologizacji tego stanu swoją misję. Obok sensownych intencji realizacji miały cechy myślenia magicznego. Jak dla mieszkańców jaskiń mamut narysowany był mamutem złapanym; dla lingwistów operacje na języku były operacjami na rzeczywistości społecznej!

Nie czujemy również związku z repetytorami historycznych już kierunków: nowych surrealistów, ekspresjonistów, katastrofistów (na doraźny użytek!).

Szczególnie jaskrawym przeciwieństwem naszej postawy jest, a raczej była poezja „Orientacji”. Właśnie poeci z tego kręgu chcieli zaprezentować człowieka od strony jego „wewnętrznych pejzaży”, bez kontekstu społecznego. Idealizując – rozdzielili przejawy przeżyć od ich źródeł i motywacji. Budując doktrynę poetycką, która miała zakreślić introwertywną sferę jako domenę ich poezji, nieoczekiwanie wpadli w estetyzm.

Poetom „Orientacji” wydawało się, że dając poetycki ekwiwalent „drgnień duszy”, zmierzają w stronę indywidualizmu, wkroczyli jednak do poetyckiej cukierni.

Nie wzięli pod uwagę faktu, że manifestacja postaw indywidualistycznych bez uwzględnienia kontekstu

społecznego jest dziś coraz bardziej niemożliwa. Świat zewnętrzny był dla nich jednak zbyt niepoetycki.

Wydaje nam się, że możliwe jest jedynie w aktualnej sytuacji działanie w imię indywidualizmu poprzez atak na postawy uniformistyczne lub ich różnorakie genezy.

Dlatego też nasze wiersze nie będą piękne, nie będziemy się słowiarzyć w biżuterię poetycką, w sny na jawie.

Grupa Kontekst⁶⁵

⁶⁵ Grupa Poetycka „Kontekst” powstała we wrześniu 1972 roku w Katowicach. Tezy programowe, podobnie jak wystąpienie *Zamiast manifestu*, jej założyciele rozwinęli także we wspólnie sygnowanej książce *Spór o poezję* (1977).

POLEMIKI I PROGRAMY

Stanisław Barańczak⁶⁶

**Nieufni i zadufani.
Rzecz o walce romantyków z klasykami
w poezji najmłodszej**

1

[...]⁶⁷

2

Ufność. Ona właśnie jest widowym symptomem skłasy-
sycyzowania (w określony sposób pojętego) młodej
poezji, ogarnięcia jej powracającą cyklicznie falą prądów
klasycznych w literaturze. Nawroty tych prądów, które
dawniej pojawiały się lub zanikały na całe stulecia, w na-
szych czasach przyspieszyły znacznie swój rytm. Toć prze-
cież zaledwie dziesięć lat temu obserwowaliśmy w polskiej
literaturze ostatni przełom romantyczny. To „pokolenie
1956”⁶⁸ było w naszej poezji ostatnim, które w zdecydowa-
nej większości nawiązywało swą praktyką twórczą do stylu
myślenia epok romantycznych: baroku, romantyzmu czy
modernizmu. Natomiast już dzisiejszych młodych sposób

⁶⁶ Biogram autora – zob. przyp. 1, s. 65.

⁶⁷ Z uwagi na rozległość szkicu opuszczono wybrane fragmenty, niewiążące się bezpośrednio z istotą prezentowanego sporu.

⁶⁸ Pokolenie 56 – nazywane też pokoleniem „Współczesności”; grupa pisarzy wkraczająca do życia literackiego (niezależnie od metryki) w okolicach roku 1956, między innymi Zbigniew Herbert, Miron Białoszewski, Jerzy Harasymowicz, Stanisław Grochowiak.

widzenia świata upodabnia do tego typu widzenia i myślenia, jaki panował w okresie oświecenia czy pozytywizmu. Tylko pozornie podstawy tego twierdzenia wydają się zaskakujące. W istocie jednak wnikliwa obserwacja jest w stanie wykazać, że teza o przemiennych nawrotach prądów klasycznych i romantycznych wspiera się właśnie na opozycji typów myślenia (co nb. pociąga za sobą większą ilość dychotomicznych opozycji między tymi prądami, niż ukazał w swej pionierskiej rozprawie J. Krzyżanowski⁶⁹). Charakterystyczne, że choć ostatnie lata przyniosły wiele argumentów podbudowujących tę tezę – można by rzec nawet, że prądy romantyczne, zwłaszcza barok, są dziś wyraźnie modne – to jednak przejawia się to nie w twórczości młodych poetów (co najwyżej w mottach i powierzchownych stylizacjach), ale prawie wyłącznie na gruncie historii i krytyki literatury. Myślę tu o takich m.in. publikacjach, jak rozprawy J. Błońskiego⁷⁰ o Sępie Szarzyńskim⁷¹ i Norwidzie⁷², eseje W. Wirpszy⁷³ oraz

⁶⁹ J. Krzyżanowski: *Barok na tle prądów romantycznych*, „Przegląd Współczesny” 1937, s. 210–238 i 365–376 [przyp. – S.B.]. Julian Krzyżanowski (1892–1976) – wybitny historyk literatury, edytor, znawca folkloru.

⁷⁰ Jan Błoński (1931–2009) – krytyk i historyk literatury, tłumacz, jeden z najbardziej wpływowych krytyków drugiej połowy XX wieku w Polsce, autor między innymi *Zmiany warty* (1961).

⁷¹ Mikołaj Sęp-Szarzyński (1550–1581) – poeta, prekursor baroku, twórca polskiej poezji metafizycznej.

⁷² J. Błoński: *Poeta ruchu*. „Pamiętnik Literacki” LV: 1964 z. 3, s. 3–31. Tegoż: *Mikołaj Sęp-Szarzyński, „Sonet 1”*. W: *Liryka polska – interpretacje*. Pod red. J. Prokopa i J. Sławińskiego. Kraków 1966, s. 26–44. Tegoż: *Norwid wśród prawników*. „Twórczość” 1967, nr 5, s. 67–94 [przyp. – S.B.]. Cyprian Kamil Norwid (1821–1883) – poeta i malarz, jeden z najoryginalniejszych polskich pisarzy i myślicieli epoki romantycznej.

⁷³ W. Wirpsza: *Gra znaczeń*, Warszawa 1965. Bardzo znamienna jest również recenzja Wirpszy z *Liryki polskiej – interpretacji*, zamieszczona w „Poezji” 1969, nr 11, s. 95–97 (zob. też recenzję

przetłumaczony przez L. Flaszena⁷⁴ fragment znakomitej książki o Dostojewskim⁷⁵ Michała Bachtina⁷⁶. Wszędzie tu znajdujemy *implicite* zawartą tezę o odmienności dwóch typów myślenia (a co za tym idzie: światopoglądu z jednej i języka z drugiej strony) jako o podstawie różnicy między prądami klasycznymi i romantycznymi. Trzeba to wszakże ująć jak najwyraźniej: zasadnicza różnica pomiędzy jednym a drugim typem literatury polega na tym, że przebieg myślowy w utworze wywodzącym się z prądu romantycznego ma charakter *ambivalentny* czy nawet „poliwalentny” – podczas gdy tok myśli w utworze przynależnym do nurtu klasycznego jest z reguły jednorodny i jednotorowy, rzeklibyśmy: oficjalny. Gdy więc w utworze „klasycystycznym” natura tak podmiotu, jak

z tego tomu pióra R. Krynickiego, „Nurt” 1967, nr 4, s. 51–52) [przyp. – S.B.]. Witold Wirpsza (1918–1985) – poeta, prozaik, krytyk, tłumacz, przedstawiciel nurtu lingwistycznego, debiutował tomem *Sonata* (1949).

⁷⁴ Ludwik Flaszen (ur. 1930) – krytyk literacki i teatralny.

⁷⁵ Fiodor Dostojewski (1821–1881) – pisarz rosyjski, autor *Zbrodni i kary* (1866).

⁷⁶ M. Bachtin: *Karnawał i literatura*. Przeł. L. Flaszen. „Odra” 1966, nr 12, s. 3–9. Należy przy okazji wspomnieć o podobnych propozycjach, jakie pod adresem współczesnego teatru wysuwa Z. Osiński (zob. jego programową rozprawę: *Przekład tekstu literackiego na język teatru*. W: *Dramat i teatr*. Wrocław 1967, s. 119–156, a także artykuły drukowane na łamach „Nurtu” i „Miesięcznika Literackiego”). Jeśli zaś mowa o krytyce poezji, należałoby jeszcze wspomnieć o znakomitych książkach K. Wyki i J. Kwiatkowskiego, choć koncesje ich na rzecz romantyzmu naiwnego klóć się z naszymi założeniami [przyp. – S.B.].

Jeśli weźmiemy pod uwagę czas pisania tego eseju, Barańczak mógł mieć na myśli *Klucze do wyobraźni* Jerzego Kwiatkowskiego (1964) oraz *Łowy na kryteria* Kazimierza Wyki (1965). Michał Bachtin (1895–1975) – literaturoznawca rosyjski, teoretyk kultury.

i przedmiotu nie ulega wątpliwości i jest niezmienna, zaś cały utwór jest prostolinijnym i ufnym zdawaniem z tego sprawy – utwory typu „romantycznego” polegają na współistnieniu sprzeczności, na barokowej zasadzie *coincidentiae oppositorum*⁷⁷. Powiedzmy więcej: jest to nie tylko *coincidentia*, ale i *pugna oppositorum*⁷⁸, walka sprzeczności.

Między dwoma rzeczywistymi skrajnościami nie może być pośredniczenia, a to właśnie dlatego, że są one rzeczywistymi skrajnościami. Ale też nie potrzeba im wcale pośredniczenia, gdyż są one sobie przeciwstawne ze swej istoty⁷⁹.

W utworze nurtu romantycznego każda prawda znajduje swą kontrprawdę, każda demaskacja – kontrdemaskację; domeną tej literatury jest wątplenie i rozterka, nieufność, ale i bezustanne przebijanie się ku prawdzie. „Pokój – szczęśliwość, ale bojowanie byt nasz podniebny” – powiada Sęp Szarzyński⁸⁰, pierwszy u nas poeta, który z tej antynomii zdał sobie sprawę, który z walki uczynił zasadę i podstawę swojej twórczości – i zdanie to, nieznośnie często cytowane bez zrozumienia przez młodych poetów, już w samym swym genialnym kształcie językowym zawiera napięcie, starcie, z którego wyjście jest kwestią tragicznego wyboru. Tak, od wyboru pomiędzy

⁷⁷ *Coincidentiae oppositorum* (łac.) – zbieg przeciwieństw w pierwotnej jedności; termin neopłatoński z traktatu Mikołaja z Kuzy (1440); jedna z zasad sztuki barokowej.

⁷⁸ *Pugna oppositorum* (łac.) – walka sprzeczności.

⁷⁹ K. Marks: *Przyczynek do krytyki heglowskiej filozofii prawa*. W: K. Marks, F. Engels: *Dzieła*. T 1. Warszawa 1951, s. 355 [przyp. – S.B.].

⁸⁰ Zob. M. Sęp Szarzyński, *Sonet IV (O wojnie naszej, którą widzimy z szatanem, światem i ciałem)*, w: *idem, Rytmy albo wiersze polskie*, oprac. J. Sokołowska, Warszawa 1957, s. 35.

tym pewnym sobie spokojem a ustawiczną niepewnością trzeba zacząć, aby móc zdecydować się na określone widzenie świata, na określony język poetycki, na określony typ myślenia.

3

Trzeba tu wszakże, tytułem dygresji, uściślić nasze podstawowe założenia, aby możliwe zarzuty od razu ubiec. Mógłby nas bowiem z dużą dozą słuszności zapytać czytelnik obeznany co nieco z historią kultury: jeśli istotnie jest tak, że twórcy z okresów romantycznych reprezentują słusniejszą postawę wobec rzeczywistości – jakie wobec tego znaleźć wytłumaczenie dla faktu, że po romantycznych okresach z nieuchronną prawidłowością następują przecież klasyczne? Czyżby twórcy i protagoniści tych ostatnich nie zdawali sobie sprawy z właściwego charakteru rzeczywistości? Czy też może nas – czytelników – świadomie wprowadzają w błąd? Otóż nie; jasną jest rzeczą, że tego rodzaju postawienie problemu grzeszyłoby dużego kalibru prymitywizmem. Literatura zawsze w mniejszym lub większym stopniu kreowała rzeczywistość, nie poprzestając na biernym jej odbijaniu; i stąd nie tyle w kategoriach wierności wobec obiektywnego świata, ile w kategoriach finalnych czy funkcjonalnych należy ją wartościować. Myślenie poznawcze, a zatem i literatura, nie tylko jest wytworem świata materii i ludzkiej *praxis*⁸¹, ale też zdolne jest na ten świat wpływać: myśl nie tylko odbija rzeczywistość, ale także projektuje ją, postuluje rzeczywistość taką, jaką ma być. I stąd, jeśli w danej epoce historycznej dla efektywnego prze-

⁸¹ *Praxis* (gr.) – działanie; w ujęciu filozoficznym: faktyczny stan rzeczy w przeciwieństwie do teorii.

kształcania rzeczywistości – przyrodniczej, społecznej czy kulturowej – niezbędne jest pewnego rodzaju „przymknięcie oczu” na napotymane w świecie sprzeczności, jeśli konieczna jest jakaś obejmująca całe społeczeństwo, arbitralnie zakładana i przyjmowana wiara – wówczas otwiera się pole dla literatury i sztuki klasycystycznej, wprowadzającej w ukazywaną rzeczywistość nadrzędny porządek idealizujący. Jeśli zaś powiadam, iż dzisiaj konieczna jest w literaturze „romantyczna” postawa nieufności, „klasycystyczne” zaś zadufanie jest rzeczą społecznie szkodliwą – rozumiem przez to, że właśnie nieufnej, krytycznej postawy wymaga dzisiaj konieczność przynoszenia nam o skomplikowanym świecie takich informacji, które pozwoliłyby go nam pełniej rozumieć i wydajniej przekształcać. Mówiąc jeszcze dokładniej: uznaję konieczność tworzenia lub współtworzenia przez literaturę pewnych mitów „wyższego rzędu”, integrujących wielkie grupy społeczne – a więc choćby internacjonalizmu patriotyzmu, humanistycznego antropocentryzmu, społecznej etyki, określonej ideologii politycznej, określonej wizji kultury. W tym jednak sedno, że klasycyzm kreujący tego rodzaju „wielkie mity” nie jest w stanie czynić tego w przekonujący sposób, jeśli uniemożliwiają mu to warunki określonego momentu historycznego. A takie warunki – śmiem twierdzić – istnieją właśnie w chwili obecnej, w dobie totalnego zrównouprawnienia ideologii, programów, poetyk, kiedy to wszystko obnosi dumnie jednorazową pieczętkę ważności i prawdziwości, a zarazem nic nie jest ważne i prawdziwe rzeczywiście. Jeszcze literatura drugiej połowy lat pięćdziesiątych stanowiła u nas – z pewnymi wyjątkami oczywiście – jaskrawy przykład tej odmiany romantyzmu, która dokonując demaskacji, poprzestaje na niej, nie próbuje nawet stworzyć własnej syntezy, własnego systemu wartości, wszystko bowiem, co może zaproponować,

naznaczone jest dla niej tym samym piętnem zwątpienia. I w tym błąd i tragedia popaździernikowej literatury⁸²: po jej mitoburskim, negującym wszystko chaosie mógł nastąpić tylko chaos – pozytywny, tylko „mały” klasycyzm lat sześćdziesiątych, który zasadza się nie na ś w i a d o m y m narzucaniu rzeczywistości idealizującego porządku, ale na przyjmowaniu owego porządku „na wiarę”, nie na wyborze, ale na biernej akceptacji wszystkich tych „małych mitów”, które alienując się od nas, od swoich twórców, fałszują nasz obraz świata i krzyżują nasze działania. I taki właśnie klasycyzm jest dziś – powtarzam – rzeczą społecznie szkodliwą. Szkodliwą choćby dlatego, że uczy bezkrytycznej bierności w działaniu i myśleniu, że pozwala przemycać ideologiczną i artystyczną hochsztaplerkę i tandetę obok rzeczy istotnie ważnych. A zatem – żeby to jak najmocniej podkreślić – w tym widzę zadanie i szansę romantyzmu dialektycznego⁸³, iż winien on właśnie teraz wkroczyć w ów zakłamaną chaos „małych mitów”, aby po poddaniu ich sprawdzeniu i demaskacji utorować drogę do programu pozytywnego, do syntezy – ale do takiej syntezy, której myślowe przesłanki będą, właśnie dzięki temu dialektycznemu ścieraniu się przeciwieństw, jasno widoczne i określone.

⁸² To znaczy po październiku 1956 roku. Tak zwany przełom październikowy oznacza zmiany polityczne kończące *de facto* okres stalinizmu.

⁸³ Dialektyka – termin filozoficzny oznaczający zasady poprawnego rozumowania i argumentacji (Platon). W ujęciu Hegla jest to ogólne prawo historii, wszelka zmiana odbywa się w zgodzie z prawem dialektyki – każda teza wytwarza swoje przeciwieństwo (antytezę), w wyniku czego rodzi się konflikt, którego rozwiązanie przynosi synteza, zawierająca zarówno tezę, jak i antytezę. Marks wykorzystał termin dla wyjaśnienia procesu historii w kategoriach ekonomicznych (walka klas).

Co za tym idzie: pomijając nawet wszelkie historyczne różnice pomiędzy poszczególnymi przejawami prądów romantycznych z jednej, a klasycznych z drugiej strony, trzeba rozróżnić dwa zasadnicze – i co do wartości nierówne – rodzaje postawy klasycystycznej i romantycznej. Nazwijmy je następująco⁸⁴:

(1) **klasycyzm dogmatyczny**, przyjmujący porządek idealizujący za rzeczywistość (przez odwołanie się np. do metafizyki, jak w klasycyzmie „właściwym”, lub do doświadczenia, jak w pozytywizmie),

(2) **klasycyzm sceptyczny**, czy też – jak by go można nazwać – „wielki”, **świadczenie narzucający** rzeczywistości idealizujący porządek (jak np. u Conrada⁸⁵),

(3) **romantyzm anarchiczny** (naiwny), polegający na apoteozie wszelkiego chaosu i jego akceptacji jako koniecznego stanu rzeczywistości,

(4) **romantyzm dialektyczny**, ukazujący antynomie zastanego porządku rzeczy z punktu widzenia możliwej ich **syntezy**.

Otóż, aby uniknąć wszelkich nieporozumień: szkic niniejszy – po pierwsze – uznaje bezsprzeczną wyższość klasycyzmu sceptycznego nad dogmatycznym, a romantyzmu dialektycznego nad naiwnym, po drugie zaś – spośród klasycyzmu sceptycznego i romantyzmu dialektycznego wybiera ten ostatni i za nim się opowiada. I ten ostatni – jako specyficzna forma myślenia poznawczego potraktowany – będzie też głównym bohaterem pozytywnym niniejszego artykułu.

⁸⁴ Wprowadzenie tego podziału, jak i uściślenia poczynione w poprzednim akapicie, zawdzięczam cennym uwagom Jerzego Kmity [przyp. – S.B.].

⁸⁵ Joseph Conrad, właśc. Józef Teodor Konrad Korzeniowski (1857–1924) – marynarz, pisarz, autor *Jądra ciemności* (1902).

Boć przecież nie wywołuje chyba oporu czytelnika wypowiedziany tu kilkakrotnie aksjomat,⁸⁶ stwierdzający, iż literatura jest specyficzną formą myślenia poznawczego? Jeśli się w tym punkcie zgadzamy, możemy powrócić do spraw młodej poezji. Proponuję – aby nie mnożyć synonimów na określenie członów dychotomii „romantyzm–klasycyzm” – wprowadzenie podstawowego rozróżnienia między myśleniem dialektycznym a myśleniem arbitralnym⁸⁷. Dialektyka poetyckiego myślenia, owa stała walka sprzeczności, cechuje bowiem właśnie poetów prądów romantycznych; mam oczywiście na myśli dialektykę w tym rozumieniu, które od Heraklita⁸⁸ poprzez Hegla⁸⁹ wiedzie do Marksa⁹⁰. Przeczuję już zdziwienie czytelnika: myśląc „dialektyka”, automatycznie słyszy się przecież nudny głos wykładowcy, dyktującego nam do zeszytu podręcznikową definicję; z „romantyzmem” słowo to absolutnie się nie kojarzy. W tym też sedno: jest zjawiskiem w pewnym sensie zatrważającym, że marksizm⁹¹, ta najbardziej romantyczna (w wyżej wyłożonym rozumieniu) filozofia wszystkich czasów, wydaje się dziś tak wielu ludziom rzeczą całkowicie wyjałowioną ze swego

⁸⁶ Aksjomat (gr.) – pewnik, twierdzenie przyjęte bez dowodu.

⁸⁷ Z łacińskiego *arbitratus* – samowola, dowolność. Oznacza nieuzasadnione narzucanie swojego zdania, apodyktyczność.

⁸⁸ Heraklit z Efezu (ok. 540–480 p.n.e.) – filozof grecki, twórca koncepcji zmiany jako zasady świata („wszystko płynie”).

⁸⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) – filozof niemiecki, zwolennik metody dialektycznej w filozofii dziejów.

⁹⁰ Karol Marks (1818–1883) – filozof niemiecki, twórca socjalizmu naukowego.

⁹¹ Od nazwiska Marks – jeden z najbardziej wpływowych kierunków filozoficznych oparty na koncepcji dialektyki materialistycznej, teoria ekonomiczna, której podstawą jest krytyka kapitalizmu.

właściwego dialektycznego charakteru. To przecież w systemie marksistowskim dialektyka jest prawem rozwoju wszystkich bez wyjątku zjawisk, od bytu materialnego do społeczeństwa i myślenia. To klasycy marksizmu uważali, że nieosiągalne są prawdy absolutne, że nasze poznanie może jedynie zbliżyć się do prawdy, jak w matematycznym wykresie krzywa zbliża się do *limes*⁹² – ale że stałe dążenie do prawdy, obalanie dogmatów, ruch myśli są naszym obowiązkiem moralnym.

[...]

Młodzi poeci jednak zapomnieli o tym, a częściej – nie mieli jeszcze okazji o tym słyszeć; marksizm, ta najbardziej żywa filozofia, jaka kiedykolwiek powstała, jest dla niejednego młodego poety czymś martwym. Zdarzają się przy tym wypadki nieświadomości czy naiwności wręcz żenującej. Oto Orientacja Artystyczna „Hybrydy”, nieistniejąca już dziś w sensie formalnym grupa młodych, która w latach sześćdziesiątych najgłośniejszy chyba mówiła o swoim programowym „zaangażowaniu” w polityczny i społeczny aspekt naszej rzeczywistości – czy jednak to „zaangażowanie” stało się w istocie konstytutywną cechą ich sposobu myślenia, ich poetyki, ich światopoglądu? Bynajmniej. Poeci z kręgu „Hybryd” i ich liczni naśladowcy są dziś najbardziej zdeklarowanymi wyznawcami „klasycyzmu dogmatycznego”, z niewielkimi wyjątkami (K. Gąsiorowski⁹³) cechuje ich myślenie naiwnie arbitralne (w pejoratywnym znaczeniu, jakie wyżej temu słowu nadałem), spekulatywne i jednostronne. Dialektyka obca jest zarówno sugerowanej przez tę poezję teorii poznania, jak i jej ontologii: jeśli napotkamy tu jakies

⁹² *Limes* (łac.) – miedza, droga, granica; w matematyce granica funkcji.

⁹³ Krzysztof Gąsiorowski (1935–2012) – poeta, współzałożyciel Orientacji Poetyckiej Hybrydy.

aluzje do np. konkretnej rzeczywistości historycznej, to funkcjonują one na prawach ozdobników, jako wyrwane z całościowego kontekstu elementy, nie mające nic wspólnego z odbiciem tego, co jest w rzeczywistości najistotniejsze – jej struktury. I tak, w paradoksalny i zgoła nieoczekiwany sposób, „hybrydowcy” z całym inwentarzem swoich małych mitów znaleźli się po jednej stronie barykady z obozem tzw. małego realizmu w prozie. Jedni i drudzy bowiem za wystarczający miernik „zaangażowania”, nie dosyć tego: za jedyne zadanie pisarza uważają przenoszenie ze świata obiektywnego w świat przedstawiony pewnych przedmiotów (jeśli rozumieć przez to także zdarzenia, osoby itp.), nie zaś struktury rzeczywistości, która ma do siebie to właśnie, że jest systemem dialektycznie sprzecznych napięć. Ale poeci z kręgu „Hybryd” i niezliczeni inni młodzi autorzy nie wiedzą o tym. Aby osiągnąć *summę* tego, co nazywają „zaangażowaniem”, i mieć to „z głowy”, wystarczy im napisać wiersz poświęcony pamięci Broniewskiego⁹⁴. Wybór filozofii jest dla nich rzeczą bądź wtórną, bądź po prostu nieistotną; poetyka ich wydaje się rządzić prawami nie o wiele odbiegłymi od zasad *Sztuki rymotwórczej* Dmochowskiego⁹⁵. A tymczasem Marks drzemie na dnie ojcowskiego kufra.

5

Wróćmy jednak do naszej dychotomii. Mówiąc o myśleniu dialektycznym i myśleniu arbitralnym, należałoby

⁹⁴ Władysław Broniewski (1897–1962) – poeta, twórca poezji rewolucyjnej.

⁹⁵ Franciszek Ksawery Dmochowski (1762–1808) – poeta, publicysta, autor *Sztuki rymotwórczej* (1778), poematu dydaktycznego wykładającego zasady twórczości poetyckiej, symbol klasycystycznego normatywizmu i przedmiot krytyki ze strony romantyków.

od razu podkreślić, że chodzi o myślenie poetyckie, w ramach poezji tylko obowiązujące, a więc metaforyczne, ewokujące schematy fikcjonalne, do których dopiero na podstawie kodu metaforycznego dobieramy określone informacje o rzeczywistości⁹⁶. Oczywiście, że tego rodzaju myślenie jest czymś odrębnym od myślenia „potocznego”: odrębnym również dzięki temu, że to ostatnie jest dialektyczne *ex definitione*⁹⁷, podczas gdy myślenie poetyckie może dialektyczne nie być, może być tym, co poza poezją nosiłoby imię wiary, myślenia mitycznego itp. Taki właśnie typ myślenia poetyckiego, oparty na narzuconym rzeczywistości porządku idealizującym, oparty zatem na wierze w takie czy inne kreowane przez siebie prawdy absolutne – nazywam tu myśleniem arbitralnym.

Z faktu, iż mamy do czynienia z myśleniem poetyckim, wynikają wielorakie ważne konsekwencje. Oto utwór poetycki jest, jak od dość dawna wiadomo, strukturą, więc pewnym systemem wielostronnych przebiegów, połączeń i uwarunkowań. Od typu myślenia zależy, czy przebiegi owe opierać się będą przede wszystkim na zasadzie łączenia i wynikania, czy też na zasadzie wyłączości i przeciwstawności. Można by rzec, posługując się symbolicznie spójnikami, że utworem reprezentującym nurt klasycystyczny rządzi zasada „i” oraz „więc”, zaś utworem z nurtu romantycznego – zasada „lub” i (zwłaszcza) „ale”. Przebieg myślenia arbitralnego jest harmonijny, harmonijny dzięki temu, że poszczególne sądy łączą się z sobą bez sprzeczności pojęciowych czy emocjonalnych i łączą w dodatku według zasady wynikania: jeden sąd pociąga za sobą drugi, żaden sąd sprzeczny z pozostałymi lub w jakiś

⁹⁶ J. Kmita: *Refleksje i głosy. Czy twórczość literacka jest poznaniem racjonalnym?* „Nurt” 1966, nr 4, s. 38–40 [przyyp. – S.B.].

⁹⁷ *Ex definitione* (łac.) – na mocy definicji; podkreślenie prawdziwości zdania bądź definicji.

sposób z nich nie wynikający nie ma tu racji bytu. Myślenie dialektyczne natomiast jest bezustannym zderzaniem ze sobą pojęć sprzecznych i wyłączających się nawzajem, przebiegi strukturalne łączą tu elementy zasadniczo niezgodne; w wypadku jednak romantyzmu dialektycznego sprzeczności te – przeciwnie niż w romantyzmie anarchicznym (naiwnym) – nie są celem samym w sobie, lecz prowadzą do syntezy, do wynikania. Ale bo też jest to synteza uzyskana drogą walki, drogą zwycięstwa pewnych elementów nad innymi – zwycięstwa, które zresztą nigdy nie jest ostateczne. W walce tej mogą brać czynny udział dosłownie wszystkie warstwy i składniki utworu. Wszak za symbol tego, co nazywam myśleniem dialektycznym w poezji, uchodzi zazwyczaj najprostszy trop stylistyczny, oksymoron⁹⁸, przeciwstawiony pleonazm⁹⁹ (w przenośnym sensie) tokowi myślenia arbitralnego. Oksymoron kojarzy sprzeczności już na najniższym piętrze znaczeń, już w postaci połączenia dwu wyrazów; jest także zasadą organizującą bardziej skomplikowane zjawiska, takie jak paradoks, barokowy „koncept”, ironia. Oksymoroniczny charakter może mieć wszelako już warstwa brzmieniowa, czy to w zakresie instrumentacji głoskowej, czy ukształtowania rytmicznego i intonacyjnego. Doniosłą rolę odgrywają tu wszelkie środki stylistyczne, w których zawiera się dialektyka regularności i nieregularności, symetrii i asymetrii. Godna oddzielnej rozprawy jest zwłaszcza rola przerzutni powodującej kolizję pomiędzy intonacją zdaniową a wersową; dla poezji nurtów romantycznych przerzutnia jest środkiem wersyfikacyjnym nie tylko wysoce charakterystycznym, ale

⁹⁸ Oksymoron – związek dwóch opozycyjnych znaczeniowo wyrazów.

⁹⁹ Pleonazm – zgromadzenie wyrazów bliskoznacznych lub synonimicznych.

również pociągającym za sobą daleko idące implikacje światopoglądowe¹⁰⁰.

[...]

6

I na tym właśnie polega nieufność, ta zasadnicza kategoria, w jakiej wyraża się postawa myślącego dialektycznie poety wobec świata, wobec samego siebie, wobec własnej poezji. Jest to przede wszystkim nieufność wobec spetryfikowanych rozwiązań pozytywnych: wszystko, co już ustalone, co oficjalne, zastygłe, znieruchomiałe, jest dla takiej poezji podejrzane. W imię prawdy, w imię dochodzenia do niej, poddaje ona nieufnemu sprawdzeniu wszystko, co się za absolutną prawdę uważa, a co jakże często okazuje się tylko absolutyzowaną prawdą cząstkową.

[...]

Nieufność w opartej na myśleniu dialektycznym poezji kieruje się zawsze od jednostki do ogółu; nie inaczej postępowali wielcy poeci romantyczni, prawujący się z Bogiem, ludzkością i historią zawsze w swoim imieniu i swoimi siłami. Indywidualizm, o jakim tu mowa, nie ma więc nic wspólnego z ciasnym zasklepieniem się w skorupie własnej osobowości; jest indywidualizmem romantycznym, prometejskim, który jednostkę traktuje przede wszystkim jako punkt wyjścia. Na tym polega głęboko humanistyczny charakter myślenia dialektycznego. Na tym też – dodajmy – polega jego opór wobec wszystkiego, co skonwencjonalizowane, co rości sobie prawa nie tylko

¹⁰⁰ Wnikliwe uwagi na ten temat zawarł J. Błoński w cytowanych pracach o Szarzyńskim [przyj. – S.B.].

do korygowania, ale i do planowania z góry kierunku i przebiegu jednostkowego aktu myślowego, jakim jest utwór poetycki.

7

Z faktu, że myślenie dialektyczne odsłania wewnętrzną walkę sprzeczności przede wszystkim w zjawiskach mających charakter skonwencjonalizowany, wynika nieufny stosunek poezji nurtów romantycznych do tego najbardziej społecznego tworu, jakim jest język. Jako twór powstały i rozwijający się żywiłowo, język z jednej strony cechuje się niekonsekwencjami, defektami, dziwacznymi skostnieniami, z drugiej zaś jest zbiorem znaków posiadających specyficzną nadwyżkę znaczeniową, która może się w odpowiednim kontekście wyzwalać. Ta „nadwartość słowa” poetyckiego (określenie T. Karpowicza) jest przyczyną, że celem poezji nazywanej „lingwistyczną” staje się „uruchomienie takich aparatów, które by «demaskowały» wieloznaczność i «wieloideowość» słowa. Które by zmuszały owe znaczenia-idee do walki w obrębie tego samego znaku”¹⁰¹. Charakterystyczne, że poezja dokonująca tego rodzaju demaskacji, poezja Białoszewskiego¹⁰², Wirpszy, Karpowicza, Balcerzana¹⁰³, swoją ironią, intelektualizmem, pozorną oschłością zwodzi co pochopniejszych krytyków

¹⁰¹ E. Balcerzan: *Składnia świata*. „Poezja” 1966, nr 5, s. 70 [przyp. – S.B.].

¹⁰² Miron Białoszewski (1922–1983) – poeta, prozaik, czołowy reprezentant nurtu lingwistycznego w poezji, debiutował tomem *Obroty rzeczy* (1956).

¹⁰³ Edward Balcerzan (ur. 1937) – poeta, prozaik, krytyk literacki, teoretyk literatury, debiutował tomem *Morze, pergamin i Ty* (1960).

na manowce, każąc im odsądzać wymienionych poetów od wszelkiego związku z nurtami romantycznymi¹⁰⁴. Zbyt często bowiem romantyzm pojmuje się nie jako opozycję wobec klasycyzmu, ale jako postawę równoznaczną właściwie z sentymentalizmem. Tymczasem jednak „poezja lingwistyczna” jest oparta w swych najbardziej zasadniczych założeniach na myśleniu dialektycznym („wiersz powinien stworzyć sytuację spotkania w jednym słowie [...]”¹⁰⁵ dwóch postaw, dwóch punktów widzenia, i doprowadzić do starcia obu idei”¹⁰⁶ – powiada w cytowanym wyżej eseju Balcerzan). Postawa nieufności osiąga tu swoją pełnię: demaskacja dotyczy budulca samej poezji, języka, ujawnia tkwiące w nim obiektywnie sprzeczności, jego ambiwalencję, która jest ambiwalencją nie tylko znaczeń, ale i konsekwencji światopoglądowych. Bo z pewnością fałszywym mniemaniem byłoby sprowadzanie podstaw „poezji lingwistycznej” do sentencji Wittgensteina¹⁰⁷: „Granice mego języka są granicami mego świata”¹⁰⁸; przeciwnie, dla poetów-„lingwistów” język jest raczej oknem na świat, oknem, które wprawdzie deformuje obraz zewnętrznej rzeczywistości, ale którego zniekształcającą funkcję właśnie dlatego, w imię uczciwości poznawczej, należy brać pod uwagę.

¹⁰⁴ Tak np. jedna z recenzji z *Podwójnych interlinii* zaczynała się zdaniem, w którym krytyk stwierdzał *expressis verbis* przynależność Balcerzana do... neoklasycyzmu. Fałszywość tego domniemania jest niewątpliwa, niezależnie od znaczenia, jakie nadaje się słowu „neoklasycyzm” [przyp. – S.B.].

¹⁰⁵ Fragment opuszczony przez Barańczaka.

¹⁰⁶ E. Balcerzan, *Składnia świata...*, s. 70.

¹⁰⁷ Ludwig Wittgenstein (1889–1951) – filozof języka, autor złożonego z aforyzmów *Traktatu logiczno-filozoficznego* (1921).

¹⁰⁸ W przekładzie Bogusława Wolniewicza: „Granice mego języka oznaczają granice mego świata”. Zob. L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 2000, s. 64.

Demaskacja sprzeczności języka, choć może najbardziej – przez swoją konsekwencję – wartościowa, nie jest oczywiście jedynym rodzajem demaskacji, jakiej powinna dokonywać poezja. [...]

8

[...]

9

Próbą świadomego wyboru miał być i ten szkic; wyboru zresztą nieskomplikowanego, bo między dwoma zaledwie możliwościami. Jak wszelka dychotomia, tak i ta, na której się tu oparto, jest podziałem bezceremonialnym i mało subtelnym. Dla wyraźnego i przekonywającego przeciwstawienia dwóch typów myślenia, dwóch typów stylu, dwóch typów światopoglądu, trzeba było nieraz pominąć zjawiska niejako pograniczne, wahające się i niezdecydowane. Krytycznie nastawiony czytelnik spostrzeże zresztą, że, mimo zbyt wiele może zapowiadającego podtytułu, artykuł niniejszy na owym rozgraniczeniu właściwie poprzestaje, konkretnych spraw starszej i młodej poezji wraz z całym egzemplifikacyjnym bagażem dotykając tylko powierzchownie. Piszący te słowa obiecuje sobie jednak do współczesnej „walki romantyków z klasykami” jeszcze powrócić, by tej od niedawna toczącej się walce przydać więcej argumentów; aby mocniej jeszcze uwydatnić społeczną ważkość tej poezji, która postawie zadufania przeciwstawia tak potrzebną dziś postawę bezustannej, świadomej nieufności.

grudzień 1966, lipiec 1967

Jacek Bierezin¹⁰⁹

W stronę etyki

Twórczość młodej i najmłodszej generacji poetyckiej w Polsce wykazała w latach ostatnich tendencje jałowe i minimalistyczne. Poezja stała się – dla tego pokolenia – celem samym w sobie, stała się sztuką autotematyczną, sztuką manifestacji czysto estetycznych. Młodego poetę interesuje nie świat, nie jego problemy moralne, ale kreacje wyobraźni, efektowny obraz, który jest już wystarczająco dobry, o ile zawiera zestawienia odległych, lecz wcale nie koniecznych rekwizytów. Szczególnie znamienne jest fakt dążenia do niepowtarzalności i maksymalnej indywidualności, co prowadzi do najrozmaitszych eksperymentów słowiarsko-lingwistycznych i w konsekwencji do zupełnego uchylania się od podjęcia problematyki moralnej czasu, w którym żyjemy.

Z kolei wypowiedziane przez krytykę sądy o najmłodszej poezji, przeważnie pejoratywne, ograniczały się – poza nielicznymi wyjątkami – do opisu i analizy samego zjawiska, nie podejmując próby znalezienia wszystkich uwarunkowań.

Zabieram więc głos, żeby przybliżyć pewne przewartościowania i konflikty, które dokonały się w świadomości przynajmniej części najmłodszego pokolenia poetyckiego,

¹⁰⁹ Biogram autora – zob. przyp. 37, s. 82.

do którego się zaliczam. Zacznę od rozpowszechniającego się w ostatnich czasach poglądu o kryzysie myśli humanistycznej. Współczesnego humanistę nękają szczególnie dwa rodzaje zagrożeń. Z jednej strony obserwuje on dynamiczny postęp w dziedzinie tzw. nauk ścisłych i wspaniały rozwój cywilizacji technicznej, który nie idzie jednak w parze z rozwojem kulturowym. Składa się na to kilka przyczyn.

Pierwszą z nich jest brak jakiegokolwiek pomostu, światopoglądu, łączącego w sobie zdobycze techniki i humanistyki. Dawniej pomostem takim była filozofia (lub metafizyka), która wypełniała luki w empirycznym obrazie świata lub integrowała elementy wszelkiej wiedzy. W miarę rozwoju nauk proces ich emancypacji od filozofii przebiegał coraz szybciej, a w naszych czasach filozofia przestaje być już spójnym obrazem świata.

Drugą przyczyną – pozostającą w ścisłym związku z tym, co zostało powiedziane – jest prosty fakt, że wiedza humanistyczna, żeby stać się pełna, wymaga akumulacji doświadczeń jednostki. Są genialni i już dojrzały 12-letni matematycy, fizycy czy muzycy, ale nie było i nie ma dojrzałych 12-letnich filozofów lub pisarzy. Daleki jestem tutaj od tworzenia apokaliptycznych wizji odhumanizowanego świata, jednak wydaje mi się, że nie można nie doceniać wagi tych problemów.

Całkiem realna jest także groźba zniszczenia świata przez broń atomową. Wiedza humanistyczna stanęła więc, po raz pierwszy, bezsilna wobec groźby totalnej zagłady – wobec sytuacji dotychczas nie spotykanej, która przerasta ją w swoim jawnym barbarzyństwie. Stąd coraz częstsze głosy mówiące o kryzysie, upadku czy wręcz śmierci literatury, która w przeszłości mogła być całościowym odzwierciedleniem przemian zachodzących we współczesnym świecie.

Już w roku 1942, w eseju *Pokolenie liryczne i dramatyczne* Andrzej Trzebiński¹¹⁰ pisał:

Najważniejsza jest jednak śmierć samej liryki. Umarła we wrześniu 1939 roku. Nie od przypadkowej kuli zresztą. Nie od przypadku w ogóle... Umarła dlatego, że skończyła się oto epoka słów w literaturze. Że musi się w niej zacząć epoka czynu¹¹¹.

Ów czyn, albo inaczej – dramatyczność, pojmuje Trzebiński jako antytezę literatury utożsamianej ze słowem, a słowa z kontemplacją, przy czym proces odchodzenia twórcy w samotność kontemplacji uważa za amoralny. Mamy więc przeciwstawienie: literatura kontemplacyjna z jednej strony, a literatura udratyzowana, literatura czynu z drugiej. Trzebiński sądzi – trudno mu odmówić w tym momencie słuszności – że dramatyczność ma być jednym z podstawowych wyróżników wszelkiej prawdziwej sztuki.

Od nowej epoki oczekuje on literatury etycznej, a wierzy, że taką może być jedynie literatura (a więc i poezja) dramatyczna, która dysponując zdarzeniami, czynami i akcją – daje w sumie wielkie przeżycie bezpośredniości. Oczywiście jest to pogląd wymuszony na poecie przez tragiczne okoliczności historyczne. Jednak równo w 25 lat później, w roku 1967, podobne zdanie mówiące o śmierci liryki pada z ust Tadeusza Różewicza¹¹²:

¹¹⁰ Andrzej Trzebiński (1922–1943) – poeta, współzałożyciel pisma „Sztuka i Naród”, rozstrzelany przez Niemców w egzekucji publicznej w Warszawie.

¹¹¹ Andrzej Trzebiński: *Pokolenie liryczne i dramatyczne*, „Poezja”, 1968, nr 2, s. 6 [przyp. – J.B.].

¹¹² Tadeusz Różewicz (1921–2014) – jeden z najwybitniejszych poetów polskich, debiutował tomem *Niepokój* (1947).

To, co wszelkiej maści „nowatorom” wydaje się czyścieniem, a nawet piekłem, anonimowość, brak osobowości twórczej, brak owego znaczka rozpoznawczego – dla mnie jest oczyszczeniem. Wykrwawili poezję, goniąc za oryginalnością i niepowtarzalnością, zrobili z niej zabawkę dla dzieci, zmajstrowali ciele z dwoma głowami. Trzeba to wszystko pochować i udeptać ziemię. Nie pomoże sztuczne oddychanie, nie pomogą zabiegi szamanów i recenzentów. Aby zmartwychwstać, poezja musiała umrzeć. Byłem i ja sprawcą i świadkiem jej śmierci¹¹³.

Wyrządzilibyśmy krzywdę moralną Tadeuszowi Różewiczowi, gdybyśmy posądzili go o kokieterię. Zdanie to nie powinno być dla nikogo zaskoczeniem. Jest ono konsekwencją zarówno postawy światopoglądowej, jak i całej twórczości Różewicza, twórczości zacierającej różnice rodzajowe i gatunkowe, ale nigdy nie wdającej się w czysto formalne, słowiarsko-lingwistyczne eksperymenty. Dla Różewicza poezja umarła z chwilą, gdy przestała mieć wpływ na wytwarzanie nowych wartości etycznych i ideologicznych.

W świadomości najmłodszego pokolenia literackiego kryzys nowoczesnej poezji jest kryzysem zaufania do liryki jako formy działalności humanistycznej, która niesie z sobą wartości poznawcze, moralne i wychowawcze. U podstaw tego kryzysu leży przeświadczenie, że poezja współczesna – choćby reprezentowała sobą najbardziej postępowe tendencje myśli humanistycznej, najbardziej szlachetne idee, wzorce i modele postępowania ludzkiego – nie wpłynie na jakąkolwiek pozytywną zmianę we współczesnym świecie. Najmłodsze pokolenie poetyckie obdarzone zostało chorobą dziedziczną; jest ono

¹¹³ Tadeusz Różewicz: *Sezon poetycki – jesień 1966*, „Poezja”, 1967, nr 2, s. 8 [przyp. – J.B.].

jedynym, prawnym spadkobiercą niewiary w sens działań poetyckich. Jeden z przedstawicieli tego pokolenia bardzo przenikliwie i otwarcie określa tę sytuację:

Czasy romantycznej syntezy minęły bezpowrotnie, bowiem stechnicyzowana rzeczywistość współczesna, zrewolucjonizowana środkami masowego przekazu oraz determinowana licznymi paradoksami, kontrastami i wewnętrznym rozdarciem spycha literaturę na margines życia, ograniczając lub modyfikując przynależne jej funkcje. Odbiorca staje wobec dylematu dewaluacji języka, którym posługuje się poezja, a co za tym idzie dewaluacji postaw etycznych i estetycznych¹¹⁴.

Oczywiście, najsilniej odczuwa to zagrożenie najmłodsze pokolenie poetyckie, bo przecież jest to jedno z pierwszych doświadczeń, jakie zdobywa, podczas gdy starsze pokolenia mają jeszcze świadomość nieco inną – wyniesioną w dużej mierze z doświadczeń czasu minionego. Mając tę świadomość, trzeba zdecydować się na milczenie lub wybrać drogę wyższą w hierarchii moralnej, drogę heroizmu, którego patronem jest Albert Camus¹¹⁵, kiedy mówi:

Samej tylko walki prowadzącej ku szczytom wystarczy, by wypełnić ludzkie serce. Trzeba wyobrazić sobie Syzyfa szczęśliwym¹¹⁶.

¹¹⁴ Marek Garbala: *Poezja w świecie współczesnym*, „Agora”, 1968, nr 22, s. 10 [przyp. – J.B.].

¹¹⁵ Albert Camus (1913–1960) – pisarz francuski, czołowy przedstawiciel egzystencjalizmu, laureat Nagrody Nobla (1957).

¹¹⁶ Albert. Camus: *Mit Syzyfa*. Przeł. Joanna Guze, „Poezja”, 1968, nr 3, s. 19 [przyp. – J.B.].

Norwid żyjący w epoce, kiedy poeta był jeszcze Prometeuszem, powiedział, że z rzeczy tego świata przetrwają tylko dwie: poezja i dobroć¹¹⁷. Poeta współczesny, który może być co najwyżej Syzyfem, nie uwierzy już Norwidowi.

Jednak fakt, że mamy ową świadomość zagrożenia i daremności naszych działań, nie zwalnia nas od obowiązku czynienia wysiłków zmierzających do naprawy tego świata – do uczynienia go lepszym od tego, w którym żyjemy. Wiara j e d y n i e w estetyczne kanony współczesności jest równocześnie – przez obojętność wobec innych rzeczy – aprobatą wszystkich złych i nieludzkich momentów tej współczesności, sprowadza się do konformizmu.

Tak drogą eliminacji, na placu boju – jako jedyna poezja na miarę naszych czasów – pozostaje poezja etyczna, sceptyczna, nie stroniąca od dramatyzmu; poezja stojąca ciągle wobec alternatywy niszczenia i stwarzania (a więc i romantyczna), poezja wąpiąca i uwikłana w sprzeczności.

Celowo nie użyłem słowa „krytyczna”, ponieważ podając jakieś zjawisko krytyce, podnosi się je tym samym do rangi wartości obiektywnej. A przecież może to być zjawisko skostniałe, anachroniczne, nie przystające do współczesnego obrazu świata lub też drugorzędne, nieistotne. Należy je więc pominąć, pozostawić na uboczu; w przeciwnym wypadku będziemy obracać się w kręgu tych samych zagadnień lub ich zaprzeczeń, nie posuwając się ani o krok naprzód.

To przeciwnik wyznacza nam zakres i układ wartości.

¹¹⁷ Cytat z wiersza C.K. Norwida *Do Bronisława Z.*: „Z rzeczy świata tego zostaną tylko dwie / Dwie tylko: poezja i dobroć... i więcej nic...”

Trzeba więc wybrać przeciwnika właściwie, odpowiedzieć sobie na pytanie, komu czy raczej – czemu trzeba stawić czoło.

Dawny układ wartości należy do świata już przeżytego – nie wystarczy i nie pomaga nam żyć w świecie nowym. Jeżeli uprzytomnimy sobie, że przeciwnikiem naszym jest przyszłość – zrozumiemy, że nowy układ wartości jest nam niezbędny w jego pokonywaniu i kształtowaniu.

To, co ma być, nie wynika z tego, co jest. Modelowanie nowego świata wartości nie musi odbywać się na drodze rozrachunku ze starym, albowiem jest to sprawa naszego wyboru wartości lub tradycji. Rozrachunki te pozostawmy poetom starszych generacji.

Jerzy Piątkowski, Stanisław Stabro,
Julian Kornhauser, Adam Zagajewski,
Jerzy Kronhold, Wit Jaworski¹¹⁸

Magiczne zaklęcie, które wyzwala metafora

Ambicje nowo powstającej grupy poetyckiej mogą mieć różny charakter. Mogą dotyczyć zmiany tradycyjnych poetyk, kontynuacji ich osiągnięć. Mogą sprowadzać się do odrzucania – czasem pozornie – wszelkiej programowości, do stworzenia kolejnej koterii literackiej. Wybór tych ambicji nie odbywa się w próżni. Motywowany jest przez rodzaj sytuacji kulturalnej, przez sytuację literatury i jej aktualne możliwości. Zawsze jednak celem każdego wyboru jest nie tylko odpowiedź na pytania zrodzone przez aktualną sytuację, ale także – wytworzenie sytuacji nowej. Jest to cel najdalszy, który, być może, posiada wartość tylko dynamizującą, ale dostrzeżenie go w czasach, kiedy literatura zwątpiła w swoje możliwości kreacyjne, kiedy skłonna jest zadowalać się zamiarami słownikowymi czy dokumentacyjnymi, samo już stanowi pewną wartość.

Sytuację, którą zastaliśmy, skłonni jesteśmy nazwać kryzysem języka.

Charakteryzuje się ona brakiem tego, co można by nazwać odwagą kulturalną, nieumiejętnością podejmowania i trafnego nazywania najważniejszych konfliktów i niebezpieczeństw czasu teraźniejszego, który bywa chętnie zastępowany przez mityczny czas przeszły czy przez

¹¹⁸ Biogramy autorów – zob. przyp. 2–7, s. 69.

„gotową przyszłość”, o jakiej mówią filozofowie. Prowadzi to do problematyki mitu, lub raczej wielu mitów.

Postawę tych, którzy z szacunkiem patrzą na istniejące już, anachroniczne mity, nazwaliśmy realizmem naiwnym, Realizm naiwny to bezkrytyczna akceptacja tego, co jest, to doszukiwanie się tak wielkiej dostojności w samej czynności patrzenia, że jego wynik staje się mniej ważny.

Świadomość wyrażona w naszym programie nie ma charakteru laboratoryjnego, poetyckiego, nie wymyśliśmy nowej, zaskakującej poetyki, jest to świadomość kulturalna, której osiągnięcie ma ocalić i rozwinąć naszą indywidualną twórczość. Postawę tę nazwaliśmy realizmem nienaiwnym, rozumiejąc przez to bardziej analityczny stosunek do zastanych powszechników i do zastanych przedmiotów obserwacji.

Przykładem realizmu naiwnego może być postawa klasycysty, dominująca w młodej poezji. Klasycysta sądzi, że dla wytłumaczenia zjawisk przydatna jest idealność mitów jako pojęć absolutnych. Mity pochodzą z kultury śródziemnomorskiej i są jej pamięcią. Mit Syzyfa, ożywiony przez egzystencjalistów i ich niestarannych czytelników, mit Marsjasza – obecnie mieszkańca wielkiego miasta, mit arkadyjski (Arkadia jest krótkim wytchnieniem Syzyfa), mit Itaki – obietnica niemożliwego powrotu w przeszłość, mit Prometeusza – rewolucjonisty. Katalog tych mitów wzbogaciła historia. Cezar¹¹⁹ i Napoleon¹²⁰, Wercyngetoryks¹²¹ i Suworow¹²² zamieszkują nie tylko podręczniki

¹¹⁹ Juliusz Cezar (100–44 p.n.e.) – rzymski polityk, wódz, imperator.

¹²⁰ Napoleon Bonaparte (1769–1821) – cesarz Francuzów.

¹²¹ Wercyngetoryks (72–46 p.n.e.) – przywódca powstania Galów przeciwko władzy Rzymu.

¹²² Aleksander Suworow (1729–1800) – dowódca rosyjski, zasłynął przeprowadzeniem rzezi ludności warszawskiej Pragi w okresie insurekcji kościuszkowskiej (4 listopada 1794).

historii, budują również świadomość. W wyniku tych działań kulturotwórczych powstał obszerny krajobraz mitów, w którym swoje miejsce znalazły także mity polskie. Świat polskich mitów wkomponowany jest w obszar mitów śródziemnomorskich (Polska jest ciągle dobrze zapowiadającą się prowincją Grecji). Klasycysta żyje w micie, nie pyta o jego aktualność, tak jak nie pyta o rację swego istnienia. Mit jest dla niego kategorią patrzenia na świat i przez to jest doskonale przezroczysty.

Ta krytyka młodej poezji, rekonstruująca świadomość poety klasycystycznego, jest i tak zbyt wyrozumiała, ponieważ trafia raczej w nauczycieli tej generacji. W rzeczywistości mit nie został w pełni przejęty przez uczniów, przechwycone zostały tylko jego pojedyncze elementy, czasem sama terminologia: młoda poezja żeruje na odpadkach myślenia klasycystycznego mitu. Ale już sam klasycyzm jest złudzeniem, życiem w nie swojej historii; mit pasożytuje na rzeczywistości, ponieważ jest niczym, jest pojęciem, esencja pustoszy egzystencję. Postawa taka nie wytwarza nowej kultury, poprzestaje na penetrowaniu starej. Mogłaby być ona autentyczna, gdyby forma, którą umiałaby wyszukać, stanowiła w rezultacie, choćby w sposób niezamierzony, aktualizację rzeczywistości, gdyby znalazła w formie dodatkowe uzasadnienie.

Innym terminem, którego można użyć przy opisie realizmu naiwnego, jest behawioryzm¹²³. Behawioryzm, zakładający zachowanie się, a nie działanie. Poezja jest reakcją, a nie akcją, reakcją niemal fizjologiczną, przykładem trawienia kultury i wzbogacenia jej tylko własnymi enzymami. Jednym z przejawów behawioryzmu tak rozumianego jest zaangażowanie się w czynność

¹²³ Behawioryzm – kierunek w psychologii zakładający badanie zachowań człowieka w oderwaniu od aktów świadomości i czynników społecznych.

wypełniania klasycznych powszechników współczesnymi realiami, powszechników uzbrajanych w rodzimą mitologię. Człowiek okazuje się tylko przypadkowym partnerem powszechnika, idei. Metafora staje się artefaktem, zamiast stanowić środek poznawczy, tworzący i dystansujący nowe mity. Tropy poetyckie jako manifestacja powszechnika i wynikająca z niego antropologiczna cielesność zastępują historycznie uwarunkowaną terażniejszość. Na przykład odczuciu współczesnych konfliktów towarzyszy przywoływany mit Arkadii lub wyprawy Jazona do Kolchidy, która obecnie wchodzi w skład Republiki Gruzji¹²⁴, skąd także importujemy złote runo. Mit Syzyfa oznacza sytuację, w której kamień, działający zgodnie z zasadą dynamiki Newtona¹²⁵ – wg której buduje się teraz także kolejki linowe – staje się coraz lżejszy, leci w Kosmos pod czujnym okiem Prometeusza, który na ten czas trzyma Pegaza w garażu.

Nasza krytyka postawy klasycysty zmierza do objęcia swym zasięgiem także pozycji jego przeciwnika, poety empirycznego. Łącznikiem teoretycznym i praktycznym pomiędzy tymi pozornie spolaryzowanymi postawami poetyckimi jest wyznawana i stosowana przez nie koncepcja czasu. Wedle klasycystów możemy ciągle ponawiać doświadczenie tej samej chwili. Chwila ta jest kulturą.

¹²⁴ Kolchida, która była celem opisanej w mitologii greckiej wyprawy Argonautów, była jednym ze starożytnych państw na terenie dzisiejszej Gruzji (obejmowała jej część zachodnią ze stolicą w dzisiejszym Kutaisi – starożytnym Aia). Określenie Republika Gruzji, oznaczające od roku 1990 niepodległą Gruzję, odnosi się w artykule do okresu Związku Radzieckiego, w skład którego wchodziła Gruzjińska Socjalistyczna Republika Radziecka.

¹²⁵ Isaac Newton (1642–1727) – angielski fizyk, matematyk, astronom, odkrywca trzech zasad dynamiki.

Czas to czas trwania mitu. *Poeta natus*¹²⁶ zanurzony jest w czasie starzenia się, w czasie bezpośredniego doświadczenia. Przed czasem, który go tylko niszczy, chroni go także beczasowość chwili. Chwila jest dla niego natchnieniem, w którym chciałby się zatrzymać jako poeta. Czas poety empirysty zatem jest czasem poezji klasycystycznej.

Dokonałiśmy analizy grupy postaw występujących w najmłodszej poezji. Charakter tych postaw powiązaliśmy z kategorią mitu i jego dzisiejszą żywotnością. W wyniku otrzymaliśmy najważniejsze tu znaczenie realizmu naiwnego – jest to realizm w sensie platońskim, realizm samodzielnych idei¹²⁷, naiwnie przyjmowanych za rzeczywistość. Stosunek poety do mitu wyraża się w dwu skrajnych formach: akceptacji mitu (postawa klasycystyczna) i w jego pozornym, bo nieuświadomionym odrzuceniu. Obie te postawy poetyckie są dla nas realizmem naiwnym.

W obu wypadkach idea spełniać ma rolę i funkcję *katharsis*¹²⁸, napływu wrażeń jako nieznośnej inwazji rzeczywistości, prędkiego zorganizowania hierarchii, której nie wypada zaprzeczać.

Realizmowi naiwnemu przeciwstawiamy realizm nie-naiwny, fundujący postawę bagatelizacji mitu i odruchów zmysłowych. Uznajemy tworzenie mitu, jego rośnięcie, ale nie jego pozaczasową dostojność, jego zakrzepnięcie w funkcjach i obowiązkach, jego nieruchomą stabilność.

¹²⁶ *Poeta natus* (łac.) – urodzony poeta, obdarzony talentem. Jego przeciwieństwo to *poeta doctus* – uczony, wszechstronnie wykształcony erudyta.

¹²⁷ Platon był przekonany, że realnie istnieją w świecie niezmiennie i stałe „idee”, „formy”, „wzory”, „pojęcia ogólne”, których nie możemy jednak poznać poprzez doświadczenia zmysłowe, albowiem poznajemy tylko poszczególne, ukształtowane na wzór idei, ale zmienne w czasie, przypadki i rzeczy.

¹²⁸ *Katharsis* (gr.) – oczyszczenie, w tym rozładowanie uczuć i wzruszeń pod wpływem sztuki.

Mitu nie można obalić, gdyż każda walka z mitem, każda próba pokazania jego anachroniczności czy zmian jego sensu jest zgodą na jego obecność i prowadzi do pyrrusowego¹²⁹ tylko zwycięstwa.

Jak wobec tego postępować z mitem, żeby osiągnąć jego punkt graniczny, umieścić się w miejscu, które już nie jest rzeczywistością z jej całkowitym wypełnieniem, a jeszcze nie stało się hierarchią mitu? Jak znaleźć w praktyce poetyckiej przejście od ogólnych postulatów kulturalnych do przestrzeni wiersza? W jaki sposób ocena rzeczywistości dokonana na zasadzie wybranego rodzaju obrazowania poetyckiego może doprowadzić do konstrukcji mitu i zarazem nie zastygać w trwały system wartości i przesądów? Uprzywilejowanym typem obrazowania jest dla nas taki układ metaforyczny, który swoją warstwą semantyczną odnosi się do określonej, jednej rzeczywistości.

Metafora jest wyprzedzeniem podziału na dane zmysłowe i pojęcia, jest samym poznaniem. Układ metafor, operujących konkretem, w którym aktualizuje się czas, ma doprowadzić do jego wariabilnego¹³⁰ przedstawienia, do dynamicznej projekcji świata, ma sprawić wrażenie nieustannego ruchu każdorazowej terażniejszości. Warianty metaforyczne nie czynią zjawiska odbioru tworem zamkniętym, są częścią systemu, który jest podsumowaniem, nie sumą obrazów przetwarzających rzeczywistość. Obiektywność systemu wzrasta wraz z ilością objętych nim zjawisk tylko do pewnego punktu, poza którym system rozpada się, bo wycofuje się w pozbawioną odwołań sferę mitu. Metafora nie jest zamkniętą konkretyzacją, ostatecznym modelem rzeczywistości, ale jej wyrazem, uchwyconym w świadomości poety w postaci napięć, jakie

¹²⁹ Pyrrus (319–272 p.n.e.) – król Macedonii, znany ze zwycięskich bitew okupionych ogromnymi stratami.

¹³⁰ *Variable* (ang.) – zmienny.

wprowadza on między znakami. System ten ma ambicję, żeby każdą metaforę można było bezpośrednio nałożyć na odkrytą lub spodziewaną zmienność czy niezwykłość rzeczywistości. Zmienność może się ukryć w pasji animującej metaforę.

Postulat schematyczności, pozostawienie swobody w tworzeniu się międzyznakowej rzeczywistości, wysuwali także tzw. poeci lingwistyczni, którym spięcia międzysłowne służą do stwarzania migotliwego świata semantycznego. W obrębie postawy lingwistycznej wyróżnić można dwa sposoby traktowania tego obszaru semantycznego. Dla jednych, bardziej konsekwentnych, rzeczywistość językowa nie ma żadnych punktów stycznych z realnym światem, inni, wychodząc od tego samego zabiegu, na płaszczyźnie językowej usiłują wtórnie nawiązywać zerwane kontakty z rzeczywistością pozajęzykową; wszystko to przypomina świadomość emigranta, któremu zdaje się, że przebywając na obczyźnie, posiada głębszy kontakt duchowy z krajem. Nasze rozumienie funkcji tworzących się napięć słownych wynika z przeciwstawienia się tej interpretacji metafor, wg której są one wynikiem odwołania się do zastanej warstwy znaczeń. Metafora powstaje na granicy rzeczywistości i rodzącego się dopiero słowa. Dla poetów lingwistycznych język jest czymś statycznym, jest podarunkiem, jaki otrzymali od poprzedników, za rzeczywistość pozajęzykową uważają najczęściej język mówiony. Zderzenia poszczególnych obrazów, odwołujących się do świata pozajęzykowego, służą nam do ukazania pulsującej, dynamicznej rzeczywistości.

Czy metafory tworzą system podlegający prawom dialektyki i na czym taka dialektyka miałaby polegać? Niektórzy sądzą, że metafora powstaje jedynie przez opozycję wobec metafor kultury zastanej, jedyną zasadą określającą życie metafory jest negacja tropów wcześniejszych. Dla nas metafora jest niedialektyczna. Dialektyczność

wypowiedzi poetyckiej uczynił podstawą swojego programu Stanisław Barańczak. Jednak, mimo że częściowo trafnie dokonał krytyki wcześniejszych postaw poetyckich, nazywając np. światopogląd „Orientacji Hybrydy” „myśleniem naiwnie arbitralnym”¹³¹, który to termin dałby się może pogodzić i z naszą oceną, nie wyszedł jednak z zakłętego kręgu, nakreślonego przez młodą poezję. Barańczak zawierzył łatwej dialektyce, stworzył nie tyle postawę opozycyjną wobec klasycystycznej, ile raczej uzupełniającą ją, nie wykraczając poza wspomniane już antynomie postaw. Lingwista akceptuje nie samą treść mitu, ale ten środek, poprzez który mit się wypowiada, a w praktyce najśmielszą rzeczywistością staje się dla niego język mówiony, jak to już wskazywaliśmy. Wobec czego poeta lingwista poprzez swoje językowe zainteresowania nie sprzeciwia się sytuacji szacunku dla mitu, lecz ją na swój sposób uzasadnia i utrzymuje, stanowiąc tym samym równie konserwatywny czynnik poetycki.

Jedną z głównych podstaw naszego postępowania poetyckiego jest użycie ironii. Nie jest to ironia poety lingwistycznego, którego rozśmiesza do łez odkrycie pewnej osobliwości językowej, ani ironia klasycysty, którego bawi mizerność człowieka żyjącego, porównanego z mitem. W naszym rozumieniu ironia nie stanowi elementu wnoszonego przez poetę do sytuacji lirycznej, nie jest to więc ironia aprioryczna, lecz realizuje się w trakcie samego procesu nazywania metaforycznego, gdzie ironia może być podstawową cechą obrazu, dlatego, że domaga się tego określana rzeczywistość, albo dlatego, że taki układ przyjmują powstające wtedy metafory. Ironia jest segmentem w systemie nazywania. Jednym z przykładów ironii może

¹³¹ S. Barańczak, *Nieufni i zadufani. Rzecz o walce romantyków z klasykami w poezji najmłodszej*, „Nurt” 1967, nr 10, s. 17 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 100).

być nałożenie się na siebie modelu widzenia, proponowanego przez system mityczny, z konstrukcją przyjmowaną przez świadomość potoczną. Czasem ironia może być za ledwie zadowoleniem metafory z osiągnięcia celu. Nie jest to także ironia wynikająca z wszechwiedzy poety, który wszelkie wydarzenia traktuje jako konieczne, jako tylko konkretyzację jego wiedzy. Ironia w naszym rozumieniu jest dystansowaniem określonych już, a więc potocznych metafor. W tym znaczeniu ironia sama jest metaforą, przy czym stosunek podmiotu do tradycji poetyckiej, konwencji zastanych programów, nie wyczerpuje jej zakresu.

W ramach tego stosunku pojawia się często ironia pozorna, pastisz, który nie stanowi przewyciężenia danej formy, sposobu obrazowania, lecz tylko powtórzenie jej środków i słabości, z dodanym wyobrażeniem, że sama ta czynność niszczy zastane tworzywo jak ogień ogniem. Ów rodzaj ironii nie tylko nie likwiduje konwencji, ale jest ich potwierdzeniem. Fenomenem takiej postawy jest przekonanie o nieuniknionej konwencjonalizacji każdej wypowiedzi poetyckiej (J.M. Rymkiewicz¹³²), wskutek czego każda wypowiedź staje się pastiszem. Ironia jako metafora jest dla nas równoznaczna z odmową ironii w stosunku do przeszłych form literackich, bowiem jest także odmową wikłania się w dialektykę zaprzeczeń i potwierdzeń wobec tego, co było. Tradycja literacka istnieje tylko w tym, w czym jest i tak żywa. Ironia jako metafora zatracza swój czysto negatywny charakter, jako konstrukcja jest twórczością wciąż nowych powszechników, które tylko ona potrafi przewyciężyć, które więc od samego momentu powstania zagrożone są w swej trwałości, ale nie w dynamice. Metafora stanowi najwyższy stopień obiektywizacji,

¹³² Jarosław Marek Rymkiewicz (ur. 1935) – poeta, eseista, dramaturg, historyk literatury, debiutował tomem poetyckim *Konwencje* (1957).

przy czym jego miarą jest cała tradycja poetycka, metafora wyprzedza racjonalizm i empiryzm. Moment ironii zawiera się w tym, że metafora tworzy mit, ale równocześnie powinna być jego zagrożeniem.

Dotychczas używany przez nas język i przedstawione postulaty mogą kojarzyć się z rozwiązaniami, które w refleksji filozoficznej wysunięte zostały przez Henri Bergsona¹³³, a w teorii poezji przez Henri Bremonda¹³⁴. Z koncepcją Bergsona połączyć by można często pojawiające się tutaj intuicje programowe, będące w opozycji zarówno do zdrowych, jak i do wysublimowanych empiryzmów i racjonalizmów. Z Bremondem mogłaby nas łączyć mistyfikacja metafory jako środka i celu poezji „kochającej chaos”. Intuicja stanowi dla nas wszakże równe co do wartości narzędzie konstrukcji metafory jak rozsądek i rozum. Niespójność między językiem a rzeczywistością przez ten język opisywaną nie jest dla nas zasadą absolutną, jest tylko modelem naszej sytuacji kulturalnej, wynikłej z zewnętrznych sugestii. Umacniają one przekonanie o niemożliwości rozwiązania rzeczywistych konfliktów na płaszczyźnie kultury, bez uprzedniego rozwikłania samodzielnych problemów i sporów.

Przekonanie, że kultura z jej żywymi antynomiami jest tylko ślepych zaułkiem całej rzeczywistości społecznej i politycznej, należy do zespołu poglądów realizmu naiwnego. Kryzys świadomości poetyckiej, polegający na zapomnieniu o kulturalnej doniosłości poezji, na przypisaniu jej wyłącznie funkcji ilustrowania dominujących

¹³³ Henri Bergson (1859–1941) – francuski filozof, twórca intuicjonizmu. W filozofii i literaturze mianem bergsonizmu określa się nurty odwołujące się do jego koncepcji.

¹³⁴ Henri Bremond (1865–1933) – francuski teolog, krytyk literacki, twórca pojęcia „poezja czysta” (1926).

uniwersaliów¹³⁵, przejawia ten sam sposób myślenia. Posiada on własną ironię, którą określa się jako dystans między autorem a aktem poetyckim. Zjawisku temu towarzyszy swoista teoria literatury, wspomagana badaniami naukowymi (socjologicznymi i psychologicznymi) nad położeniem środowisk twórczych i teorią wzajemnych relacji w partnerstwie: twórcy i polityka. Podobnie jak oswobodzenie się z konwencji historycznoliterackich wymaga wiary w skuteczność aktu przełamania konwencji, tak rozwiązywanie doraźnych antynomii kulturalnych, ze sprzecznościami poezji włącznie, wymaga przekonania o ich połowiczności. Brak tego przekonania, nieśmiałość w przewyżnianiu powstałego impasu podtrzymuje tę sytuację. Kryzys ten podtrzymywany jest przez krytykę, także poetycką, która jedną z możliwości uzdrowienia sytuacji widzi w powrocie do zwykłej poezji uczuć, łagodnego zadowolenia czy autentyzmu, więc zamiast starać się doprowadzić emancypację poezji do autentycznego końca, zatrzymuje ją w połowie drogi w bibliotece i w szufladzie krytyka.

Przedstawiliśmy wyżej szkic światopoglądu, który chce być zarówno postawą społeczno-kulturalną, rozumiejącą i tworzącą, jak i próbą znalezienia najodpowiedniejszej formy jego poetyckiej wypowiedzi. Światopogląd ten chcemy nazwać realizmem nienaiwnym, świadomi dobrych złudzeń, które on w sobie zawiera i konkretyzuje. Dla grupy naszej ważne jest połączenie postawy z poezją.

Program jest magicznym zaklęciem, które wyzwala metafora.

¹³⁵ Uniwersalia – pojęcie filozoficzne; powszechniki, realne odpowiedniki pojęć ogólnych.

Krzysztof Karasek¹³⁶

Przez otwory strzelnicze ust

Są okresy, kiedy niepowstrzymany strumień historii zatrzymuje ruch słów, ich natarczywą spójność, ich szkliwo. Ich zdolność reagowania na ostrze, atakowania światła w rozbiegu, w końcu: przetwarzania rzeczy. Wówczas korekta historii przywraca słowom ich wydźwięk pierwszy.

Czasem jest to korekta krwi.

Czujne słowo może zapobiec jej upływowi. Właśnie czujne i właśnie słowo. Nie mamy zresztą wyboru, korekta słów lub krwi – wybierajcie!

Udział wielkich mas w tworzeniu, ich wciąż zwiększający się zakres działania i aktywności stał się faktem, którego znaczenia niepodobna przeceniać. Operacje na słowach obejmują miliony, dziesiątki milionów istnień ludzkich; niepowstrzymany rozwój ludzkiej wiedzy, rozkwit nowych form i kultur spowodował, że nie mieścimy się już w ciasnych ubrankach, które skroił nam wiek XIX, ba, pierwsza połowa XX wieku.

Rozejrzyjmy się wokół siebie.

Czyż gazety, te wielkie współczesne poematy, nie mówią nam więcej o nas niż dziesiątki tomów klasyków każdej epoki? Czyż nie są wzorcem klasycznej budowy?

¹³⁶ Krzysztof Karasek (ur. 1937) – poeta, eseista, tłumacz, debiutował tomem wierszy *Godzina jastrzębi* (1970).

Czyż najbardziej konkretnym współczesnym poematem nie jest dziennik radiowy, z jego przemieszczaniem się płaszczyzn i planów, i natychmiastową ich realizacją? A telewizja? Czyż nie stanowi wzorca symultanicznej konstrukcji, obejmującej swoim zasięgiem zarówno dorzeczna tradycji, jak i nowatorstwa, zarówno wyobrażone, jak i realne?

Czyż prawdziwe, wolne, by nie rzec – najbardziej demokratyczne malarstwo naszej epoki nie realizuje się na słupach reklamowych, na płotach, na chodnikach?

Czy wreszcie najpełniejszą muzyką nie jest symultaniczna wokaliza wielkiego miasta, obejmująca swoim obszarem zarówno łoskot przejeżdżających tramwajów i pisk samochodowych opon, jak i dźwięk łyżeczki mieszającej w filiżance kawę?

O ile nawet nie jest najpiękniejszą, jest nieodwracalną. Jest wyrazem naszego czasu, naszych dążeń i kalectw, naszych klęsk i złudzeń, niepodobna od niej odstąpić; można za nią podążać albo się jej sprzeciwiać – niepodobna pominąć. Cóż to zresztą znaczy: piękno, wobec piękna w ruchu, które się rodzi, wobec piękna w marszu?

Poezja jest bagnetem wbitym w brzuch swojego czasu.

Współczesny poeta, jeśli chce objąć pełne pasmo jego losu, nie może pominąć w swym artystycznym ekwipunku zarówno lektur pierwszych stron dzienników, jak i rubryk wiadomości brukowych; spadek dolara na giełdzie jest równie ważny poetycko co wietrzenie metafor. Tylko to zderzone z wyobraźnią pozwoli pochwycić mu bowiem trudny rytm współczesności, ustalić jej płaszczyzny. Jeśli nie chce stać się partykularzem społecznego życia, kultury, ba, literatury, musi podjąć wyzwanie, podnieść rzuconą rękawicę.

Niepodobna się zresztą cofnąć. Słowa wychodzą same na ulicę, atakują, nieledwie wdzierają się do wnętrza domów. I muzyka. Sztuka przestała już być pasywna. Stała

się napastliwa; jak rzeczywistość (któż ją zresztą od niej odróżnia; chyba tylko estetyczni pedanci, wyprani z wiatru wrażliwości meteorolodzy, antropolodzy zakrzepłych form). Nikt o żywym odczuciu współczesności nie może ustrzec się już przed nią w zaciszu domowego ogniska. Wedrze się wszędzie. Wyważy okna, wyłamie drzwi. Tak, atakuje. Interweniuje w zastany obraz świata. Na własny rachunek przeprowadza jego korekty. Dokonuje rewizji.

Niekiedy zniekształca go.

Niektóre zgłoski, szpalty gazet dopadają nas w chwili, gdy jesteśmy na nie najmniej przygotowani, gdy jesteśmy wobec nich bezbronni; głos megafonu dogania nas na pustej plaży, twarz plakatu osacza w ślepej uliczce i wbija nóż w plecy. Niepodobna umknąć.

Chciałbym przypomnieć. Tym, którzy żywią jeszcze jakiegokolwiek złudzenie. Sztuka już dawno przeniosła się z katakumb, z mszy odcedzanych w samotności, z hodowanej w czterech ścianach poczwarki niemocy – na przestrzeń. Wyszła na ulicę. Obraca się wśród wielkich mas ludzkich, to jej materiał, jej medium. Jeśli nie chcemy zauważać tego, pozostaniemy na zawsze odcięci od świata realnych ludzkich spraw, potrzeb i doświadczeń. Jeśli nie potrafimy wyciągnąć konsekwencji z tego faktu, nie potrafimy wyciągnąć ich z jakichkolwiek społecznych czy historycznych procesów, zjawisk, z rzeczywistości: jej form, skutków, działań – z życia w końcu. A jakże mamy ocalić to życie, przechować je lub zmienić, jeśli – właściwie – go nie dostrzegamy?

Czymże jest ten wielki zgiełk, który nas otacza i osacza? Ten wielki poemat słów, dźwięków, kolorów, atakujących nas kształtów i barw rodzących się pod naszymi rękami, przekształcanych przez nas i przekształcających nas, jeśli nie wielkim Nowym Stylem naszej epoki?

Nie ma innych przesłanek Nowego Stylu prócz nas samych. Naszych czujnych oczu, zdolnych ogarnąć jak

najszerszy obszar widzialnego i przeczuwalnego, irracjonalnego i zmyslowego. Obszar, który scalic, objac jest coraz trudniej, coraz bardziej powieksza sie bowiem szczelina pomiedzy slowami a rzeczami, rośnie gwar, kurczą się granice poznania. Jest naszym obowiazkiem granice te poszerzac, zaludniac spustoszone wnętrza, wypelniac lub wydrzac obszar oddechu. Wszerz lub w glab – oto kierunek naszej pracy, azymut uderzenia, okreslajacy zarazem jego wewnetrzna koniecznosc.

Zdolnosci analityczne dane sa kazdemu poecie niejako z krwia matki. I tylko wtedy wyrasta on ponad przecietnosc, kiedy przekracza samego siebie; kiedy udaje mu sie zdolnosci te okieznac, nagiac do szerszych potrzeb, wprzac w prace intelektu i wyobrazni; nagiac do tworzenia syntez, scalania rozpiezchajacych elementow widzialnego i domyslnego. A to znaczy: wyciagnac konsekwencje z poetyckiego talentu, z sily, ktora sie ma darowana lub ktora sie posiadlo. Przekształcić widzialne i dotykalne, a nie tylko je doznawac – oto zadanie slow. Starczy go dla wszystkich.

Dawny poeta mowil:

jestem srodkiem wszechswiata. Ze mnie i ode mnie poczyna sie jego dzialanie, ze mnie i ode mnie wioda wszystkie jego drogi.

Dzisiejszy poeta powiada:

jestem instrumentem postrzegania i przetwarzania swiata. W slowach, w rzeczach osadza sie jego mysl. Przekształcania go, interweniowania w jego materie. Tylko dzieki dzialaniu uzyskuje tozsamosc, sam w sobie jestem niczym, nie ma mnie, nie bylo; nie istnieje. Udaje, ze nie dostrzegam szczelin pomiedzy slowami a rzeczami, pekniec w krajobrazie u dloni. Buduje z nich domy, wypelniam ludzmi, organizuje krajobraz ludzkich dzialan, dazen, zachowan, krajobraz ludzkiej wyobrazni, nie baczac na to, ze ona sama wyslizguje mi sie co chwila z reki.

Tymczasem:

niepomna żądań i wymogów swego czasu, nie konfrontując odrodzenia swego ducha z głosem rzeczy, poezja wciąż jeszcze karmi się wierzeniami przeszłości, swym mrocznym dziedzictwem, klątwą słowa pojętego jako oderwana siła. Wciąż jeszcze żyje pod terrorem piękna, martwych formuł, wystudzonych kształtów, drętwiących na sopol w gipsowych odlewach języka.

Tradycja czy nowatorstwo? „Nowy klasycyzm” czy „nowy romantyzm”? Owe peryferyjne kłótnie pomiędzy ustami i lustrami, wybuchające z regularnością klepsydry czyż to nie wzorcowy humbug¹³⁷? Ten werbalny spór pomiędzy niedzielnymi szkółkami wyobraźni, czyszczenie dziurawych butów poetyk, które i tak w gładko wyglansowanych szczelinach ukażą nagą białość stóp; ten przewrotny dialog, który jest co najwyżej przymiarką nowego ubrania, które i tak szyte jest nie na miarę.

Nie o ubiór tu jednak chodzi. I jeśli już o coś, to raczej o ową nagość szczelin ukazaną w nagłym błysku chropawego ruchu. Bowiem przesłanki sztuki, to, co w niej żywe i trwałe, przesłanki Nowego Stylu, tkwią w nim samym. Tak jak przesłanki rzeczywistości tkwią w samej rzeczywistości. Nowy strój? Nowe konwencje (czy konwenanse)? One zrodzą się same. Z przeżycia i przetworzenia nowych treści. Będziemy się jeszcze trudzić nad ich rozbijaniem. Potrzebny jest nowy krój dla ubrań. Nowa formuła istnienia i przeżywania – oto wszystko.

W ciągu ostatniego ćwierćwiecza dwa wielkie przewartościowania dokonały się w polskiej sztuce, w poezji, w literaturze, przewartościowania, które pozwalają dokładnie widzieć dynamikę jej złudzeń i odstępstw,

¹³⁷ Humbug – z ang. ‘błaga, szalbierstwo’, słowa mające zaszokować, bujda lub też zachowanie osoby pragnącej uchodzić za kogoś, kim nie jest.

ewolucji i dążeń, szamotań i nacisków. Tektoniczne wstrząsy, którym ulegała, uwarunkowane historycznymi sytuacjami, przypominały jadący po wybojach wóz, który jedynie tylko dlatego dojeżdża do celu, że woźnica w jakiś tam intuicyjny sposób panuje nad sytuacją.

Wszelkie próby racjonalnego okiełznania sztuki polskiej podjęte w ciągu ostatniego ćwierćwiecza skończyły się niepowodzeniem. I nie było to wcale winą społecznej bazy, „obiektywnych warunków”; było przede wszystkim winą nadbudowy, ludzi w niej partycypujących. Sztuka bowiem – i to należy również przypomnieć – żywi się i głodzi, jest stymulowana swoimi własnymi prawami, własnym specyficznym myśleniem. I tylko o tyle myśl z zewnątrz jest w niej owocna, obradza, jeśli potrafi ona przetrwać ją w sobie, podporządkować swemu własnemu myśleniu: specyficznemu myśleniu. Każdy inny jego wyraz musi doprowadzić do rozregulowania jej mechanizmów, do powiększenia rozdzwisku pomiędzy nią a myślą, pomiędzy myślą sztuki a myślą w ogóle. Do stopienia jej instrumentów, instrumentów czułych jak rzadko które instrumenty ludzkiego poznania.

W ciągu ostatnich lat 25 sztuka polska uległa dwóm wstrząsom, które omal nie wytrąciły jej z jej koryta. Omal nie spowodowały zerwania tego, co najogólniej nazwać zwykliśmy „nicią tradycji”, a co przecież nie jest niczym innym, jak syntezą przeszłego i przyszłego, materialnego i duchowego, irracjonalnego i zmysłowego, zmodulowanych w jedną, pojętą jako kulturowa ciągłość, wizję teraźniejszości.

Lata 50-te, podporządkowując sztukę idei, wyjałowiły jej grunt do tego stopnia, że jakakolwiek myśl stała się jej obca. To znaczy – chcę powiedzieć – że idea w niej była głęboka, lecz przestała w niej bytować jakakolwiek myśl właściwa sztuce, myśl żywa i płodna, zdolna obrodzić bogactwem źródeł i soków, tworów i tworzydeł.

Myśl poetycka kieruje się bowiem innymi prawami niż społeczna idea. I jakkolwiek uwarunkowana jej przesłankami, celuje w inny punkt rzeczywistości, obnaża inne źródła, okiełznuje inne jej żywioły. Przede wszystkim zaś język, w którym się urzeczywistnia, w którym się sprawdza, jest inny. Właśnie język, który dla każdej dyscypliny – nie tylko artystycznej – jest probierzem działania, realizuje ją w innych wymiarach, w innych środkach i sposobach. W nim bowiem właśnie zawiera się główna jej treść.

Owo nasycenie – a raczej przesylenie – ideą, a wytrzebienie z tętniącej, odżywiającej ją sokami języka myśli spowodowało wyschnięcie źródeł wyobraźni, owych źródeł narodzin światła w ustach. Przełom lat 60-tych z kolei spowodował reakcję odwrotną: rzucenie się jej, poezji, w drugą – i równie niebezpieczną – skrajność. Długo tłumiona myśl wybuchła nagle, eksplodowała nieomal, a nie podporządkowana żadnej idei, żadnemu programowi, zredukowana do granic języka pojętego jako li tylko fenomen natury, zredukowana do granic wyobraźni, doprowadziła w krótkim czasie do wyjałowienia z „myśli zewnętrznej”, z transcendentnej idei. Mieliśmy poetów, lecz nie mieliśmy poetyckich idei, którymi by mogła odżywiać się poezja. I nie tylko poetyckich; również kulturowych. Jak się to skończyło, pokazała najbliższa przeszłość.

Czy jest możliwa poezja bez idei? – powtarzam to rzucone przed pięćdziesięciu laty i zagubione gdzieś po drodze pytanie. I czy możliwe są trwałe zmiany w kulturze bez silnego oparcia jej w sferze społecznej, historycznej, a nawet politycznej myśli? Odpowiem: nie! Możliwe są co najwyżej poetyckie metafory, ale trwałe zmiany w języku, w kulturze, w wyobraźni nie dadzą się nanieść bez tego wielkiego trudu myślowego, który podjąć musi poezja, by nie stać się rezerwatem trzydziestoletnich bądź pięćdziesięcioletnich dzieci, społecznym – i kulturowym – marginesem, odpadem zużytych lędźwi narodu. To prawda, że

poezję tworzą poeci, nie idee. Lecz tylko poetyckie idee, ich obecność, ich krążenie w krwiobiegu społecznej możliwości potrafi sprawić, by nie stała się ona partykularzem kultury – i rzeczywistości – a jednym z jej współtworzących i współprzekształcających elementów; możliwi są co najwyżej poeci, poezja jest niemożliwa.

Od chwili kiedy skończyła się myśl poetycka – a musiała się ona skończyć z chwilą wygaśnięcia, wyschnięcia źródeł wyobraźni – poeci lat 56-tych znaleźli się na boczniczy, na społecznym – i kulturowym – marginesie, poczuli nagle, że działają w pustce. W dużej mierze za dewaluację poezji w następnym dziesięcioleciu to oni właśnie są odpowiedzialni. Za zepchnięcie ją na społeczny margines. Za żenujące dyskusje o jej śmierci (nie ma bowiem śmierci tam, gdzie źródła wyobraźni pozostają żywe. I tam, gdzie myśl, która je odżywia, dopuszcza „zewnątrzność”; „zewnątrzność” nie tylko własnego pokoju, lecz i otaczającego go świata). Następcy działali już w pustce, objali się o drzwi społecznej głuchoty, nie mogąc zrozumieć, co się stało. Miast odrobiny szaleństwa zaproponowali – miarą własnego talentu, a jaki był ten talent, wszyscy wiemy – znieruchomiały model świata i słowa.

Brak poetyckich idei spowodował, że oddech poezji stawał się krótszy, zaś słowo, nie poddane kontroli żadnej myśli prócz własnej, żadnym obiektywnym przesłankom, żadnej obiektywnej kontroli prócz kontroli „wewnętrznego oka”, schło, marniało, głuchło na wołanie z zewnątrz. Oderwane od realnego społecznego bytu, przestawało już być ważne dla mnie i dla ciebie, stawało się ważne tylko dla siebie; następcy wprowadzili je w jeszcze większy bezruch, coraz bardziej głuchnąc na jego uwarunkowania. Tworzyli słowa dla słów, podporządkowane tylko swojej własnej autonomii. Wyrwane z kontekstu słowa migotały co prawda jeszcze, ale był to blask martwych źrenic; wiersz nieruchomiał, nie przebijało go żadne żywe drgnienie,

żywe wiązania zostały porażone, podcięte – schły. Jak pozabawiony nerwu zęb, piękny i martwy w krajobrazie ust.

Ale życie szło dalej. Młyny historii zmeły jednych i drugich, miażdżąc wszystko w swych żarnach, a my, znając wynik – i smak – ich doświadczeń, ich zdobyczy i klęsk, zobowiązani jesteśmy ustrzec się ich błędów; poszerzyć dni szersze niż horyzont, głębsze niż kopalnia.

Powiadamy:

żaden z systemów wartości proponowany nam przez sztukę, żaden z jej programów i postulatów nie może istnieć bez społecznych konturów, określających jego poetykę, jego metodykę i dialektykę, nie może istnieć poza nimi; nie oprze się naporowi nowego czasu ten, kto nie będzie uwzględniał postulatów czasu własnego i własnej rzeczywistości.

I żaden z systemów wartości proponowanych nam przez sztukę nie ostanie się, dopóki sami poeci nie potwierdzą własnej zależności: rzeczywistym jest tylko to, co nas otacza, z czym stykamy się (bez względu na to, czy na jawie, czy we śnie), rzeczywistym jest tylko życie. I to nie jakaś utrwalona raz na zawsze jego formuła, „tak zwana rzeczywistość”, lecz zmieniająca się, ulegająca przeobrażeniom i przemianom, przekształceniom i przewartościowaniu rzeczywistość-materia, poddana zarówno prawom dialektyki, co snu, zarówno prawom światła, co zdumieniom nocy; rzeczywiste jest tylko to, co jest ruchome. Co ulega prawom przemiany, rozwoju lub rozkładu, tylko to jest prawdą, żadna inna prawda nie istnieje.

I tylko w granicach tej prawdy miałą młyny sztuki, tłoczą jej źródła. W tym jej wolność i w tym jej konieczność. W tym jej moralność wreszcie. To tragiczne? Może. Ale i uczciwe. Uczciwsze niż iluzoryczne złudzenie światów, jeszcze jedno opium, narkotyk mieszczańskich gustów i smaków, sentymentalne odium stroskanej duszy. Lepszy już alkohol, zapadnie LSD, światła, opium, niż taka

formuła poezji, sztuki, która kultywowałaby bezradność, nie tyle nawet w okiełznywaniu świata i życia (nie zawsze jest to przecież możliwe), ile wobec własnych możliwości – czy też niemożliwości – jego okiełznywania, jego kształtowania i opanowywania, poezja, sztuka, kontemplująca własny bezruch, bezradność wobec wyłamujących – i wyłaniających – się form świata i życia, wobec śmierci. Wobec przejawów ludzkiego istnienia wreszcie.

Śmierć poezji? Czy może ulec zniszczeniu sztuka, poezja, która oparta jest na niezniszczalnych prawach czasu i przestrzeni? Dla każdego z nas czas i przestrzeń są jedynymi formami, na których rozpięto to życie. To architektura formy, resztę zbudować musi sobie każdy sam. Giną państwa, systemy, idee, narody – czas i przestrzeń, te tylko pozostają; realne i niezniszczalne, nierdzewne; płynne i zwapniałe – czyż jest bardziej trwałe tworzywo niż one? Choćbyśmy uparli się przy starych słowach, choćbyśmy upierali się przy starych mitach, których korzenie tkwią w nas jak postrzały światła, choćbyśmy trudzili się, by utrzymać świat w rękach, zatrzymać ogień, przetopić metal w dłoni, nic nie zdoła wyrwać nas z naszej przestrzeni, a czas trwa w swojej rozognionej ciągłości materialny i niespętany w nas i obok nas, porywa nas lub pozostawia, formuje lub grzebie. Dać wyraz swojemu odczuwaniu czasu i przestrzeni, jego kształtowaniu, jego formowaniu się – oto zadanie Poezji, języka. Słów w końcu.

Nasza praca nie mieści się w kryteriach tradycyjnego piękna; piękno nowe, jego odkładanie się, jego wędrówka w krajobrazie z nas wymaga gwałtu. Gwałtu od słów i rzeczy. A również od nas, którzy jego formę wrywamy z siebie wbrew oporowi tradycji i nas samych, wbrew sentymentalnym wzorcom, w które wtłoczono naszą osobowość, wbrew kliszom i kalkom, w które ją spętano, w które starano się ją wpreparować.

Rodzi się w nas nowe. Nasze ciała zwrócone ku żywiołom gromadzą mądrość, którą oddychać będzie przyszłość. Równocześnie stare, które wypijamy z mlekiem matek, nie pozwala iść nam dalej naszą własną drogą, tamuje nam ruchy, pęta nas i obezwładnia. Jak pępowina, która wlecze za nami swój sznur dla gardła. Lub jak miłość matek, piękna, lecz obezwładniająca swoją nieskończonością, osaczająca nadmiarem, pragnąca uwięzić sobą to, co w nas najlepsze; to, co rodzi się dopiero, to, czego jeszcze nie znamy, czego nie podejrzewamy, ale co odkłada się już w nas. Co powstaje w naszych rękach, przez nas, a nawet mimo nas, co jest owocem naszej wyobraźni i woli, rozumu i namiętności, czułości i gwałtu. Spojrzenia dziecka, które jest mądrością ptaka, i skamieniałego spojrzenia starca, starca-rzeki, starca-kwiatu.

Z bliźną gwałtu w oczach, wsłuchani w rytm miast i chmur, ptaków i ludzi, w gramatykę snów i rzeczy, budujemy swoje wizje na podobieństwo dawnych budowniczych, rzetelnych w swej sile i nagości. I okrucieństwie zadawanym sobie; mając do dyspozycji tylko oczy i dłonie, poziomy i pion, cztery strony świata i dwa kierunki.

Przestrzeń i czas muszą zrodzić się pod naszymi rękami lub nie narodzić się nigdy. Bardziej podobni budowniczym, konstruktorom podniebnych osiedli, robotnikom wielkich pieców, inżynierom projektującym mieszkalne domy. Jesteśmy architektami krajobrazu ludzkiego, ludzkiej przestrzeni dotykania i postrzegania, oddychania w końcu, planując i zabudowując krajobraz ze słów, tworząc wzory jego orbit. I jakkolwiek wysiłek nasz być może pozostanie anonimowy, naszymi ustami mówić będą ludzie przyszłych pokoleń, pisać gazety, rozbrzmiewać głośniki radiowe i okienka telewizorów. Projektujemy ludzką przestrzeń głosu. Przestrzeń przyszłości i teraźniejszości: światła, koloru, słów; myśli i marzeń. Przestrzeń do zamieszkania.

Wiemy, każda rzecz ma swoje, sobie tylko właściwe imię. W nim się realizuje i w nim umiera. W nim zostaje uwięziona. Lecz rzecz to tylko bańka mydlana słowa; pęka, gdy próbujesz ją dotrzeć, pochwycić jej tajemnicę, sprawdzić jej realność. Fantom o ruchomych brzegach i wargach. Ale również:

pretekst dotarcia do prawdy-świata, do odsłonięcia realnego i niewiadomego, tajemnicy i słów, cieni i widziadeł, do odkrycia magii rzeczywistości i rzeczywistości magii, do ustalenia stosunku między nimi. Stół, drzewo, kamień, drugi człowiek wreszcie same w sobie nie znaczą nic, nie istnieją. Dopiero w związku z innymi rzeczami, w relacji do nich, wytwarza się ich magiczny stosunek, określa się ich właściwy wymiar i kształt; określając siebie wobec rzeczywistości same stają się rzeczywiste, uzyskują imię. Wszystko określa się dzięki rzeczom. I tylko w stosunku do nich odnajduje – i urzeczywistnia – swój ludzki wymiar. Urzeczywistnia się i urzeczowia swoją obecność i swoją konieczność; nie ma innego sposobu dotarcia do prawdy o nich. Wszystko, co ludzkie, można – i trzeba – mierzyć ich miarą. Nawet miłość i wolność nie potrafią wyzwolić się spod tego układu. Tylko w stosunku do rzeczy i poprzez nie materializuje się nasza więź ze światem, nasza czułość lub nasze wobec niego okrucieństwo. W końcu – nasza więź ze sobą.

Słowa-trupy. Ile ich jeszcze krąży wokół nas? Trzeba by je ożywić, nadać im nowy wymiar, tchnąć w nie nowe treści. To prawda – słowa obumierają. Lecz prawdą jest również, że posiadają zdolność ożywiania, regeneracji własnych tkanek (jest to zgodne z elementarną ich naturą. A również z zasadami dialektyki). Niekiedy są to słowa niezbędne do życia, jak powietrze, jak woda, jak ogień. Jak chleb; najważniejsze, jakie posiadamy w języku, w życiu – słowa, które realizują to życie. Oto dlaczego ustawiamy je

w nowym świetle (rzeczy, słów), dlaczego poddajemy je sprawdzeniu, obstrzałowi. Oto dlaczego odrzucamy ich spekulatywny, a forsujemy ich rzeczywisty, instrumentalny charakter.

Oto dlaczego w sporze rzeczy – słowa stajemy po stronie rzeczy.

Wiemy – każdy poetycki kierunek, ba, wymiar, określa się przez swój stosunek do słowa. Lecz stosunek ten nie powinien przesłaniać rzeczywistych proporcji nieskończoności, która o tyle tylko jest miarą słów, o ile one ją wyznaczają.

Odrzucając ludyczny charakter poezji, pasywną, geometryczną jej funkcję, podkreślając jej instrumentalny charakter, powiadamy: słowo, rzecz, materialne środowisko, w którym ono (ona) przebywa, w którym się znajduje (i odnajduje) i w którym (przez które) się określa, są jego jedyną poetycką rzeczywistością.

Odrzućmy w słowie jego opisowy charakter. Uznajmy słowo przede wszystkim jako kierunek ukrytych w nim sił i rytmów. Spójrzmy na swoją rzeczywistość dialektycznie. Czyż nie jest ona słowem ciągłym, słowem w marszu? Uznając dialektykę procesów historycznych za dialektykę rządzącą modelem wiersza, powiadamy bez oglądania się na kształt przyszłej wizji:

MODEL WIERSZA JEST MODELEM ŚWIATA.

Wiersz pozostaje dialektyczną całością nawet przy opozycji wszystkich jego elementów. Wówczas rzeczywistość, po którą sięga, którą w końcu osiąga, staje się jakimś ponad-wzrokiem, w syntetycznym skrócie obejmującym całość doświadczenia: zmysłowe i racjonalne, dotykalne i domyślne, wielokrotne i niepowtarzalne, wydobywającym z dna osobowości to nawet, co jest ukryte przed nami samymi. Zdawać by się mogło, że to wiersz nas pisze, nie zaś my piszemy wiersz, gdyby nie walka z tym, co

nas pisze, okiełznywanie tego, które jest podstawowym obowiązkiem naszym jako poetów. Dla nikogo nie ulega już dziś wątpliwości, że ze starego, „racjonalnego” modelu wiersza posypały się wióry. Wiersz nowy, wiersz, który powstaje, jest jak chwyt żelaznego oka, które obejmuje metalową logiką swego spojrzenia, swym syntetycznym brząskiem wszystko, co znajduje się w jego zasięgu, poruszając przy tym okolicę.

I tylko to jest ważne, co pochwyli. Rozbite i potrząskane nieraz, może wydawać się przeszłością świata, jego lochem, jest jednak jedynym i najostrzejszym jego zapisem. Że jest to zapis nierzadko najokrutniejszy, najgłębiej docierający do podstaw egzystencji poety, jego ludzkiej kondycji – to już inna sprawa. Nas obchodzi, by dotarł on do źródeł. W tym wypadku – patrząc od strony poety – wiersz jest jedynym możliwym sposobem ocalenia świata, zobaczenia go i utrzymania w rękach; jedynym sposobem jego obiektywnego oglądu. To prawda, ogląd ten komuś z zewnątrz może wydawać się krańcowo subiektywny, jednostronny (a nawet stronniczy). Pamiętajmy jednak, że siła poezji, siła sztuki polega właśnie na jej stronniczości, na jej niesprawiedliwości wobec rzeczywistości, którą organizuje, wobec świata, który zwalcza i tworzy. Tylko rozkłady jazdy, książki telefoniczne, encyklopedie i kodeksy karne są obiektywne, bezstronne. I nieludzkie. I tylko w jej stronniczości, w niesprawiedliwości, w jej braku umiaru wobec świata, wobec życia tkwi ziarno prawdy o nim. To tak, jakby odprysk szkła wpadł nam do oka i przestawił perspektywy i proporcje. Sztuka sprawiedliwa? Jest jak omnibus, który jedzie wszystko jedno dokąd, byle jechać. Jakie są źródła tej niesprawiedliwości, tej jednostronności; tej „ułomności” widzenia świata? Nie tak rzadko niesprawiedliwość i jednostronność ocen, wymiarów, zakazów i kryteriów świata wobec poety jako przykładowej jednostki ludzkiej.

WIERSZ JEST MODELEM ŚWIATA, zatem:

klasyczna harmonia, statyka, mit zafalszowują jego obraz, kłamią go. Świat nie jest i nigdy nie był w klasycznej harmonii (o ile można by mówić o jakiejś klasyce, byłaby to raczej klasyka dysharmonii). Znajduje się w ciągłych przeobrażeniach, przemianach, dramatycznych spięciach i konfliktach. Uznając za istotne elementy sztuki, poezji, przede wszystkim rytmy kinetyczne, dynamikę tworzącą i przetwarzającą napięcia, rytmy odzwierciedlające, odwzorowujące te napięcia wyradzającej się formy i wyradzającego się świata jako główne sposoby naszego odczuwania rzeczywistości, naszego odczuwania czasu i przestrzeni, stwarzamy nowy wymiar ludzki, pełen dramatyzmu, szczelin, pęknięć, lecz przecież chłonny, otwarty na światło ludzkich lotów i przeznaczeń, losów i marzeń.

Statyczny model wiersza byłby w nim kulą u nogi. Byłby nieuzasadnioną projekcją nieuzasadnionej rzeczywistości. Byłby modelem statycznego świata, świata w bezruchu, martwej, bezludnej pogody, wymyślonej i niesprawdzalnej. Martwej rzeczywistości słów i myśli, działań i zachowań, skrzepem w tętniącym krwionośnym naczyniu. Stąd w poezji naszej, w naszym poetyckim działaniu forsować będziemy rytmy kinetyczne jako główne elementy naszego odczuwania i przetwarzania świata, elementy napięć między słowami, między obrazami, między rzeczami.

Wnosimy swoje SŁOWO w przekonaniu, że sztuka, że poezja nie może i nie powinna być ażylem gnuśnych, schronieniem zmęczonych i leniwych. Pocięchą, płaczką, usprawiedliwianiem się z siebie – i przeciw sobie – lecz instrumentem przetwarzania świata rzeczy i słów. Funkcją poezji jest organizowanie krajobrazu słów i myśli człowieka, nadawanie mu nowych wymiarów i głębi; obowiązkiem poezji jest tworzyć rzeczywistość tam wszędzie, gdzie człowiek określa się przez rzeczy, gdzie trwa jego

świadome działanie w krajobrazie słów i marzeń, które sam organizuje. W domu, w fabryce, na ulicy, w bibliotece, w kinie; podczas pracy i podczas odpoczynku; w chwilach zabawy i walki, w dzień powszedni i w święta, w podróży i w domu, w drodze i we śnie; towarzyszyć mu i płonąć wraz z nim.

Nie szukajmy dla siebie usprawiedliwień, że to marzenie. Tylko marzenia wyznaczają drogę poznaniu, nikt wam nie powie, czym jest przyszłość, jeśli nie będziecie wiedzieć, czym jest teraźniejszość, nikt wam nie zakreśli waszych granic, jeśli wy sami ich sobie nie zakreślicie. Wszelkie nawoływania: „dla przyszłości” są równie puste i jałowe, równie szkodliwe, co ustawiczne oglądanie się za siebie. Są odmową odpowiedzialności za teraźniejszość. Przyszłość zawarta jest w dniu dzisiejszym i tylko tu należy ją kształtować i formować. Każda inna myśl o niej jest dziecięcym marzeniem romantyków, formułą beztroski, utopią, która kończy się w mistycznych bądź w państwowych celach. Na koszt przyszłości popełniono już – i usprawiedliwiono – przecież tyle zbrodni.

Kto dziś jest zajęty przyszłością, ten jutro, gdy będzie się rodziła, pierwszy podniesie na nią rękę.

Prawdziwe oblicze świata wykuwa się już dziś. U mnie i u ciebie. W naszym własnym domu.

Włodzimierz Paźniewski, Stanisław Piskor¹³⁸

O poezję naszego czasu

I nie „Orientacja”, i nie lingwiści

„Cywilizacja maszyn – zwykł mawiać jeden z wielkich – nie potrafiła stworzyć ani świątyni, ani grobu”¹³⁹. Świat staje się coraz bardziej dosłowny. Żyjemy w czasach ogromnych rozbieżności, których jedynym symbolem może być pytajnik, a jeszcze lepiej „x” – umowny znak niewiadomej. Pisarz i filozof amerykański Lewis Mumford¹⁴⁰ w książce *The Pentagon of Power (Pięciokąt władzy)*, która jest drugim tomem pracy *The Myth of the Machine (Mit maszyny)*¹⁴¹, zaproponował nowe spojrzenie na cywilizację przemysłową, noszącą wszelkie cechy nieudolnego plagiatu. Mechanizacja, nawet w swoich najbardziej pomysłowych formach, jest w najlepszym razie jedynie sztucznym i ubogim naśladownictwem spontanicznych procesów organicznych. Np. automatyzacja jest tylko karykaturą organicznej samoregulacji. Biotechnika stanowi zawsze wzór, z którego czerpią

¹³⁸ Biogramy autorów – zob. przyp. 45–46, s. 83.

¹³⁹ Nie udało się odnaleźć źródła cytatu.

¹⁴⁰ Lewis Mumford (1895–1990) – amerykański socjolog, filozof, krytyk literacki, autor studiów na temat miejskiej architektury, zajmował się świadomością biotechniki.

¹⁴¹ L. Mumford, *The Myth of the Machine*, vol. 2: *The Pentagon of Power*, San Diego 1970.

wynalazcy – i winni czerpać z szacunkiem. Rozbieżność między wzorem a naśladownictwem stała się źródłem dramatu człowieka, albowiem biologia dąży do równowagi, opowiada się za pełnią (a nie obfitością), za symbiozą (a nie dominacją).

„Za najważniejsze zjawisko uważam życie i zdolności twórcze, nie zaś podbój przyrody”¹⁴² – pisze L. Mumford. A dalej stwierdza – „Bramy technokratycznego więzienia otworzą się automatycznie mimo zardzewiałych starych zawiasów, gdy tylko postanowimy opuścić jego mury”¹⁴³.

Przy takim spojrzeniu nader jasna staje się dewaluacja w czasach obecnych Peiperowskiej formuły „3M”¹⁴⁴ i anachroniczność zonglerki środkami stworzonymi przez „papieża Awangardy”¹⁴⁵, ponieważ poetyka ta miała służyć afirmacji, a nie zwątpieniu, które jest naszym udziałem. Kurczowość, z jaką niektórzy poeci trzymają się pięknych metafor i oddalonych rymów, świadczy, krótko mówiąc, o braku głębszej świadomości sytuacji człowieka w dzisiejszym świecie.

¹⁴² Polski przekład ukazał się w roku 2014. Cytowane zdanie brzmi w nim następująco: „za zjawisko pierwotne uważam życie samo w sobie, a za ostateczne kryterium biologicznego i kulturowego rozwoju człowieka – zdolność twórczą, nie zaś «ujarzmianie przyrody»”. Zob. L. Mumford, *Mit maszyny*, t. 2: *Pentagon władzy*, przeł. M. Szczubiałka, Warszawa 2014, s. 9.

¹⁴³ *Ibidem*, s. 655 („Jednak następny ruch należy do tych, którzy wyzwolili się spod uroku maszyny, ponieważ bramy technokratycznego więzienia – jakkolwiek zardzewiałe byłyby ich zawiasy – otwierają się automatycznie, skoro tylko człowiek zechce wyjść na wolność”).

¹⁴⁴ 3M – miasto, masa, maszyna. Jedno z haseł programowych Awangardy Krakowskiej.

¹⁴⁵ Tak określa się Tadeusza Peipera (1891–1969) – poetę, krytyka, założyciela pisma „Zwrotnica”, który ukształtował program estetyczny Awangardy Krakowskiej.

Sformułowana przez Herberta Marcusę¹⁴⁶ teoria cywilizacji jako powszechnej represji i fałszywej świadomości pozwoliła na te same zjawiska spojrzeć inaczej, co często oznacza – głębiej. Ale przecież nie dobitna retoryka starego profesora wyprowadziła młodzież ze studenckich kampusów, łącząc ją w wielkim obrzędzie protestu wobec społeczeństwa „wygodnej niewoli”. Choć awangardowi artyści, a potem młodzież, przyjęli sposób argumentacji i terminologię Marcusę, patronem ich buntów jest Henry David Thoreau¹⁴⁷. To nie od buddyjskich kontemplatorów, wbrew powszechnym mniemaniom, pochodziła apatia hipisów – zanim jeszcze przeszli na zawodowstwo – czy negacja kontestatorów. To właśnie Thoreau, amerykański myśliciel żyjący w XIX w., napisał biblię biernego oporu: *On the Duty of Civil Disobedience* (*O obowiązku nieposłuszeństwa obywatelskiego*), w której stwierdzał:

Istnieją prawa niesłuszne. Czy mamy zadowolić się ich przestrzeganiem, być im posłuszni, dopóki nie uda się wprowadzić zmiany, czy też zdecydujemy się łamać je niezwłocznie?¹⁴⁸

¹⁴⁶ Herbert Marcuse (1898–1979) – filozof niemiecki, socjolog, przedstawiciel szkoły frankfurckiej, ideolog rewolty studenckiej 1968 roku.

¹⁴⁷ Henry David Thoreau (1817–1862) – amerykański pisarz, filozof, transcendentalista, zwolennik prymitywizmu. Za najważniejsze jego dzieło uchodzi powieść-pamiętnik pt. *Walden czyli życie w lesie* (1854).

¹⁴⁸ Prawdopodobnie są to fragmenty we własnym przekładzie autora szkicu. W późniejszym tłumaczeniu: „Niesprawiedliwe prawa istnieją: czy powinniśmy zadowolić się ich przestrzeganiem, czy raczej podjąć wysiłek ich zmieniania, przestrzegając ich, dopóki nie osiągniemy celu, czy też może od razu powinniśmy je łamać?”. Zob. H.D. Thoreau, *O obywatelskim nieposłuszeństwie*, tłum. M. Barski, Kraków 2016, s. 17.

A w książce *Walden, or Life in the Woods* (*Walden, czyli życie w lesie*) pisał: „Cywilizacja udoskonala nasze domy, nie robi jednak nic, aby udoskonalić ludzi, którzy w nich mieszkają”¹⁴⁹.

Podoczliwość wobec cywilizacji maszyn i jej wygód stała się naczelnym tematem sztuki współczesnej, w tym również poezji. Wystarczy np. poczytać wiersze poetów z kręgu Orientacji, aby przekonać się, ile w nich tęsknoty za tylekroć opisywaną, utraconą na zawsze Arkadią i fałszywego, bo wyrażonego przy pomocy skostniałych środków, niepokoju. Pulchryzm¹⁵⁰ metafor pozostaje w jawnej sprzeczności z próbami wyrażenia wątpliwości. Ulubioną figurą Orientacji jest oksymoron, czyli określenie pozornie sprzeczne z właściwościami przedmiotu, którego dotyczy (np. wymowne milczenie). Oksymoron, zamiast wyrażać nieufność, staje się w dzisiejszych warunkach zaledwie oznaką kokieterii. W miejsce pytań mamy natrętne potakiwania głową, przy jednoczesnym zapewnieniu o gorliwym buncie.

„Twórczość Orientacji – pisze Jerzy Tomaszewicz – pretendowała niewątpliwie do poziomu oficjalnej, nagradzanej poezji lat sześćdziesiątych”¹⁵¹. Oficjalnej, a więc bezkrytycznie ulegającej manipulacjom pozaliterackim; twórczość ta nie oparła się obiegowej mitologii społecznej. Ten anachronizm postawy był adekwatny do stosowanych zużytych środków poetyckich, rodem z dawnej Awanardy, a więc prawie przed pół wieku! Egzystencjalny

¹⁴⁹ „Aliści cywilizacja, wciąż wpływając na udoskonalenie naszych domów, nie wzbogaca w równym stopniu ludzi, ich przyszłych mieszkańców. Stworzyła pałace, ale trudniej było stworzyć panów i królów”. Zob. H.D. Thoreau, *Walden czyli życie w lesie*, tłum. H. Cieplińska, Warszawa 1991, s. 59.

¹⁵⁰ Od łacińskiego *pulcher* – piękny.

¹⁵¹ J. Tomaszewicz, *Poezja na czworakach*, „Merkuriusz” 1973, nr 1, s. 20.

niepokój, wyrażony przy pomocy pięknych obrazów, nie może już nas wzruszać, a tym bardziej – apelować do naszej czujności.

Słońce pasie mą rozpacz. Morze ból przemienia
Promień gwiazdy mnie spala – żłobi fakt istnienia
Krew moja się przesącza do strumienia nocy.

(Z. Jerzyna¹⁵², *Tobie*)¹⁵³

Na ciężkim skrzydle Księżycy,
Ciężkim skrzydle snu
Unosi się nad nami paw nocy
I krzyczy

(K. Gąsiorowski, *Na ciężkim skrzydle*)¹⁵⁴

Z ulgą rozwija kwietny całun
Niech słońce dzisiaj nie wschodzi
Niech słońce dzisiaj nie wschodzi

(W. Roszewski¹⁵⁵, *Wilcze święta*)¹⁵⁶

Niepokój ugłaskany „kwietnymi całunami” i „pawiami nocy” staje się poetyckim, ale także i myślowym fałszem, tak znamienym dla każdej literatury o ograniczonej odpowiedzialności.

¹⁵² Zbigniew Jerzyna (1938–2010) – polski poeta, dramaturg, krytyk literacki, edytor, członek Orientacji Poetyckiej Hybrydy, debiutował tomem *Lokacje* (1963).

¹⁵³ Z. Jerzyna, *Realność*, Warszawa 1967, s. 84.

¹⁵⁴ K. Gąsiorowski, *Na ciężkim skrzydle*, „Kamena”, R. 39, nr 8 (1972), s. 5.

¹⁵⁵ Wojciech Roszewski (ur. 1939) – polski poeta, prozaik, eseista, związany z pismami „Argumenty” i „Rzeczywistość”, debiutował tomem *Przez ogień* (1966).

¹⁵⁶ W. Roszewski, *Rodzaj wiedzy*, Gdańsk 1969, s. 40.

Dalej: poetycka zonglerka Orientacji, która wkrótce miała się przemienić w cyzelatorstwo metafor, przeżywała swoje apogeum na początku lat sześćdziesiątych, w okresie szczególnie istotnym dla sztuki. Nie zapominajmy, że w latach tych pojawiła się poetycka awangarda, określana przez krytykę mianem „beat generation”¹⁵⁷ z Allanem Ginsbergiem¹⁵⁸ na czele, a także nowe kierunki w plastyce i muzyce, uczulone na sytuację cywilizacyjną współczesnego człowieka, operujące poza tym nowymi środkami wyrazu. Zjawisko to mogło stać się punktem odniesienia dla poezji polskiej. Niestety, zabrakło wśród zadufanych nowego Peipera, który by myśl teoretyczną wydzwignął po wieloletniej regresji na europejski poziom.

Zamiast solidarnej pracy intelektualnej stworzyła Orientacja pozory życia umysłowego (spory pokoleniowe, *quasi*-programy). Największy udział w owej mistyfikacji mieli krytycy, np. Krzysztof Gąsiorowski i Krzysztof Nowicki¹⁵⁹, który swego czasu w ciągu kilkunastu lat zidentyfikował we „Współczesności” aż trzy pokolenia literackie!

Orientacja była reakcją na zerwanie przez sztukę polską kontaktu ze sztuką światową, z wyłączną szkodą dla siebie samej, oraz szukaniem po omacku wyjścia z ciemnego tunelu; na dokonanie tego zabrakło jej jednak siły.

Drugi nurt w poezji polskiej – lingwiści – niepokój usiłują wyrazić nieufnością do słowa, natrętną demaskacją

¹⁵⁷ Beat Generation – bitnicy, ruch literacki i kulturowy odrzucający styl konsumpcyjny, który dał podstawy powstania kultury hippisowskiej. Za sztandarowe dzieła ruchu uznaje się *W drodze* Jacka Kerouaca, *Skowyt* Allena Ginsberga i *Nagi lunch* Williama S. Burroughsa.

¹⁵⁸ Allen Ginsberg (1926–1997) – poeta amerykański, przedstawiciel tzw. poezji konfesyjnej, lider ruchu artystycznego Beat Generation.

¹⁵⁹ Krzysztof Nowicki (1940–1997) – poeta, prozaik, krytyk literacki, członek grup „Wymiary” i „Wiatrak”.

jego fałszów, będących jakby przeniesieniem w sferę języka ograniczeń i mitów społecznych. U podstaw tej poezji legło niewątpliwie pamiętne zdanie Claude Lévi-Straussa¹⁶⁰ ze *Smutku tropików*: „Kto mówi język, mówi człowiek, a kto mówi człowiek, mówi społeczeństwo”¹⁶¹, a także różnienia znaczeniowe Ferdinanda de Saussure’a¹⁶².

Poezja ta uwolniła się z pułapki pulchryzmu i natrętnej metaforyki, wkrótce jednak znalazła się w zasadzce stworzonej przez siebie samą. Fetyszycacja języka, jego demitologizacja, odnosiła się do wąskiej strefy symboli i znaczeń, a bunt ograniczał się do jednego wycinka rzeczywistości. I znów, podobnie jak w wypadku Orientacji, dał o sobie znać brak świadomości cywilizacyjnej oraz nieznamość roli, jaką w obecnej sytuacji spełnia stale degradowany język.

Iście mistyczną wiarę w demaskatorskie i poznawcze walory języka jako znaczeniowego lustra sytuacji społecznej należy zaliczyć do niespełnionych nadziei. Przeczą temu najnowsze badania językoznawców, a przede wszystkim psychologów. Pod kierunkiem Williama C. Schulza¹⁶³

¹⁶⁰ Claude Lévi-Strauss (1908–2009) – francuski antropolog, jeden z twórców strukturalizmu.

¹⁶¹ „Kto mówi «człowiek», mówi zarazem «język», a kto mówi «język», mówi «społeczeństwo»”. Zob. C. Lévi-Strauss, *Smutek tropików*, tłum. A. Steinsberg, Warszawa 2008, s. 411.

¹⁶² Ferdinand de Saussure (1857–1913) – szwajcarski językoznawca, twórca koncepcji znaku językowego i systemowego ujęcia języka, autor *Kursu językoznawstwa ogólnego* (pośmiertnie, 1916).

¹⁶³ Chodzi o Williama Schutza (1925–2002) – amerykańskiego psychologa z Instytutu Esalen. W 1958 roku przedstawił on teorię relacji międzyludzkich, którą nazwał Fundamentalnym Orientowaniem Stosunków Międzyludzkich (FIRO). Zgodnie z teorią trzy wymiary relacji międzyludzkich uważano za konieczne i wystarczające do wyjaśnienia większości interakcji międzyludzkich: integrację, kontrolę i uczucie. Wymiary te zostały wykorzystane do oceny dynamiki grupy.

uczni z Instytutu Esalen w Big Sur pracują nad pogłębieniem wiedzy o psychologicznym potencjale człowieka, posługując się środkami niewerbalnymi. Dla nikogo nie powinno być tajemnicą, że wkroczyliśmy w epokę posteru, afisza przyklejonego do ściany, filmu, ale nie słowa pisanego czy mówionego. Coraz częściej logiczne zdanie czy ekspresyjną wypowiedź zastępuje obraz. Postery pozwalają na szybsze i nieupośrednione przekazywanie informacji.

Wiele zamieszania wywołały niedawno badania włoskiego psychologa Dino Origlii¹⁶⁴, który po licznych obserwacjach doszedł do nieoczekiwanego wniosku, że największa inteligencja typu logicznego (a więc oparta na słowie mówionym lub pisany i zdolności posługiwania się łańcuchami pojęć) jest inteligencją w warunkach nadinformacji niezwykle ubogą i jednostronną. Nie można dziś przeceniać znaczenia języka jako odbicia sytuacji społecznej. Nauka redukuje go często do liczb i symboli.

Skrajną reakcją na kryzys języka w dzisiejszym świecie była niewątpliwie poezja konkretna, w której składnia i semantyka przeniesione zostały w sferę optyczno-wizualną (metodą tą posługuje się także reklama).

Przypomnijmy również i to, że upór lingwistów w ich poetyckiej praktyce odbywał się mniej więcej w tym samym czasie, gdy Noam Chomsky¹⁶⁵ ogłaszał prace poszukujące uniwersalnej gramatyki ponadjęzykowej, a Marshall McLuhan w *Understanding Media* zapowiadał wszem wobec zmierzch „logiki druku” na rzecz symultanicznego zgiełku obrazów.

Przy pomocy argumentów, zaczerpniętych m.in. z tych dzieł, nader łatwo wykazać, gdzie tkwiły przyczyny

¹⁶⁴ Dino Origlia (1920–2012) – psycholog włoski, dziennikarz, jeden z najczęściej cytowanych psychologów w mediach.

¹⁶⁵ Noam Chomsky (ur. 1928) – amerykański językoznawca, filozof, współtwórca gramatyki transformacyjno-generatywnej.

porażek zarówno poezji Orientacji, jak i lingwistów. Odkryta przez McLuhana „mozaikowość” przekazu telewizyjnego, wielość form, komunikatów, chaos wartości, wszystkie te zjawiska wykształciły zupełnie nowe nastawienie u odbiorców, nieznane w czasach dominacji druku – czyli, jak kto chce, języka – dążenie do dopełnienia, tj. umieszczania określonego komunikatu (czasem jego części) zawsze w szerszym kontekście. Stwarza to ogromną szansę nawiązania utraconego kontaktu z czytelnikiem. Niestety, żadna z omawianych tendencji w poezji polskiej nie wzięła tego pod uwagę.

Wykorzystanie dążenia do dopełnienia wymaga manipulowania kontekstami, tj. zestawiania przeciwstawnych sobie wartości na zasadzie zderzenia (jak np. w przekazie telewizyjnym), pomieszania elementów poetyckich z niepoetyckimi, które wymagają wartościowania z perspektywy całości. Nie można tego osiągnąć przy pomocy metafor czy eksploatacji języka. Dużą rolę w manipulacji kontekstami odgrywa przypadek jako jedna z zasad twórczych. W ten sposób otwiera się przed nową poezją wspólna płaszczyzna z innymi dziedzinami sztuki.

II. Nowa wrażliwość

Decydująca polemika o nowy sens sztuki rozegrała się już w połowie lat sześćdziesiątych, w czasach gorących dysput pomiędzy zwolennikami informelu¹⁶⁶ i pop-artu. Polemika dotyczyła kwestii zasadniczej: czy dziełem sztuki może być tylko świat „wewnętrznych pejzaży” artysty, zmaterializowany w postaci tych lub innych form,

¹⁶⁶ Informel – sztuka bezkształtna, powstająca z udziałem przypadku, kierunek w malarstwie od lat 50. XX wieku (m.in. Jean Dubuffet, Henri Michaux).

czy też do dzieła sztuki można włączyć przedmioty świata otaczającego, nieraz prowokacyjnie banalne. Kompozycje np. D. Spoerriego¹⁶⁷ zawierają przedmioty użytkowe wbite w konwencjonalnie malowany pejzaż. A. Warhol¹⁶⁸ wystawił „puszki” jako dzieło sztuki, E. Kienholz¹⁶⁹ jako motywów kompozycyjnych używał zgruchotanych samochodów, R. Burckhardt¹⁷⁰ komponował na zasadzie collage’u reklamy artykułów konsumpcyjnych, R. Hamilton¹⁷¹ komponował obraz z reklamówek i komiksów, A. Warhol wystawił jako dzieło sztuki m.in. krzesło elektryczne.

Bunt młodych artystów był wymierzony przede wszystkim przeciw estetyzmowi kolorystycznych smaczków, przeciw izolacjonizmowi sztuki estetyzującej, która nie była w stanie ingerować w sprawy wykraczające poza problemy dobrego smaku, który to dobry smak był przedmiotem manipulacji w celach zgoła pozaartystycznych.

Pop-art był jednak tylko preludium do wystąpień bardziej ekstremalnych estetycznie, które podjął happening, będący – zdaniem Vostella¹⁷² – „wprowadzeniem pop-artu w zdarzenia życiowe”, gdyż pop-art to po prostu „zamro-

¹⁶⁷ Daniel Spoerri (ur. 1930) – urodzony w Rumunii artysta awangardowy, tworzył między innymi *tableaux pieges* (obrazy-pułapki), które stanowiły nowy rodzaj martwej natury.

¹⁶⁸ Andy Warhol (1928–1987) – artysta amerykański, główny przedstawiciel pop-artu.

¹⁶⁹ Edward Kienholz (1927–1994) – amerykański artysta, rzeźbiarz, specjalizujący się w instalacjach i assamblażu.

¹⁷⁰ Rudy Burckhardt (1914–1999) – szwajcarsko-amerykański filmowiec i fotograf, zasłynął fotografiami billboardów.

¹⁷¹ Richard Hamilton (1922–2011) – brytyjski malarz, prekursor pop-artu.

¹⁷² Wolf Vostell (1932–1998) – niemiecki malarz, rzeźbiarz, uznawany za jednego z pionierów video-artu, rzeźby environment, happeningu; stosował technikę decollage. Cytowane przez autora eseju urywki z jego sądów pochodzą z pracy: J. Becker, W. Vostell, *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation*, Reinbek 1965.

zony happening”. Zresztą nawet sami twórcy pop-artu często aranżowali happeningi.

Celem działań happeningowych jest „ciągłe kwestionowanie tego, co w otaczającym nas świecie wydaje się przyjemne i użyteczne” (Wolf Vostell). Ta technika szoku (*decollage*), uzyskiwana poprzez zderzenia przedmiotów i czynności oraz manipulowanie sytuacjami, ma na celu „odświeżenie i uintensywnienie percepcji”, więcej nawet: jest próbą „wypełnienia przepaści między wewnętrżnością a zewnętrznością, próbą wyleczenia kultury z rozdarcia między myślą a działaniem” (Jean-Jacques Lebel¹⁷³).

W muzyce podobny sposób rozumienia dzieła sztuki zaprezentował Cage¹⁷⁴, który włączył przypadek do procesu kompozycji na analogicznej zresztą zasadzie, jak to zrobił w latach dwudziestych Marcel Duchamp¹⁷⁵.

W latach sześćdziesiątych ideę „zamrożonego happeningu” odnajdujemy w koncepcjach muzycznych Stockhausena¹⁷⁶. Przebieg muzyczny według tego kompozytora wyraża się nie w rozwijających się wątkach, lecz w szeregu wydarzeń muzycznych (*Momentform*¹⁷⁷), z których każde ma sens autonomiczny i jednocześnie jest elementem większej całości kompozycyjnej.

¹⁷³ Jean-Jacques Lebel (ur. 1936) – francuski artysta, teoretyk sztuki, znany zwłaszcza ze swoich happeningów. Cytaty jego myśli za: S. Morawski, *Happening (1) Rodowód – charakter – funkcje*, „Dialog” 1971, nr 9, s. 113; cyt. za: J.J. Lebel, *Le happening*, Paris 1966, s. 60.

¹⁷⁴ John Cage (1912–1992) – amerykański kompozytor, jeden z największych eksperymentatorów muzycznych.

¹⁷⁵ Marcel Duchamp (1887–1968) – francuski malarz, rzeźbiarz, stworzył termin *ready-made*, oznaczający użycie przedmiotu gotowego jako dzieła sztuki.

¹⁷⁶ Karlheinz Stockhausen (1928–2007) – niemiecki kompozytor awangardowy, reprezentant serializmu.

¹⁷⁷ *Momentform* – forma chwilowa. Pojęcie formy momentowej pochodzi z kompozycji *Kontakte* (1958–1960) Stockhausena.

Specyficzną cechą nowej sztuki jest zanik czystych form i dyscyplin. Pop-art posiada w swoim repertuarze form przedmioty „nieartystyczne”, happening jest działaniem z pogranicza teatru i plastyki, teatr instrumentalny Nama June Paika¹⁷⁸ zawiera symultaniczne muzykowanie wspólnie z innymi czynnościami (np. czytaniem tekstu). Podobnie w *Music Walk* Cage’a muzyka fortepianowa splata się z głosami, szmerami dolatującymi z głośnika itp. Apollinaire¹⁷⁹ w kaligramach¹⁸⁰ z lat dwudziestych i poezja konkretna dziś – posługuje się środkami graficznymi i słowami. Działanie na pograniczu dyscyplin przejawia także sztuka *environment*¹⁸¹ (kształtowanie otoczenia przez artystów).

Podstawowym elementem wszystkich nowatorskich poczynań artystycznych jest zniesienie konwencjonalnych granic pomiędzy sztuką a nie-sztuką. Zarówno pop-art, poprzez akceptację przedmiotów dotychczas „nieartystycznych”, jak również happening, gdzie granice dzieła sztuki, praktycznie biorąc, nie istnieją, a jednocześnie istnieje ściśle określona celowość tego typu działań; akurat odwrotnie niż u wielu poetów, gdzie ścisła dyscyplina nie zawsze ma określoną celowość. Nowatorskie kompozycje muzyczne np. Cage’a (potraktowanie ciszy jako elementu kompozycyjnego) dążą do zniesienia artystycznej wieży z kości słoniowej. Konwencjonalne dzieło sztuki czystej, mając dawać autonomiczne satysfakcje estetyczne,

¹⁷⁸ Nam June Paik (1932–2006) – amerykański artysta pochodzenia koreańskiego, zajmował się sztuką performance.

¹⁷⁹ Guillaume Apollinaire (1880–1918) – francuski poeta polskiego pochodzenia, twórca terminu „surrealizm” (1908), reprezentant kubizmu w poezji.

¹⁸⁰ *Calligrammes* (1918) – *Kaligramy*, jeden z dwu głównych, obok *Alkoholi* (1913), zbiorów poezji Apollinaire’a.

¹⁸¹ *Environment* (ang.) – koncepcja sztuki wywodząca się z działań dadaistów, rozwinięta przez twórców pop-artu, sztucznie tworzona sytuacja przestrzenna przeznaczona dla osób pasywnie w niej uczestniczących.

w gruncie rzeczy jest przedmiotem pozaartystycznych manipulacji, gdzie sztuka staje się środkiem transmisji. Aby zniszczyć tę ambiwalentną funkcję, nowa sztuka niszczy jej dotychczasowy status poprzez wejście w sam środek życia społecznego.

Jak nowa sztuka chce dziś stać się samym życiem – pisał Piotr Krakowski¹⁸² – tak nowe zasady integracyjne kształtowane są według klucza opartego o zasadę organicznego łączenia się z rzeczywistością, o próby pełnego w nią wnikięcia.

I w tym momencie w wielkim skrócie dochodzimy do istoty rzeczy: wychodząc z pozycji antyestetycznych (pop-art) i dadaistycznych (aleatoryzm, happening), nowa sztuka niszczy konwencjonalne bariery oddzielające ją od życia społecznego. Czyni to zarówno przez włączenie elementów świata zewnętrznego w strukturę dzieła sztuki (pop-art), jak przez rozbijanie konwencjonalnych struktur, istniejących w życiu zbiorowym (happening). Ostatecznym jej celem jest wnikięcie w życie i przekształcenie go według pojęć i zasad artystycznej wrażliwości i rozumienia świata. Artysta nie jest tu biernym wykonawcą narzuconych mu arbitralnie poleceń w imię tej czy innej martwej konwencji artystycznej, lecz jego założenia artystyczne mają na celu czynne przekształcenie mentalności i wrażliwości poszczególnych widzów, słuchaczy i czytelników. Taką postawę artystyczną nazwijmy – za Umberto Eco¹⁸³ – otwartą.

¹⁸² Piotr Krakowski (1925–1997) – historyk sztuki związany z Uniwersytetem Jagiellońskim. Cyt. za: P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1984, s. 111.

¹⁸³ Umberto Eco (1932–2016) – włoski semiolog i powieściopisarz, autor koncepcji *Dzieła otwartego* (1962).

III. Środki poezji otwartej

Metafory w poezji tradycyjnej służyły i służą ekspresyjnemu poznaniu, opisywaniu świata, przy czym cała poetycka tradycja wymaga, aby były to metafory odkrywcze i piękne. W ten sposób obecnie tworzy się znamienna rozbieżność między postawą sceptyczną dzisiejszego człowieka, jego brakiem zaufania do świata, a praktyką poetycką, która opiera się na środkach afirmujących, rodząc tym samym swoisty faryzeizm twórcy. W poezji otwartej obserwujemy redukcję metafor na rzecz manipulacji kontekstami. Metafory służą już tylko degradacji; zestawione z elementami niepoetyckimi, tym bardziej demaskują sztuczność sytuacji przede wszystkim społecznej i kulturowej.

Operowanie kontekstami stanowi odpowiedź na sytuację kulturalną dzisiejszych społeczeństw przemysłowych, w której zdegradowane i odrzucane wartości wyobrażeniowe istnieją w obiegu obok trywialnych i dosłownych wytworów kultury masowej. To właśnie istnienie w świadomości człowieka zarówno wartości odrzuconych, jak i przyjmowanych – tworzy wymykający się rozumowi chaos. Jednocześnie ów zracjonalizowany i chronicznie sceptyczny świat nie daje nadal odpowiedzi na kilka istotnych pytań dotyczących sensu życia człowieka, nie niweczy poczucia niepewności.

Poeta podejmuje wartości zdegradowane i umieszcza je w wierszu, tym samym odbiorca, poprzez dążenie do dopełnienia wykształcone przez mass media, napotyka elementy niepoetyckie możliwe do wartościowania w wymiarze całości. Tą metodą poezja uwalnia się od konwencjonalnego piękna, pamiętając jednocześnie, że działanie negatywne posiada silniejszą moc ekspresyjną.

Manipulowanie kontekstami, poprzez wzięte bezpośrednio z otaczającej rzeczywistości elementy (stanowiące

autonomiczną całość dla siebie i nową wartość z innymi elementami), przenoszenie ich w zupełnie nowe układy, jest formą reżyserii (jak np. w happeningu) burzącej obiegowe schematy i wyobrażenia. W odróżnieniu od pulchryzmu, nie ma w poezji rozbieżności między ambicją kształtowania świata a jej realizacją. Konteksty, poprzez niszczenie obiegowych związków, odwracanie obowiązujących hierarchii, pozwalają ingerować w sferę ludzkiego myślenia i wrażliwości. Zamiast być widzem i rejestratorem, poeta staje się uczestnikiem i reżyserem dramatu, z ubocza wkracza na scenę.

Nowa poezja wyłamuje się w ten sposób z łańcucha powszechnej manipulacji, gdyż sama manipulując jej formułami, dekonspiruje jej ukryte fałsze. Czyhające sidła stają się jej głównym atutem i bronią.

Podobną metodą, oczywiście w zupełnie innej płaszczyźnie, posługiwał się w powieściach Witold Gombrowicz¹⁸⁴, który, jak pisze w „Twórczości”¹⁸⁵ Michał Głowiński¹⁸⁶, uważał, że

wszelka wypowiedź, wszelkie mówienie, stanowi domenę sztuczności. Gombrowicz wyciągnął z tego daleko idące wnioski: pisarzowi nie pozostaje nic innego jak tę sztuczność potęgować, w ten sposób nie tylko staje się jej ofiarą, ale obraca ją na swoją korzyść, z niej właśnie buduje swoje dzieło, ale także dzięki niej tworzy dystans wobec własnej wypowiedzi¹⁸⁷.

¹⁸⁴ Witold Gombrowicz (1904–1969) – wybitny powieściopisarz i dramaturg, autor *Ferdydurke* (1938).

¹⁸⁵ „Twórczość” – miesięcznik literacki wydawany od sierpnia 1945 roku.

¹⁸⁶ Michał Głowiński (ur. 1934) – teoretyk i historyk literatury, profesor w Instytucie Badań Literackich PAN.

¹⁸⁷ M. Głowiński, *Parodia konstruktywna*, „Twórczość” R. XXIX, 1973, nr 1, s. 81.

Poezja, mieszcząc się w obiegowych kodach, jednocześnie przekracza je i kompromituje, jakby ogarnięta wszechwładną pasją demaskatorską. Aby to osiągnąć, nader często wykorzystuje gazetowe banały lub natrętną stylistykę reklam czy haseł politycznych.

Wiersz stylizowany na depeszę prasową lub cytujący komunikat nie jest w poezji czymś nowym. Wydana w 1929 r. *Kronika dnia* Tadeusza Peipera opierała się na wiadomościach gazetowych, spełniały one tam jednak zupełnie inne funkcje niż dzisiaj. Cytat z gazety posiadał u Peipera kategorię estetyczną, czysto poetycką (na podobnej zasadzie tę anachroniczną metodę powieli obecnie np. Krzysztof Karasek). W poezji otwartej gazetowy cytat służy już tylko degradacji otaczającego nas świata i ukazywaniu jego fałszów.

Osobne zadania ma do spełnienia naiwna metaforyka i metryka wzięta z reklamy i haseł politycznych. Stylistyka reklam, jak twierdzi w eseju *Wiersz w polityce i reklamie* Hartwig Schultz¹⁸⁸, „wywodzi się z liryki politycznej”¹⁸⁹. „Slogany nie ułatwiają poznania, ale upraszczają i zamazują portret rzeczywistości i nie mogą zastąpić wiedzy” (Golo Mann¹⁹⁰). Poezja otwarta przez zestaw różnych wartości i manipulację kontekstami uderza w owe gotowe i sprzedawane na doraźny użytek formuły o otaczającym nas świecie, tworząc antyslogany lub slogany tak nieudolne, że same się kompromitują.

Reklama opiera się na hedonistycznych instynktach konsumenta lub obywatela (slogan polityczny), co ma

¹⁸⁸ Hartwig Schultz (ur. 1941) – profesor literatury niemieckiej.

¹⁸⁹ H. Schultz, *Verse in Politik und Werbung*, w: *Die neue Rundschau: Jahrgang der freien Bühne*, red. O. Bie, S. Saenger [i in.], Berlin, 1972, R. 83, s. 514-527.

¹⁹⁰ Golo Mann (1909–1994) – niemiecki historyk i eseista, syn Tomasza Manna. Nie udało się zidentyfikować źródła cytatu.

duże znaczenie przy odbiorze. W wielu wypadkach odwołuje się do zagrożeń, raz jest tajemnicza, to znów przyjmuje maskę rozbijającej szczerości. Wiersz, odwołując się do instynktów konsumenta-obywatela, przekazuje mu treści zupełnie inne niż te, do których został on przyzwyczajony. Powoduje to wstrząs, w wygodne myślenie nie znające zbędnych pytań zakrada się cień zwątpienia.

Cytaty wzięte z otoczenia, ich wielkość i niejednorodność są przeniesieniem do poezji mozaiki przekazów, jaką stosują mass media, a także nawiązaniem do praktyk awangardowych kierunków plastycznych i muzycznych. Marcel Duchamp zadawał sobie pytanie, po co kopiować przedmiot, jeśli można go po prostu wystawić.

Stosując te metody, poeta odrzuca romantyczną koncepcję twórczości jako eksploracji własnego wnętrza przy pomocy pięknych metafor, ponieważ w społeczeństwie ludzi od siebie uzależnionych i oddziałujących na siebie nawzajem język staje się anonimowy, podobnie jak odkrycia i idee. Wobec tego poeta nie może wsłuchiwać się już li tylko we własne wnętrze, lecz musi śledzić przede wszystkim to, co dzieje się na zewnątrz.

Manipulacja kontekstami, zestawienie różnorodnych, oddalonych w rzeczywistości od siebie wartości, rodzi swoisty dynamizm i dramatyzm wiersza, stanowiąc zarazem podstawę kompozycji i budowy utworu. Towarzyszy temu utrzymane przez cały czas wysokie napięcie. Nie ma tu więc, jak w poezji tradycyjnej, wersów przygotowujących pointę, bo każdy element stanowi pointę sam dla siebie (tak jak w muzyce „Momentform” u Stockhausena).

Dzięki zestawianiu niejednorodnych elementów i kwestionowaniu oczywistych związków poezja otwarta uzyskuje ironiczny stosunek do przedstawianych spraw, co pozwala na utrzymanie dyskretnego dystansu.

Charakterystyczne upodobanie nowej poezji do synkopy świadczy o uwolnieniu się ze sztywnych kanonów.

Jak wiemy, synkopą posługuje się nader często reklama. Wielką rolę do spełnienia ma w nowej poezji rytm, zastępując rymy i tradycyjną metrykę. Podstawę stanowi wzór rytmu depeszy telegraficznej, operującej swobodnym i przypadkowym podziałem na wersy. Jego pochodną jest wieloznaczność związków słownych.

Nowy rytm pomaga przy odbiorze, nadaje wierszom atmosferę intymności, ale zarazem i ważności. Telegramy pisane urywanymi zdaniami dotyczą zwykle nagłych i niezmiernie ważnych dla adresata wydarzeń, toteż ich lekturze towarzyszy silniejsze napięcie emocji niż np. czytaniu listów, powieści czy wiadomości w gazecie. I znów poezja wykorzystuje do swoich własnych celów skutki środków komunikacji i powszechne nastawienie odbiorców. Jest to w zgodzie z tendencjami percepcji, bowiem zdaniem George'a Steinera¹⁹¹

cywilizacja masowa oraz liberalny dogmat o konieczności zapewnienia każdemu dostępu do dóbr kulturalnych podważa całą tę zasadę wyrabiania umiejętności (w potocznym sensie) odbioru, na jakiej opierało się czytelnictwo tradycyjne¹⁹².

Przekraczając antynomię poetyckie–niepoetyckie, wyzwolona z obowiązku opowiadania świata za pomocą pięknych metafor, poezja otwarta, podobnie jak inne gałęzie sztuki, wykorzystuje uboczne skutki środków masowego przekazu do swoich demaskatorskich celów, wychodząc z założenia, że jedynym zadaniem poety jest

¹⁹¹ George Steiner (ur. 1929) – amerykański krytyk literacki.

¹⁹² To parafraza fragmentów eseju. Zob. G. Steiner, *Zerwany kontrakt*, tłum. O. Kubińska, w: *idem, Rzeczywiste obecności*, Gdańsk 1997, s. 57–59.

dzisiaj stawianie pytań. Literatura zdaniem E. Ionesco¹⁹³, coraz bardziej degradowana przez naukę jako środek poznania, może mieć nadzieję utrzymania się przy życiu tylko wtedy, gdy stanowi spontaniczny przejaw tego, czego w życiu nie da się przewidzieć.

Poezja otwarta, poprzez manipulację kontekstami, ingeruje w sferę ludzkiego myślenia, demaskując fałszywą i wygodną świadomość człowieka wytwarzaną na zamówienie przez cywilizację powszechnej represji, w standardowych „fabrykach snów”. Duchowy przywódca zbuntowanej awangardy, Henry David Thoreau, napisał był w dzienniku zdanie: „To myśli nasze stanowią o epokach naszego życia, wszystko inne jest tylko wiatrem, który przeminął za naszego bytu”¹⁹⁴.

¹⁹³ Eugene Ionesco (1909–1994) – francuski dramaturg rumuńskiego pochodzenia, współtwórca teatru absurdu.

¹⁹⁴ W oryginale: „They are the laws of you and me, a fragrance wafted down from those old times, and no more to be refuted than the wind”. Zob. H.D. Thoreau, *The Writings of Henry David Thoreau: Journal*, Vol. 1: 1837–1846, red. B. Torrey, Boston – New York 1906, s. 261.

Stanisław Piskor¹⁹⁵

Eklektyzm jako nowatorstwo

Nieufność wobec logiki

Twórczość Stanisława Barańczaka jako krytyka i teoretyka młodej poezji odbiła się pewnym echem w prasie literackiej, zwłaszcza po opublikowaniu *Nieufnych i zadufanych*. Wyrazem uznania było m.in. przyznanie mu nagrody literackiej im. Andrzeja Bursy w roku 1971. Obecnie ukazała się druga książka poznańskiego poety, *Ironia i harmonia* („Czytelnik”, 1973), będąca z kolei zbiorem recenzji publikowanych – jak pisze autor – w wyniku „spełniania zwykłych krytycznych powinności”¹⁹⁶. W ten sposób otrzymaliśmy pewną całość: zarys programu teoretycznego i jego konsekwencje w postaci recenzji książek; mówiąc inaczej – wartościowanie według własnych kryteriów teoretycznych.

Mimo że obie książki Barańczaka stanowią całość wzajemnie uzależnioną, ciekawszą jest pierwsza, ponieważ tam znajdują się źródła wartościowania i przesłanki postawy krytyka.

Wychodząc z najogólniejszych kategorii, powołuje się Stanisław Barańczak na dziewiętnastowieczny Nietzscheański schemat rozumienia postaw w ich apollinijskich

¹⁹⁵ Biogram autora – zob. przyp. 46, s. 83.

¹⁹⁶ S. Barańczak, *Ironia i harmonia. Szkice o najnowszej literaturze polskiej*, Warszawa 1973, s. 7.

i dionizyjskich przejawach, sprowadzonych przez teoretyków i badaczy kultury do nurtów romantycznych i klasycznych.

[...] ¹⁹⁷

Romantyzm z przymiotnikiem „dialektyczny” wskazuje, że chodzi tu o trójrytmiczny charakter przemian właściwy dialektyce. Tymczasem podstawą służącą do wyprowadzenia koncepcji Barańczaka jest dualistyczny podział zaczerpnięty z nietscheizmu. W konsekwencji Marksowski postulat zmiany świata poprzez „ludzką *praxis*” jest sprzeczny z Nietscheańskim: „nie chodzi o produkowanie dóbr, lecz o życie, które jest dobrem największym” ¹⁹⁸, dalej: prymat dóbr duchowych nad materialnymi jest odwrotnością postawy marksistowskiej.

Sprzeczności te pozwalają przypuszczać, że Marksowskie cytaty w *Nieufnych i zadufanych* pełnią funkcje pozaliterackie. Odrębna kwestią jest kariera schematu, według którego kultura dzieli się na nurty romantyczne i klasyczne. Otóż – jak wiadomo – każdy schemat upraszczając rzeczywistość, jest jednocześnie jej sugestywnym wykładnikiem i wpływa na stopień zainteresowania poszczególnymi jej przejawami.

W odniesieniu do badań nad kulturą działanie tego schematu wpływa na nierównomierny stopień zainteresowania, a zatem i stan badań nad kulturą artystyczną epok „dojrzałych” i „przejściowych”, czyli tych, które się w tym schemacie nie mieszczą.

Im dokładniejsze stają się badania, tym więcej pojawia się tzw. momentów kłopotliwych. Na przykład, od czasu kiedy wyodrębniono epokę manieryzmu, okazało się, że

¹⁹⁷ Opuszczono fragment, w którym autor przytacza obszerny fragment książki S. Barańczaka *Nieufni i zadufani*, Wrocław 1971.

¹⁹⁸ W. Tatarkiewicz, *Nietzsche*, w: *idem, Historia filozofii*, t. 3: *Filozofia XIX wieku i współczesna*, Warszawa 1983, s. 166–167.

jest to styl posiadający własne założenia estetyczne i realizacje odmienne zarówno od sztuki renesansu, jak i baroku.

Stanisław Barańczak nie uznaje tego rodzaju odrębności stylistycznych, ponieważ podważałoby to jego podstawy klasyfikacji, i przechodzi nad takimi wątpliwościami do porządku dziennego, nadając im status różnic terminologicznych (s. 13)¹⁹⁹. W ten sposób, uznając realia kulturowe za nazwy, może uwierzyć w uniwersalność przyjętego schematu i wrócić ze spokojem do swojej koncepcji.

Ujawnia się więc zarówno umowny charakter samego podziału, jak i niespójność wewnętrzna koncepcji romantyzmu dialektycznego.

Opowiadając się za tak zwanym romantyzmem dialektycznym, wybiera autor *Nieufnych i zadufanych* przykłady z kręgu poezji lingwistycznej autorów reprezentujących „nieufne” myślenie dialektyczne: Tymoteusza Karpowicza, Mirona Białoszewskiego oraz Edwarda Balcerzana, pod tytułem mającym wywołać uczucie zatrwożenia: „szkoła bez uczniów”²⁰⁰. Na szczęście jednak dla polskiej poezji znajduje Stanisław Barańczak pod koniec książki trzech młodych poetów kontynuatorów tej (co za niesubordynacja!) „szkoły bez uczniów”: Jarosława Markiewicza²⁰¹, Krzysztofa Karaska, Ryszarda Krynickiego²⁰², no i – ma się rozumieć – jako czwarty występuje sam autor.

W ten sposób przedstawia się nowe zagadnienie polskiej literatury, „romantyzm dialektyczny”, ze swoją liczbą symboliczną 4(44): cztery pary pojęć, antenaci i czterech kontynuatorów.

¹⁹⁹ S. Barańczak, *Nieufni i zadufani*, s. 13.

²⁰⁰ *Ibidem*, s. 41.

²⁰¹ Jarosław Markiewicz (ur. 1942) – poeta, malarz, wydawca, debiutował tomem *Stadion słoneczny* (1965).

²⁰² Ryszard Krynicki (ur. 1943) – poeta, tłumacz, wydawca, debiutował tomem *Akt urodzenia* (1969).

Zbiorcza „szkoła bez uczniów”

Przyjrzyjmy się jednak wykładni Barańczaka i jego egzemplifikacjom „romantyzmu dialektycznego” tak, jak na to nie zasługują, to znaczy tak, jakby sama koncepcja była wewnętrznie niesprzeczna i nieuproszczona. Przyjmijmy zatem schemat z całą jego naiwnością i zestawmy go z materiałem ilustrującym jego żywotność w literaturze współczesnej, czyli z twórczością wymienionych poetów.

A więc filar „romantyzmu dialektycznego”: Tymoteusz Karpowicz. Analizę jego poezji podejmuje Stanisław Barańczak całościowo, bez wstydlivego pomijania junackiej twórczości z wczesnych lat pięćdziesiątych. Z analizy wynika, że socrealistyczny akces Karpowicza wynikał z braku tej świadomości, że język jest wieloznaczny. Stara się dowieść autor *Nieufnnych i zadufanych*, że w czasie, kiedy Karpowiczowi:

Kotły były jak baterie. W smugach niebieskich
kadłuby lokomotyw przenosiły ramiona suwnic²⁰³

– miał on ubogą świadomość semantyczną,

starał się jak najczęściej używać nazw będących nie tylko ścisłym odpowiednikiem pewnej klasy rzeczy, ale również ekwiwalentem desygnatu jednostkowego, niepowtarzalnego. Poetyką i semantyką *Żywych wymiarów* rządzi zasada *hic et nunc*²⁰⁴, zasada obracania się w kręgu namacalnego i ściśle umiejscowionego w czasie konkretnego (s. 49).

²⁰³ Fragment wiersza *Warsztaty w Trojlu* z tomu *Żywe wymiary* (Szczecin 1948). Cyt. za T. Karpowicz, *Dzieła zebrane*, red. J. Stolarczyk, t. 1, Wrocław 2011, s. 29.

²⁰⁴ *Hic et nunc* (łac.) – tu i teraz.

Karpowicz jednak nie zaniedbywał nauki i już w *Gorzkich źródłach*²⁰⁵ oraz *Kamiennej muzyce*²⁰⁶ powoli poznawał prawdy językowe, przechodząc „od jednoznaczności do dwuznaczności, od dosłowności do alegorii; od monodii do dwugłosowego kanonu” (s. 52). Mimo postępu w edukacji Karpowicz nie osiada na laurach i uczy się prawd językowych dalej. Do sukcesu dochodzi – jak zauważa Barańczak – już w niektórych wierszach ze *Znaków równania*²⁰⁷, gdzie

miejsce kanonu zajmuje odtąd wielogłosowa fuga, miejsce dwuznaczności – polifonia znaczeń, miejsce alegorii – wieloznaczny symbol (s. 59).

Okazuje się dalej, że Karpowicz nie tylko poznał prawdy językowe, ale nawet opracował bez mała katalog chwytów poetyckich, których wymienianie możemy sobie podarować.

Nie jestem zwolennikiem wiecznej pokuty, zwłaszcza za grzechy młodości, ale – jak mawiał pewien emerytowany generał: skoro już się ludzie nie boją ni Boga, ni prasy – warto zwrócić uwagę na sposób argumentacji Barańczaka. Otóż jest ewidentnym fałszem tłumaczenie decyzji i praktyki artystycznej brakiem świadomości językowej. W myśl tego rozumowania trzeba byłoby stwierdzić, że „przełom” październikowy²⁰⁸ i jego konsekwencje literackie i artystyczne były spowodowane nie procesami społecznymi i wydarzeniami politycznymi, lecz

²⁰⁵ T. Karpowicz, *Gorzkie źródła*, Wrocław 1957.

²⁰⁶ T. Karpowicz, *Kamienna muzyka*, Warszawa 1958.

²⁰⁷ T. Karpowicz, *Znaki równania*, Warszawa 1960.

²⁰⁸ Potoczne określenie skutków zmian zapoczątkowanych po śmierci Stalina, które w Polsce najwyraźniej objawiły się w wydarzeniach października 1956 roku, między innymi w demonstacjach społecznych oraz zmianach w prawie.

powszechnym zrozumieniem subtelności językowych. Oczywiście proces zaobserwowany przez Barańczaka w poezji Karpowicza istnieje, ale pomieszane tu zostały przyczyny ze skutkami. Jest prawdopodobieństwem, że po okresie zaufania nie tyle do jednoznaczności językowej, ile do oficjalnej formuły socrealizmu – Karpowicz stał się sceptykiem wobec oficjalnych formuł w ogóle. I stąd jego dążenie do kreowania wieloznacznej materii wiersza, do budzenia wątpliwości, do rozbijania utartych formuł, które ongiś wpędziły go w ślepy zaułek. Stąd pojawia się konieczność znalezienia odpowiednich środków do wyrażenia tej postawy; a te właśnie istniały w kręgu semantyki w wieloznaczności języka. Ten rodzaj urazu psychicznego projektowany na postawę poetycką jest zaledwie skutkiem, nie przyczyną, a poszukiwanie środków językowych jest już konsekwencją skutku.

Zatem przyczyn należy szukać w najnowszej historii lub w psychologii, a nie w lingwistyce.

Drugim antenatem lingwistów jest Edward Balcerzan. W porównaniu do dwóch wymienionych poetów, którzy z różnych przyczyn sami dopracowali się określonych postaw poetyckich i na tym polega ich ranga, Edward Balcerzan znalazł się w tym towarzystwie na zasadzie dopisania się. Wprawdzie Barańczak stara się zlikwidować różnice w wieku i stażu poetyckim (s. 99), przedstawiając fakty wydawnicze świadczące o niewielkich różnicach w czasie, kiedy ukazywały się poszczególne tomiki lingwistów, to jednak jego uprzejmość wobec starszego kolegi przewyższa dbałość o rzeczowe przedstawienie faktów. Wystarczy, na przykład, porównać debiutancki tomik Balcerzana (nb. pominięty przez Barańczaka) *Morze, pergamin i ty*²⁰⁹, nie mający żadnych związków z poezją lingwistyczną, i następnie jego publikacje prasowe oraz tomik *Podwójne*

²⁰⁹ E. Balcerzan, *Morze, pergamin i ty*, Poznań 1960.

*interlinie*²¹⁰, by określić niemal moment przyłączenia się do lingwistów. Być może z punktu widzenia bilansów poetyckich nieważny jest moment inspiracji i naśladownictwa, ale skoro mówimy o twórczości, nie jest obojętne, kto był twórcą, a kto asystentem.

I wreszcie kolejny patron: Miron Białoszewski, gdzie wola widzenia w nim prekursora lingwistów rozmija się w stopniu drastycznym z prawdą. Za pomocą efektownej sztuczki sofistycznej – w celu „ustawienia” Białoszewskiego pod odpowiednim kątem – wkłada autor w jego usta następującą kwestię:

Białoszewski wydaje się mówić tak: Powiadacie, że to, co społeczne, jest doskonalsze od tego, co jednostkowe? Powiadacie, że wszelkie społeczne twory są logiczne i precyzyjnie zorganizowane, wspierają się na stałych niesprzecznych wzajemnie i powszechnych regułach przemyślanych i konsekwentnych; że język jako ten twór, który umożliwia nam najpełniejsze międzyludzkie porozumienie, cechuje się tą logiką i konsekwencją w najwyższym stopniu? itd. itd. (s. 70).

Otóż ten zespół pytań retorycznych jest, po pierwsze, wymyślony przez Barańczaka, a po drugie – obcy osobowości twórczej Białoszewskiego, który nigdy nie interesował się mechanizmami życia społecznego, a przynajmniej nie mamy na to dowodów w jego poezji. Są natomiast powody (np. wywiad udzielony „Argumentom”²¹¹, nr 36/1971), aby sądzić, że Białoszewski jest zaintereso-

²¹⁰ E. Balcerzan, *Podwójne interlinie*, Warszawa 1964.

²¹¹ *Szacunek dla każdego drobiazgu. Z Mironem Białoszewskim rozmawia Zbigniew Taranienko*, „Argumenty” 1971, nr 36. „Argumenty” – tygodnik społeczno-kulturalny wydawany przez Towarzystwo Krzewienia Kultury Świeckiej w latach 1957–1990.

wany światem zewnętrznym w jego materialnej postaci, w jego „dzianiu się”. Słowo jest dla niego tylko opornym materiałem, przykrą koniecznością uchwycenia owego „dziania się”. Rozbijanie słów istnieje u Białoszewskiego o tyle, o ile schematyczna składnia nie jest w stanie objąć doznań czy wrażeń będących przedmiotem wiersza. Jest w tym zasadnicza różnica pomiędzy słowem „łamanym” dlatego, żeby było lepszym, bardziej plastycznym ekwiwalentem zjawisk i rzeczy (u Białoszewskiego), a rozbijaniem słowa na wieloznaczność (u lingwistów) po to, aby (w założeniu!) rozbić określone formuły fałszujące wizję świata.

Jest jeszcze jedna kwestia w przypadku poezji Białoszewskiego, jeszcze – zdaje się – nie podniesiona przez krytykę: wyraźne analogie z awangardowymi przemianami w sztuce. Co ciekawsze: kolejność przemian poetyckich jest adekwatna w czasie do przeobrażeń estetycznych. I tak: pierwsze „reistyczne”²¹² wiersze są porównywalne w sferze estetyki z Nową Figuracją²¹³, a następnie wchodzi poezja Białoszewskiego w etap zaniku różnic gatunkowych (wiersz–proza – „cytat z rzeczywistości”), co jest odpowiednikiem tego samego procesu w happeningu. Zatem deformacje językowe, rupieciarnia motywów, kompromitacja poprawnej wersyfikacji, akceptacja języka potocznego – są wyrazem antyestetyzmu i antykreacjonizmu. W tym sensie Białoszewski jako poeta wychodzi poza opłotki partykularnych układów poetyckich (np. wobec Awangardy Krakowskiej), jest wyraźnym i niepodległym zjawiskiem

²¹² Reizm – konkretyzm, pogląd filozoficzny, głoszący, że naprawdę istnieją tylko rzeczy; termin Tadeusza Kotarbińskiego (1886–1981), polskiego filozofa i etyka.

²¹³ Nowa Figuracja – inaczej figuratywizm; kierunek w sztuce po II wojnie światowej, wyróżniający się między innymi przedstawianiem zdeformowanej postaci ludzkiej (przedstawiciele: Francis Bacon, Jean Dubuffet, Alberto Giacometti).

w skali sztuki europejskiej. Przypisywanie go do „nurtu” poezji lingwistycznej jest łatwym sposobem na dodawanie sobie splendoru, o tyle niezręcznym, że Białoszewski jest zupełnie wolny od lingwistycznych zacierzewień. Jest rzeczą symptomatyczną, że zgodność i wspólnotę pomiędzy stanowiskami poszczególnych poetów odnalazł Barańczak na poziomie szkolnej analizy tekstów, bez próby ich głębszej, estetycznej interpretacji. Nie podejrzewam skądinąd inteligentnego krytyka o brak umiejętności tego rodzaju: po prostu pogłębiona interpretacja odsłoniłaby tak głębokie różnice pomiędzy poszczególnymi „prekursorami”, że musiałby Barańczak pod naporem faktów oświadczyć, że jego „szkoła bez uczniów” jest fikcją.

Eklektycy w maskach nowatorów

Głównym motywem negatywnym w publicystyce Barańczaka jest zarzut arbitralności. Tym – niekiedy epitetem – atakuje wszystkich przeciwników. Spójrzmy więc, czy sam autor jest reprezentantem cnót przez siebie stworzonych (nieufność – zadufanie, relatywizm – arbitralność).

Omawiając twórczość Tadeusza Mocarckiego²¹⁴, zarzuca mu Barańczak brak poetyckich motywacji określonych stanów uczuciowych:

Ogólnie rzecz biorąc, jest to stosunek pełen roztkliwienia nad własną kruchością psychiczną, obawy przed zagrożeniem z zewnątrz itp. – tyle że ani razu nie dowiadujemy się, bo – mamy pełne prawo przypuszczać – nie wie tego sam autor (s. 143).

²¹⁴ Tadeusz Mocarcki (ur. 1943) – poeta związany z tzw. ruchem noworomantycznym.

Jednocześnie prezentuje Barańczak przykład wartości pozytywnych (s. 146):

Boję się ciebie, ślepy wierszu
Boję się białego snu
Tak cię piszę, biały wierszu
a każda litera jest cyfrą lęku
(*Boję się...*)²¹⁵

Rafała Wojaczka²¹⁶. Dlaczego temu wierszowi, również bez motywacji stanów uczuciowych, nadaje Barańczak walor pozytywny? Mamy pełne prawo przypuszczać, że nie tylko nie wierzy on w wartości, które stworzył, lecz także posługuje się nimi koniunkturalnie: w przypadku Mocarskiego traktuje je jako zarzut, w przypadku Wojaczka – jako wartość pozytywną (ponieważ Wojacek jest bardziej uznanym poetą aniżeli Mocarski).

Dalej: omawiając poezję rówieśników, konstatuje Barańczak:

Tak: bohater liryczny przeważającej części młodej poezji to *Homo Fugiens*, człowiek uciekający, „chroniący się bez przerwy przed światem” w coraz to nowe azyle, jakich dostarcza mu poezja (s. 161).

Następnie przeciwstawia trzech poetów – przeciwnych tej postawie: Jarosława Markiewicza, Krzysztofa Karaska i Ryszarda Krynickiego. Jak na ironię tomik Ryszarda Krynickiego nosi tytuł *Pęd pogoni, pęd ucieczki*²¹⁷. Wiersze

²¹⁵ S. Barańczak, *Boję się*, „Odra” 1967, nr 1, s. 35.

²¹⁶ Rafał Wojacek (1945–1971) – poeta, prozaik, zmarł śmiercią samobójczą. Debiutował zbiorem *Sezon* (1969).

²¹⁷ R. Krynicki, *Pęd pogoni, pęd ucieczki*, Wrocław 1968.

z tego zbioru, jak również z *Aktu urodzenia*²¹⁸, prezentują właśnie postawę bohatera „chroniącego się przed światem” w konwencji (Peiperowski „układ rozkwitania”²¹⁹ w wierszach Krynickiego, jak również przejęte chwytły lingwistyczne), na dodatek pozostające w sprzeczności z biologizmem natrętnie eksponowanym w całym tomiku. Kreowany przez Barańczaka punkt honorowy młodej poezji, wzór do naśladowania, jest wyraźnie wtórny, ponieważ to, co było odkrywcze i awangardowe u Peipera, jest epigońskie u Krynickiego. To samo dotyczy wpływów lingwistycznych. I wreszcie połączenie tych konwencji z biologizmem, czyli łączenie wartości sprzecznych – jest klasycznym przykładem eklektyzmu, co dla Barańczaka sumuje się następująco: „*Akt urodzenia* jest po prostu książką poetycką, spójną pod względem językowym i myślowym całością, o wyraźnie zarysowanym obliczu” (s. 179). Sądy te nie są oparte na analizie, lecz podane jedynie do wierzenia, trudno więc podjąć w tym miejscu polemikę.

Na podobnej zasadzie oparta jest interpretacja wiersza Krzysztofa Karaska. Barańczak zauważa:

Dodajmy od razu, że jest to świat zdecydowanie osadzony w ramach przestrzenno-czasowych, współczesny i tutejszy, choćby dzięki realiom w rodzaju nazw warszawskich ulic czy tytułów gazet;

ale nie widzi prostej zależności wobec *Kroniki dnia* Tadeusza Peipera wydanej w 1929. Karasek, przejmując cały

²¹⁸ R. Krynicki, *Akt urodzenia*, Poznań 1969.

²¹⁹ Układ rozkwitania – forma poetycka stworzona przez Tadeusza Peipera, polegająca na sekwencyjnym nagromadzeniu w poemacie wielości omówień tego samego elementu, co prowadzić ma do zmetaforyzowanego opisu rzeczywistości.

entuzjizm Peipera wraz z gazetą jako „wielkim współczesnym poematem”, jest sojusznikiem Barańczaka, który przeciwstawia się spreparowanej wizji świata m.in. przez gazety.

I wreszcie Jarosław Markiewicz: przyznaje autor, że są u tego poety wpływy ekspresjonistyczne (s. 172), co rzecz jasna jest traktowane jako wartość pozytywna, i jednocześnie aprobuje „publicystyczne odchylenie” Markiewicza (s. 173), czyli dobra jest i postawa introwertywna, i ekstrawertywna jednocześnie.

Wszystko jest dobre, bo tak chce Barańczak, choć jest to sprzeczne z jego założeniami, a także sprzeczne wewnętrznie.

Wydaje się, że *Nieufni i zadufani* – to książka nie tylko charakterystyczna dla pewnego kręgu poetów, jest również papierkiem lakmusowym marginesów naszego życia literackiego. Wystarczy porównać jej wartość z opiniami o niej.

Odrębną sprawą jest poetycka zasadność postawy poezji lingwistycznej, ale o tym zostało wspomniane w innym miejscu („Poezja”, 9/1973²²⁰).

²²⁰ Zob. W. Paźniewski, S. Piskor, *O poezję naszego czasu*, „Poezja” 1973, nr 9, s. 7–14 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 145–163).

Włodzimierz Paźniewski²²¹

**Lingwiści przyłapani na gorącym uczynku,
czyli czy można zbawić świat
za pomocą słowników?**

Jedną z przykrych stron wieku dojrzałego jest fakt, że chętniej niż we wczesnej młodości ulegamy cudzym poglądom. Uważamy, że każdy, z kim się nie zgadzamy, mówi coś, co wydaje się nam ważne, choć w istocie nie jest. W czasach, gdy łatwiej o mennicę fałszywych wartości niż jedną rzetelną miarę, biografie pisarzy obrastają tytułami książek, których nikt nie czyta. Lunatyzm krytyków pozwala nam wierzyć, że głoszone przez nich prawdy żyją krócej niż ludzie. Recenzje strzelają kulami ze styropianu, wszystkie drogowaskazy ulepiono ze śniegu. Dyktatorzy dobrego smaku skrupulatnością cotygodniowych bryków usiłują stworzyć doskonałe alibi dla własnych ćwierćmyśli, które nie mogą liczyć na okoliczności łagodzące. Nawet blagujący z polotem Barańczak zachowuje się tak, jakby od dziesięciu lat nie napisano na świecie ani jednej książki, nie wydrukowano ani jednego artykułu. Nie należy się więc dziwić, że w tej sytuacji, po pięćdziesięciu latach, niektórzy poeci padli na kolana w kaplicy z napisem „Peiper” i już nie potrafili się podnieść. W ten sposób w imię jutra podpisano pakt z przeszłością, wcale o tym nie wiedząc. Poeci ci nigdy nie byli wolni „od”, a więc i nigdy nie byli wolni „do”. Pozostało już tylko doskonałe udawanie życia.

²²¹ Biogram autora – zob. przyp. 45, s. 83.

Intelektualna żonglerka nie donoszonymi teoriami trwa nadal, ale nikt nie chce się przyznać do wątpliwości, znak zapytania wyrzucono z kaszty. Wystarczy wspomnieć kafkowską grozę iluż to sympozjonów. Nie można być śmiertelnie chorym na wielkość bez przekonań. Tymczasem wstępujący pisarze próbują liczyć nową erę od wspólnie wypitych kufli piwa. Tak było z „Orientacją”, podobny rytuał przyjęli lingwiści, choć w poezji dawno otwarto furtki do innych ogrodów. Raptownie rozwarły się drzwi na nowe prawdy, lecz zamknięto je przed czasem. Doskonale konformistyczna poezja zaczęła jak dziecko pokazywać język i wszystkim wydawało się, że po przejściu trzech kroków dokonali czegoś. Godząc się pełnić rolę pijawek lekarskich, zawsze jeszcze mogli być oskarżeni o zdradę optymizmu. Pograżeni w bibliotekach i leksykonach pozornie ingerowali w rzeczywistość, bawiąc się słowami jak kostkami domina, tworząc w gruncie rzeczy uspokajający mit języka, bezstronnego sumienia i nieprzekupnego, koronnego świadka.

Ambiwalencja języka jest – jak pisze Barańczak – „ambiwalencją nie tylko znaczeń, ale i konsekwencji światopoglądowych”²²². W szkicu *Nieufni i zadufani* („Nurt” nr 10, 1967) zastrzega się:

Demaskacja sprzeczności języka, choć może najbardziej – przez swoją konsekwencję – wartościowa, nie jest oczywiście jedynym rodzajem demaskacji, jakiej powinna dokonywać poezja²²³,

ale to zastrzeżenie jest raczej formą słownej asekuracji, nie zaś postulatu programowego.

²²² S. Barańczak, *Nieufni i zadufani. Rzecz o walce romantyków z klasykami w poezji najmłodszej*, „Nurt” 1967, nr 10, s. 17 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 106).

²²³ *Ibidem*, s. 17 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 107).

Każdy z lingwistów kończy się tam, gdzie zaczyna przedawniony prorok tyłu niespełnionych nadziei, Claude Lévi-Strauss. Wkrótce ze swoich teoretycznych wywodów uczynili religię, a z religijnymi poglądami w sztuce trudno dyskutować, gdyż wymagają kultu, nie argumentacji. Barańczak i Krynicki niejednemu raz usiłują zawierać kontrakty ze sztuką światową, ale zawsze jest to układ wiążący tylko jedną stronę.

Koncepcja poezji lingwistycznej zrodziła się w kręgach literatury niemieckiego obszaru językowego, by ożyć w Polsce, choć gdzie indziej zapomniano o jej pogrzebie. Teoria lingwistów cierpi na kilka chorób, z których każda może się okazać śmiertelna.

O anachronizmie tej poezji świadczy nieznanomość roli, jaką dzisiaj spełnia stale degradowany język jako środek komunikacji. Na przykład nauka coraz chętniej redukuje go, nawet w dyscyplinach humanistycznych, do liczb i symboli. Czymże innym jest poezja konkretna, która semantykę przesunęła w sferę wizualno-graficzną na wzór reklamy, jeśli nie skrajną reakcją na kryzys języka. Konkretyści są zwolennikami redukcji, ogarnięci lękiem przed znaczeniem, pisarz nie może jednak żyć z tym strachem.

W wydany w r. 1951 studium folkloru człowieka ery przemysłowej pt. *Mechanical Bride* (*Mechaniczna panna młoda*) Marshall McLuhan przepowiedział zastąpienie dotychczasowej kultury wyobraźniowej przez dosłowne, masowe wytwory.

Wolność to poznanie konieczności – stwierdza McLuhan – odprawiając w *The Gutenberg Galaxy*²²⁴ mszę żałobną nad epoką dominacji języka. „Logikę druku” zastępuje w czasach dzisiejszych zgiełk obrazów. Ich chaos wytworzył nowe nastawienie u odbiorców, możliwe do wyzyskania również przez poezję, o czym świadczy twórczość

²²⁴ M. McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, Toronto 1962.

„beat generation”. Szerzej pisaliśmy o tych sprawach w 9 numerze „Poezji” z r. 1973²²⁵ i nie ma potrzeby ich tu powtarzać. Jeszcze dalej poszedł McLuhan w książce *Understanding Media (Środki przekazu)*²²⁶. Nowoczesne środki przekazu, przede wszystkim telewizja – twierdzi – zmieniają nasz system zmysłów, a więc naszą wiedzę, z czego wynika, że sam sposób przekazu jest ważniejszy od treści. „Media is the message”²²⁷ (Środek przekazu sam jest przekazem).

Wieloletnie panowanie języka i druku stworzyło człowieka optycznego, odseparowanego w istocie od społecznych instynktów, stojącego zawsze na uboczu. Dominacja ta doprowadziła do zgubnego nawyku „punktu widzenia”. Dopiero eksplozja obrazów zaczyna nas z tych przymusów wyzwalać.

Harald Weinrich²²⁸ w książce *Lingwistyka kłamstwa* domaga się uzupełnienia semantyki słowa semantyką tekstu i tym samym szerszego osadzenia w kontekście rzeczywistości.

Michel Foucault²²⁹ w książce *Les mots et les choses*²³⁰ pisze:

Człowiek musi zniknąć w miarę tego, jak na naszym horyzoncie rozbłyska coraz silniej byt języka, bo wówczas nie

²²⁵ Zob. W. Paźniewski, S. Piskor, *O poezję naszego czasu*, „Poezja” 1973, nr 9, s. 7–14 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 145–163).

²²⁶ Prawidłowe tłumaczenie tytułu to *Zrozumieć media*. Taki też tytuł nosi polska edycja z roku 2004 w przekładzie Natalii Szczuckiej (z podtytułem *Przedłużenie człowieka*; oryg. *The Extensions of Man*).

²²⁷ W oryginale cytat brzmi: „The medium is the message”. Por. M. McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, Toronto 1964, s. 7.

²²⁸ Harald Weinrich (ur. 1927) – literaturoznawca niemiecki.

²²⁹ Michel Foucault (1926–1984) – francuski filozof i socjolog, zajmował się krytyczną analizą instytucji społecznych.

²³⁰ M. Foucault, *Les mots et les choses*, published by Gallimard, 1966.

wielorakość doświadczeń ludzkich interesuje poetę, lecz odkrycie praw rządzących tekstem²³¹.

Demaskując fałszywe języka, ingerujemy w rzeczywistość, gdyż jest on lustrzanym odbiciem ograniczeń społecznych – oto nowenna Barańczaka. To pozornie logiczne zdanie okazuje się zamkiem na lodzie. O jego prawdziwości wątpią językoznawcy.

Francuscy szantażyści, których głównym teoretykiem jest Jean Fay²³², widzą w rzeczywistości, którą obejmuje język, tylko zmianę i wymianę. „Żyjemy w społeczeństwach opartych na wymianie: co chwila dokonuje się zamiana słów na rzeczy, podpisu na towar lub pisma na złoto”²³³. Zmiana rzeczywistości opartej na wymianie możliwa jest tylko przez zmianę tych operacji, w których rolę najważniejszą odgrywa język. Swoją teorię szantażyści opierają na nieznanym u nas pracach Noama Chomsky'ego, który struktury powierzchniowe języka odróżnia od jego głębi jedynie istotnej (prace: *Syntactic Structures*²³⁴, *Language and Mind*²³⁵).

²³¹ Podaję ten fragment w pełnej postaci, w późniejszym polskim tłumaczeniu: „Czy fakt, że język ukazuje dziś coraz natarczywiej swoją jedność, którą musimy, lecz której nie możemy jeszcze pomyśleć, nie oznacza, że cała ta konfiguracja wkrótce runie i że człowiek stopniowo znika, tymczasem na horyzoncie coraz bardziej jaśniej byt języka? Skoro człowiek ukonstytuował się, gdy język skazany był na rozpad, czy nie musi teraz on sam ulec rozpadowi, gdy język na nowo się scala?”. Zob. M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, tłum. T. Swoboda, Gdańsk 2006, s. 346.

²³² Jean Fay, właśc. Jean-Pierre Faye (ur. 1925) – francuski filozof i pisarz, członek redakcji czasopisma „Tel Quel”.

²³³ Nie udało się zidentyfikować źródła cytatu.

²³⁴ N. Chomsky, *Syntactic Structures*, The Hague 1957.

²³⁵ N. Chomsky, *Language and Mind*, New York 1968.

W szkicu *Język a wolność*²³⁶ twórca nowego językoznawstwa polemizuje z behawiorystyczną koncepcją języka, według której język jest tylko reakcją na bodźce zewnętrzne. Zwolennikom tego poglądu przypomina, że teorie ich nie potrafią wyjaśnić tak prostego faktu, jak zdolność dziecka do wypowiedzania i rozumienia zdań, których nigdy przedtem nie słyszało. Zdaniem Chomskiego każdy posiada wrodzoną zdolność: zakodowany w mózgu wspólny dla wszystkich języków mechanizm, „gramatykę uniwersalną”. „Gramatyka transformacyjna” Chomskiego pozwala na manipulowanie grupami słów i umożliwia ujawnianie „struktury głębokiej” zdań.

Przy takim rozróżnieniu poezja lingwistyczna jest obnażaniem „struktur powierzchniowych” języka albo pewną „inscenizacją gramatyki”, żeby użyć terminu austriackiego badacza, Aloisa Brandstettera²³⁷, zastosowanego w szkicu *Liryka jako inscenizacja gramatyki. Przyczynek do lingwistycznej poezji*.

Istnieje jeszcze jedno niebezpieczeństwo, na które zwrócił uwagę Donald Davie²³⁸ w szkicu *Ranek po rewolucji*²³⁹. Bolejąc nad konserwatywnością poezji (słowniki wszystkich innych dziedzin sztuki są międzynarodowe, czego nie można powiedzieć o słowniku poezji), Davie doszedł do wniosku, że poezja ograniczona tylko do operacji językowych wypycha autorów bądź w nacjonalizm, bądź w etniczność.

Inni krytycy i teoretycy zwracają uwagę, że poeta lingwistyczny staje się odmianą literackiego technokraty.

²³⁶ A. Brandstetter, *Language and Freedom*, w: *idem, For Reasons of State*, New York 1973.

²³⁷ Alois Brandstetter (ur. 1938) – austriacki pisarz i filolog.

²³⁸ Donald Davie (1922–1995) – amerykański poeta i krytyk.

²³⁹ D. Davie, *The Morning After the Revolution*, „Encounter” March 1973, s. 56–60.

Technokrata, jak wiadomo, ma skłonność do narzucania wszystkiemu praw i zasad swego zawodu. Poeta lingwistyczny jest inżynierem słów, słowa wbrew deklaracjom nie mają dla niego żadnego czaru – są li tylko przedmiotami, zwykłymi narzędziami, służącymi udowodnieniu technicznej sprawności (Baconsky²⁴⁰).

Koncepcja poezji lingwistycznej jest także (niezgodnie z racjonalistycznymi hasłami, które głosi) przykładem myślenia magicznego. Wystarczy poddać obróbce słowo, aby wpłynąć na rzeczywistość. Przypomina to bardzo ufną nadzieję człowieka plemion prymitywnych, który chcąc spowodować śmierć wroga, rysował jego podobiznę na ścianie skalnej, a potem wykuwał rysunkowi oczy.

Bunt poezji lingwistycznej obejmujący język, a więc zaledwie jeden, wcale nie najważniejszy wycinek rzeczywistości, mieści się w obiegowej mitologii społecznej, jest zabiegiem higienicznym wobec nadwątlonych sądów. Wymaga to dygresji ocierającej się o psychologię społeczną.

Należymy do społeczeństwa dążącego do samookreślenia, krańcowo zajętego sobą. Brak tożsamości jest szczególnie widoczny w sytuacjach kryzysowych. W momentach takich wytwarza się system samoregulujący: brak tożsamości rodzi kryzys, a ten tworzy nowe tożsamości. Aktorzy grający swoje role, czyli społeczeństwo, miotają się pomiędzy świadomością tego, czym się nie jest, i tego, czym się jest. Zabiegi lingwistów mieszczą się idealnie w tym samoregulującym procesie, gdyż niosą iluzje uspokojenia. Wystarczy zajrzeć do słowników, aby naprawić wszelkie zło świata – twierdzą. Największym rewolucjonistą okazuje się biblioteka. W ten sposób poezja ich łagodnego buntu może być bez przeszkód wliczona w koszty manipulacji zbiorowej, staje się koniecznym wentylem

²⁴⁰ Anatol E. Baconsky (1925–1977) – rumuński poeta, tłumacz, krytyk sztuki.

do istnienia mitologii, która przyjmuje płaszczyk angrymana²⁴¹.

Walka z mitem nadaje mu wartość, jeśli nie jest zbyt uporczywa, by mu zaszkodzić, ale jednocześnie jest o tyle mocna, by pod jej presją nastąpiła zmiana kostiumów. Bunt staje się czynnikiem dopingującym akomodację mitu do nieco zmienionych warunków historyczno-społecznych. Wrogowie mitu zmieniają się dzięki temu w jego pożytecznych aliantów.

Mit – jak wiadomo – stara się wyjaśnić przyszłość i przeszłość przy pomocy przeszłości, aby jednak umysły nie dostrzegły cech sprzecznych, zrywa z terażniejszością. Podobny zabieg stosują lingwiści, z tą różnicą, że starają się wyjaśniać terażniejszość, przeszłość i przyszłość językiem. Dzięki temu umysły nie potrafią dostrzec żadnych innych sprzeczności społecznych prócz sprzeczności języka. Tak jak mit godzi rozbieżności, tak i poezja ta zaspokaja społeczne zapotrzebowanie na niegroźne bunty w momencie gorączkowego poszukiwania tożsamości.

Warto może w tym miejscu przytoczyć za Arturem Sandauerem²⁴² interesujące rozumowanie Gombrowicza, który twierdził, że najważniejsza jest problematyka, jaką sobie jednostka czy społeczeństwo wybierze. Jeżeli raz wybierze problematykę anachroniczną, to cokolwiek by robiła, również i rozwiązania będą anachroniczne.

Poezja lingwistyczna jest tego przykładem najświeższym.

²⁴¹ *Angryman* (ang.) – wściekły facet.

²⁴² Artur Sandauer (1913–1989) – krytyk literacki, eseista, autor między innymi *Bez taryfy ulgowej* (1959).

Andrzej Szuba²⁴³

Dokąd maszerują słowa?

Karasek zajmuje specjalne miejsce na młodym polskim Parnasie. Trudno byłoby o lepszy przykład na twórczość eklektyczną. Poetyka Karaska kompilacją stoi. Skala mniej lub bardziej świadomych zapożyczeń jest nader szeroka: Eliot²⁴⁴ i Rimbaud²⁴⁵, Bréton²⁴⁶ i Majakowski²⁴⁷, ekspresjonizm i dialektyka marksistowska, biologizm i mający wszystkich godzić nadrealizm.

Szczególną pozycję w tym układzie spełnia nadrealizm, traktowany przez poetę jako swoiste antidotum na tę „wstrętną cywilizację”. Czujemy się zażenowani, widząc, jak idea, tak wspaniale owocująca pięćdziesiąt lat

²⁴³ Biogram autora – zob. przyp. 48, s. 83.

²⁴⁴ Thomas Stearns Eliot (1888–1965) – wybitny poeta i eseista, laureat Nagrody Nobla (1948), autor *Ziemi jałowej* (1922).

²⁴⁵ Arthur Rimbaud (1854–1891) – francuski poeta, przedstawiciel parnasizmu, następnie symbolizmu, prekursor wiersza wolnego w poezji francuskiej, autor *Sezonu w piekle* (1873).

²⁴⁶ Andre Bréton (1896–1966) – francuski poeta, eseista, krytyk sztuki, teoretyk surrealizmu, autor manifestów surrealistycznych (1924, 1930, 1946).

²⁴⁷ Włodzimierz Majakowski (1893–1930) – rosyjski poeta, współautor manifestów futurystycznych (1910–1913), zaangażowany po stronie bolszewików i propagandy rewolucyjnej, współtworzył pismo „Lef”, stworzył nowe zasady rozczłonkowania wiersza, tzw. schodki Majakowskiego.

temu, jest dziś li tylko środkiem odurzającym dla piszącego i usypiającym dla czytelnika. Poezja Karaska chce być „buntem irracjonalizmu i podświadomości przeciwko terrorystycznemu opanowaniu świata wewnętrznego człowieka przez mechanizmy świata zewnętrznego” (vide przedmowa autorska do *Godziny jastrzębi*)²⁴⁸. Część z tych pobożnych życzeń znajduje potwierdzenie w twórczości poety. Karasek potrafi być irracjonalny, ale jego irracjonalizm nie ma nic wspólnego z buntem. Bunt jest mistyfikacją, jeszcze jednym modnym dodatkiem, szóstym pierścieniem na rękę, która chce wskazywać kierunek uderzenia młodej poezji. Karasek eksploatuje podświadomość, nie zdając sobie sprawy z faktu, że to, co było rewolucją w latach dwudziestych naszego wieku, jest dziś anachronizmem. Pisze on: „Nie potrafię ogarnąć napierającego na mnie świata”²⁴⁹ (przedmowa do *Godziny jastrzębi*). I dalej: „Tylko dzięki wierszowi zdolny jestem go zrozumieć, dokonać scalenia jego pierzchających elementów, wnieść w niego elementy budowy, ładu”²⁵⁰. I teraz pytanie: o ile senna dywagacja, odmieniana we wszystkich przypadkach ciemność, ciemne siły wewnętrzne, częsta dowolność skojarzeń, fragmenty mogące być rodzimym ekwiwalentem *écriture automatique*²⁵¹, są w stanie przyjąć na siebie rolę porządkującą. Żądnych odpowiedzi odsyłam do lektury wierszy *Most, który krąży*²⁵², *Bez dwóch po partii*²⁵³ (utwór szczególnie źle licytowany), *Wielkie manewry*:

²⁴⁸ K. Karasek, *Godzina jastrzębi*, Warszawa 1970, s. 4.

²⁴⁹ *Ibidem*.

²⁵⁰ *Ibidem*.

²⁵¹ *Écriture automatique* (fr.) – zapis automatyczny. Właściwe dla twórczości surrealistycznej, stworzone przez Andre Brétona, tworzenie ciągów przypadkowych zdań z zachowaniem tradycyjnej składni.

²⁵² K. Karasek, *Most, który krąży*, „Poezja” 1971, nr 12, s. 56–57.

²⁵³ K. Karasek, *Bez dwóch po partii*, „Poezja” 1971, nr 12, s. 52.

wspomnienie z *provincji*²⁵⁴ i innych. I jeśli nawet celem poety jest „wytrwać w stanie niepewności, w atmosferze tajemnicy i zwątpienia, która go otacza”²⁵⁵ (z przedmowy do *Godziny jastrzębi*), skąd ta przesadna wiara w cudotwórczą moc słowa, przekonanie, któremu wyraz daje poeta we wszystkich swych wypowiedziach-manifestach. I jak pogodzić nadrealizm, który akceptuje alogiczność i stan naiwności, z junackimi postulatami odmiany świata przez „czujne”, logiczne słowo. Trawestując Marksa, Karasek pisze:

Poeci dotąd objaśniali świat, chodzi jednak o to, aby go zmienić²⁵⁶.

A jak się zmienia świat przy pomocy irracjonalizmu? I po co nawracać na irracjonalną wiarę coś, co już dawno przestało być logiczne?

Jeśli za surrealistami przyjmiemy, że stan poetycki nie jest niczym innym jak właśnie wyrzeczeniem się logiki, stanem naiwności wyzwalającym wyobraźnię, to okaże się, że Krzysztof Karasek jest naszym najbardziej natchnionym twórcą. Przy uwzględnieniu poprawki na okres, w którym ta twórczość powstaje, dojdziemy do wniosku, że Karasek jest równocześnie poetą o programie maksymalnie anachronicznym. Trzeba dopiero małego studium komparatystycznego, aby stwierdzić, że poezja autora *Droзда*²⁵⁷ nie jest ani lepsza, ani gorsza od pozostałych dziewięćdziesięciu procent równie eklektycznej produkcji krajowej. Nawet zważywszy wszystkie oczy-

²⁵⁴ K. Karasek, *Wielkie manewry: wspomnienie z prowincji*, „Poezja” 1971, nr 12, s. 52–53.

²⁵⁵ K. Karasek, *Godzina jastrzębi*, s. 3.

²⁵⁶ *Ibidem*, s. 4.

²⁵⁷ K. Karasek, *Drozd i inne wiersze*, Warszawa 1972.

wiste różnice, dzielące poszczególnych członków „Klubu 90%”, i ich wzajemne skłócenie, musimy przyjąć, że Klub stanowi pewien potencjał, którego nie można lekceważyć, a Karasek, poeta o aspiracjach wodzowskich wsparty demagogią, jest tego stowarzyszenia mocnym filarem.

Swoistym apogeum postawy Karaska jest jego tekst-manifest zamieszczony w 73 numerze „Poezji”, *Przez otwory strzelnicze ust*²⁵⁸.

[...] ²⁵⁹

W przedmowie do *Godzina jastrzębi* poeta agituje:

Pomiędzy interwencją a poetą istnieje tylko słowo. Słowo, które musi stać się interwencją...²⁶⁰

I jeszcze podobny w charakterze fragment z *Antynomii języka* („Nowy Wyraz”, 3/1973):

Brak rewizji języka ze strony języka poetyckiego oznacza bowiem zawsze powrót do jaskiń... Jakikolwiek byłby jego stan posiadania, ów język potrzebuje stałych rewizji, stałych korekt²⁶¹.

Sumując – skorygowane słowo samo posiada właściwości korekcyjne. Słowo koryguje, interweniuje i – jak chce autor w dalszej części manifestu – przetwarza i przekształca ŚWIAT.

[...] ²⁶²

²⁵⁸ K. Karasek, *Przez otwory strzelnicze ust*, „Poezja” 1971, nr 12 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 129–144).

²⁵⁹ Opuszczono fragment, w którym autor przytacza obszerny fragment szkicu K. Karaska, *Przez otwory strzelnicze ust*, s. 58 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 129).

²⁶⁰ K. Karasek, *Godzina jastrzębi*, s. 4.

²⁶¹ K. Karasek, *Antynomie języka*, „Nowy Wyraz” 1973, nr 3, s. 112.

²⁶² Opuszczono fragment, w którym autor cytuje E. Pounda.

Nader znamienny jest sposób, w jaki Karasek próbuje pogodzić w swych wystąpieniach Rimbaudowskie rozregulowanie zmysłów²⁶³ z Poundowskim postulatem przystawalności słów i rzeczy²⁶⁴, halucynację z dyscypliną. Produktem końcowym tego procesu jest halucynacja dyscypliny, która okazuje się głównym wyróżnikiem twórczości poety. Powstaje pytanie, o ile halucynacja potrafi odegrać rolę interwenta, halucynacja, która jest autoterapią dla autora, a która swym pseudointelektualnym zachwianiem destrukcyjnie działa na odbiorcę. „Waszymi²⁶⁵ ustami (czytaj: moimi – przyp. mój A.S.) mówić będą ludzie przyszłych pokoleń, pisać gazety, rozbrzmiewać głośniki radiowe i okienka telewizorów”²⁶⁶ – pisze Karasek. Wizja tyleż bezsensowna, co wymagająca zastanowienia.

„Poezja jest bagnetem wbitym w brzuch naszego czasu”²⁶⁷. I znowu przesada. To poezja jest ofiarą mimowolnego harakiri. Jej ostrze, przeważnie tępe, w najlepszym wypadku służyć może za narzędzie samoobrony. Albo inaczej: poezja i cywilizacja popełniają samobójstwo na tym samym nożu podstawionym przez usłużnych, anonimowych dobroczyńców.

²⁶³ Por. „Poeta robi z siebie jasnowidza przez długie, bezmierne i wyrozumowane rozregulowanie wszystkich zmysłów. Wszystkie postacie miłości, cierpienia, szaleństwa; sam znajduje i wyczerpuje wszelkie trucizny, aby zachować z nich kwintesencję”. Zob. List Arthura Rimbauda do Paula Demny’ego z 15 maja 1871 roku (*List jasnowidza*), tłum. A. Międzyrzecki, w: A. Rimbaud, *Wiersze. Sezon w piekle. Iluminacje. Listy*, oprac. A. Międzyrzecki, Kraków 1993, s. 303.

²⁶⁴ Zob. E. Pound, *ABC czytania*, przeł. K. Biskupski, w: *Nowa Krytyka. Antologia*, wyb. H. Krzeczkowski. Warszawa 1983, s. 40–89.

²⁶⁵ W artykule Karaska: naszymi.

²⁶⁶ K. Karasek, *Przez otwory strzelnicze ust* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 139).

²⁶⁷ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 130).

Karasek „śpi na nożu”. Z wiersza o podobnym tytule wynika, że poeta rozmyślnie wybrał sobie ten ostry przedmiot na miejsce swego doczesnego spoczynku. I nie wiadomo, czy więcej w tym masochizmu, pozy, hysterii, czy poezjowania w najgorszym stylu:

widzę kontury
widzę ciemność
potem nie widzę nic
potem znowu widzę
kontury
ciemność
siebie
z nożem w ręku
czekającego na siebie²⁶⁸

Poeta-samobójca, przy okazji morduje poezję.

Karasek wyjątkowo często daje wyraz swojej fobii cywilizacyjnej, a będąc przy tym zwolennikiem myślenia magicznego, wypełnia swe utwory całym arsenałem „modnych” rekwizytów w przekonaniu, że zwykle, pozbawione szerszego kontekstu słowo załatwi sprawę od ręki. Gazeta, dziennik radiowy, telewizja, słup reklamowy mają w jego rozumieniu usprawiedliwić mętność i eklektyzm wyводу. Stosunek Karaska do mediów jest dwuznaczny; z jednej strony strach godny Hotentota²⁶⁹: „głos megafonu dopada nas na pustej plaży, twarz plakatu osacza w pustej uliczce, wbija nóż (*sic!*) w plecy”²⁷⁰, z drugiej podziw:

²⁶⁸ K. Karasek, *Godzina jastrzębi*, s. 29.

²⁶⁹ Hotentoci – grupa etnicznie rdzennych mieszkańców południowej Afryki. Hotentot – określenie obelżywe, przenośnie: człowiek nieokrzesany.

²⁷⁰ K. Karasek, *Przez otwory strzelnicze ust*, s. 59 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 131).

Czyż najbardziej konkretnym, współczesnym poematem, nie jest dziennik radiowy [...] ²⁷¹ Czyż gazety, te wielkie współczesne poematy, nie mówią nam więcej o nas niż dziesiątki tomów klasyków każdej epoki ²⁷².

Taka postawa jest kopią formalnych zabiegów Peipera (por. *Kronika dnia*, 1929).

[...] ²⁷³

Motyw duchowej izolacji to jedna strona medalu, motyw ornitologiczny, skądinąd znany czytelnikom poezji po r. 1960, dopełnia obrazu:

Zwierzęta lubią wojnę,
jej smak, krążącą w powietrzu siłę.
Ptaki obumierają w jej oddechu,
osmalony kształt i dziób –
szkielet rozpięty na powietrzu,
na ścięgnach wiatru

(*Zwierzęta lubią wojnę*) ²⁷⁴

Motyw ornitologiczny określa również ideologię wiersza *Ojczyzna*. Karasek-ptak nad martwym wlatuje światem w rajską dziedzinę sennej ułudy ²⁷⁵. Tym razem jednak święty zapał poety nie czyni cudów...

Ptaki dały tytuły dwóm zbiorom wierszy Karaska. Ptaki nadrealne, ekspresjonistyczne, zmysłowe, nie z własnej woli zmuszane do uczestnictwa w tej paradzie dawno przebrzmiałych wartości, wypełniają swym świergotem, szczebiotem i bełkotem kilkadziesiąt stron w obu

²⁷¹ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 130).

²⁷² *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 129).

²⁷³ Opuszczono fragment niewnoszący nowych argumentów do wyводу.

²⁷⁴ K. Karasek, *Godzina jastrzębi*, s. 35.

²⁷⁵ Aluzja do *Ody do młodości* Adama Mickiewicza.

tomikach. Karasek wkłada w ptasie dzioby całą swą ulotną filozofię, metodycznie, jak to robiono piętnaście lat temu, wrywa ptakom pióra, a potem skazuje na krzyż. Okrucieństwo niczym nie usprawiedliwione i bezsensowne.

Pisze poeta: „Najbardziej ambitna poezja naszego czasu, zarówno ta spod znaku Majakowskiego, jak i Bretona jest próbą realizacji tego zadania”²⁷⁶ (zadanie zmiany świata – przyp. mój A.S.). Nie trzeba zbyt przenikliwości, aby odgadnąć, że autor wypowiedzi w swej ambicji nie zrezygnował z pogodzenia w swej twórczości poetyk obu wzmiankowanych poetów. Wstępem do dokonań poetyckich są dywagacje natury ogólnoliterackiej, których najlepszym odzwierciedleniem jest cytowany już kilkakrotnie we fragmentach manifest *Przez otwory strzelnicze ust*. Utrzymany w tonie futuro-dydaktycznym przypomina niektóre kategoryczne w brzmieniu manifesty Pevsnera i Gabo²⁷⁷ (*Nasze – Słowo i Dzieło* z manifestu realistycznego 1920 roku), „Lefu”²⁷⁸ czy wreszcie Majakowskiego, Kamińskiego²⁷⁹ i Burluka²⁸⁰ *Dekret Nr 1* z roku 1918. Są w odezwie Karaska sformułowania jakby żywcem przeniesione z tamtej epoki [...] ²⁸¹.

²⁷⁶ K. Karasek, *Godzina jastrzębi*, s. 4.

²⁷⁷ Antoine Pevsner (1886–1962) i Naum Gabo, właśc. Pevsner (1890–1977) – bracia, autorzy ogłoszonego w Moskwie *Manifestu realistycznego* (1920), inicjatorzy konstruktywizmu.

²⁷⁸ „Lef” – ugrupowanie artystyczne LEF (lewy front sztuki), działające głównie w Moskwie (1922–1928) i wydające czasopismo o tym tytule (1923–1925) i „Nowyj LEF” (1927–1928). Przedstawiciele: Włodzimierz Majakowski, Osip Brik, Siergiej Trietiakow.

²⁷⁹ Wasilij W. Kamiński (1884–1961) – współtwórca futuryzmu rosyjskiego, poeta i prozaik.

²⁸⁰ David Burluk (1882–1967) – rosyjski malarz i poeta, jeden z organizatorów ruchu futurystycznego, na emigracji założył grupę artystyczną Amerykański LEF (1924).

²⁸¹ Opuszczono fragment, w którym autor przytacza obszerny fragment szkicu K. Karaska, *Przez otwory strzelnicze ust*, s. 59, 64, 58 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 132, 144, 130).

Piękno w marszu, słowo w marszu – formuły dla ubogich duchem, szlachetność oklepana i wytarta. Wielki, junacki wór, a na dnie dużo dobrych chęci i zjawy sprzed półwiecza. Do ulicy modlił się Majakowski, dziś trwożną cześć oddaje jej Krzysztof Karasek.

Czyż prawdziwe, wolne, by nie rzec – najbardziej demokratyczne malarstwo naszej epoki nie realizuje się na słupach reklamowych, na płotach, na chodnikach?²⁸²

Realizuje się. Sen Majakowskiego o demokratyzacji sztuk ziścił się. Także po raz pierwszy w takiej rozciągłości sprawdza się Wildowski²⁸³ paradoks o naśladowaniu sztuki przez naturę. Natura poety zaczyna imitować filozofię reklamy detergentów, symultaniczną konstrukcję telewizji, szczekanie oślinionych mikrofonów. Proces imitacji przebiega na dwóch planach poetyckich. Na jednym planie mamy Karaska i podobnych mu spanikowanych cywilizacją poetów, zastygłych w pozie błagalnej epigonów już to kierunków futuryzujących, już to „Orientacji”, hołubiących w jednym ręku atrapę ptaka, w drugim radio tranzystorowe. Tymczasem przyszłość poezji leży w jej umiejętności podjęcia artystycznej interpretacji nowych sytuacji cywilizacyjnych nastawionej na wchłonięcie wściekłości i zgiełku, sloganów, bez oglądania się na ich urojoną czy rzeczywistą wartość estetyczną. I to jest drugi plan.

Autor *Drozda* postawił sobie za cel ożywienie słów-trupów, uzbrojenie ich, a w dalszych planach daleko posuniętą interwencję. Utopijność tych zamysłów jest dziś szczególnie oczywista. O ile ważna jest interwencja poety-publicysty wydającego z paroletnim opóźnieniem

²⁸² *Ibidem*, s. 58 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 130).

²⁸³ Oscar Wilde (1854–1900) – irlandzki poeta, prozaik, dramatopisarz, autor między innymi *Portretu Doriana Graya* (1890).

spowodowanym opieszałością cyklu wydawniczego tomik o nakładzie ośmiuset egzemplarzy?

Zbyt wiele demagogii i zwykłego braku rozeznania w istniejącej sytuacji leży u podstaw przekonania o rzekomo zbawiennym wpływie mass mediów na propagandę myśli poetyckiej. Możliwość oddziaływania współczesnego poety na otaczający go kontekst wydaje się problematyczna, w konsekwencji musi on ustąpić z pozycji surrealistycznego czy romantycznego wieszczka i przywdziać cokolwiek skromniejszą i też już lekko znośną szatę popstera²⁸⁴.

Karasek, mimo pozorów, popsterem nie jest. Tu i ówdzie eksponowane trywialności, tak charakterystyczne dla poetyki bursopodobnych²⁸⁵, momentalnie łągodzone są ingerencją lirycznego „ja”. *Collage* jest li tylko chwytym estetycznym spełniającym w strukturze wiersza rolę drugorzędną – tym samym ustanowiona zostaje hierarchia wśród poszczególnych elementów utworu, oddzielenie światła od ciemności i postępujący za tym podział na partie służebne i nadrzędne. Element pierwszy jest preludium do dywagacji odautorskich. Tym samym trywialność zyskuje swego najlepszego obrońcę w samym poecie i faktycznie trywialnością być przestaje. Nie ma degradacji, jest mimowolna kanonizacja. Szyderstwo staje się usprawiedliwieniem, kontestacja – mistyfikacją.

²⁸⁴ Popster – przeciwieństwo hipstera. Osoba, która kocha wszystko, co popularne, i epatuje tym otoczenie.

²⁸⁵ Od nazwiska poety Andrzeja Bursy.

POLEMIKI I DIAGNOZY

Julian Kornhauser²⁸⁶

Szansa grupy. O najmłodszych grupach literackich w Polsce

Literatura przeżywa to samo co filozofia. Rozpada się na dziedziny, które niewiele mają ze sobą wspólnego. Coraz trudniej jest nam ogarnąć zjawiska kulturotwórcze, które nazywamy literaturą, coraz łatwiej dajemy się nabierać, do końca nie będąc świadomi swojej pomyłki. Poezja dla współczesnego czytelnika nie jest już tym samym co dla poprzedników. W przeszłości zmieniała otaczającą rzeczywistość, współuczestniczyła w szeroko pojętej rewolucji życia, kształtowała na nowo świadomość narodową czy to prowokacją intelektualną, czy też literacką.

Dzisiaj, w świecie opętany przez naukę, poezja nie tworzy świata, ale go poznaje, nie wycofuje się w sferę ponadindywidualnych wyobrażeń, ale wykrywa nie-uświadomione czy utajone anomalie rzeczywistości. Aby przekonać czytelnika, że to, co współcześnie dzieje się w poezji, nie jest zamaskowanym szalbierstwem, aby ułatwić mu właściwą percepcję aktualnych wartości literatury, twórcy, po części idąc śladami swoich antenatów, po części ryzykując zachwianiem własnego statusu, skupiają się w grupach literackich lub stowarzyszeniach literackich.

²⁸⁶ Biogram autora – zob. przyp. 4, s. 69.

Nie są to jednak ugrupowania typu „Skamandra”²⁸⁷ czy „Awangardy Krakowskiej”²⁸⁸, które albo starały się odpowiedzieć bardziej pozaliterackim kontekstem na określoną potrzebę społeczną, głosząc synkretyzm twórczy, albo kształtowały nowy model poezji, który odrzucał wszelkie dogmaty literackie jako zbędny balast w budowaniu przyszłości. Są to grupy, które świadomie rezygnując z postawy agresywnej, a więc totalnej przemiany literatury i postawy ludzkiej, zmanifestowały swoją dezaprobatę wobec przewartościowania kryteriów sztuki, wołę obrony przed nieustannym zacieraniem różnic między treściami poezji a treściami nauki, przed anonimowością i powszechną standaryzacją.

Tendencje najmłodszej poezji polskiej można w sposób wyrazisty prześledzić na przykładzie kilku grup twórczych, jakie działają obecnie w kraju. Jest ich w sumie sześć (nie bierzemy tu pod uwagę stowarzyszeń literackich, jak „Orientacja Hybrydy” czy „Reda”²⁸⁹): „Agora”²⁹⁰,

²⁸⁷ Grupa Skamander (Jarosław Iwaszkiewicz, Jan Lechoń, Antoni Słonimski, Julian Tuwim, Kazimierz Wierzyński) – jedno z najbardziej popularnych i wpływowych ugrupowań literackich po I wojnie światowej w Polsce. Nie sformułowała wspólnego programu. Podstawą jednoczącą działania była opozycja wobec wzorców liryki postromantycznej, kreacja nowego bohatera lirycznego („szarego człowieka”) i wprowadzenie do poezji mowy potocznej.

²⁸⁸ Termin używany w odniesieniu do kręgu poetów skupionych wokół programu „Zwrotnicy” (pismo wydawane w latach 1922–1923 i 1926–1927): Tadeusz Peiper, Julian Przyboś, Jan Brzękowski, Jalu Kurek.

²⁸⁹ Reda – Kołobrzaska Grupa Poetycko-Plastyczna (1967–1971, 1973), w skład której wchodził między innymi: Piotr Bednarski, Teresa Ferenc, Zbigniew Jankowski, Czesław Michałowski.

²⁹⁰ Agora – grupa literacka z Wrocławia (1965–1973), którą tworzyli członkowie zespołu redagującego biuletyn o tej samej nazwie, między innymi: Marek Garbala, Lothar Herbst, Bogusław S. Kunda, Jan Kurowicki, Jerzy Jastrzębski, Stanisław Zajac.

„Ugrupowanie 66” (Wrocław)²⁹¹, „Centrum” (Łódź)²⁹², „Forum Poetów Hybrydy” (Warszawa)²⁹³, „Próby” (Poznań)²⁹⁴, „Teraz” (Kraków)²⁹⁵.

Jak wiadomo, grupy literackie podzielić można na sytuacyjne i programowe, gdzie w pierwszym wypadku obowiązuje raczej strategia literacka i ważniejszy jest w działaniu twórczym zespół zakazów od nakazów, wyróżników negatywnych od pozytywnych (patrz: Głowiński²⁹⁶), a w drugim wypadku górują wskazania pozytywne, nakazujące, do głosu dochodzi system teoretyczny, który podporządkowuje indywidualną wizję twórczą. [...] ²⁹⁷

Grupy sytuacyjne (Agora, Forum Poetów Hybrydy) zajmując się przede wszystkim światem pozaliterackim, głosząc wytarte i nic już teraz nie znaczące hasła zaangażowania po „lewej stronie barykady”, jednoznaczności wypowiedzi, opiewania „zwykłych ludzkich uczuć”

²⁹¹ Ugrupowanie Literackie 66 (1966–1972), skupiające między innymi: Ernesta Dyczka, Jerzego Plutę, Janusza Stycznia, Bogusława Kierca.

²⁹² Grupa poetycka „Centrum” (1967–1971), którą tworzyli: Jacek Bierezin, Andrzej Biskupski, Jerzy Jarmołowski, Janusz Królikowski, Kazimierz Świegocki, Jan Janiak.

²⁹³ Forum Poetów Hybrydy (1966–1973) – w jego działalność zaangażowane były 43 osoby, między innymi: Anna Frajlich, Jerzy Leszin-Koperski, Tadeusz Mocarski, Jerzy Tomasziewicz, Bohdan Urbankowski, Leszek Żuliński.

²⁹⁴ Grupa poetycka „Próby” (1964–1968), do której należeli: Marek Kośmider, Wojciech Jamroziak, Stanisław Barańczak, Ryszard Krynicki, Ruta Zylberger, Anna Maciejewska.

²⁹⁵ Por. przyp. 8, s. 70.

²⁹⁶ Odwołanie do artykułu Michała Głowińskiego *Grupa literacka a model poezji (przykład Skamandra)*. Pierwodruk w zbiorze: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 2: *Literatura międzywojenna*, red. A. Brodzka, Z. Żabicki, Warszawa 1965.

²⁹⁷ Opuszczono fragment, w którym autor referuje podstawowe teoretycznoliterackie założenia dotyczące sposobu istnienia grup literackich.

i walkę z poezją lingwistyczną, tkwią swoją postawą anty-filozoficzną w beczasowości mitycznej, drążą problemy dawno przebrzmiałe środkami przechwyconymi z tradycji mimetycznej.

„Agora” (L. Herbst²⁹⁸, S. Kunda²⁹⁹, S. Zając³⁰⁰, M. Garbala³⁰¹, J. Rybak³⁰², A. Kisiel³⁰³), cofając się po wzory artystyczne do tradycji, której obcy był wysiłek intelektualny, ukazując pierwotne rozumienie rzeczywistości, a więc rzeczywistość rzeczy, zamiast tworzyć literaturę, degradowuje ją. I dlatego bardziej zbliża się do stowarzyszenia literackiego, które prowadzi dyskusję o zaangażowaniu, niż do grupy literackiej. „Forum Poetów Hybrydy” (M. Buchowski³⁰⁴, K. Godlewska³⁰⁵, J. Marszałek³⁰⁶, T. Mocarski³⁰⁷, A. Nawrocki, K. Rodowska³⁰⁸, B. Urbankowski, J. Więclawska³⁰⁹)

²⁹⁸ Lothar Herbst (1940–2000) – poeta nowofalowy, działacz podziemia solidarnościowego, debiutował tomem *Pejzaże* (1970).

²⁹⁹ Bogusław Sławomir Kunda (ur. 1943) – poeta i krytyk literacki, debiutował tomem *Nadzieja* (1972).

³⁰⁰ Stanisław Zając – poeta, wystąpił z grupy Agora w 1970 roku.

³⁰¹ Marek Garbala (1943–2003) – poeta, krytyk literacki, animator życia literackiego Wrocławia.

³⁰² Jacek Rybak – polonista, poeta, członek redakcji biuletynu „Agora” (od 1964), z grupy wstąpił w roku 1970.

³⁰³ Andrzej Kisiel (1944–2017) – polonista, poeta, dziennikarz muzyczny, sekretarz redakcji pisma „Agora”, z grupy wstąpił w roku 1970.

³⁰⁴ Marian Buchowski (ur. 1943) – poeta, debiutował tomem *Jestem, wiersze* (1971).

³⁰⁵ Krystyna Godlewska (ur. 1935) – poetka, debiutowała zbiorem *Pierwszy głodny krok* (1969).

³⁰⁶ Jan Marszałek (ur. 1942) – poeta, publicysta, działacz polityczny, debiutował tomem *Nad ranem* (1970).

³⁰⁷ Tadeusz Mocarski (ur. 1943) – poeta, redaktor, debiutował tomem *Dedykacje* (1969).

³⁰⁸ Krystyna Rodowska (ur. 1937) – poetka, tłumaczka, krytyk literacki, debiutowała tomem *Gęsty na śniegu* (1968).

³⁰⁹ Nie udało się odnaleźć biogramu.

nie precyzuje swojego postępowania artystycznego i filozoficznego, wobec tego chaos, jaki istnieje w jego programie (od fałszywego patosu sondującego rzeczywistość wyobrażeń, przez eksplozję językowych zależności, do naiwnego, nie wdającego się w żadne komplikacje opisu wrażeń zmysłowych), oddala – założoną przecież – odpowiedź na określoną potrzebę społeczną. Niewątpliwie osiągnięcia indywidualne (Godlewska, Rodowska) nie wypływają z założeń programowych. Zamiast określić swoją sytuację, stosunek do przełomu literackiego, będącego dynamiczną sytuacją niewykrystalizowania (wg Głowińskiego), który ma być obiektem opozycji, wytwarza tylko pewien precedens sytuacji. Z grupy mającej określić się wobec rzeczywistości zastanej przemienia się w grupę, która żeruje na jej niesprecyzowaniu.

Grupy programowe (Ugrupowanie 66, Centrum, Próby) opowiadają się w zasadzie za dokonaniem poprzedniej generacji, chcąc je wykorzystać do oceny współczesności. Jest to nawiązanie albo do przedwojennej awangardy i do terażniejszych poetów „lingwistycznych” (Białoszewski, Czachorowski³¹⁰, Karpowicz), albo wprost do autentyzmu Czernika³¹¹, wzbogaconego o nomenklaturę poetycką lat ostatnich, albo też – co jest najciekawsze – do teorii językowego komunikatu, wiodącej prym w najnowszych badaniach literackich.

³¹⁰ Stanisław Swen Czachorowski (1920–1994) – poeta, prozaik, w twórczości łączył tendencje awangardowe z poetyką luźnych skojarzeń malarsko-obrazowych i semantycznych.

³¹¹ Stanisław Czernik (1899–1969) – poeta, eseista, badacz folkloru, redagował miesięcznik „Okolica Poetów” (1935–1939), teoretyk autentyzmu.

„Ugrupowanie 66” (E. Dyczek³¹², L. Kielkowski³¹³, E. Korobłowski³¹⁴, L. Momot³¹⁵, J. Pluta³¹⁶, J. Styczeń³¹⁷) wprawdzie za patronów ma Białoszewskiego i Karpowicza, ale niewiele z ich rzeczywistych wartości korzysta. Uściśla raczej swoją postawę jako „działanie w socjalistycznej Polsce”, nie znajduje jednak uzasadnienia dla niej w funkcji poetyckiej. Nieustanna polemika z konkurencyjną „Agorą” i „Orientacją Hybrydy” nie toczy się ani o kategorie estetyczne, ani o koncepcję świadomości literackiej, polega na rozdawaniu sobie niezliczonych prztyczków. Przyjęcie postawy buntu językowego ma według autorów przybliżyć poezję do rzeczywistości, nie jest to jednak ani bunt oryginalny (ponieważ operuje pojęciami, a nie konkretem), ani autentyczny (bo walka o znaczenie wynikające ze starć międzysłownych nie współgra w żaden sposób z walką o „nowy model człowieka socjalistycznego”). Styczeń i Kielkowski określają swoją postawę egzystencjalną, odrywając się od rzeczywistości – poprzez tworzenie mitu języka – której chcą nadać czas wieczny, a więc tylko poetycki. Grupa ta nie proponuje nowego programu, ale umiejscawia się już w sprecyzowanych, wykorzystuje istniejącą sytuację, by wygodnie ułożyć się do snu.

³¹² Ernest Dyczek (1935–2014) – poeta, prozaik, tłumacz, wydawca.

³¹³ Lucjan Kielkowski (1939–2003) – poeta, redaktor wydawniczy.

³¹⁴ Edward Korobłowski (ur. 1940) – poeta, prozaik.

³¹⁵ Lucjan Momot (1933–2013) – polski pisarz, felietonista, reportażysta, społecznik, pedagog.

³¹⁶ Jerzy Pluta (ur. 1942) – prozaik, krytyk literacki i edytor, debiutował zbiorem opowiadań *Pas* (1967).

³¹⁷ Janusz Styczeń (ur. 1939) – poeta i prozaik wykorzystujący dzieciństwo surrealizmu.

Tego typu grupą jest łódzkie „Centrum” (J. Bierezin, A. Biskupski, J. Jarmołowski³¹⁸, J. Królikowski, K. Świegocki³¹⁹), która akcentując społeczną funkcję sztuki, pragnie osiągnąć ją poprzez pierwotny, naiwny ogląd rzeczy w pseudolirycznej postaci. Codzienna rzeczywistość nie podbudowana ani kompleksem wrażeń czy wyobrażeń, ani transpozycją intelektualną, staje się prawie koszmarem, literatura zamienia się w lśniące lustro, które ani nie matowieje, ani nie pęka. Jest bezproblemowa, bowiem ukazuje ten wycinek rzeczywistości, który jej nie uzupełnia, wręcz przeciwnie, zniekształca.

„Próby” (S. Barańczak, R. Krynicki, A. Maciejewska³²⁰, R. Zylberger³²¹, F. Bernacki, W. Jamroziak³²², M. Kośmider³²³) to najbardziej znacząca grupa programowa. Zabezpieczona od strony teoretycznej, wysuwa postulat przekształcenia znaku językowego w sens naturalny, starając się wykryć przedsemilogiczny stan języka. Demaskuje swoją twórczością jego sprzeczności, bowiem ambiwalencja języka – jak stwierdza Barańczak – nie jest tylko ambiwalencją znaczeń, ale i konsekwencji światopoglądowych. Wyjaśniając swoją nieufność wobec świata operacją słowną i jej wzajemnymi semantycznymi

³¹⁸ Jerzy Jarmołowski (1940–2002) – poeta, redaktor wydawniczy, debiutował tomem *O dziewczynach żołnierzy i inne wiersze* (1964).

³¹⁹ Kazimierz Świegocki (ur. 1943) – poeta, eseista, debiutował tomem *Genealogia* (1974).

³²⁰ Anna Maciejewska – nie udało się odnaleźć biogramu.

³²¹ Ruta Zylberger – poetka związana z poznańską grupą „Próby”, w 1968 roku wyemigrowała do Szwecji.

³²² Wojciech Jamroziak – publicysta, redaktor „Nurtu”, autor wielu publikacji związanych z Wielkopolską.

³²³ Marek Kośmider (1944–2014) – poeta, instruktor teatralny, debiutował w almanachu *Imiona powinności* (1965).

relacjami, zawiera myśleniu dialektycznemu, które przez swoje postępowanie negujące i antymetafizyczne („romantyzm dialektyczny”) osiąga reperkusje pozytywne w poznaniu. Pozostawienie jednak środowisku językowemu wolnej ręki stwarza sytuację niebezpieczną: kreowany przez język świat staje się mitem, zamiast oderwać się od niego, przez co pozostaje w pewnej opozycji (nie jest spójny) do konkretnej rzeczywistości. Zamiast przewycięzać skutecznie dogmatyczny klasycyzm, który żyje na śmietniku mitów, podtrzymuje go niejako na duchu.

„Próby” najbardziej zbliżają się do grupy interwencyjnej, której przykładem może być grupa „Teraz” z Krakowa (W. Jaworski, J. Kornhauser, J. Kronhold, J. Piątkowski, S. Stabro, T. Turowski³²⁴, A. Zagajewski). Realizm nienaiwny, który stanowi punkt ciężkości wspólnej postawy poznawczej, przez bagatelizację mitu, odrzucenie fenomenu na rzecz przedmiotu, a raczej przez wahanie między jednym a drugim, przez rolę ironii, która powstać może tylko wtedy, gdy idealny model pokrywa się ze zdrowym rozsądkiem, odrzucenie pewności jako kategorii wartościującej i konstrukcję wiersza, który ma być świadomą symulacją (dystansem), ma doprowadzić do zdecydowanego zanegowania postawy klasycystycznej. Klasycyzm sądzi bowiem, że dla wytłumaczenia konkretnych zjawisk przydatna jest idealność mitów. Grupa uznaje tworzenie mitu, ale nie mit. Ocena rzeczywistości na zasadzie specyficznymie dobranego systemu obrazowania ma doprowadzić do konstrukcji mitu, ale jednocześnie zawierać sugestie, że jest nieprzydatny do określenia rzeczywistości. Metafora jest więc wyprzedzeniem podziału na dane zmysłowe i pojęcia, sama jest poznaniem. Realizm nienaiwny powołany jest do nieuświadomienia sobie mitu, do walki z nim.

³²⁴ Tomasz Turowski (ur. 1948) – poeta, dyplomata, oficer wywiadu PRL i III RP, autor dwóch tomów poezji.

Nie ma jednej rzeczywistości, i dlatego jej uściślenia, przez akceptację rozumu, dokonuje się w różnych sytuacjach, w czasie historycznym.

Choć sytuacja grup poetyckich w Polsce świadczy wymownie o regresie najmłodszej poezji, pewne świeże propozycje (Próby, Teraz) dowodnie przekonują, że wzajemna inspiracja światopoglądowa pomaga w uzyskaniu wartościowych artystycznie i poznawczo dzieł literackich.

Julian Kornhauser³²⁵

Realizm nienaiwny

Artykuł *Szansa grupy*³²⁶ („Życie Literackie” 46/1969), który wywołał tak żywiolową reakcję, szczególnie ze strony rzekomo spostonowanych ugrupowań poetyckich, nie miał na celu ferowania wyroków (*à propos*: dlaczego to udział mój w grupie „Teraz” przekreślać ma obiektywizm ocen?), ale dość przejrzyste sklasyfikowanie poszczególnych grup według ich działalności programotwórczych. Próba podziału na trzy zasadnicze modele grup poetyckich: model sytuacyjny, programowy i interwencyjny miała ułatwić wybór takiego wzorca postępowania, który by świeżością treściową i formalną wyraził jak najdobitniej aktualne potrzeby czytelnika i wyprzedzał jego wyobrażenia o rzeczywistości. Ponieważ jedynie grupa „Teraz” została nazwana interwencyjną (za kryterium podziału przyjęto program każdego ugrupowania), zacietrzewieni poeci zrozumieli to jako niesmaczną przechwałkę i tendencyjny atak na pozostałe grupy poetyckie³²⁷.

³²⁵ Biogram autora – zob. przyp. 4, s. 69.

³²⁶ J. Kornhauser, *Szansa grupy. O najmłodszych grupach literackich w Polsce*, „Życie Literackie” 1969, nr 46, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 197–205).

³²⁷ Zob. między innymi polemiczną wypowiedź T. Nyczka, *Razem – czy osobno?*, „Twórczość” 1970, nr 5, s. 156–158.

Faktem jest chyba bezspornym, że grupa sytuacyjna czy programowa, tak głęboko zadomowiona w tradycji literackiej, staje wobec współczesnych problemów prawie bezradna. Świadomość twórcy, obciążona całym bagażem dokonań w literaturze dwudziestowiecznej, staje się coraz bardziej wyrafinowana. Grupa poetycka, której członkowie zdają sobie dokładnie sprawę z sytuacji, jaka istnieje w literaturze, a co za tym idzie – we współczesnym ruchu kulturalnym, nie może zawierzać programowi, tak jak chociażby awangarda krakowska. Program, który hamuje lub ogranicza indywidualną wizję twórczą, ponieważ dąży do ujednoczenia poetyki (tzn. proponuje wskazania negatywne i pozytywne, dotyczące wyznaczników formalnych) czy też do akceptacji zastanej sytuacji literackiej, nie tylko krzywdzi grupę poetycką, ale wręcz prowadzi do wyjałowienia.

Grupa interwencyjna jest czymś pośrednim między modelem sytuacyjnym a programowym. Wspólnota działania nie polega w niej na stworzeniu jednej poetyki (w czystej postaci) czy przyjęciu takiej strategii literackiej, która zakazuje pod ścisłym rygorem postępować w sposób z góry określony, ale na dojściu do tych samych zasad światopoglądowych poprzez zaakceptowanie programu zarazem inspirującego i weryfikującego twórczość poetycką. Ów program ma, rzecz jasna, aspiracje nowatorskie ujęcia rzeczywistości, ale nie chodzi w nim jedynie o stworzenie nowego modelu estetycznego, bowiem wykazanie fałszywości dotychczasowego działania poetyckiego góruje nad postulowaniem nowości.

Często zarzuca się grupie „Teraz” formalizm i uniwersalizm pojęć oraz – co zresztą cechuje powszechnie sentymentalnych czytelników poezji – brak komunikatywności. Oczywiście spojrzenie takie wynika z niezrozumienia podstawowych terminów określających jednoznacznie dany rodzaj sytuacji kulturalnej czy literackiej. Jeśli grupa

„Teraz” mówi o interwencyjności działania, to nie jest to interwencja w strefę estetyczną dla samej estetyki.

Sytuację, którą zastaliśmy, nazywamy kryzysem języka i jeśli ktoś rozumie pod tym pojęciem tylko „grę słów” czy wypowiedź nie wychodzącą poza ramy wiersza, czy jeszcze inaczej, a nie zastanawia się nad relacją, którą język wywołuje (kontakt: nadawca – komunikat – odbiorca, czyli funkcja społeczna), nic dziwnego, że dochodzi do absurdałnych nieporozumień.

Nieporozumieniem jest również taka sytuacja, kiedy grupa szeroko rozprawia w swoim programie o zaangażowaniu w sprawę socjalizmu, szafuje pojęciami patriotyzmu i obywatelskości, a w wierszach – w naiwności swojej i ku ucieście co roztropniejszego czytelnika – zsuwa się na dno pretensjonalizmu. Krytyk jednak nie przyłącza się wówczas do tego czytelniczego grona, cieszy się, że program świadczy o zrozumieniu społecznej roli poezji, że nie służy elitarnej grupce koneserów, że jest zaangażowany, lewicowy etc. etc. Za to gdy tylko pojawi się poezja nie kontynuująca osiągnięć tradycyjnych poetyk, nie rozgraniczająca w sposób wulgarny sprawy istnienia dzieła literackiego od sprawy jego społecznego funkcjonowania, języka poetyckiego od walki o trwałe wartości humanizmu, wręcz przeciwnie – łącząca je współmiernie, krytyk ów zgrzyta zębami ze złości, ponieważ nie podaje mu się wprost tych haseł, których oczekuje, by móc udawać, że jest czytelnikiem znajdującym się na rzeczy.

Czym zatem charakteryzuje się ta specyficzna sytuacja? Właśnie brakiem tego, co nazwać by można odwagą kulturalną – jest to jeden z głównych problemów występujących w programie grupy „Teraz” – czy też nieumiejętnością podejmowania i trafnego nazywania najważniejszych konfliktów czasu teraźniejszego (proszę zauważyć, jak silnie upolityczniona i zideologizowana jest twórczość wszystkich członków grupy, co jest chyba zupełnym

wyjątkiem na szarej mapie poetyckiej w naszym kraju, a zasługą pasji, jaką wkłada się w zrozumienie, a nie przecucie najprostszego nawet problemu).

Ów czas terazniejszy chętnie bywa zastępowany w poezji przez mityczny czas przeszły czy też przez filozoficzną „gotową przyszłość”, co w konsekwencji prowadzi do problematyki mitu. Postawę bezkonfliktowego zapatrzenia się na istniejące już mity nazywamy realizmem naiwnym.

Realizm naiwny – piszemy w programie – to bezkrytyczna akceptacja tego, co jest, to doszukiwanie się tak wielkiej dostojności w samej czynności patrzenia, że jego wynik staje się mniej ważny³²⁸.

Przeciwstawiamy mu postawę realizmu nienaiwnego, związaną z osiągnięciem świadomości kulturalnej, o której mówiliśmy wcześniej, oraz z takim stosunkiem do zastanej rzeczywistości, który podchodziłby do ustalonych już powszechników w sposób analityczny i krytyczny.

Realistą naiwnym jest, na przykład, klasycysta w poezji, i to przede wszystkim w najmłodszej. Sądzi on, że aby wytłumaczyć zjawiska, należy uwierzyć w idealność mitów. Buduje więc bujny krajobraz mitów, które ubiera w nową szatę, którym nadaje inne nazwy, którymi próbuje wyjaśniać historię.

Mit jest dla niego kategorią patrzenia na świat i przez to jest doskonale przezroczysty. Klasycyzm jest złudzeniem, życiem w nie swojej historii, mit pasożytuje na rzeczywistości, ponieważ jest niczym, jest pojęciem³²⁹.

³²⁸ J. Piątkowski, S. Stabro, J. Kornhauser, A. Zagajewski, J. Kronhold, W. Jaworski, *Magiczne zaklęcie, które wyzwala metafora*, „Współczesność” 1970, nr 18, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 118).

³²⁹ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 119).

Realistą naiwnym jest również behaviorysta w poezji, który traci energię na wypełnianie klasycznych pojęć realiami wziętymi z aktualnej rzeczywistości, bawi się w ożywiacza martwych powszechników. Dla niego metafora jest niczym innym jak dowodem na stabilność przedmiotu, a nie środkiem poznawczym oraz tworzącym i dystansującym nowe mity, zaś zdrowy rozsądek ma określać postawę rzekomej aktualności.

Tymi samymi błędami obarczamy poetę empirycznego, który pławiąc się w strumieniu wrażeń, unika narzędzi poznawczych i uważa, że „mit jest jedyną wartością nobilitującą swobodę intelektu”³³⁰. Empirysta zapomina o istocie rzeczy, drażni natomiast te problemy, niekiedy istniejące tylko w fikcji literackiej, które mają służyć wyolbrzymieniu jego własnej działalności.

Koncepcja czasu wszystkich tych postaw wiąże się ściśle z kategorią mitu: czas to czas trwania mitu. Realizm naiwny rozumieć zatem trzeba w sensie platońskim jako realizację samoistnych idei przyjmowanych naiwnie za rzeczywistość. Akceptować mit i mit odrzucać to dla nas to samo.

Jest to obraz krytyczny – omówiony skrótowo – współczesnej działalności poetyckiej, której przeciwstawiamy nową postać twórczą: realizm nienaiwny. Polega on na bagatelizacji mitu i odruchów zmysłowych. Uznajemy tworzenie mitu, jego funkcję powstawania, rośnięcia, ale nie jego niewzruszoną strukturę. Mitu nie da się obalić, każda walka z nim prowadzi przecież do jego usankcjonowania. Zatem wybieramy taki sposób konstrukcji poetyckiej, która ma sugerować „wieczną” nieosiągalność strefy granicznej, mitycznego znaczenia. Jest nią taki układ metaforyczny, który swoją warstwą semantyczną odnosi się do określonej, jednej rzeczywistości. Metafory,

³³⁰ Nie udało się zidentyfikować źródła cytatu.

nie pozbawione styczności z konkretem, doprowadzają do wariabilnego przedstawienia czasu, do dynamicznej projekcji świata. Metafora powstaje na granicy rzeczywistości i rodzącego się dopiero słowa, a nie w obrębie samego języka, jak sądzą poeci „lingwistyczni”, dla których notabene światem pozajęzykowym jest język mówiony. Metafora jest wyprzedzeniem podziału na dane zmysłowe i pojęcia, jest samym poznaniem. Nie staje się ona zamkniętą konkretyzacją, ostatecznym modelem rzeczywistości, ale jej wyrazem, jedną z możliwych interpretacji, która powstaje przez zestawianie ze sobą elementów intelektualnych z sensualnymi.

System ten – czytamy w programie – ma ambicję, żeby każdą metaforę można było bezpośrednio nałożyć na odkrytą lub spodziewaną zmienność czy niezwykłość rzeczywistości³³¹.

Jednym z podstawowych wyróżników naszego postępowania jest użycie ironii, która powstaje w czasie nazywania metaforycznego. Ironia jest dystansowaniem potocznych, wytartych metafor, sama jest metaforą. Ironia jako metafora zatracza swój negatywny charakter, jako konstrukcja jest tworzeniem wciąż nowych powszechników, które tylko ona potrafi przewyciężyć. Moment ironii zawiera się w tym – przytaczam słowa z programu – że metafora tworzy mit, ale równocześnie jest dla nas jego zagrożeniem. Zatem ironia nie jest dla nas ani konfrontacją systemu mitycznego ze świadomością potoczną, ani zadowoleniem metafory z osiągnięciem celu, ani też wynikiem wszechwiedzy autora.

³³¹ J. Piątkowski, S. Stabro, J. Kornhauser, A. Zagajewski, J. Kronhold, W. Jaworski, *Magiczne zaklęcie, które wyzwała metafora*, „Współczesność” 1970, nr 18, s. 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 123).

Kryzys świadomości poetyckiej, który polega na tym, że przypisuje się poezji wyłącznie funkcję ilustrowania dominujących uniwersaliów, należy do zespołu myślowego nazwanego przez nas wcześniej realizmem naiwnym. Nie chcemy, aby ten termin stał się pozytywną miarą przy wartościowaniu poezji, tarczą dla łagodnych, ckliwych wierszy hołubionych przez naszą krytykę i pseudokrytykę. Jedno z ostatnich zdań programu twórczego grupy „Teraz” brzmi: „Prezentowane przez nas wiersze zabiegają o wciąż nową terażniejszość obywateli, w tym nawet poetów i polityków”³³². Oby czytelnicy to docenili!

³³² Nie udało się zidentyfikować źródła cytatu.

Ryszard Krynicki³³³

Czy istnieje już poezja lingwistyczna?

Kiedy zdeklarowani przeciwnicy poezji zwanej lingwistyczną występują przeciwko utworom jej przedstawicieli, to występują najczęściej przeciwko zjawisku, które utożsamiają z tzw. zabawą ze słowem. Nie będzie li tylko sofistycznym wybiegiem, jeżeli się odpowie w tym miejscu, że ponieważ poezja ta z wyimaginowaną w umysłach krytyków naiwnych zabawą ze słowem ma niewiele wspólnego, to zarzuty skierowane przeciwko tej poezji nie dotyczą jej samej, lecz stworzonego na doraźny użytek polemiczny bytu urojonego.

[...] ³³⁴

Trudno się jest także zgodzić z twórcą pojęcia „poezja lingwistyczna”, wnikliwym interpretatorem i popularyzatorem tej poezji, Januszem Sławińskim³³⁵, wtedy kiedy

³³³ Biogram autora – zob. przyp. 202, s. 167.

³³⁴ Opuszczono fragment poświęcony polemikom wokół poezji Tymoteusza Karpowicza, który nie wiąże się bezpośrednio z prezentowanym sporem.

³³⁵ Janusz Sławiński (1934–2015) – historyk i teoretyk literatury; polemika w tekście Krynickiego dotyczy jego artykułu *Próba porządkowania doświadczeń. Nowatorskie przedsięwzięcia poezji polskiej lat ostatnich*, w: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 3: *Literatura Polski Ludowej*, Warszawa 1965, s. 262–277. Pierwodruk: „Odra” 1964, nr 10, s. 33–40.

swoje niezwykle trafne i przenikliwe analizy poprzedza syntetycznym stwierdzeniem, głoszącym, że:

Dla wymienionych wyżej poetów (Zbigniewa Bieńkowskiego³³⁶, Mirona Białoszewskiego i Tymoteusza Karpowicza – p. m. R. K.) język nie jest bowiem narzędziem, za pomocą którego pragnęliby opracować jakąś inną, istniejącą poza nim, rzeczywistość. Jest właśnie rzeczywistością, zasadniczym stanem skupienia świata, który poezja bada, podejrzewa, demaskuje czy uwzniośla. [...] Język bowiem nie tyle reprezentuje interesy „ja” wobec świata, co odwrotnie – reprezentuje ów świat wobec podmiotu.

W tej wstępnej (postawionej w odmiennej sytuacji społecznej i literackiej pierwszych lat sześćdziesiątych, kiedy pewne mechanizmy nie rysowały się jeszcze tak wyraziście jak na przełomie lat 1970/1971) hipotezie mieści się bowiem jedynie połowa prawdy: dla poezji lingwistycznej język jest co prawda również rzeczywistością, ale rzeczywistością zdegradowaną, zmystyfikowaną i zniewoloną. Charakterystyczne zresztą dla rozumienia Janusza Sławińskiego (myślę, że pozorna jego arbitralność wynika także z tego, że jest ono również utajoną odpowiedzią na toczącą się i jawnie, i podskórnie w owych latach dyskusję na temat autentycznego i nieautentycznego zaangażowania literatury) jest to, że używa on formuły „język w stanie podejrzenia”³³⁷, pomijając w swojej analizie to, że jest to również „język w stanie zagrożenia”. Wydaje mi się zresztą, że między świadomością „języka w stanie podejrzenia” a uświadomieniem sobie zagrożenia języka przebiega linia podziału między twórczością poetów lingwistów,

³³⁶ Zbigniew Bieńkowski (1913–1994) – poeta, krytyk, tłumacz, debiutował zbiorem *Kryształ cienia* (1938).

³³⁷ J. Sławiński, *Próba porządkowania doświadczeń...*, s. 262–277.

powiedzmy do roku 1965, a ich twórczością po roku 1965, jak również twórczością tych młodych poetów, którzy podjęli problematykę poezji lingwistycznej. Dla wczesnej postawy lingwistycznej znamienne jest ten rodzaj krytycyzmu, który w prostej linii dałoby się wywieść od Kanta³³⁸, a jego hasłem wywoławczym mogłby być aforyzm Williama Blake'a³³⁹: „Gdyby oczyścić drzwi percepcji, każda rzecz jawiłaby się taka, jaka jest – nieskończona”³⁴⁰. Na dowód tego, natomiast, że „język jest dla tych poetów narzędziem służącym do opracowania”³⁴¹ istniejącej poza nimi rzeczywistości, można by przytoczyć teraz chociażby późniejsze dramaty Tymoteusza Karpowicza czy *Pamiętnik z powstania warszawskiego*³⁴² Mirona Białoszewskiego. Zresztą, również i w poezji Karpowicza, i Białoszewskiego żywioł językowy jest coraz bardziej wypierany przez żywioł rzeczywistości. Sugestię Janusza Sławińskiego trzeba więc potraktować nie tyle jako definicję poezji lingwistycznej, ile jako jej opis, jej interpretację, uzasadnioną dla tego etapu doświadczeń tej poezji, któremu jest przyporządkowany. Teza głosząca, że dla poezji lingwistycznej język „jest właśnie rzeczywistością, zasadniczym stanem skupienia świata”³⁴³, dotyczy bowiem punktu wyjścia tej poezji, a nie – jej rozwoju.

³³⁸ Immanuel Kant (1724–1804) – filozof niemiecki, twórca filozofii krytycznej, autor między innymi *Krytyki władzy sądowniczej* (1790).

³³⁹ William Blake (1757–1827) – angielski poeta i malarz, mistyk, autor między innymi *Pieśni niewinności* (1789) i *Pieśni doświadczenia* (1794).

³⁴⁰ Cytat z poematu W. Blake'a *Małżeństwo nieba i piekła* (1793).

³⁴¹ J. Sławiński, *Próba porządkowania doświadczeń...*, s. 262–277.

³⁴² *Pamiętnik z powstania warszawskiego* – utwór Mirona Białoszewskiego z roku 1970, zapis powstańczych doświadczeń cywila, narracja stylizowana na opowiadanie ustne.

³⁴³ J. Sławiński, *Próba porządkowania doświadczeń...*, s. 262–277.

Postawa lingwistyczna nie jest metodą twórczą, lecz stanem świadomości, procesem światopoglądowym. Jeżeli jest metodą, to jedynie metodą poznawania siebie i świata, w tekście poetyckim jest przesłanką jego epistemologii, nie ontologii. Zakładając, że każdy kierunek literacki jest nie jednorazowym stanem, lecz nieustającym procesem, kanon tekstów, który zwykliśmy nazywać poezją lingwistyczną, należy traktować jako dokument takiego, a nie innego momentu świadomości, dający się wywieść z takiego, a nie innego, konkretnego stanu świadomości literackiej i uwarunkowań społeczno-politycznych. Opisany przez Janusza Sławińskiego stan samoświadomości poezji lingwistycznej do roku 1965 pełni w naszej poezji współczesnej mniej więcej taką samą rolę, jaką spełniły wczesne książki twórców awangardy krakowskiej przed ukazaniem się *Sponad*³⁴⁴ i *W głąb las*³⁴⁵, tych książek poetyckich Juliana Przybosia³⁴⁶, które nie tylko na zasadzie antytezy przeciężyły model *Śrub*³⁴⁷ i *Oburącz*³⁴⁸, lecz także model *A*³⁴⁹, *Żywych linii*³⁵⁰ i *Raz*³⁵¹ Tadeusza Peipera, model ówczesnego kanonu poezji awangardowej. [...] ³⁵² W poezji lingwistycznej idea języka (czyli: siebie i świata) w stanie podejrzenia występuje w antytezie z ideą języka (czyli jednostki i mechanizmów społecznych) w stanie zagrożenia.

³⁴⁴ J. Przyboś, *Sponad*, Cieszyn 1930.

³⁴⁵ J. Przyboś, *W głąb las*, Cieszyn 1932.

³⁴⁶ Julian Przyboś (1901–1970) – jeden z najwybitniejszych poetów polskich XX wieku, współtwórca Awangardy Krakowskiej, eseista, tłumacz.

³⁴⁷ J. Przyboś, *Śruby*, Kraków 1925.

³⁴⁸ J. Przyboś, *Oburącz*, Kraków 1926.

³⁴⁹ T. Peiper, *A*, Kraków 1924.

³⁵⁰ T. Peiper, *Żywe linie*, Kraków 1924.

³⁵¹ T. Peiper, *Raz*, Warszawa 1929.

³⁵² Opuszczono fragment dotyczący poezji Juliana Przybosia, który nie wiąże się bezpośrednio z prezentowanym sporem.

Uważa się, że termin „poezja lingwistyczna” jest tautologią, jako że każdy utwór poetycki jest przede wszystkim tworem językowym itd. Takie zdroworoządkowe mniemanie wydaje się być naiwnym wobec faktu, że istnieje np. rozbudowana i doskonale udokumentowana (por. dzieło Leona Zawadowskiego³⁵³) lingwistyczna teoria języka. W teorii tej używa się określenia „lingwistyczna” dla podkreślenia, że „nie idzie o teorię typu logicznego, cybernetycznego itp.”³⁵⁴. Wydaje mi się natomiast, że należałoby mówić raczej o specyficznym krytycyzmie lingwistycznym, będącym charakterystyczną cechą zarówno pewnego typu (bliskiej strukturalizmowi) krytyki poetyckiej, jak i poezji krytycznej (w sensie Kantowskim), której odmianą jest również poezja lingwistyczna.

Dla obu tych postaw: lingwistycznej krytyki poetyckiej i lingwistycznej poezji krytycznej, charakterystyczne byłoby m.in. nastawienie przede wszystkim na wyróżnianą przez Romana Jakobsona³⁵⁵ poetycką funkcję językową. Zarówno dla interesującej nas poezji, jak i krytyki poetyckiej „perspektywa lingwistyczna” nie pełni funkcji nadrzędnej, lecz – strukturalną. Tak więc w opisie krytycznym termin „poezja lingwistyczna” pełnić będzie jedynie funkcję elementarną, wyróżniającą, a nie – generalizującą. W utworze poetyckim bowiem poetycka funkcja językowa jest jedną z funkcji organizujących. Podobnie jak np. funkcja metajęzykowa, która w poezji lingwistycznej również jest uwydatniana. Perspektywa lingwistyczna charakteryzuje na dobrą sprawę każde indywidualne

³⁵³ Leon Zawadowski (1914–2018) – lingwista-romanista, teoretyk języka, jego podstawowym dziełem jest *Lingwistyczna teoria języka* (1966).

³⁵⁴ Nie udało się zidentyfikować źródła cytatu.

³⁵⁵ Roman Jakobson (1896–1982) – rosyjski językoznawca i teoretyk literatury, współtwórca metody strukturalnej, autor jednego z najpopularniejszych modeli komunikacji językowej.

dokonanie poetyckie i z punktu widzenia krytyki (czyli: analizy) lingwistycznej można rozpatrywać zarówno twórczość Juliana Przybosa, jak i Juliana Tuwima, Tadeusza Nowaka i Tadeusza Różewicza, Edwarda Balcerzana i Edwarda Stachury³⁵⁶ i wiele innych, przeciwstawnych przecież sobie, poezji. Poetyka lingwistyczna natomiast ma swoją bezpośrednią genealogię w Norwidowskiej „etymologii świata” („Język nie jest wynalazkiem człowieka: od początku doskonały jest, bo wyrażający”, cyt. za „Poezja” 9/1971³⁵⁷) i w pozostających w bezpośrednim sporze ze sobą „składniach świata” (metafora Edwarda Balcerzana³⁵⁸) futurystów, Leśmiana³⁵⁹, Peipera i Przybosa.

Postawa lingwistyczna i postawa neoklasycystyczna, będąc niezgodą na synkretyzm i eklektyzm epoki, opowiadają się za pewnymi tradycjami literackimi, za pewnymi światopoglądami. Są to tradycje i światopoglądy odmienne. Dzieli też poetów lingwistycznych od neoklasyków rozumienie roli poety, powinności, którą musi on spełnić wobec terażniejszości, wyrażające się w odmiennym pojmowaniu roli języka poetyckiego w porównaniu z językiem publicznym. Język zinstytucjonalizowany, fetyszystyczny, język gazetowych sloganów, będący odbiciem ogólnego zafałszowania obrazu rzeczywistości – w poezji lingwistycznej ulega obnażeniu, demaskacji i zaprzeczeniu. U poetów neoklasycystycznych natomiast niechęć do zafałszowanego języka współczesności przejawia się w próbie powrotu do języka zmitologizowanego. Ekstremalną formę tendencja ta przejawia w twórczości Jarosława M. Rymkiewicza. Szlachetna tendencja poetów neoklasycystycznych

³⁵⁶ Edward Stachura (1937–1979) – poeta, prozaik, zmarł śmiercią samobójczą, zaliczany do grona tzw. kaskaderów literatury.

³⁵⁷ C. Norwid, *Notatki z mitologii*, „Poezja” 1971, nr 9, s. 7–10.

³⁵⁸ Zob. E. Balcerzan, *Składnia świata*, „Poezja” 1966, nr 5.

³⁵⁹ Bolesław Leśmian (1877–1937) – poeta, tłumacz, eseista; debiutował tomem *Sad rozstajny* (1912).

jest jednocześnie powodem ich artystycznej klęski. Nie ma powrotów, nawet w sztuce, a zwłaszcza w niej. Żyjemy w epoce upadku wyobraźni symbolicznej, wypieranej przez fetyszyzowane „mitologie codzienne”. Poeci neoklasyści chcieliby jedynie zrekonstruować wyobraźnię symboliczną przeszłości, mówić o terażniejszości kodem symbolicznym epok minionych. Poezja lingwistyczna natomiast mówi o terażniejszości jej językiem, poddanym poetyckiemu krytycyzmowi. Jest paradoksem, że dla czytającej publiczności jest to poezja elitarna. Ale też jest to tajemnicza publiczność, która wkrótce będzie miała gotowe formularze listów miłosnych.

Myślę, że przygoda, jaką przeżył Stanisław Barańczak, oddając w połowie roku 1970 do druku tom *Jednym tchem* i otrzymując w grudniu tego roku pierwsze egzemplarze książki, która jest bezpośrednią zapowiedzią tragedii grudniowej³⁶⁰ – była przygodą przejmującą. Jeżeli jeszcze przypomnieć, że wiersz *Papier i popiół, dwa sprzeczne zeznania* ukazał się w nrze 3/1968 „Nurtu” – będzie to dodatkowy dowód na to, że poetycka analiza mechanizmów rzeczywistości może zapowiedzieć pewne procesy w tej rzeczywistości zachodzące. Jeżeli natomiast chodzi o odpowiedź na główne pytanie tego tekstu – wydaje się, że jest ona oczywista.

Tekst ten nie jest tekstem programowym, lecz jedynie wypowiedzią sytuacyjną. Interpretuje jedynie pewne wypowiedzi o poezji lingwistycznej. Nie występuje też przeciwko osobom – lecz wypowiedziom. Chciałbym, żeby jego intencje tylko tak były rozumiane.

sierpień 1971 roku

³⁶⁰ Aluzja dotycząca krwawego stłumienia przez władze komunistyczne protestów robotniczych w Gdańsku w grudniu 1970 roku.

Bohdan Urbankowski³⁶¹

Śladem romantyzmu. Tezy do dyskusji o Nowym Romantyzmie

1. Założenia filozofii twórczości

Historia myśli ludzkiej to dzieje tego samego rytuału: ciągłego dokonywania wyboru między religią a szaleństwem. Była to jednak alternatywa pozorna – jak u Pascala³⁶² czy Kierkegaarda³⁶³ – szaleństwo okazywało się argumentem na rzecz religii. Chodzi więc o odrzucenie samej tej alternatywy.

Jeśli nie wybieramy szaleństwa, choćby w najłagodniejszej z jego chorobliwych form, zwanej egzystencjalizmem – pozostają nam tylko dwie postawy: religia albo romantyczny heroizm.

Religia jest wygodniejsza, ale wewnętrznie sprzeczna. Jest to, zamaskowane wiarą w prawa Natury lub samej Opatrzności, przekonanie, iż świat stworzono dla człowieka, aczkolwiek nie licząc się z nim. Konsekwencją jest wiara w Łaskę: bądź Bogów, którym niepotrzebni są ludzie, bądź też Praw Ekonomii, które wszystko załatwiają, nawet same siebie wymyślą.

³⁶¹ Biogram autora – zob. przyp. 11, s. 73.

³⁶² Blaise Pascal (1623–1662) – francuski matematyk, fizyk i filozof, znany między innymi z nieogłoszonego za życia dzieła pt. *Myśli*.

³⁶³ Søren Kierkegaard (1813–1855) – duński filozof, uznawany za prekursora egzystencjalizmu, autor *Bojaźni i drżenia* (1843).

Jednak rozmowy z bogami przekonują, iż mają oni do powiedzenia tylko tyle, ile ludzie odważą się sami rozumieć. Poza tym często popadają w obłęd albo też umierają w nieodpowiednich momentach.

Uznając więc religię za swego rodzaju arcydzieło, będące może szczytem i kresem każdej kultury, uznając ją za piękny, samoregulujący się poemat – zgódźmy się z tym, że przyszło nam żyć po śmierci Boga, i zastanówmy się nad postawą, która byłaby ważna nawet wtedy, gdyby Bogu udało się zmartwychwstać. Nad heroizmem.

Nowy romantyzm zakłada

1. Że zarówno świat, jak człowiek i jego dzieła są w swej istocie procesami. Należy więc odrzucić nie tylko pytania o początek ruchu wszechświata, lecz także pytania o początek i źródło działań ludzkich i wreszcie pytania o ostateczny, doskonały model humanizmu.

Człowiek jest istotą działającą i twórczą i jego nazwa winna brzmieć *homo creator*³⁶⁴. Przeszarzałe terminy typu: *homo faber*³⁶⁵, *sapiens*³⁶⁶ czy *oeconomicus*³⁶⁷ dają nam określenia niepełne, kaleczące osobowość do jednej tylko funkcji, np. do myślenia czy wytwarzania dóbr. Wyznaczają też one kalekę i częściową wizję ludzkiej kultury, a ściślej: są jako definicje odpryskiem takiej wizji.

2. Że człowiek ma na rękach łańcuchy przyczyn i skutków – i że właśnie dlatego może nimi walczyć. Gdyby jak

³⁶⁴ *Homo creator* (łac.) – człowiek twórca.

³⁶⁵ *Homo faber* (łac.) – człowiek rzemieślnik – wytwórca.

³⁶⁶ *Homo sapiens* (łac.) – człowiek rozumny; termin naukowy dla określenia rodzaju ludzkiego.

³⁶⁷ *Homo oeconomicus* (łac.) – człowiek gospodarujący.

duch unosił się ponad determinacjami świata – byłby, jak duch, bezsilny. W chaosie płaczących się praw człowiek jest jak dotychczas węzłem najważniejszym. A więc jego działanie nie jest tylko skutkiem, poznanie tylko odbiciem (lecz zawiera moment wartościowania). Człowiek potrafi przetrwać działające nań wpływy, w jego duszy jest miejsce na wspomnienia, wyobrażenia i pasje, wśród których pasja racjonalnego działania nie musi być najsilniejsza. Tu załamują się wpływy łask, baz i idei.

3. Tu także jest miejsce na TWÓRCZOŚĆ – a słowo to o wiele więcej znaczy dla człowieka aniżeli słowo „wolność”. Wolność oznacza bowiem chęć ucieczki od wpływów świata, chęć wyplątania się z przyczyn i skutków – twórczość mówi o sile i o szansach człowieka.

4. TWÓRCZOŚĆ jest więc losem człowieka, jest drugą, optymistyczną nazwą przemijania; pięknego przemijania. Tworzenie humanizmu jest więc także niszczeniem, usuwaniem tego, co już martwe. Na tym polega permanentna rewolucja i świata, i kultury.

(Zresztą kultura jest całością, której części na siebie wpływają, współpracują, dostosowują do siebie charakter i szybkość działań. Wyłączone z układu degenerują się i martwieją. Swobodne krążenie idei spełnia tu rolę krwioobiegu, istnieją także możliwości zakrzepów).

Kultura i kultury

Ale tragedią humanistów jest to, że nie mogą rozpocząć swoich prac od zera: humanizm jest zawsze budowany wśród ruin. To jest zresztą jego warunek. Wynikają stąd dwa twierdzenia:

po pierwsze, że budulcem humanizmu jest zawsze jakaś tradycja;

po drugie, że nie można mówić o jednym tylko modelu humanizmu, lecz raczej o policentryzmie. Bo gdyby nawet budować według schematu – ciśnienie różnych tradycji zróżnicowałoby wznoszone budowle.

Spróbujemy spojrzeć na to od strony twórczości.

Wiadomo, że dalej sięga czyn zgodny ze skłonnościami, będący wyrazem idei nagromadzonych w psychice, i wiadomo też, że idee podsuwane są jednostce przede wszystkim przez kulturę jej własnego narodu, jako bliższą, bardziej rozumiałą. Wytwarza się w ten sposób dynamika osobowości zgodna z kierunkiem dynamiki regionu, narodu itd. I odwrotnie: twórczość indywidualna, o ile znajdzie się na linii twórczości narodu, będzie i bardziej rozumiała, i – tym samym – bardziej skuteczna.

Płyną stąd konsekwencje ważne nie tylko dla kultury narodowej.

1. W poszczególnych narodach działają szkoły twórców, których historia uzdolniła, wyspecjalizowała w jakiejś konkretnej dziedzinie. I poziom ich twórczości jest wyższym na tym odcinku, niż byłby na innych. (Np. „polskie szkoły” – w malarstwie szkoła historyczna³⁶⁸, w grafice grupa „Ryt”³⁶⁹, w rzeźbie „szkoła Dunikowskiego”³⁷⁰ czy „Rogate serce”³⁷¹).

³⁶⁸ Realistyczne malarstwo historyczne drugiej połowy XIX wieku: Jan Matejko, Artur Grottger, Henryk Siemiradzki, Wojciech Gerson.

³⁶⁹ Stowarzyszenie Polskich Artystów Grafików „Ryt” (1925–1939), działające w Warszawie w celu doskonalenia sztuki drzeworytu; należeli do niego między innymi Władysław Skoczylas i Tadeusz Kulisiewicz.

³⁷⁰ Xawery Dunikowski (1875–1964) – wybitny rzeźbiarz, pedagog, wśród jego uczniów byli między innymi: Maria Jarema, Marian Konieczny, Jerzy Bandura, Jerzy Bereś, August Dyrda, Zygmunt Gawlik.

³⁷¹ Szczep Rogate Serce – grupa artystyczna założona w 1929 roku (działała do 1936 roku) przez rzeźbiarza Stanisława

2. Jeżeli więc chcemy wnieść swój wkład do kultury ludzkiej (a wnosimy go, czy chcemy, czy nie), musimy odpowiedzieć sobie na pytanie, które z naszych doświadczeń wzbogaca wiedzę ludzi o nich samych. Które może się stać natchnieniem dla świata, a które musimy przekazać jako ostrzeżenie: „to także jest ludzką możliwością”.

Tak, jak chcąc tworzyć literaturę narodową, musimy tworzyć indywidualną (czasem poprzez region, geografii albo historii), tak i wartości ogólnoludzkie muszą mieć charakter narodowy, muszą – z punktu widzenia ludzkości – być czymś naprawdę nowym. Wtedy i tylko wtedy uzna się jakieś wartości za „polskie”. Nie zaimponujemy Anglikom, naśladowując Eliota, nie wejdziemy do kultury światowej, podrabiając Majakowskiego. Liczą się tylko ci, którzy mają odwagę być sobą.

Tymczasem wszystkie nasze awangardy – od krakowskiej począwszy, a na wrocławskiej³⁷² skończywszy – były zaledwie plagiatami wydarzeń światowych. Rzekomy kosmopolityzm naszej literatury nie był czym innym jak programowym epigoństwem – były to bowiem nowości jedynie z punktu widzenia polskiego zaścianka. Pomiedzy takim kosmopolityzmem a nacjonalistyczną tępotą postawić można znak równości.

Trzeba wreszcie zdobyć się na spojrzenie na naszą kulturę z punktu widzenia wartości ogólnoludzkich.

Szukalskiego, poszukująca inspiracji w kulturze Słowiańszczyzny; wydawali pismo „Krak”.

³⁷² Autor odnosi się tu do ruchów artystycznych rozwijanych we Wrocławiu najsilniej od lat 60. XX wieku. Obejmowały one między innymi działalność Jerzego Grotowskiego (Teatr Laboratorium), wrocławskiej szkoły plakatu, realizacje filmowe, architekturę oraz polski konceptualizm i ruch poezji konkretnej czy poetów skupionych wokół Tymoteusza Karpowicza.

I odpowiedzieć sobie na pytanie: co z niej ocaleje: *Medaliony* Nałkowskiej³⁷³ czy 6 kilo wierszy Karaska.

Chcę, byśmy powiedzieli sobie jasno: nie czujemy się spadkobiercami żadnej z kłócących się w przeszłości sekt, raczej – spadkobiercami ich sporów.

Nawiązujemy do całej kultury narodowej, do jej różności, barwności a nie do pojedynczych, oskubanych z życia schematów. Jeśli porównać kulturę do drzewa, to pamiętać należy, że wyrasta ono tak wysoko, jak głęboko sięgają jego korzenie. I że z podciętymi korzeniami ginie. Jeżeli mamy tworzyć przyszłość – należy ją wybierać z wielu różnych wariantów – by naprawdę była najlepsza.

Nie wolno więc pominąć ani jednej wielkiej idei politycznej naszego narodu, ani jednego wielkiego dzieła sztuki, ani jednego z wielkich wzorców osobowościowych. Zohydząc naszych bohaterów – zohydzamy siebie w oczach świata, drwiąc z tego, co w naszych dziejach wielkie – dajemy tylko świadectwo małości nas samych. Ale żeby można być dumnym z własnej kultury, trzeba znać ją nie z wizji natchnionych prelegentów i nie z podręczników.

Rola poezji

Symbole żyją dłużej niż to, co oznaczają; lecz gdy i one przechodzą w niepamięć narodu, wówczas zaczyna się letarg. A właśnie w naszej literaturze dogorywają symbole bohaterstwa i poświęcenia, wielkich czynów i wielkich prac. Są to objawy postępującej martwicy. Przyczyn jej szukać należy z jednej strony w nihilistycznym stosunku

³⁷³ Zofia Nałkowska (1884–1954) – powieściopisarka, za jej najwybitniejszą powieść uchodzi *Granica* (1935). *Medaliony* (1946) są zbiorem opowiadań pisarki, prozą dokumentalną opartą na relacjach ocalałych z hitlerowskiego ludobójstwa.

literatury do tradycyjnych wartości naszej kultury, z drugiej strony w pozornym i powierzchownym rozrachunku z błędami. Cóż – krytyka nie mogła być głęboka, skoro ci sami ludzie wzywali do pisania produkcyjniaków³⁷⁴, a potem pisali *Poematy dla dorosłych*³⁷⁵.

Dopiero od paru miesięcy jesteśmy świadkami próby wyjścia z impasu. Poszukiwanie bohaterów współczesności, rozgłos wyprawy Teligi³⁷⁶ czy sprawa Jana Stacha³⁷⁷ to wszystko oznaki poprawy. Ale Jan Stach za nas Polski nie robi, zresztą być może i jego nazwisko ulegnie zapomnieniu. Lecz jeśli terażniejszość nie ma zbyt wielu bohaterów – należy sięgnąć do przeszłości i to także jest zadanie literatury.

Niestety, również i tutaj zginął typ poety – trybuna, poczucie odpowiedzialności za wspólnotę wyparte zostało przez poczucie więzi z kliką. Poeta nie próbuje być rzecznikiem całego narodu, jego konfliktów i jego ambicji – pozostaje rzecznikiem interesów jakiejś grupy nacisku, jego perspektywy są żabie. Trybun ustąpił rzemieślnikowi, poezja spadła na poziom kiepskiego rzemiosła.

³⁷⁴ Produkcyjniak – powieść produkcyjna (także film), gatunek realizujący założenia poetyki realizmu socjalistycznego (z dominującym wątkiem produkcji przemysłowej), przeniesiony do Polski ze Związku Radzieckiego, uprawiany w latach 1949–1956. Do najbardziej znanych realizacji należy między innymi *Numer 16 produkuje* Jana Wilczka (1949).

³⁷⁵ *Poemat dla dorosłych* – utwór poetycki Adama Ważyka (1955) osadzony w realiach lat 50. XX wieku, ukazujący rozdziew pomiędzy ideą komunizmu a jej realizacją, jego druk wywołał burzliwą dyskusję.

³⁷⁶ Leonid Teliga (1917–1970) – pierwszy Polak, który opłynął Ziemię na drewnianym jachcie w latach 1967–1969.

³⁷⁷ Jan Stach (1918–2011) – rolnik ze Znamierow, który wobec odmowy korzystania z drogi przez sąsiada własnoręcznie wybudował w latach 1968–1971 kamienny most o wysokości 13 m, długości 20 m i szerokości 7,5 m, z tunelem o sklepieniu kolebkowym mierzącym 3 m wysokości.

Jednostka włącza się do literatury jak uderzenie z boku, jak dopływ. Lecz tylko silny dopływ potrafi zmienić bieg rzeki, potrafi ją wprowadzić w nowe krajobrazy. Lecz silnych osobowości nie ma w naszej najmłodszej literaturze, są jedynie krzykliwe. Dominuje osobowość słaba, histeryczna, reagująca na świat wrzaskiem albo pluciem. Cóż – osobowość to tylko kilka silnych idei, wokół których, świadomie i nieświadomie, narasta cała reszta. Lecz te idee trzeba mieć. Błędy wychowania, pogarda dla idei doprowadziły do powstania literatury histerycznej, nieodpornej na wpływy, zwłaszcza te, które z histerii czynią filozofię. Pozorna spontaniczność poezji „Nowego Wyrazu”³⁷⁸ to w rzeczywistości brak opanowania, to odpowiednik, na innej płaszczyźnie, bigbitowych ryków i pobekiwań. Pod przewodnictwem nestora polskiej młodzieży, K. Karaska, organizuje się grupa (Markiewicz, Mrozowski³⁷⁹, Herman³⁸⁰) lansująca model poezji ułatwionej, pseudoekspresjonistycznej i zarazem pełnej kompleksów.

Jałowość treści maskować mają tu „buntownicze” rekwizyty, niestety owe „noże” i „fallusy” nie są tu niczym innym jak właśnie rekwizytami.

Jedynym wyrazem buntu tej grupy przeciwko więzom ograniczającym szczerść wypowiedzi jest odrzucenie

³⁷⁸ „Nowy Wyraz. Miesięcznik literacki młodych” – czasopismo wydawane w Warszawie w latach 1972–1981.

³⁷⁹ Krzysztof Mrozowski (1944–2017) – poeta, debiutował na łamach „Orientacji” w roku 1971, w okresie „burzy i naporu” swojej generacji nie wydał żadnego tomu, w maszynopisie pozostawało jego legendarne dzieło *Text*, a pierwszą swoją książkę poetycką przygotował do druku w roku 2015.

³⁸⁰ Michał Herman (ur. 1946) – poeta, plastyk, filmowiec, opublikował tom wierszy pt. *Wielkie naczynie krwionośne w rozpędzie* (1972).

przesądów na temat długości wiersza. Średnia długość utworów Karaska czy Mrozowskiego wynosi 4 km. Lecz ich oddziaływanie społeczne jest żadne.

Sytuacja, w której poeta zarządzany odgórnie pozbawiony był społecznej roli zawsze, przynajmniej w części zawiniona jest przez poetę. Znacznie łatwiej narzekać „na ustrój” niż próbować dotrzeć do społeczeństwa.

A ile było takich prób? Spotkania Broniewskiego z załogami fabryk, akcja Nowego Romantyzmu w latach 67–68, obejmująca spotkania w fabrykach, na uczelniach i rozrzucanie „poetyckich ulotek” – i to właściwie wszystko. Poeci nie chcieli stać się „działaczami”; obowiązującym wzorem stała się postawa klerka³⁸¹. Bądź to sentymentalnego, przerażonego światem (czarny sentymentalizm Wojaczka), bądź też chłodnego racjonalisty, który patrzy i ocenia, na ogół negatywnie, w najlepszym razie ironizuje (Barańczak, Krynicki). Obie te postawy były wyrazem klasycznej słabości i – w gruncie rzeczy – łatwą zgodą na świat przy zachowaniu pozorów buntu. Według pięknej zasady: „pamiętajcie, że ja byłem przeciwny”. (I nie robi się nic). Obydwie te postawy – sentymentalna i racjonalna – przyjmowały świat jako „gotowy”, przerażający swoimi prawami bądź też brakiem praw, ale zupełnie niezależny od jednostki. Wyrazem tej bierności stały się dwa modele koniunkturalizmu:

1. Publicystyczny, lansujący tanie zaangażowanie. (Np. grupa 848³⁸²).

³⁸¹ Klerk – intelektualista wyznający zasadę nieangażowania się w życie polityczne.

³⁸² Grupa „848” (1969–1971) – jej nazwa nawiązywała do daty wydania *Manifestu komunistycznego* Karola Marksa. Tworzyli ją: Janusz Kaczorowski, Leonard Neuger, Filip Ratkowski, Roman Wysogład.

2. Kawiarniany, powtarzający slogany przeciwników sloganów, lansujący letnią kontestację i nieszkodliwy sceptycyzm.

Druga z postaw stała się bardzo popularna, pozwalała części inteligencji zachować twarz (bez narażania skóry).

Dialektyka sloganu i sloganu o sloganie, ta jałowa gra na zupełnym marginesie życia (a o to przecież chodziło) znalazła swój wyraz w rozwoju tzw. poezji lingwistycznej, która stała się oficjalną awangardą lat 68–70. Subiektywnie być może była to poezja uczciwa, lecz ze względu na brak poczucia tak estetyki, jak i rzeczywistości stała się ona literaturą dworską. Tyle że nie na prawach kapłana, lecz na prawach błazna. Bo błazen nawet, gdy bierze się serio za jakieś idee – mimo woli je ośmiesza i odstręcza od nich. Bywa więc bardziej przydatny.

Lingwistyka nie była poezją autonomiczną. Nie atakowała języka, nie kwestionowała np. składni, lecz wykorzystywała schematy dla taniego efektu. Slogany i porzekadła są warunkiem estetycznym lingwistyki – jak warunkiem politycznym niemożność i obawa mówienia wprost. Nie przypadkiem, obok popłuczyn po surrealizmie (Styczeń) była ona jedyną tolerowaną przed grudniem formą poezji, okazją do wypłynięcia spóźnionych i ząbkujących miernot poetyckich (Milczewski-Bruno³⁸³, Szaruga³⁸⁴). Bunt okazał się niezłym towarem.

Zasadniczym błędem lingwistyki jest nudny doktrynalizm w momencie, gdy potrzebna jest wielość form i treści. A przecież, podkreślmy raz jeszcze – *jeżeli chcemy tworzyć*

³⁸³ Ryszard Milczewski-Bruno (1940–1979) – poeta, prozaik, debiutował tomem *Poboki* (1971). Po tragicznej śmierci został zaliczony do tzw. kaskaderów literatury.

³⁸⁴ Leszek Szaruga, właśc. Aleksander Wirpsza (ur. 1946) – poeta, krytyk, tłumacz, historyk literatury, zaangażowany w drugo-obiegowy ruch wydawniczy po roku 1976.

przyszłość, musi być ona wyborem najlepszego z wielu wariantów.

Tymczasem lingwistyka uparcie lansuje mit człowieka myślącego – lecz tylko myślącego, sceptycznego – lecz tylko wobec słów, działającego – lecz tylko w kawiarni.

Wydaje się jednak, że nie można i temu nurtowi odmówić znaczenia. Rozwój poezji jest procesem, jej odnowa to stopniowe wymienianie elementów. „Orientacja” przez kult metafor unowocześniła obrazowanie, lingwistyka oczyściła nieco język, pokazała nowe szanse ironii i point. Sama jednak niczego nie zmieniła. Trzeba bowiem dokonać syntezy – i to jest właśnie zadanie Nowego Romantyzmu.

Lecz nie może to być synteza typu klasycznego, zamknięta, epigońska wobec tego, co jest, lecz otwarta – będąca ruchem i ekspresją na tereny zamknięte, syntezą romantyczną (by romantyzm nie stał się dogmatyzmem). I nie może też być zredukowana do kilku obiegowych w społeczeństwie formuł; nie: poezja „zaangażowana”, ale: poezja *angażująca*, wzmagająca twórcze siły narodu.

Dygresja o wierszu współczesnym

Powierzchniowość jest grzechem głównym młodej literatury. Gdy lingwiści natrzęsają się nad „sprzecznościami języka”, nie usiłując sięgnąć społecznych przyczyn tych sprzeczności – pseudoekspresjoniści znajdują oparcie dla wiersza jedynie w kompleksach swej własnej psychiki. A wartości estetyczne są niczym, jeżeli nie są oparte o wartości humanistyczne i metafizyczne.

Rzecz jasna, iż wartości metafizyczne są w poezji rzadkością: aby ją ujrzeć, należy wyjść poza ramy istniejącej legendy o świecie, spojrzeć na nie niejako „od tamtej strony”. Wymaga to radykalnej zmiany światopoglądu,

oparcia go nie na wierze w „obiektywny byt”, ale na filozofii twórczości. Czasem jednak, w okresie kryzysów, wiersz może znaleźć się na linii dzielącej ludzkie od nie-ludzkiego, czasem w kulturze trafiają się „metafizyczne okna” – szczeliny między legendami. Wtedy także poezji przytrafia się metafizyka. Nawet i tej najmłodszej.

Stąd wartości metafizyczne w wierszach Biskupskiego czy Nawrockiego, piszących często o kryzysie kultury, stąd także metafizyczny odcień niektórych ballad Worowskiej³⁸⁵ czy wierszy Jolki Młynarczyk, pokazujących naszą kulturę niejako „od zewnątrz”, od strony jej form minionych. Jeżeli można uznać wartości metafizyczne nawet w tworzonej w kręgu Nowego Romantyzmu poezji typu *science fiction* (Brzozowski³⁸⁶), to nie można dopatrzeć się ich w religijnych utworach Stanclika³⁸⁷ czy też paxowskiej³⁸⁸ grupy „Strefa”³⁸⁹.

Nie ma w tych wierszach innych perspektyw aniżeli gotowe schematy chrześcijańskiego mitu o świecie, poezja ta jedynie umacnia istniejące wartości pewnego modelu humanizmu. Poezja tego typu ma więc do czynienia nie tyle ze światem, co z legendą o świecie, której elementami są także znaki oznaczające byt i znaki oznaczające znaki. Wiersz jako fragment procesu kultury jest więc już raczej grą z innymi jej elementami, jego wartość zależy od tego, na ile wciąga je w grę, ożywia, uruchamia.

³⁸⁵ Teresa Worowska (ur. 1954) – poetka związana z Konfederacją Nowego Romantyzmu, tłumaczka (hungarystka).

³⁸⁶ Piotr Brzozowski – poeta, członek Forum Poetów Hybrydy.

³⁸⁷ Mieczysław Stanclik (1941–1998) – poeta, debiutował tomem *Kula kryształowa* (1966).

³⁸⁸ Stowarzyszenie Pax – utworzona w roku 1947 organizacja katolicka współpracująca z władzami PRL.

³⁸⁹ Strefa – grupa studencka, działała w Warszawie w roku 1973. Należeli do niej między innymi: Zbigniew Mikołajko, Krzysztof Pysiak, Krzysztof Sielicki.

Realizując siebie, wiersz bowiem zmienia swoje środowisko, zmienia więc innych ludzi, a nawet inne wiersze.

Zresztą wartość humanistyczna wiersza polega raczej na wciąganiu człowieka w świat kultury ludzkiej, a nie na wyprowadzaniu go na zewnątrz. Wzbogacenie kultury odbywa się tu raczej drogą jej wzmocnienia systemem aluzji i odniesień do wartości uznanych za dane. Jeżeli mamy i tutaj do czynienia z twórczością – jest to twórczość świadomie ograniczona. Zawarta wewnątrz mitu chrześcijańskiego (Brandstaetter³⁹⁰), „śródziemnomorskiego” (Herbert) czy nawet „narodowego” (Bryll³⁹¹). Wydaje się więc, iż należy uznać tezę o dialektycznym współistnieniu romantyzmu i klasycyzmu. Pierwszy rozszerza ludzki świat – drugi tylko umacnia, pierwszy jest twórczy, dynamiczny, nastawiony na nowość – dynamizm drugiego jest słabszy, wartością jest pewność, doskonałość. Obie postawy realizują się zresztą tak w estetyce, jak w sferze wartości humanistycznych czy estetycznych. Za romantykiem zawsze idzie klasyk, który organizuje zdobyte doświadczenie. Ale za tym ostatnim chyłkiem włazi dogmatyk. Ten usiłuje zatrzymać świat. I dopóki nie zostanie zmieciony z powierzchni – niszczy zbyt delikatne konstrukcje kultury.

Jeśli jednak klasycyzm uznaje świat za gotowy – romantyzm musi uczulić na wartości kultury, na jej heroizm i pewien naturalny tragizm. To uczulenie właśnie jest szansą humanizmu: pojąć, że świat jest naszym dziełem, ale i naszym obowiązkiem.

³⁹⁰ Roman Brandstaetter (1906–1987) – dramatopisarz, poeta, tłumacz, w liryce nawiązywał do wzorów klasycznych i motywów biblijnych.

³⁹¹ Ernest Bryll (ur. 1935) – poeta, prozaik, dramatopisarz, autor piosenek, debiutował tomem *Wigilie wariata* (1958).

Jednak wartości metafizyczne czy humanistyczne nie tworzą jeszcze poezji. Zastanówmy się chwilę nad swoistą, estetyczną wartością wiersza.

Z obiektywnego punktu widzenia – gdyby taki się trafił – wiersz jest metafizycznym (w marksistowskim sensie) złudzeniem, próbą zamknięcia w ustalonej formie tego, co się ustalić nie da: myśli, a w pewnym sensie osobowości poety. Jest szukaniem oparcia w tym, co ruchome, mijające, niszczące. Lecz wbrew złudzeniom twórców wiersz to także proces, tylko o nieco mniejszym współczynniku rozpadu. Współtworzą go inne procesy: pisanie, odbiór i żywot pośmiertny.

Bo nie jest jeszcze wierszem napisany tekst ani też wiersz nie kończy się z chwilą przeczytania. Przeciwnie. Wtedy dopiero zaczyna się albo jego życie, trwanie i walka idei – albo jego agonia: zapomnienie idei, wyblaknięcie obrazów. Niestety większość wierszy współczesnych kończy się z chwilą napisania, do niczego się nie odwołują, niczego w nas nie poruszają. Jest to wynikiem złudzenia, iż sama wartość estetyczna konstytuuje wiersz, że np. wartości humanistyczne to tylko „obciążenie” czy „literatura”. Klęska pokolenia „Orientacji” czy klęska lingwistów to były dwa przypadki tej samej powierzchowności. Próba odnalezienia swoistości poezji poza jakimkolwiek modelem humanizmu musiała skończyć się fiaskiem. Poezja bowiem uczestniczy zawsze w humanizmie, tyle że czasem na prawach bełkotu.

Nie można jednak wpadać w drugą skrajność i lekceważyć estetyki wiersza, jak czynił to Różewicz czy, z młodszych, grupa „Nowego Wyrazu”. Wtedy bowiem wiersz rozłazi się w prozę albo w zwykłe gadulstwo. „Estetyczność” poezji polega na tym, że język jej jest szybszy, bogatszy i silniejszy niż potok codziennego myślenia. Przy tym nie jest to rozproszony język prozy, lecz język skondensowany, zbity w bryłę wiersza.

Poezja sama jest już bowiem syntezą: piękno metafor (tych najmniejszych baśni świata) łączy z pasją ulotek; głębię refleksji – z nastrojem modlitwy. Wszystko to się zazębia, nakłada na siebie, wzmacnia – tym bardziej że zamknięte jest w silnych klamrach retoryki.

Ta synteza różnych chwytów i różnego rodzaju piękna, synteza tego, co najlepsze w różnych formach prozy, ta synteza dopiero tworzy całość o sile wybuchu.

Ale poeci najmłodsi nie piszą takich „całości”. Oni piszą osobno „obrazy” albo samą „warstwę językową”. A przecież nadszedł czas, aby tworzyć syntezy większe, dynamiczne, nawet fabularne; nie wiersze, lecz cykle wierszy, poematy, nawet dramaty. Wynika to z zadań poezji. Jeśli wiersz ma zmieniać człowieka – musi go atakować, szarpać – lecz nigdy lizać.

Można więc atakować wprost – przejawskawieniem i ironią, fałszywą pochwałą i patosem – by sprowokować reakcję. Można pokazać walkę elementów wiersza – sprzeczności między ideami, sprzeczności między tytułem a treścią, treścią a pointą – by uaktywnić odbiorcę, zmusić bądź do wyboru którejś ze sprzecznych tez, bądź do stworzenia własnego rozwiązania. Jeśli wiersz nie potrafi zmienić reakcji odbiorcy, jeżeli nie jest p r o w o k a c j ą – jest po prostu zły. Trzeba bowiem pamiętać, że nie istnieją p o s t a w y bierne. Nawet śmierć jest pewną formą ruchu, tyle że dla nas mało atrakcyjną. Więc to, co uważamy za obojętność w stosunku do poezji, z a s t a n, który można naprawić, ukazując to, co być powinno – jest w gruncie rzeczy ruchem przeciwko poezji.

Nie można go powstrzymać, stojąc z rozkrzyżowanymi rękami, lecz tylko uderzając. Lecz współczesnej poezji nie stać na uderzenie. Jest po prostu zbyt słaba, słabsza nawet od prozy. Dochodzimy w ten sposób do demaskacji poezji czy raczej tego, co poezję udaje. Nie jest to język „szybszy”, silniejszy i bogatszy, lecz przeciwnie: bardziej ubogi i temu

właśnie ubóstwu zawdzięczający pozorną oryginalność. Należy odróżnić trzy sprawy: formy zredukowane, styl i ton.

Formy zredukowane. Jak wszystkie formy językowe są elementem dialogu z innymi formami języka. Lecz oryginalność ich zależy od tego, czego w nich nie ma: to metafor, to rytmu, to zgoła sensu. Tu należą najuboższe wiersze Różewicza, którym brak wszystkiego prócz jałowych pojęć, tu należy większość „poezji” lingwistów, zwłaszcza dzieła trzeciorzędnych reprezentantów tego nurtu w rodzaju L. Szarugi.

Styl. To harmonia i bogactwo elementów i czasem tak doskonała, że blokują się one nawzajem i wiersz nie może zrobić kroku w żadną stronę (neoklasycyzm Zadury³⁹² czy Maja³⁹³).

Stabilność dynamicznej struktury poezji warunkują dwa procesy: narastanie i powtarzanie, ściślej: gra między powtórzeniem a zmianą, naruszeniem a zachowaniem identyczności wiersza, jego „kierunku”. W przypadku stylu jednak nie zmienione przez cały tekst zostają wszystkie chwytły, struktura wiersza zostaje ustacyniona, a w końcu nie tyle zamknięta, co jakoś „wygasa”. Ta poezja zmusza do podziwu, lecz nie jest prowokacją. Jest tylko klasycyzmem; stosunek do idei zostaje czytelnikom odebrany. Pozostaje stosunek do formy.

Ton. Wyraźna dominanta na tle harmonii wiersza. Ona nadaje jej ruch, rozwija utwór w jakimś kierunku, czasem gwałtownie skręca – wychylając proporcje utworu. Wtedy wiersz działa, prowokuje. Środki artystyczne, nie mniej bogate, są tu rzeczywiście środkami. Służą

³⁹² Bohdan Zadura (ur. 1945) – poeta, eseista, tłumacz, debiutował zbiorem *W krajobrazie z amfor* (1968).

³⁹³ Witold Maj (ur. 1940) – poeta, debiutował tomem *Smutek nad ogrodami. Oktostychy i inne wiersze* (1968).

dominancie, wzmacniają ją – ale nie stają się celem dla siebie. TON jest więc jednością wyższego rzędu, oryginalnością przez wzmocnienie pewnych elementów, a nie przez obcięcie wszystkich z wyjątkiem jednego. Który element należy wzmocnić – to zależy od celu wiersza; każdemu z celów służy inna forma. Przepisów dać nie można. Bo sztuka wyprzedza recepty, które są wypreparowywane z jej dzieł przez głupców na użytek epigonów. A ci, którzy się do nich stosują – padają ofiarą przeszłości, to jest śmierci.

Zakończenie

Mówiąc o powierzchowności współczesnej poezji, mieliśmy na myśli przede wszystkim jej wyobcowanie. Ta poezja nie łączy się z żadnym nurtem ideowym, ona tylko dryfuje na uboczu życia. Czy jednak nie ma żadnych nowych prądów? Na pewno są. Od pewnego czasu zaczyna się w naszym życiu odrodzenie wartości romantycznych, atmosfera twórczości zaczyna przenikać kulturą.

Jest to zjawisko szersze, nie tylko literackie. Można w tym miejscu wymienić jednocześnie kino Wajdy³⁹⁴ (*Brzezina*, *Popioły* czy *Lotna*) i pierwsze filmy Kutza³⁹⁵ o Śląsku, teatr Grotowskiego³⁹⁶ i inscenizacje dzieł romantyków³⁹⁷

³⁹⁴ Andrzej Wajda (1926–2016) – wybitny reżyser filmowy, współtwórca tzw. polskiej szkoły filmowej, laureat Oscara za całokształt twórczości (2000).

³⁹⁵ Kazimierz Kutz (1929–2018) – reżyser filmowy, autor między innymi tzw. trylogii śląskiej.

³⁹⁶ Jerzy Grotowski (1933–1999) – reżyser teatralny, uznawany za jednego z największych reformatorów teatru w XX wieku.

³⁹⁷ Były to kolejno zrealizowane przez niego w Teatrze Narodowym w Warszawie od roku 1969: *Nie-boska komedia*, *Kordian*, *Beniowski*, *Wacława dzieje*, a także najgłośniejsze spośród nich wystawienie *Balladyny* (1974) z wykorzystaniem między innymi japońskich motocykli Honda.

przez Hanuszkiewicza³⁹⁸ i Skuszanek³⁹⁹; można wreszcie, z zachowaniem proporcji, wskazać na rolę tradycji w muzyce Brylla czy składanek typu *Dziś do Ciebie przyjść nie mogę*⁴⁰⁰, zachwyty nad piosenkami Demarczyk⁴⁰¹, przywołującymi poezję okupacji, i piosenkami Grechuty⁴⁰², który właśnie p r z e r a b i a romantyzm – wszystko to wskazuje na zmiany w psychice naszego narodu. Poezja z opóźnieniem nadąża za zmianami, i właściwie dopiero od roku zaczyna się tu coś dziać.

Co prawda Manifest Nowego Romantyzmu ogłoszony był już w roku 1968, co prawda grupa K.A.A.⁴⁰³ głosiła hasła romantyczne już od 1963 roku – cóż z tego, kiedy hasła te przeszły bez echa.

Również manifest nie mógł wywrzeć wpływu – ukazał się bowiem z opóźnieniem, dopiero po grudniu⁴⁰⁴.

³⁹⁸ Adam Hanuszkiewicz (1924–2011) – aktor i reżyser teatralny.

³⁹⁹ Krystyna Skuszanka (1924–2011) – reżyser teatralna, między innymi realizowała na scenie dzieła Szekspira, Mickiewicza, Słowackiego, Wyspiańskiego.

⁴⁰⁰ Tak zwana *Kołysanka leśna* – polska piosenka wojskowa skomponowana dla ruchu oporu (1942–1943).

⁴⁰¹ Ewa Demarczyk (1941–2020) – piosenkarka, związana z kabaretem „Piwnica pod Baranami”.

⁴⁰² Marek Grechuta (1945–2006) – piosenkarz, znany przede wszystkim z wykonania poezji śpiewanej z zespołem Anawa.

⁴⁰³ Klub Artystów Anarchistów – powstał w 1963 roku; założony przez Bohdana Urbankowskiego. Należeli do niego malarze i historycy sztuki (Mirosław Czeretowicz, Jerzy Gomoła, Lidia Wójcik) oraz poeci (Aleksander Nawrocki, Tadeusz MocarSKI, Anna Frajlich, Jolanta Młynarczyk, Janina Janikowska). Poeci K.A.A. wstąpili do Forum Poetów Hybrydy z chwilą jego powołania (1966). Od 1963 roku działała także grupa K.A.A. w Bytomiu, którą tworzyli muzycy (Stanisław Śliwiński, Leszek Mizerski), malarz Andrzej Zapłatyński i „Grupa żywego słowa” kierowana przez Elżbietę Bieniek.

⁴⁰⁴ Aluzja do wydarzeń grudnia 1970 roku.

Tak więc właściwy przełom kulturowy, aczkolwiek przygotowywany częściowo przez literaturę, mógł nastąpić dopiero po wstrząsach politycznych. Raz jeszcze inteligencja mogła się przekonać, iż jest jedynie warstwą powierzchniową. Dotyczy to także i poezji, która radykalizuje swój program. Następuje wtedy odejście od estetyzującego wzorca „Orientacji”, następuje polaryzacja postaw. Na jednym biegunie odnajduje się grupa 848, na drugim Nowy Romantyzm głoszony w warszawskich „Hybrydach”, pośrodku – niektórzy „kontestatorzy” i lingwiści, którzy powoli zaczynają przełamywać swe własne schematy. Paradoks polegał na tym, że część wierszy Nowego Romantyzmu ukazała się dopiero po grudniu – do tego czasu oficjalne miejsca oficjalnej lewicy zdążyli pozajmować lingwiści. Proporcje zostaną przywrócone dopiero, gdy ukaze się tomik Tomaszkiwicza.

Warto w tym miejscu zauważyć, że niektórzy z lingwistów zaczynają pisać niezłe wiersze – wbrew własnemu programowi. Pojawiło się kilka ciekawych wierszy Barańczaka (np. *Święto zmarłych*⁴⁰⁵), choć nadal jest to poezja klasyczna i zbyt zimna, nastawiona na doskonałość formy, a nie na grę z czytelnikiem. Próby ożywienia jej przez aluzje polityczne prowadzą w stronę tekstów nieudanych, nazbyt publicystycznych (*Plakat*⁴⁰⁶). Wydaje się, że Barańczak stoi w tej chwili wobec alternatywy: odejść od lingwistyki czy od poezji? Ciekawe są również propozycje wrocławskiej „Agory” i krakowskiej grupy „Teraz”. Ta ostatnia ogranicza się do programu estetycznego, zwanego neoekspresjonizmem, zresztą pojmowanym dość luźno. Istotą tego programu jest bowiem „niekrępowanie działalności indywidualnej w zakresie techniki poetyckiej”;

⁴⁰⁵ Z tomu *Dziennik poranny* (Poznań 1972).

⁴⁰⁶ *Ibidem*.

wspólny jest raczej cel: „dojść do tych samych zasad światopoglądowych”.

Taki cel jest jednak albo założeniem, albo hipotezą. W pierwszym przypadku dogmat niszczy poezję, a w drugim jedność grupy jest fikcją. Poeci grupy „Teraz” cierpią też na pewne rozdwojenie: w teorii podejmują hasła Nowego Romantyzmu: poezja interwencyjna i mówienie wprost to zwroty ukute w „Hybrydach”; w praktyce jednak poeci ci nie potrafią odejść od postawy przerażenia i jałowego protestu. Jest to ta sama bierność, która paraliżuje grupę „Nowego Wyrazu”. Zamiast działania jednak jest tu jedynie „rozpoznawanie”, zresztą ogólnikowe, negatywnych zjawisk kultury. Większe chyba nadzieje rokują młodszy krakowiacz, np. Kaliszewski⁴⁰⁷.

Bardziej drapieżna społecznie jest poezja Bierezina i Sułkowskiego. Poeci ci, związani do niedawna z warszawskim „Forum”, zerwali ostatnio z tą grupą, nie zerwali jednak z romantyzmem. Stąd hasła aktywizmu, stąd prowokacyjny ton wierszy, który ich różni dodatnio od konstatacji grupy „Teraz”. Od poezji warszawskiej różni ich jednak oparcie poezji nie o filozofię twórczości, lecz o gotowe kodeksy humanizmu. Taką tablicą praw, z którą można podchodzić do rzeczywistości, jest np. dla Bierezina moralistyka Camusa. To trochę ogranicza te wiersze, wezwania Camusa są bowiem nieco ogólnikowe, zresztą były tworzone w nieco innych warunkach. Nie zmienia to jednak faktu, że poezja Bierezina jest jedną z bardziej ambitnych propozycji współczesnych a wykorzystanie motywów Camusa nadaje jej pewną oryginalność. Przeniesione w inne warunki słowa filozofa zyskują inne znaczenia, dopełniane przez czytelnika. Ogólnikowość staje się propozycją współpartnerstwa.

⁴⁰⁷ Andrzej Kaliszewski (ur. 1954) – poeta, krytyk, debiutował tomem *Popiół* (1976).

Niebezpieczeństwem, jakie zagraża twórczości obu młodych romantyków, i Bierezina, i Sułkowskiego, jest wyczerpanie chwytów. Ich poezja – powieliła tylko kilka schematów formalnych (małe prozy Sułkowskiego) i krąży, aluzyjnie, wokół tych samych tematów. W ten sposób można zacząć pisać autoplagiaty i zostać, jeszcze za życia, klasykiem kontestacji. Warto tutaj przypomnieć, iż twórcą „kontestacyjnego” modelu poezji był Andrzej Biskupski, poeta i filozof, który jako pierwszy sięgnął po ironię i gorzką mądrość „dziecięcia Europy”⁴⁰⁸. On właśnie w epoce wygodnego bełkotu lingwistów zaczął wypracowywać wzorce poezji odpowiedzialnej, wyczulonej na sprawy etyki. Analogiczny model w Warszawie wypracowywała grupa „Forum Poetów”, zwłaszcza Aleksander Nawrocki. Nie jest więc zwykłym przypadkiem, że obydwie nazwiska, Nawrockiego i Biskupskiego przemilczane zostały przez krytykę. Jest to zresztą los prekursorów. Tracą oni energię na stworzenie czegoś nowego, ale laury zbierają ci, co przychodzą po nich, co robią to samo – nieco doskonalej. Na tym zresztą polega odwieczna gra romantyzmu i klasycyzmu. W tej chwili jednak na klasycyzm jest jeszcze za wcześnie. Byłby dla nas za ciasny.

⁴⁰⁸ Aluzja do poematu Czesława Miłosza *Dziecię Europy* (1946).

ŚWIAT NIE PRZEDSTAWIONY
I SPÓR O HERBERTA

Adam Zagajewski⁴⁰⁹

Rzeczywistość nieprzedstawiona w powojennej literaturze polskiej

I. Chaos

Chaos panuje w literaturze. Jest to chaos wartości i kryteriów, dyskusji i hierarchii. Rzeczywistość literatury – ta stworzona przez wyobraźnię intencjonalna rzeczywistość świata przedstawionego, a więc rejon świata, którym najłatwiej kierować, którego rozkwit zależy tylko od świadomości i który (z definicji) obsługują tylko ludzie utalentowani – wymknął się spod kontroli swych twórców. Chaos ten odsłonić można w każdym fragmencie niewielkiego przecież Disneylandu literatury.

[...] ⁴¹⁰

II. Literatura jako model kultury

[...]

Najbardziej klasycznym, najbardziej zasadniczym rozszczępieniem naszej kultury jest rozbieżność między bytem a powinnością – między tym, co jest, a tym, co powinno być. Jest to sprzeczność między wymarzonym obrazem społeczeństwa, między wyidealizowanym obrazem

⁴⁰⁹ Biogram autora – zob. przyp. 5, s. 69.

⁴¹⁰ Z uwagi na rozległość szkicu opuszczono wybrane fragmenty, niewiążące się bezpośrednio z istotą prezentowanego sporu.

ludzkiej osobowości a stanem rzeczywistym, społeczeństwem aktualnym, rzeczywistymi stosunkami między ludźmi, pełnymi konfliktów i wrogości. Jest to różnica między tym, co chcielibyśmy widzieć, a tym, co naprawdę istnieje. Odległość między tym, co jest, a tym, co powinno być, przekracza napięcie, jakie powinno się między owymi sferami wytwarzać w prawidłowo funkcjonującej kulturze. Jest to odległość świadcząca o stanie patologicznym; dominacja powinności nad bytem prowadzi do ślepoty, nie pozwala dostrzec, rozpoznać rzeczywistości.

Wskutek tego, że to, co jest, pozostaje nierozpoznane – samo istnienie tego, co istnieje, a więc rzeczywistości, jej rdzenia, jest tylko połowiczne, kalekie, ponieważ istnieć – to znaczy być opisanym w kulturze. Fakt nie znany kulturze jest czymś niepełnym, wstydlivym, brzydkim. Estetyczną formą występowania tych sprzeczności jest różnica między pięknym a brzydkim, między gładkim a szorstkim, między stylistyką wypowiedzi prasowych i językiem spod budki z piwem. Kultura w zasadzie jest po stronie tego, co gładkie – tego, co p o w i n n o być. To, co jest, nie wdziera się do niej bezpośrednio, z całą mocą swej rzeczywistości. Gdyby tak było, sprzeczność – przynajmniej w kulturze – zostałaby zaleczona. Jednak ten egzotyczny element bytu ma swoje przyczółki w kulturze, jest w niej symbolicznie obecny, wytwarza jej konflikty, rozpycha ją, rodzi niepokój i wyrzuty sumienia.

Literatura bowiem i kultura nie mogą być aż tak ślepe, żeby unosić się całkiem swobodnie nad „nieczystą” sferą istnienia. To, co jest, obecne jest raczej tylko negatywnie, jako domysł, jako opór, na który natrafia fantazja, jako hipotetyczna granica halucynacyjnego doświadczenia w *Kongresie futurologicznym* Lema⁴¹¹ albo jako surowa

⁴¹¹ Stanisław Lem (1921–2006) – prozaik, eseista, uznawany za najwybitniejszego przedstawiciela polskiej fantastyki nauko-

podmiejska sfera życia w opowiadaniach Marka Nowakowskiego⁴¹². Ścieranie się tych dwu członów jest niepłodne kulturalnie, nie tworzy samo przez się wartości duchowych, gdyż jest to starcie nierówne – to, co jest, zostaje wykpione, oszukane. Wobec tego, co powinno być, staje jako biedny kuzyn z prowincji, wydaje się czymś gorszym, a jest przecież jedyną rzeczywistością. To, co istnieje, może ponosić porażkę za porażką w konflikcie z tym, co idealne i powinnościowe – ale gdy raz zwycięży, będzie to zwycięstwo ostateczne.

Dzieje naszej najnowszej kultury można opisać jako dzieje tego pojedynku, jako różne stany napięcia między tymi sferami.

III. Dwa rodzaje sytuacji kultury

[...]

Są dwie odmiany sytuacji kultury. Kultura, literatura, myśl może być wytworem sytuacji, uzależnionym od niej i odwzorowującym jej cechy produktem, przy czym odwzorowanie to jest nieświadome, żywiołowo formuje wymiary kultury. Kultura może także odnaleźć się w sytuacji, uprzedmiotowić ją, czyli opisać, zdać sobie z niej sprawę i swoje uwarunkowania obrócić w możliwości, ograniczenia zaś przekształcić w szansę artystyczną i intelektualną. Natomiast być produktem sytuacji – to znaczy mieć „fałszywą świadomość”. Literatura może

wej; *Kongres futurologiczny* to obszernie opowiadanie ze zbioru *Bezszenność* (1971), ukazujące za pomocą alegorii mechanizmy sprawowania władzy i sterowania społeczeństwem.

⁴¹² Marek Nowakowski (1935–2014) – prozaik, debiutował w roku 1957, wprowadzał do prozy bohaterów z tzw. marginesu społecznego, opisywał wielkomiejskie subkultury, współredaktor niezależnego pisma „Zapis” (od 1977).

wtedy czuć się swobodnie, mogą powstawać pełne powabu ezoteryczne ideologie literackie, można czuć łączność z Johnem Donne'em⁴¹³, mieć „śródziemnomorską” świadomość, tworzyć sztukę eksperymentalną, uprawiać surrealizm i penetrować podświadomość. Ale też jest to raczej błoga halucynacja niż pełna świadomość, kultura w wydaniu tak abstrakcyjnym jest wyspą na morzu wcale nie Śródziemnym, staje się bezbronna wobec tego wszystkiego, co kulturą nie jest. Owo swobodne unoszenie się w kulturze, elitarne strukturalistyczne czy „jungowskie”⁴¹⁴ myślenie pracowników naukowych IBL-u⁴¹⁵ jest zupełnie niestyczne z tym, co istnieje, z warunkami naszego życia i z naszym życiem. Istotą kultury niesytuacyjnej – czy sytuacyjnej w znaczeniu wytworu sytuacji – jest to, że poza obszar swego opisu usuwa warunki swego istnienia. Jest to szczególnie sublimacja: odtąd zaczyna się albo autotelematyczność, albo pozorna historyczność.

[...]

Drugim sposobem przeżycia sytuacji i ocalenia w niej kultury jest uczynić własną sytuację przedmiotem oglądu, opisać ją i trwale w niej zakorzenić w niej kulturę – literaturę, filozofię, naukę, sztukę. Opis świata, rozpoznanie rzeczywistości nie jest jedynym zadaniem kultury, ale dopiero spełnienie tego obowiązku jest warunkiem sprawnego funkcjonowania tej kultury jako całości. Podobnie opis jako taki nie wyczerpuje zadań literatury. Literatura nie jest tylko poznawczą działalnością; jej rejonem jest opis tego, co jest w całym uwarstwieniu rzeczywistości,

⁴¹³ John Donne (1572–1631) – angielski poeta wczesnego baroku, główny przedstawiciel nurtu metafizycznego.

⁴¹⁴ Carl Gustav Jung (1875–1961) – szwajcarski psychiatra, twórca psychologii głębi, który wprowadził pojęcia nieświadomości zbiorowej i archetypu.

⁴¹⁵ IBL – Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk w Warszawie, powołany w roku 1948.

a granicą tego rejonu i zarazem nowym obszarem jest świat wartości. Literatura rozpięta jest między gnozeologią a aksjologią. Jest zbudowana także warstwowo – i to w taki szczególny sposób, że zaniedbanie warstw niższych, poznawczych, podbudowujących zwykle warstwy wyższe – aksjologiczne czy metafizyczne, paraliżuje te drugie. Dlatego dopóki literatura nie spłaci wobec świata długu poznawczego, dopóki go nie dojrzy, nie opisze, wszystkie pozostałe jej funkcje ulegają albo paraliżowi, albo skarleniu, albo mistyfikacji.

Przedmiotem opisu literatury staje się zazwyczaj współczesność.

IV. Co to jest współczesność?

Współczesność jest to nowy wygląd dawnych problemów, *habitus*⁴¹⁶ starego świata wartości i konfliktów. W każdej epoce przybywają nowe problemy i nowe konflikty, ale z pewnymi modyfikacjami, mieszczą się w siatce odwiecznych zagadnień: stosunku człowieka do świata, problemu wolności, prawdy, szczęścia, zdrady. Nowy strój cywilizacyjny ubiera te klasyczne problemy w nowoczesne fakty, wypełnia je nowym tworzywem rzeczywistości – wolność w cywilizacji industrialnej jest czymś w szczególny sposób innym niż wolność w cywilizacji greckich *polis*⁴¹⁷ – historia komplikuje stare sprawy ludzi, ukrywa je w nowym materiale, przysłania je pokrowcem nowych zdarzeń i nowych odmian świadomości, narzuca na te klasyczne

⁴¹⁶ *Habitus* (łac.) – zewnętrzny wygląd człowieka (termin medyczny). Według Arystotelesa to dyspozycja dobrego działania. W późniejszych koncepcjach antropologicznych (Bourdieu) to układ nabytych wzorów myślenia, zachowań i gustu.

⁴¹⁷ Polis – forma państwa w starożytnej Grecji, miasto-państwo.

formy człowieczeństwa zasłonę walki klas i rewolucji, nowych klas, nowych sytuacji społecznych, mód i ideologii. Dawne formy ulegają przekształceniom, wchodzą w nowe światy ludzkie, ale jest pewien zasadniczy rdzeń człowieczeństwa, łączący poprzez epoki sprawy ludzi. Nie jest to natura ludzka czy coś równie statycznego, jest to raczej tradycja jednakowego doznawania, gdyż wspólność przeżyć człowieka współtworzona jest przez dziedzictwo kulturowe i kulturalne, przez ciągle obecnych w kulturze Ajschylosa⁴¹⁸, Horacego⁴¹⁹, Dantego⁴²⁰ i Szekspira⁴²¹.

Między podobieństwem a nieposłuszeństwem, między wspólnotą a różnością umieszczony jest ten właśnie zasadniczy rdzeń przeżyć, ich kształt, który w każdej codzienności wypełnia się nową treścią. Współczesność jest więc osobliwą sumą nowego i starego, nowego „na” starym.

Zadanie literatury polega na odsłonięciu tego nowego, na opisie i klasyfikacji niepowtarzalnego, jakościowego świata aktualności – i zarazem na dotarciu poprzez ten materiał do kształtu bardziej trwałego, komunikującego się z przeszłością. Opis tego, co nowe w teraźniejszości, w świecie, w aktualnych postaciach i odmianach świadomości jest równocześnie dosięgnięciem tego, co ponadaktualne.

Literatura ma tutaj nie dającą się zastąpić niczym innym rolę. Przeprowadza ona specjalnego rodzaju rozpoznanie świata. Sporządza typologię ludzką, w nowym

⁴¹⁸ Ajschylos (525–456 p.n.e.) – jeden z najwybitniejszych tragików starożytnych, twórca tragedii greckiej.

⁴¹⁹ Horacy (65–8 p.n.e.) – wybitny poeta rzymski.

⁴²⁰ Dante Alighieri (1265–1321) – poeta, autor *Boskiej komedii*, nad którą pracował do samej śmierci.

⁴²¹ William Szekspir (1564–1616) – reformator teatru, autor 38 sztuk i obszernego zbioru sonetów.

świecie, w nowych warunkach odnajduje typy Gogola⁴²², madame Bovary⁴²³, Wierchowieńskiego⁴²⁴, Shylocka⁴²⁵. Opisuje całkiem nowe typy ludzkie, rejestruje zasadnicze typy ludzkich przeżyć, opisuje to, co dzisiaj jest rozpaczą, co dzisiaj jest olśnieniem, nienawiścią, strachem, miłością, wiernością; przyswaja nowy egzotyczny i pełen niepewności świat ludzi, ustala jego formy, tworzy mapę istnienia.

Jest to poziom zerowy literatury – nawiązanie do innego świata i przyswojenie go kulturze. Bez tego literatura nie ma szansy na komunikację z czytelnikiem, na międzyludzkie porozumienie, którego pośrednikiem jest dzieło literackie.

[...]

V. Celownik literatury

Uchwycenie współczesności nie jest rezultatem automatycznie wynikającym z życia we współczesności. Nie wystarczy patrzeć po prostu, w naiwnym nastawieniu na świat; do ujęcia współczesności potrzebny jest cały agregat doświadczenia. A przede wszystkim kultura, literatura, aby cokolwiek uchwycić, muszą kierować się pewnym nastawieniem, powinny wytworzyć warunki i stan gotowości na przyjęcie określonych doświadczeń.

[...]

⁴²² Mikołaj Gogol (1809–1852) – rosyjski pisarz, dramaturg, satyryk, mistrz groteski.

⁴²³ Emma Bovary – tytułowa bohaterka powieści Gustawa Flauberta *Pani Bovary* (1857).

⁴²⁴ Wierchowieński – bohater *Biesów* (1873) Fiodora Dostojewskiego.

⁴²⁵ Shylock – postać z dramatu Szekspira *Kupiec wenecki* (1597).

Proza Tadeusza Konwickiego⁴²⁶ opisuje nasz świat jako cywilizację obcą. W *Nic albo nic*⁴²⁷ stają naprzeciw siebie dwie cywilizacje: rzeczywistość partyzancka, która wypromieniowuje utopię idealnego powojennego świata – i ten właśnie powojenny świat, który tak dalece nie dorównuje marzeniom, że nie jest godny kultury, jest pozbawiony wartości etycznych i cywilizacyjnych. W filmie *Jak daleko stąd, jak blisko*⁴²⁸, gdy prezentowany jest fragment rzeczywistości, gdy widać naprawdę występujący typ ludzki, gdy pojawia się twarz milicjanta, urywek codziennego dialogu – publiczność wita to śmiechem.

Przy „celowniku literatury”, nastawionym na wysokie i tradycyjne formy pojawiania się rzeczywistości, rzeczywistość „rzeczywista” występuje na prawach gatunków komediowych. Celownik tego pisarstwa znajduje się na poziomie partyzanckiej utopii i wobec jego wysokich kryteriów wszystko, co jest zwyczajne, dzisiejsze, nowe, uzyskuje patos komiczny – tak jest niezdarne, nieporadne. Te głupkowate dialogi w tramwaju, przyszczaci chłopcy w pochodzie pierwszomajowym, pijacy kompromitujący rzeczywistość, ludzie na delegacjach służbowych...

Paradoks pisarstwa Konwickiego, najodważniejszego w docieraniu do nowego świata, polega na tym, że dystans między partyzancką utopią a rzeczywistością zbiegu Marszałkowskiej i Alei Jerozolimskich odzwierciedla sprzeczność właściwą kulturze oficjalnej, między tym, co powinno być, a tym, co jest. Sprzeczność

⁴²⁶ Tadeusz Konwicki (1926–2015) – pisarz, filmowiec, debiutował powieścią *Rojsty* (1956), eksploatował w twórczości doświadczenia partyzanckie (Armii Krajowej), konfrontowane z realiami życia w komunizmie.

⁴²⁷ *Nic albo nic* – powieść Tadeusza Konwickiego z 1961 roku.

⁴²⁸ *Jak daleko stąd, jak blisko* – film w reżyserii Tadeusza Konwickiego z roku 1971, dramat psychologiczny z motywami autobiograficznymi.

ta jest u Konwickiego odwrócona, powinność, jej źródło, umieszczone są w najbliższej przeszłości, a czynnikiem kształtującym ten świat jest element bytu. Jest on jednak zdegradowany przez ciągle odnoszenie go do tamtej utopii.

Krytyka postawy Konwickiego nie ma nic wspólnego z grymasem Wacława Kubackiego⁴²⁹, recenzującego *Nic albo nic* i zarzucającego autorowi, że zajmuje się brzydkim światem pijaczków i delegacji służbowych. To właśnie jest jedyny teren rzeczywistości – ale nie wtedy, gdy występuje jako fetysz, jako budzący smutny śmiech symbol całego naszego życia. Kubacki występuje w imieniu literatury romansu salonowego, brzydzącej się rzeczywistością i czerpiącej siłę z historii sztuki.

[...]

Być może właśnie ten świat służbowych delegacji, sal ze stołem prezydiąlnym pokrytym czerwonym sukniem, pochodów pierwszomajowych, konferencji, ludzi idących wcześniej rano do pracy jest równie głębokim światem jak ten, który istnieje tylko w marzeniach. Być może właśnie ten świat – gdyby odsłonić jego własne problemy, szczęścia i nienawiści – okazałby się równie pełnym i godnym literatury światem.

Nieprzypadkowo ostatnim dziełem literatury polskiej, które miało naprawdę szeroki rezonans społeczny, był *Popiół i diament* Andrzejewskiego⁴³⁰. Utwór ten opisywał cywilizację na pograniczu dwudziestolecia międzywo-

⁴²⁹ Wacław Kubacki (1907–1992) – krytyk literacki i teatralny, historyk literatury, badacz twórczości Adama Mickiewicza, współzałożyciel miesięcznik „Literatura na Świecie” (1971).

⁴³⁰ Jerzy Andrzejewski (1909–1983) – prozaik i publicysta. Powieść *Popiół i diament* opublikowano w pierw w tygodniku „Odrodzenie” (1947), wydanie książkowe w roku 1948. To konfrontacja ideałów pokolenia wojennego i czasów konspiracji z realiami budowania nowego socjalistycznego społeczeństwa. Ekranizacja Andrzej Wajdy pochodzi z roku 1959.

jennego i czasów powojennych. Jeszcze literatura, jeszcze pisarz zaopatrzone były w sprawdzone kategorie opisu rzeczywistości; jeszcze z rozpędu, solidnie podbudowana przez zawartość artystyczną i intelektualną literatury dwudziestolecia, udała się próba zawładnięcia światem rzeczywistym.

Przykładem „wyniosłości” literatury jest poezja Grochowiaka⁴³¹, typowo dworska, operująca słowem literackim, odległym od języka potocznego, jak to tylko jest możliwe. Mitologiczny i historyczny skarbiec tej poezji jest jej głównym zapleczem, dzieje się ona w hipotetycznym podręczniku literatury, nawet „turpizm” jest wymyślony. „Turpizm” Konwickiego jest przynajmniej bliski realności, brzydota jest momentem świata, jego błyskiem, nie została stworzona, ale z bólem dojrzana. Przykłady można mnożyć. Literatura nie dysponuje celownikiem nastawionym na pełne, rozumiejące opisanie i spenetrowanie świata współczesnego; na taki jego opis, który oddałby sprawiedliwość zarówno temu, co w nim nowe, jak i tradycyjnym wzorom ludzkiego życia, które doprowadziłyby do syntezy tych dwu sfer i ujawniłyby nasz model wolności, nasz model klęski, wymiary naszego życia.

[...]

VI. Nożyce wartości

[...]

Literatura, która uświadomiła sobie problem „nożyc wartości”, nie utożsamia się całkowicie ze swoją

⁴³¹ Stanisław Grochowiak (1934–1976) – poeta, prozaik, debiutował tomem *Ballada rycerska* (1956). Jego manifestacyjny antyestetyzm przyczynił się do ukucia przez Juliana Przybosa pojęcia „turpizm”, nazywającego cały ówczesny nurt poezji zafascynowanej tym, co brzydkie i kalekie.

rzeczywistością, nie jest dla niej pobłażliwa – ale nie wyrzeka się jej, godzi się na patos krytycznej postawy wobec świata, tego świata, w nim umieszcza swoje „tak” i swoje „nie”, bierze pełną odpowiedzialność za swój świat, choćby była w tym gorycz i choćby ten właśnie świat nie wydawał się godny literatury.

Nożyce wartości i problem zanurzenia ich w realnym, gęstym, współczesnym świecie to inna nazwa na „zaangażowanie”. Postawa krytyczna jest wtedy kulturalnie efektywna, gdy karmi się rzeczywistością, zarazem przyjmując ją i odrzucając, gdy zachowuje równowagę między negacją a aprobatą. Literatura omijająca rzeczywistość bardziej ilustruje dominujące postawy moralne – zwłaszcza inteligencji – niż autonomicznie zabiera głos w sferze wartości.

VII. Motywy absencji

Dla większości czynnych pisarzy, dla dominującej postawy pisarskiej świat, w którym żyjemy, jest za mało „kulturalny”, za mało „europejski”, aby uczynić go przedmiotem wszechstronnej obserwacji. Są to pisarze, którzy chodzili do solidnych przedwojennych gimnazjów, uczyli się greki i łaciny, umieją z pamięci cytować Horacego, mają żelazny zasób wiadomości i przekonań. Ten skarbiec został nadwątlony przez kataklizm okupacji, ale nie został całkiem zniszczony, przetrwał do dzisiaj. Inni, trochę młodszy, uczyli się w gimnazjach konspiracyjnych, podczas okupacji, a poziom nauczania był tam, jeśli nie wyższy, to przynajmniej równy standardowi wiedzy przedwojennej.

Świat dla absolwentów tych porządných gimnazjów wywodzi się w prostej linii z klasycznej tradycji i jasnych podziałów; jest to świat kulturalny i przejrzysty. Powstanie po wojnie całkiem nowego świata, gorycz doświadczeń towarzyszących jego genezie sprawiły, że tradycyjna

orientacja w świecie zawiodła, przestała orientować, stała się planem nie istniejącego miasta. Natomiast rzeczywistość straciła swą przejrzystość, odstała od kultury, została gdzieś z tyłu – nie do zobaczenia, nie do opisania – drugorzędna rzeczywistość biur i trolejbusów, zebrań i czynów społecznych⁴³². Kultura literacka wniesiona przez te pokolenia ujmuje rzeczywistość jako coś wobec kultury zewnętrznego.

[...]

Młoda literatura nie jest katastroficzna w dawnym rozumieniu katastrofizmu. Ton tragiczny wzbogaca dotychczasowy obraz świata, który dotąd oddany był pod uprawę gatunkom komicznym. Tymczasem każda pełna rzeczywistość (a nie ma rzeczywistości wydrążonych) ma także wymiar tragiczny, posępny. Dlatego pozorny pesymizm młodej literatury (poza tą jej częścią, która jest bezpośrednią reakcją na wydarzenia polityczne) jest niezbędnym składnikiem postawy, która chce swój własny świat traktować poważnie, odpowiedzialnie, jako świat właśnie jedyne.

VIII. To co jest

Jest rzeczywistość ludzi, rzeczy i świadomości, zebrań i kolonii dziecięcych; rzeczywistość podwójnej wiary, zakłamania i nadziei; rzeczywistość zebrań partyjnych i meczów piłkarskich, Wyścigu Pokoju⁴³³ i dowcipów

⁴³² Czyn społeczny – popularna w okresie PRL forma wykonywania różnych prac nieodpłatnie przez określone wspólnoty (młodzież szkolna, zakłady pracy, organizacje młodzieżowe i partyjne); rodzaj rytuału i manifestacji pod presją „słusznej” ideologicznie postawy, nieprzynosząca jednak realnych efektów.

⁴³³ Największy w Europie amatorski wyścig kolarski organizowany w latach 1948–2006 przez organy prasowe trzech partii komuni-

politycznych, szpitali i transparentów, śmierci i nowych inwestycji, emerytów i personalnych, domów kultury i bójek na wiejskich weselach, piosenek młodzieżowych i młodych naukowców, bibliotek i budek z piwem, ogromny świat nowego życia.

To, co jest, kryje w sobie własne wnętrze w postaci tragedii i komedii, wolności i zniewolenia, prawdy i kłamstwa, obłudy i odwagi, kryje w sobie konflikty stare jak cywilizacja i nowe jak Polska Ludowa. Jest to rzeczywistość kompletna, której do pełni brakuje kultury i interesującej się nią. Po przewrocie, którego rezultatem jest ta sama rzeczywistość, nastąpił w niej do dzisiaj nie rozpoznany przewrót w sferze wartości. Ale nie jest tak, jak to sugeruje poezja Różewicza, że w tej rzeczywistości w ogóle nie ma wartości. Nie zostały one uporządkowane przez kulturę, są w stanie chaosu – ale są i domagają się nie katastroficznego lamentu, lecz pracy, systematycznego wysiłku podjętego przez kulturę.

Odsłonięcie wnętrza rzeczywistości, swoistych dla niej wartości i braków, połączenie zewnętrznego z wewnętrznym, odnalezienie zerwanej nici z tradycją – ale odnalezienie pośrednie, poprzez to, co przybyło i nie da się zignorować – oto zadanie literatury. Poza tym są tylko pamiątki, alegorie i reportaże z obcych krajów

Literatura nasza w istocie ma wielką szansę opisanie eksperymentu cywilizacyjnego, który nigdzie jeszcze w całej pełni nie został przez pisarzy dostrzeżony. Doniosłość tej możliwości polega na tym, że opisanie tego eksperymentu, bezwzględne, ale pełne zrozumienia, podniesienie chaosu rozproszonych szczegółów codziennego

stycznych: PRL, Czechosłowacji i NRD („Trybuna Ludu”, „Rude Pravo”, „Neues Deutschland”), najczęściej na trasach pomiędzy stolicami. Jedno z najpopularniejszych widowisk ulicznych i telewizyjnych w PRL.

życia do rangi przeżytej i odmalowanej całości dopomogłoby równocześnie samemu eksperymentowi. Literatura opisująca sytuację stwarza w niej bowiem nowe elementy, rozszerza je, dostrzega i stwarza wartości, jest działaniem teoretyczno-praktycznym.

IX. Kultura jako hierarchia obowiązków

W związku z tym zarysowuje się możliwość ujęcia kultury jako takiej sfery działań, w której kolejność – chronologiczna i rzeczowa – podejmowania poszczególnych zadań nie jest obojętna. Szczególnie pierwotnym obowiązkiem jest opis własnych warunków, zdobycie samowiedzy, rozpoznanie własnej rzeczywistości jako pełnej i współczesnej, zawładnięcie nią. Gdy zadanie to pozostaje niespełnione, wówczas wszelkie pozostałe działania w kulturze stają się pozorne i zagrożone fałszem.

Uprawianie literatury, która nie wypowiedziała swego istotnego sądu o świecie, staje się czynnością pełną hipokryzji, podobnie jak faryzeuszami okazują się uczeni strukturaliści i komparatyści. Wszystko staje się dwuznaczne: metafizyka nie jest metafizyką, historia literatury nie jest historią literatury, a filozofia nie jest filozofią. Kształt współczesnej sobie metafizyki każda epoka musi rozpoznać od nowa, od nowa musi ujrzeć formy ludzkiego życia, musi zadać sobie trud zrozumienia świata – zwłaszcza po tak gruntownej jego przemianie, zupełnie od podstaw. W przeciwnym wypadku poza kulturą tworzy się obszar wiedzy na pół tajemnej, wiedzy szeptu i domysłu, natomiast sama kultura, nie spełnia swych zadań, staje się mało atrakcyjna i po prostu nudna.

Odrodzenie samoświadomości kultury, odzyskanie przez literaturę prymatu w dziedzinie wytwarzania znaczeń – podczas gdy obecnie prymat ten utraciła na rzecz

„niższych” typów przekazu, takich jak przekaz masowy – pozwoli na rozwinięcie całej różnorodności zainteresowań. Sens odzyska wtedy historia, która przestanie być schronieniem, zaś nowoczesne metodologie mogą zostać rozsądnie włączone w całokształt badań nad rzeczywistością, a metafizycy będą mogli żyć w pełni dobrej wiary.

[...]

X. Kultura jako nobilitacja

Działanie to, podjęcie przez literaturę realności na całym jej obszarze i we wszystkich jej wymiarach, pociąga za sobą skutki także pozaestetyczne. Oto ten „gorszy” świat, dotąd nie skatalogowany, nie dotknięty ręką nowoczesnego Midasa – pisarza – poddany zostaje nobilitacji. Gdy literatura spojrzy na świat jako na pełny kosmos ludzkiego życia, na kosmos, w którym odrodziły się w mniej lub więcej nowym kształcie wszystkie zasadnicze sprawy człowieka – wówczas światu temu przybywa wymiar obecności w kulturze. Jest on w pewien sposób zaleczony, podniesiony do rangi rzeczywistości jedynej, więc pierwszoplanowej. Wszystko to nie tylko nie ruguje krytyki, lecz przeciwnie, prowadzi do krytycznego właśnie spojrzenia na świat. Tylko taka postawa możliwa jest wobec świata jedyne. Pobłażliwie można odnosić się do takiej rzeczywistości, która jest prowizoryczna. Stąd wrażenie prowizoryczności, towarzyszące oglądowi świata, nie osadzonego w kulturze.

XI. Nowa atlantyda

Jeśli nie pojawi się sprawne i posiadające całościowy program działania pokolenie kulturotwórcze, nasz świat

pozostanie nie opisany, będzie dla przyszłych pokoleń równie tajemniczy jak dla nas Atlantyda, zagadkowy kontynent. Przeważająca dzisiaj literatura to typ romansu salonowego, tworzono go przez pisarzy znanych zwykle tylko skrupulatnym historykom literatury.

Największą popularnością cieszy się literatura tłumaczona, średnia realistyczna literatura. Nasza literatura nie dotarła jeszcze do tkanki codzienności, do tego, co opisują autorzy opracowań pod tytułem *Życie codzienne w ...*

Nasz świat, jak dotąd, nie jest podwojony, utwierdzony w kulturze. Ze stratą dla niej.

Julian Kornhauser⁴³⁴

Herbert: z odległej prowincji

Świat wierszy Herberta nie jest światem kultury. Kultura bowiem stanowi strukturę dynamiczną, żywą, ingerującą nieustannie w sferę ludzkiego, codziennego działania. Poeta kultury to artysta, który ją tworzy i odczuwa, nazywa i przełamuje, a nie traktuje jej jako źródła informacji i poetyckich przekształceń. Rzeczywistość Herberta jest zastygłym światem świątyń, obrazów, ksiązek i mitów i drugorzędną absolutnie sprawą jest to, czy świątynie są w nim zburzone, czy też rozlega się w ich wnętrzach śpiew ofiarny. Kultura otaczająca wyobraźnię autora *Struny światła*⁴³⁵ jest zaledwie architekturą, „sztuką z kamienia i fantazji”, poddającą się łatwo określonym transformacjom. Kultura Herberta to rejestr stałych „przedmiotów kulturalnych”, związanych ściśle ze sobą określonym językiem tradycji, który właśnie w poezji ulega zdeformowaniu lub rozbiciu. Ów jednostronny proces deformacji jest niczym innym jak tylko celowym zmniejszaniem dystansu między czasem terażniejszym, charakteryzującym cywilizację bezładną i pozbawioną jakichkolwiek norm obyczajowych (co znaczy również społecznych), a przeszłością, która pozostała w świadomości okazem harmonii i „ważniejszym”

⁴³⁴ Biogram autora – zob. przyp. 4, s. 69.

⁴³⁵ Z. Herbert, *Struna światła*, Warszawa 1956.

historycznie obrazem konfliktów. Przekraczanie tego dystansu wywołuje demon Ironii, który w przypadku Herberta nie sprzyja budowaniu kultury, ale pomaga w ukazywaniu jej terazniejszej, jednorazowej słabości, czy wręcz sugeruje, iż terazniejszej kultury nie ma lub nie może być.

Już *Struna światła* dokładnie informuje, że osią konstrukcyjną wierszy nie jest ingerowanie w aktualną rzeczywistość, ale ingerowanie w dziedzinę pamięci, z której zdrapuje się „ostatnie echo salwy”. Testament i cmentarz, a więc rzeczywistość miniona, która w dodatku ukierunkowuje działanie człowieka, jest tematem wiodącym już w pierwszym tomie. [...] ⁴³⁶ Czym ma być poezja? Wywoływaniem wspomnień z jednej strony, a więc analizowaniem pamięci dotyczącej życia najbliższych i dotyczącej właśnie martwej kultury, a z drugiej, jako przeciwwaga konstruktywna, budowaniem „nowego” świata, świata bajki.

Retrospekcja i bajka, którym odpowiadają z kolei dwie różne postawy podmiotu lirycznego, a co za tym idzie, autorskie sposoby widzenia faktów kulturalnych: refleksyjna (ton sceptycyzmu) i ironiczna (ton humorystyczny), wykazują skłonność do konstruowania anegdoty. W pierwszym wypadku (retrospekcja) powstaje ona na skutek wyraźnie zaznaczonej pointy (morału) i rozwiniętych obrazów metaforycznych, które układają się w nieuchwytną, niemal „symboliczną” całość. Postawie refleksyjnej odpowiada również tylko jeden typ wiersza (wolny wiersz biały), gdy postawie ironicznej proza poetycka. Różnorodność postaw nie wyklucza jednak użycia i w jednym, i w drugim wypadku środka ironii. W obrazie retrospektywnym ironia, która zdecydowanie wiąże się z „ja” lirycznym, jego sposobem myślenia i terenem

⁴³⁶ Z uwagi na rozległość szkicu opuszczono wybrane fragmenty, niewiążące się bezpośrednio z istotą prezentowanego sporu.

działania, określa na serio miejsce człowieka w społeczeństwie (choć, jak już powiedzieliśmy, nie wprost, ale przez odwołanie się do mitu), jest zgorzkniałym głosem poety odtrącającego rzeczywistość pozoru. W obrazie bajkowym ironia ukazuje mechanizm życia na niby, jest kpinią z pozornego świata prawdy, który nie potrafi wyzwolić się z krępujących go więzów anormalności. Tam ironia jest głosem autentycznym, ukazuje wewnętrzne rozdwojenie świata. Tutaj wynika z charakteru opozycyjnego: w świecie bajki, innym od rzeczywistego, bo fantastycznym, infantylnym, „namalowanym”, panują te same okrutne, jak w realnej społeczności, prawa. Postawa refleksyjna kształtuje się w skonstruowanej dwojako akcji lirycznej: poprzez opis (przedmiotu lub wydarzenia) lub poprzez uzewnętrznienie się „ja” lirycznego. Natomiast postawa ironiczna nie kształtuje się dopiero wewnątrz wiersza jak w pierwszym wypadku, ale jest zasadą aprioryczną (zakłada ją najpierw model gatunkowy wiersza, potem cykliczność utworów).

Dwudzielność postaw występuje dopiero jednak od *Hermesa, psa i gwiazdy*⁴³⁷, w *Strunie światła* dominuje retrospekcja i ton sceptycyzmu. Ironia jako narzędzie poetyckie dochodzi do głosu w późniejszym okresie twórczości, po etapie rozrachunku z epoką pieców. *Struna światła* tego narzędzia nie potrzebowała, ponieważ wertowała temat specyficzny, związany ściśle z przeżyciami poety, które angażowały go emocjonalnie i dotyczyły rzeczywistości wojennej lub wspomnień osób z najbliższego otoczenia. Poza tym postawa refleksyjna nie wyklucza w wypadku Herberta elementów baśniowych (mit, przywołanie antycznej kultury, elementy nadrealistyczne), splecionych z pewnymi efektami stylizacyjnymi (ballada, piosenka).

W całości zatem operacja przyciemniania rzeczywistości i traktowania jej jako zbyt płaskiej i złudnej, aby

⁴³⁷ Z. Herbert, *Hermes, pies i gwiazda*, Warszawa 1957.

mogła stać się bezpośrednim rewelatorem artystycznych wzruszeń, jest immanentną poetyką tzw. pokolenia 56, do której Herbert, chcąc nie chcąc, nawiązuje. Ucieczka w skomplikowany świat aluzji lub mitów przybrała w wypadku tej i bezpośrednio po niej następującej generacji rozmiary, jeśli się można tak wyrazić, zhierarchizowane: od penetracji rzeczywistości fantastycznej (nie tylko chodzi o przedstawiony świat, ale również o typ języka, wyabstrahowanego z codzienności, balansującego zaś na granicy sztuczności i zdobnictwa, czyli tzw. *ornatus difficilis*⁴³⁸) do przejścia się „metafizyką”, które było już zupełnym porzuceniem spraw współczesnych mimo programowych deklaracji.

[...]

Przyjąc związki realne, a więc terażniejszą kulturę, cały nowy, brudny świat, to znaczy porzucić swoje prawdy, swoje ideały, ubrać się w coś gorszego, oddychać ze zdwojoną szybkością. Ale Herbert tylko udaje. Udaje, że powraca z pracowni do czasu terażniejszego, jego głos wewnętrzny „niczego nie doradza, / niczego nie odradza”⁴³⁹, ale podświadomie niemal, a raczej przekornie opowiada się za przedmiotem, „którego nie ma”⁴⁴⁰, bowiem albo żyje już wyłącznie w trumnie mitu, albo w krajobrazie snu. Rozważania o problemie narodu są wyłącznie rozważaniami na temat, czy jest on w stanie przyjąć olbrzymi skarbiec czystej, klasycznej sztuki, nie skażonej barbarzyńskimi dłońmi kultury klasycznej.

[...]

⁴³⁸ *Ornatus difficilis* (łac.) – ozdobność trudna, jedna z zasad stylu retorycznego, łącząca figury myśli z tropami.

⁴³⁹ Z wiersza *Głos wewnętrzny* z tomu *Studium przedmiotu* (1961).

⁴⁴⁰ Z wiersza tytułowego z tomu *Studium przedmiotu* (1961).

Stanisław Barańczak⁴⁴¹

Etyka i poetyka. Spór o nowy realizm

Czy muszę zaczynać od stereotypowych pochwał? Niezbyt to oryginalne, ale chyba trzeba będzie. Obawiam się po prostu, że dyskusja jaką chciałbym z tą książką podjąć, może być zrozumiana opacznie: arystotelesowski system myślenia, jaki panuje w naszej kulturze potocznej, sprawia, że wszelkie wypowiedzi oceniające rozumiane bywają w jednoznaczny sposób – albo jako aprobata, albo jako negacja. Tymczasem książka Kornhausera i Zagajewskiego⁴⁴² wydaje mi się dlatego właśnie tak istotna, że nie dając się zaaprobować w pełni, nie daje się też „odfajkować” i odstawić na stałe na biblioteczną półkę.

Najważniejsza zdobycz tej książki to pewna całościowa – wreszcie! – wizja kultury, jej roli w społecznym „tu i teraz”, które nas otacza, a jednocześnie – wizja szczególnego miejsca literatury w tej kulturowej strategii. To właśnie literatura – przede wszystkim – literatura najbardziej jest zdolna do przedstawiania – a więc i rozpoznania, analizy – naszego świata. I stąd jej szczególnie obowiązki.

⁴⁴¹ Biogram autora – zob. przyp. 1, s. 65.

⁴⁴² Mowa o książce sygnowanej przez obydwu autorów, pt. *Świat nie przedstawiony* (Kraków 1974).

Toteż te generalne stwierdzenia stają się podstawą dla równie generalnej krytyki obecnej sytuacji w literaturze. Oto – powiadają Kornhauser i Zagajewski – literatura odwróciła się dziś plecami od tych zadań, których spełnianie jest nie tylko jej obowiązkiem, ale i naturalną skłonnością. Odmówiła spełniania funkcji poznawczej. Odrzuciła realizm (rozumiany nie jako styl literacki, ale jako „właściwość kultury” i „postawa duchowa”). Wskutek tego nie tylko w życiu kulturalnym, ale i w życiu społecznym w ogóle powstaje zasadnicza luka, czy raczej: zakłócony zostaje stan równowagi. „Kultura symboliczna” – zespół społecznych mitów, symboli, spetryfikowanych idei – zostaje pozbawiona swego kontrastowego dopełnienia: życiowego konkretności, wiążącego kulturę z realnością bytu społecznego. Coraz większe obszary naszego świata znajdują się poza marginesem literackiej prezentacji, stają się „światem nie przedstawianym” (choć dyskusyjne jest, czy stało się tak tylko dlatego, że świat powojennej rzeczywistości „odstał od kultury” tradycyjnej, nie dał się ująć w dawnych kategoriach – jak próbuje to tłumaczyć Zagajewski. Doszła tu chyba cała wiązka różnych przyczyn, literackich i zwłaszcza pozaliterackich, z których wszyscy zdajemy sobie sprawę, a które spowodowały, że znaczna część literatury stała się dziś czymś w rodzaju etykiety zastępczej). Coraz większy jest dystans między literaturą a światem realnym; coraz boleśniejsze rozdarcie między językiem a życiem społecznym. Zagoić to rozdarcie – oto zadanie literatury; zadanie, które Zagajewski i Kornhauser próbują zresztą wypełnić sami w swej świetnej twórczości poetyckiej.

W postaci bardziej konkretnej postulat ten rozumiany jest tak: istnieje pewna rzeczywistość, z którą jedynie co można uczynić to „odnaleźć się w niej”, uznać ją za swoją, aby ją aktywnie przekształcać. Przekształcanie to – przez literaturę, przez słowo – możliwe jest zaś tylko wtedy,

kiedy rzeczywistość zostanie rozpoznana i opisana. Dopiero wtedy – zdaniem autorów *Świata nie przedstawionego* – można wprowadzać w nią wartości: kolejność odwrotna zawsze grozi dogmatyzmem. Realizm – wartość zrazu estetyczna – okazuje się w ten sposób postawą o konsekwencjach etycznych.

Jak dotąd – książka ma w sobie tę siłę przekonywania, która właściwa jest wizjom całościowym i koncepcjom, nie ograniczonym doraźnym partykularyzmem. I jednocześnie siłę, którą cechuje się każda krytyka zjawisk rzeczywiście dojmujących – a przecież nie ma chyba myślącego czytelnika, który nie poczułby w pewnym momencie, że niemal cała literatura współczesna pisana jest z a m i a s t, że czegoś podstawowego w niej brakuje, że rozrastają się całe dziedziny literatury, które w normalnie funkcjonującej kulturze nie wytrzymałyby konkurencji ze zwyczajną prawdą (stan rzeczy znamieny zwłaszcza w epice powieściowej, szczególnie powołanej do spełniania funkcji poznawczej: vide *Zamiast powieści* Tomasza Burka⁴⁴³). Ale w momencie, gdy autorzy zaczynają swój atak bardziej konkretyzować, a już przede wszystkim wtedy, gdy przechodzą do propozycji pozytywnych, gdy próbują zaprojektować literackie „wykonanie” tego „realizmu rozumianego jako postawa duchowa” – zaczynają się moje wątpliwości.

Sprawa pierwsza. Czy istotnie „najpierw opisać”, a dopiero później „wprowadzać wartości”? Czy ta kolejność jest w ogóle możliwa i sensowna? Choć jestem przekonany, że istnieje coś takiego jak prawda obiektywna; jestem równie pewien, że mówi się tę prawdę zawsze w imieniu pewnych wartości (choćby – nawet nie

⁴⁴³ Tomasz Burek (1938–2017) – historyk literatury, krytyk literacki. *Zamiast powieści* (1971) to zbiór esejów stanowiący klasyczne dzieło polskiej krytyki powojennej.

wykładanych wprost), zwłaszcza wtedy, gdy mówienie prawdy nie jest bynajmniej sprawą naturalną i oczywistą. Dotyczy to w tym większym stopniu sytuacji, gdy „mówi się” poprzez dzieło literackie. Literatura bowiem, nawet gdy stara się być krańcowo obiektywna, nigdy nie może wyzwolić się całkowicie od jednostkowego punktu widzenia, zawsze stanowi pewien indywidualny wybór w imię tej czy innej wartości dokonywany. Tkwi w tym problem wcale niebłahy. Jest to bowiem nie tylko uszczegółowienie stwierdzeń Zagajewskiego na temat przechodzenia estetyki w etykę, ale wręcz odwrócenie kwestii: z reguły bywa chyba właśnie tak, że podłożem wyboru określonej estetyki, poetyki, sposobu mówienia o rzeczywistości jest mniej lub bardziej uświadomiony system etyczny, zespół wartości, koncepcja człowieka i świata. Jeśli tak sprawę rozumieć, trochę chybione wydadzą się wszelkie ataki na „czysty estetyzm” w literaturze, na rzekomą rezygnację ze stawiania pytań etycznych. Literatura nie może bowiem nie stawiać takich pytań. Problem tylko w tym, jakie są to pytania i jak zostają postawione.

Wiąże się z tym druga wątpliwość, dotycząca już pozytywnych propozycji literackich Kornhausera i Zagajewskiego. Chodzi o sławny postulat „mówienia wprost”. To sugestywne żądanie od początku zabarwione było pewną dwuznacznością, której książka w pełni nie usuwa. Czy w ogóle można w literaturze „mówić wprost”? Jeśli opozycją tego mówienia jest mowa lawirancka, zafałszowana, wymijająca istotne problemy – wtedy oczywiście można „mówić wprost” (a przynajmniej próbować). Jeśli natomiast opozycją jest mówienie literackie, język poetycki, ze swojej natury będący „mówieniem nie wprost” – pytanie staje się bezprzedmiotowe, gdyż tak rozumiane „mówienie wprost” wyprowadza poza granice literatury.

Wydaje mi się znamienne, że choć autorzy zdają sobie z tego dylematu doskonale sprawę (dowodem – szkic

o alegorii i *Walka konkretnego z symbolem*, gdzie Zagajewski rozwiązuje kwestię w sposób błyskotliwy), w książce pozostały jeszcze resztki dwuznaczności, powodujące, że może ona zostać niewłaściwie odczytana. Przykład: szkic o Peiperze, gdzie Zagajewski z kolei zupełnie mylnie interpretuje sprawę sławetnego „pseudonimowania”. Pseudonim w sensie Peiperowskim to nie to samo co okrężność, alegoryczność, maskowanie istotnych stanów rzeczy przez peryfrastyczny język; zestawianie ze sobą tych dwu zjawisk jest najzupełniej błędne. Różni je bowiem diametralnie odmienna koncepcja odbiorcy: potoczna terminologia powoduje swoiste ubezwłasnowolnienie odbiorcy dla łatwiejszego manipulowania jego emocjami; pseudonimy Peipera odwrotnie, budząc poznawczy niepokój czytelnika, kazały mu myśleć, świadomie rozwiązywać poetyckie równanie. Pierwsze jak ognia boją się odczytania właściwego sensu; drugie właśnie każą się rozszyfrowywać, bez tego zabiegu nie istnieją w sposób pełny. To chyba różnica.

Nie bronię tu peiperyzmu jako takiego; przeciwnie, głęboko trafny wydaje mi się np. atak Zagajewskiego na obecny w koncepcjach awangardy mechanistyczny determinizm historyczny, ów swoisty myślowy totalizm, w awangardzie dający znać o sobie tylko w postaci terroru nowoczesności i postępu. Sądzę jednak, że właśnie znamienne dla awangardowych teorii koncepcja aktywnego czytelnika jest czymś wciąż jeszcze godnym ocalenia i docenienia. Co innego literatura pisana „zamiast”, alegoryczna, mrużąca oko tak natrętnie, że nie jest w stanie nic dostrzec – co innego takie „pseudonimowanie”, które więcej powie o rzeczywistości i bardziej uruchomi myślową samodzielność czytelnika niż „mówienie wprost”. Rozróżnijmy wreszcie te dwie rzeczy. Wymarzone już przez Różewicza „słowo jednoznaczne” to tylko piękna utopia, bowiem język jest z natury wieloznaczny. Jednoznaczności

osiągnąć nie sposób, ba, grozi to nawet ciężkimi nieporozumieniami. Większą szansą literatury jest raczej, jak mi się wydaje, takie celowe wykorzystanie wieloznaczności, która skłania czytelnika do samodzielnego myślenia i samodzielnego wyboru.

Mam zresztą wrażenie, że autorzy zdają sobie w pełni sprawę z tych komplikacji: przykładem wspomniany już, bardzo celny szkic o alegorii i symbolu. Ale w szkicach innych widać też i pewne niebezpieczeństwa, wynikające ze zbytowego przywiązania do jednoznaczności, ze zbyt uproszczonego rozumienia owej „prawdy”, jaką ma przynosić literatura. Oto szkic Kornhausera o Herbertcie – jedyny większy fragment książki, o którym można z całą pewnością powiedzieć, że jest interpretacyjnie zupełnie chybiony. To właśnie przykład, jak wymaganie od literatury jednoznacznych informacji o świecie nie pozwala docenić propozycji, których cała siła leży właśnie w dwuznaczności, w twórczej ironii. Herbert przecież nie „u c i e k a w skomplikowany świat symboli i mitów”⁴⁴⁴, jak suponuje Kornhauser – przeciwnie, sięga doń tylko po to, aby skonfrontować go – z głęboką, po mannowsku rozumianą ironią – ze światem dzisiejszym, wykazać pęknięcie kultury humanistycznej, przebiegające przez naszą epokę, a zarazem ocalić z tej kultury jedyną rzecz uniwersalną i ponadczasową: system etyczny. „Skomplikowany świat symboli i mitów” nie służy tu po to, aby się wymigiwać od mówienia o współczesności: przeciwnie, za jego pośrednictwem można powiedzieć o współczesności więcej, niż „mówiąc wprost” (przynajmniej wtedy, gdy mówi się o tych problemach, które Herberta we współczesności interesują).

⁴⁴⁴ Kornhauser pisze o „ucieczce w skomplikowany świat aluzji lub mitów”. Zob. J. Kornhauser, *Herbert: z odległej prowincji*, „Nowy Wyraz” 1973, nr 1–2, s. 78 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 266).

Podobnie z wciąż tego samego mylnego założenia zdają mi się wynikać niektóre inne rozsiiane w tekście sformułowania. Najogólniej rzecz biorąc, dają one wyraz niechęci do literackiego (powieściowego zwłaszcza) krea-cjonizmu i poszukiwań „warsztatowych”; nie tyle może nawet niechęci, co przekonania, że literatura tego rodzaju jest w obecnym stanie rzeczy luksusem, na który kul-tura nie bardzo może sobie pozwolić. Najpierw porząd-nie i zgodnie z prawdą opiszemy rzeczywistość, później możemy się bawić w eksperymentowanie: tak wygląda, w moim, rzecz jasna, tendencyjnym uproszczeniu, główny postulat autorów. Dobrze, ale co począć z takimi książ-kami, które eksperymentują nie po to, żeby było fajnie i nowocześnie, a właśnie po to, aby skrupulatniej, praw-dziwiej odwzorować rzeczywistość zmieniającą się ciągle i nieuchwytną dla dawnych, choćby i najbardziej „reali-stycznych”, środków? Cała rewolucja w prozie nowoczesnej, od Flauberta⁴⁴⁵ począwszy, toczyła się przecież nie dla samego „eksperymentowania”, a dla celów ważniejszych: wynikała z przekonania, że nową rzeczywistość, cechującą się upadkiem hierarchicznego systemu moralnych auto-rytetów, może opisać tylko powieść rezygnująca z tradycyjnego autorytatywnego narratora. Sięgnijmy zresztą po przykłady najbliższe.

Oto np. Białoszewski (znamienne, że nazwisko to obecne jest w książce tylko przy okazji marginesowych wzmianek – a ileż dałby do myślenia ten przykład, gdyby go szerzej rozpatrzeć!), który zrewolucjonizował język poetycki, burząc w nim tamę odgradzającą od języka mówionego, potocznego i błędnego; po czym nagle, z okazji *Pamiętnika z powstania warszawskiego*, okazało się, że ten „oderwany od życia eksperymentator”, jako

⁴⁴⁵ Gustaw Flaubert (1821–1880) – wybitny francuski pisarz, autor między innymi *Pani Bovary* (1857).

go powszechnie określała krytyka, stworzył jedyny język zdolny do wiernego (werystycznego nawet!) odwzorowania pewnej nowej, nieznannej dotąd literaturze, rzeczywistości. Albo przykład odwrotny: uważany za typowego realistę Marek Nowakowski, który w swych ostatnich rewelacyjnych opowiadaniach sięga po narzędzie groteski i literackiej aluzji; narzędzie pozornie sprzeczne z realizmem, a przecież pozwalające stworzyć obraz, który poraża swoją prawdziwością.

Czy literatura ma przedstawiać czytelnikowi jednoznacznie prawdziwy obraz świata, czy raczej kształcić jego świadomość i wyrabiać w nim umiejętność samodzielnego tworzenia owego obrazu? Czy bardziej jest dziś potrzebna literatura odpowiedzi, czy literatura pytań? Oto płaszczyzna sporu. Ale pisząc to, mam świadomość, że nie dyskutuję z Zagajewskim i Kornhausem – których chociażby twórczość poetycka dowodzi, że naiwna jednoznaczność opisu i moralizatorska dydaktyka są im z gruntu obce. Dyskutuję raczej z tymi miejscami ich książki, które mogą być rozumiane źle, opacznie, zbyt prosto i zbyt płasko. Luka poznawcza istniejąca w kulturze współczesnej jest na tyle dotkliwa, że skłania do poszukiwania doraźnych i szybkich metod jej zapełnienia: stąd nieubłagana kategoryczność niektórych postulowanych sformułowań *Świata nie przedstawionego*. I to może nawet dobrze, bo gdyby nie ta prowokująca kategoryczność, nie mielibyśmy może okazji do przemyślenia sobie pewnych problemów o fundamentalnym znaczeniu. Fakt, że książka taką okazję stwarza, stanowi właśnie o jej niezwyklej wadze – o tym, że jest to z pewnością najistotniejsza propozycja programowa, jaka zrodziła się w „młodej kulturze”.

POLEMIKA WOKÓŁ
CZARODZIEJSKIEJ GÓRY

Stanisław Barańczak⁴⁴⁶

Zmieniony głos Settembriniego

Nie wygaśł spór Settembriniego⁴⁴⁷ i Naphty⁴⁴⁸. Ta dyskusja, bodaj czy nie najważniejsza w całej dwudziestowiecznej literaturze, toczy się i dzisiaj – nie tylko na odczytywanych wciąż na nowo stronicach *Czarodziejskiej góry*⁴⁴⁹. Odeszła w zapomnienie epoka, w której spór się narodził, przeminęło parę epok następnych; ale w ich ogłuszającym zamęcie wciąż dają się rozpoznać głosy dwóch przeciwników. W innych przebraniach, pod innymi postaciami, różnymi wreszcie siłami dysponując – w dalszym ciągu stoją naprzeciw siebie śmieszny, zapalczywy humanista i okrutnie trzeźwy inkwizytor.

Przywykliśmy śmiać się z Settembriniego. Zapewne, trudno dziś brać go sobie na patrona czy chociażby tylko poczuwać się do pełnej z nim solidarności. Settembrini

⁴⁴⁶ Biogram autora – zob. przyp. 1, s. 65.

⁴⁴⁷ Lodovico Settembrini – jeden z bohaterów *Czarodziejskiej góry* Tomasza Manna, Włoch, humanista, zwolennik rozumu, postępu, równości.

⁴⁴⁸ Leo Naphta – bohater *Czarodziejskiej góry*, jezuita, synonim autorytaryzmu i religijnego absolutyzmu.

⁴⁴⁹ Powieść Tomasza Manna z roku 1924, jedno z najważniejszych dzieł literatury niemieckiej XX wieku. Tomasz Mann (1875–1955) – niemiecki prozaik i eseista, laureat Nagrody Nobla (1929).

jest śmieszny. Śmieszny jest w swojej pierwotnej postaci, jako powieściowy bohater: w niezmiennych spodniach w kratę i wytartym surducie, z ustami pełnymi wzniosłych tyrad, ze swoim operetkowym wolnomularstwem⁴⁵⁰ oraz ideami „republiki i pięknego stylu”. Śmieszny jest także jako reprezentant racji, które Naphta łatwo obala swą jednocześnie żelazną i pokrętną logiką i które wkrótce – o czym wie i autor, i tym bardziej dzisiejszy czytelnik – miała poddać wielu bezlitosnym egzaminom historia. „Rozum, analiza, czyn i postępek”⁴⁵¹ – wykrzykuje z ferworem nasz zabawny Settembrini (Hansowi Castorpowi⁴⁵², jak pamiętamy, kojarzący się nieodparcie z kataryniarzem), na co Naphta, odpowiada zimno: „[...] Z pańskim humanizmem, może pan być pewny, już koniec, koniec raz na zawsze. Dziś jest on już anachronizmem, niesmacznym pseudoklasyccyzmem, duchową nudą, wywołującą ziewanie”⁴⁵³.

„Ziewanie”: doprawdy, zdawałoby się, że trudno się tu z Naphtą nie zgodzić. Nawet dysponujący minimalnym dystansem do całego sporu Hans Castorp miał w sobie wystarczająco wiele trzeźwości, aby nie podzielać naiwnego optymizmu Settembriniego, jego oświeceniowej wiary w niezwalczoną moc rozumu i postępu, jego politycznych utopii. Castorp sympatyzuje wprawdzie bardziej z wielomównym Włochem niż z Naphtą – to

⁴⁵⁰ Wolnomularstwo – masoneria, od XVIII wieku tajny ruch społeczny mający na celu duchowe doskonalenie człowieka. Może być rozumiane szerzej – jako nurt przekonań metafizycznych o potrzebie i możliwości rozwoju człowieka i społeczeństw zgodnie z określonymi zasadami (zbieżnymi z ideami wolnomularskimi).

⁴⁵¹ T. Mann, *Czarodziejska góra*, t. 2, przeł. J. Łukowski, Warszawa 1972, s. 52.

⁴⁵² Hans Castorp – główny bohater *Czarodziejskiej góry*.

⁴⁵³ T. Mann, *Czarodziejska góra*, t. 2, s. 509–510.

Settembriniemu przecież, a nie jezucie ofiarowuje się na sekundanta w kończącym powieść pojedynku – bo też raczej anachronicznego humanisty są dla hamburskiego mieszczanina bardziej ludzkie i łatwiejsze do przyjęcia niż argumenty propagatora „bezwzględnego, świętego terroru, którego domaga się nasza epoka”⁴⁵⁴. Mimo to jednak młody Castorp, o którego duszę walczą dwaj przeciwnicy w trakcie swoich *operationes spirituales*⁴⁵⁵, nie staje wyraźnie po stronie żadnego z nich: dochodzi do pobłażliwego wniosku, że „obaj są gadułami”⁴⁵⁶, zaś droga prawdziwie godna człowieka prowadzi pośrodku czy ponad ich racjami, powinna być próbą godzenia skrajnych przeciwnieństw.

Co zrobić jednak, gdy okazuje się, że pewnych przeciwnieństw pogodzić nie można?

Pytanie to sięga już poza horyzont refleksji Hansa Castorpa; albowiem od jego czasów bardzo wiele się zmieniło. Z jednej strony – Settembrini przeniesiony ze swoimi poglądami w warunki obecne mógłby wydawać się jeszcze śmieszniejszy, niż to było w *Czarodziejskiej górze*. Między innymi dlatego, że najłatwiej śmiać się ze słabych. Mówiąc, że spór dwu antagonistów trwa do dzisiaj, nie podkreśliłiśmy dostatecznie pewnego ważnego szczegółu: głos Naphty przez ten czas spotęźniał milionkrotnie, podniesiony do najwyższej mocy przez megafony masowych doktryn, powtarzany chóralnym echem przez niezliczone rzesze wyznawców; głos Settembriniego natomiast przycichł, stał się ledwie słyszalny.

Z drugiej jednak strony, właśnie ta nieproporcjonalność dzisiejszego układu sił sprawia, że współczesny Hans

⁴⁵⁴ *Ibidem*, s. 510.

⁴⁵⁵ *Operationes spirituales* (łac.) – przedsięwzięcia, działania duchowe.

⁴⁵⁶ T. Mann, *Czarodziejska góra*, t. 2, s. 336.

Castorp, o którego duszę Naphta i Settembrini wciąż od nowa walczą, nie ma już prawa myśleć o godzeniu tych dwu sprzecznych stanowisk: doprowadzić do harmonii pomiędzy żarłocznym molochem a jego niemal bezbronną ofiarą byłoby raczej trudno. Nie ma też prawa myśleć o drodze pośredniej, lawirującej między skrajnościami: okazywało się bowiem już wielokrotnie, że trzeciej drogi po prostu nie ma, że w sporze między humanizmem a zorganizowanym terrorem można opowiedzieć się tylko po jednej bądź po drugiej stronie. *Tertium non datur*⁴⁵⁷: na ofertę Naphty można odrzec tylko „tak” lub „nie”, nie ma tu odcieni pośrednich i w praktyce okazuje się zawsze, że również tych, którzy wybierają wymijające „być może” i ostrożne „powiedzmy”, Naphta traktuje bezceremonialnie jako swoich.

Ledwie słyszalny głos Settembriniego... Tak, to prawda: cichy i przytłumiony jest dzisiaj – wbrew wielu efektownym pozorom – głos sztuki, literatury, poezji. To ona właśnie jest dzisiejszym Settembrinim. Być może równie jak tamten powieściowy śmieszny przez swoją bezradność. Ale rzecz w tym, że dzisiejsza poezja bywa coraz częściej Settembrinim, który zmądrzał. Który nie jest już tak pewny siebie. Porzucił swoje wzniosłe i buńczuczne tyrady na rzecz szeptanego, pełnego wahań i wątpliwości zwierzenia. Zrezygnował z wielu swoich utopii i mitów – przeżył bowiem wszystko, co w historii i kulturze Europy i świata dokonało się po *Czarodziejskiej górze*. Settembrini po tym wszystkim, po obozach koncentracyjnych i pokazowych procesach, po epokach wielkiej cielesnej zagłady i wielkiego duchowego zniewolenia, nie wierzy już tak ślepo w „rozum, analizę, czyn i postęp”, w świetlane jutro ludzkości i w przyrodzoną dobroć człowieka. Widzi, że Naphta ma teraz na podorędziu nowe, jakże

⁴⁵⁷ *Tertium non datur* (łac.) – trzeciego wyjścia nie ma.

dotkliwe argumenty: istotnie, przez te lata okazało się naczyniej niż kiedykolwiek, że człowiek częściej wybiera posłuszeństwo niż wolność, że zadowala się uległością wobec autorytetu zamiast na własną rękę dążyć do obiektywnej prawdy. Ale – i tu spokorniały głos Settembriniego przybiera znowu na sile – nie znaczy to przecież, że wolność stała się bezwartościowa, a prawda obiektywna nie istnieje. Nie znaczy to, że z obrony tych wartości, z przypominania ludziom o ich istnieniu należy odtąd zrezygnować. Nie znaczy to, że można na tyle stracić szacunek i wiarę w człowieka, aby bez oporu oddać go we władanie Naphtów i ich odczłowieczonych doktryn.

Settembrini nie rezygnuje. Nie rezygnuje dzisiejsza poezja (za chwilę wyjaśnię, dlaczego to ona właśnie spośród innych dziedzin sztuki najbardziej mnie tu zajmuje). Przynajmniej ta poezja, która również przemyślała sobie pewne doświadczenia kultury w dwudziestym stuleciu i również – zmądrzała. Wie już, że niektóre atrybuty dotychczasowej postawy Settembriniego muszą zostać odrzucone, gdyż to one właśnie stanowiły owe słabe punkty, w które Naphtcie najłatwiej było uderzać. Przede wszystkim – odrzuceniu musi ulec postawa polegająca na traktowaniu całej kultury *en bloc*⁴⁵⁸ i na rozumieniu jej jako jednolitego dziedzictwa, które człowiek współczesny miałby bezwyjątkowo akceptować. Ten, kto dziś próbuje stanąć do nierównego pojedynku z Naphtą, musi dokonać w tej dziedzinie szeregu wyborów i eliminacji; musi odrzucić nie tylko te podsuwane przez tradycję kulturalną postawy, których kontynuacje – jak się okazywało w naszym stuleciu – wykorzystywane były przez zwolenników Naphty, ale również i te, które akceptowałyby jeszcze powieściowcy Settembrini, a które dzisiaj okazują się żałośnie bezradne wobec nowych, nie dających się dawniej prze-

⁴⁵⁸ *En bloc* (fr.) – w całości, ogółem.

czuć ani wyobrazić doświadczeń. Odpowiedzi domaga się tu zasadnicze pytanie: czy nasz czas jest bezpośrednią kontynuacją europejskiej tradycji minionych wieków, czy też właśnie w wieku dwudziestym pojawiło się pęknięcie, rozpadlina, przepaść, poza którą są już doświadczenia zupełnie różne jakościowo. Różne być mogą odpowiedzi na to pytanie, ale coraz częściej poszukiwania poetyckie wynikające z wizji kultury, jako ponadhistorycznej jedności kończą się artystyczną i poznawczą porażką. Czym innym jest bowiem ponadhistoryczna ciągłość etycznych postulatów, które sztuka powinna stawiać przed jednostką ludzką, czym innym zaś historyczna nieciągłość społecznego doświadczenia, poddającego te postulaty coraz to nowym próbom prawdy. Bez uwzględnienia tej zasadniczej odmienności doświadczeń społecznych w naszym stuleciu nie można stworzyć poezji, która byłaby dziś żywa; która w walce z argumentami Naphty nie skazywałaby się z góry na przegraną jako propozycja anachroniczna i odcięta od historycznej empirii.

To jedna podstawowa nowość w postawie dzisiejszego Settembriniego. Druga polega na tym, że sztuka przegrywa w rywalizacji z doktryną, więcej: wbrew swojej woli wspomaga ją i umacnia, jeśli utopia jest w niej elementem silniejszym niż krytycyzm; jeśli sztuka zamyka oczy na drażące świat konflikty i sprzeczności, po to, aby konstruować wizję świata z założenia harmonijną i ułożoną, a z obiektywną realnością nie mającą wiele wspólnego. Bez utopii obejść się nie sposób, jeśli dyskutuje się o jakichkolwiek wartościach – to prawda. Ale i Naphta podsuwa nam na każdym kroku swoje wcale nie gorsze utopie, które mogą się zdawać nawet ponętniejsze i bardziej warte grzechu. Szansa Settembriniego polega na tym, że tylko on może wskazać, jak bardzo ciernista droga prowadzi do tych utopii, jak wiele etycznych komplikacji pociągnęłyby za sobą wprowadzenie ich w życie, jak wcale a wcale nie są

warte jakiegokolwiek grzechu, gdyż koszty ich zrealizowania stokrotnie przewyższają zyski. Dzisiejszy Settembrini miałby więc być destruktozem, upartym psuj-zabawą, wiecznym malkontentem? I tak, i nie; jego wątpliwości i jego destrukcje są przecież formą obrony pewnych wartości; wartości, na które Naphta powołuje się w przewrotnych intencjach lub które nawet z jawną pogardą odrzuca.

Problematyka wartości wiedzie nas ku dostrzeżeniu jeszcze jednego składnika postawy dzisiejszego Settembriniego. Pamiętamy, że Naphta swój „bezwzględny i święty terror” chciał hodować na pożywe „moralnego chaosu”⁴⁵⁹. Chaosu, dodajmy, który w późniejszej rzeczywistości przybierał postać nie tylko otwartego nihilizmu, ale i – częściej nawet – swoistego podmieniania wartości, posługiwania się ich nazwami w dokładnie przeciwstawnej intencji znaczeniowej. Przykładów tego gwałtu popełnionego na słowie i na myśleniu o świecie byłoby aż nadto: niezapomniane analizy poświęcił temu zjawisku Victor Klemperer w swojej *Lingua Tertii Imperii*⁴⁶⁰, świetny artystyczny użytek czynili zeń także niektórzy twórcy dwudziestowiecznych antyutopii powieściowych. Rzeczą Settembriniego jest jednak chyba nie tylko analiza zjawiska: musi on – bo któż to za niego zrobi? – dążyć do wprowadzenia porządku w ten etyczny chaos. Musi nazwać rzeczy na nowo po imieniu i opatrzyć je właściwymi znakami wartości. Odbudowa etyki: w świecie, w którym „Bóg umarł”, nikt tego nie jest w stanie zrobić oprócz sztuki, poezji zwłaszcza, tak wyczulonej zawsze na wszelkie przejawy fałszowania i nadużywania słowa.

⁴⁵⁹ T. Mann, *Czarodziejska góra*, t. 2, s. 426.

⁴⁶⁰ Victor Klemperer (1881–1960) – niemiecki filolog. *LTI – notatnik filologa* z roku 1947 (*Lingua Tertii Imperii* – język Trzeciej Rzeszy) to jego kluczowa praca odsłaniająca mechanizmy manipulacji propagandowych.

Ale wymawiając słowa „etyka”, „odbudowa etyki”, staję przed zasadniczą trudnością. Pamiętam bowiem o tym, że bodaj każdy z funkcjonujących dziś – choćby szczerkawo – w potocznej świadomości systemów etycznych opiera się w gruncie rzeczy na zasadzie autorytetu. I to nie tylko takiego autorytetu, który akceptujemy, bo jego słuszność mogliśmy stwierdzić empirycznie: przeciwnie, chodzi tu z reguły o autorytet irracjonalny i niewytłumaczalny. W tego rodzaju systemach wartości wszystko jest z pozoru logiczne, właśnie ową przerażająco konsekwentną logiką Naphty, kiedy pytamy jednak o Pierwszą Przyczynę aksjologiczną, o to elementarne kryterium, które pozwala oddzielić dobro od zła – natykamy się na nieprzekraczalny mur, poza którym jest już tylko irracjonalne „jest tak, bo tak być musi”. A dlaczego tak być musi? Tylko dlatego, że autorytet, który tę zasadę ustanawia, przerasta nas, jest od nas silniejszy, potrafi zmusić nas do ślepego posłuszeństwa: i to zmusić tak niepostrzeżenie, że wybór etyczny wydaje nam się naszą własną i najzupełniej naturalną decyzją. To właśnie ów „duch abstrakcji”⁴⁶¹, o którym pisał niegdyś Gabriel Marcel⁴⁶², a który ściślej można by określić jako „duch abstrakcyjnego autorytetu”. Czyż trzeba dodawać, że duch ów wcielił się najpełniej w faszyzmie? To a to jest dobre – powiada faszystowski wyznawca etyki autorytarnej – bo służy mojemu narodowi, mojej rasie, mojemu wodzowi. Ale dlaczego to, co służy mojemu narodowi, wodzowi, rasie, ma być zawsze i wszędzie dobre? Jedyna możliwa odpowiedź, której rzecz jasna, faszysta nigdy nie formułuje, gdyż jej sobie

⁴⁶¹ G. Marcel, *Man Against Mass Society*, St. Augustine Press, South Bend 1962, s. 153–162.

⁴⁶² Gabriel Marcel (1889–1973) – francuski filozof i myśliciel religijny, jeden z głównych przedstawicieli egzystencjalizmu chrześcijańskiego.

uświadomić nie potrafi: dlatego, że mój naród, wódz, rasa są czymś, co jest ode mnie silniejsze i w czym ja, słaby, bezwolny, zdezorientowany, mogę odnaleźć siłę, wspólnotę, cel, zwolnienie od indywidualnej odpowiedzialności.

Etyka autorytarna jest zawsze etyką łatwą. Łatwo jest poddać się potężniejszemu od nas autorytetowi, który zwalnia nas od odpowiedzialności, od obowiązku samodzielnego myślenia, od konieczności indywidualnego wyboru. Ale jest też etyką zgubną: wydaje jednostkę na pastwę ciemnych sił, które mogą ją popchnąć ku przepaści, poza granice człowieczeństwa. W naszym stuleciu nie brakowało na to dowodów.

W sytuacji, kiedy, jak pisał gdzieś Miłosz⁴⁶³, poezja staje się we współczesnym świecie jedynym możliwym sposobem artykułowania treści filozoficznych, właśnie przed nią staje obowiązek oporu wobec rozwiązań myślowych łatwych, a zarazem zgubnych. Właśnie literatura, a poezja w szczególności, musi zdać sobie sprawę z praktycznych konsekwencji „śmierci Boga” (a raczej bogów – bo przecież chodzi tu nie o problem religijny, ale o zagadnienie narastającej we współczesnym społeczeństwie nieufności wobec autorytetów, nieufności zrozumiałej zresztą w świetle dwudziestowiecznych doświadczeń: zbyt wiele było w tym stuleciu irracjonalnych masowych hipnoz, które, powołując się na „bogów” najrozmaitszych, prowadziły milionowe rzesze do wspólnego punktu krańcowego, do zakłamania, zbrodni i zagłady). Właśnie poezja jest w stanie – i powinna – stworzyć nowy dekalog. Taki, za którym nie stałby jakikolwiek irracjonalny autorytet i który sam w sobie również nie byłby źródłem autorytarnego sposobu myślenia, żadnym uniwersalnym przepisem, żadną odgórną, dogmatyczną normą. Czym natomiast miałyby być?

⁴⁶³ Czesław Miłosz (1911–2004) – wybitny poeta i eseista, laureat Nagrody Nobla (1980).

Myszę, że po prostu systemem zachęty do samodzielnego myślenia. Albowiem samodzielne myślenie prędzej czy później musi doprowadzić do wniosku, że każdy z nas jest indywidualnie odpowiedzialny za swoje czyny i w każdej minucie życia musi dokonywać indywidualnego wyboru.

Co jest, co może być fundamentem takiej etyki? Jedyna wartość ludzkiego świata, jaka opiera się nie na zasadzie nadrzędnego autorytetu, lecz równorzędnej identyfikacji: drugi człowiek. Nie Człowiek z dużej litery, którego abstrakcyjnym imieniem chętnie szafował powieściowy Settembrini, ale człowiek konkretny, ten, który właśnie w tej chwili umiera w okopie, osuwa się pod ścianą straceń, chowa w dłoniach spoliczkowaną twarz, płacze w poczuciu poniżenia i opuszczenia. Tylko rozważenie stosunku „ja” do „nie-ja”, do kogoś, kto nie jest mną, lecz jest tak samo jak ja człowiekiem, może mi pomóc w jedynie pewny sposób oddzielić dobro od zła. Zło będę wtedy dostrzegał w każdej sytuacji, która polega na naruszeniu czyjejs wolności, na zburzeniu czyjejs jednostkowej autonomii, na wkroczeniu przemocą w sferę cudzego „ja”. I zła takiego nie usprawiedliwią żadne dogmaty, tak chętnie szermujące hasłem „cel uświęca środki”.

Etyka tego rodzaju – którą chętnie nazwałbym Etyką Bez Autorytetów – ma oczywiście pierwowzór banalnie oczywisty: można by ją całą zamknąć w niezbyt nowym hasle „miłuj bliźniego jak siebie samego”, które zdążyło jako norma etyczna wyjść daleko poza granice chrześcijaństwa i w gruncie rzeczy dopiero w sytuacji „śmierci Boga” nabiera prawdziwie pełnej treści. O cóż tu bowiem chodzi? Wszelkie etyki autorytarne opierają się – jak o tym szczegółowo pisał Fromm w *Ucieczce od wolności*⁴⁶⁴ – na sadomasochistycznym stosunku „ja” do „nie-ja”,

⁴⁶⁴ Erich Fromm (1900–1980) – niemiecki socjolog, filozof, psychoanalityk. *Ucieczka od wolności* (1941) poświęcona jest ana-

na założonej z góry nierówności: autorytet musi mówić nade mną i przytłaczać mnie, abym mógł być przekonany o jego potędze. Etyka Bez Autorytetów, w której jedyną miarą wartości jest ów „drugi człowiek”, rozumie miłość bliźniego jako równouprawnienie: prawdziwie szanować drugiego człowieka mogą tylko wtedy, gdy wartością bezsporną jest dla mnie moje własne człowieczeństwo, gdy nie pozwalam go stłamsić i zniszczyć. I, odwracając problem: prawdziwie bronić prawa jednostki do wolności i autonomii mogą tylko wtedy, gdy rozumiem, że jakiegokolwiek naruszenie tego prawa, choćby dotyczyło bezpośrednio kogo innego, godzi i we mnie – i to nie tylko z racji emocjonalnego współczucia, ale po prostu dlatego, że to, co spotyka innego, ale podobnego do mnie i żyjącego w tej samej rzeczywistości, człowieka, może któregoś dnia równie dobrze spotkać i mnie.

Skąd zaś w tym wszystkim wzięła się poezja? Dlaczego właśnie przed nią stawia się tu etyczne postulaty, dlaczego jej właśnie daje się – pośród innych dziedzin sztuki – największe szanse w dziele odbudowy etyki? Chodzi chyba nie tylko o to, że poezja przejmując dzisiaj niektóre tradycyjne zadania humanistyki naukowej – te zwłaszcza, które polegają na przekazywaniu czytelnikom pewnych treści społecznie ważnych. Rzecz raczej w tym, że we współczesnym świecie właśnie myśleniu poetyckiemu najczęściej zdarza się znaleźć na biegunie dokładnie przeciwnym wszelkim formom myślenia dogmatycznego. Poezja bywa coraz częściej rodzajem społecznej kontroli – poezja wierna jednostkowemu punktowi widzenia, ukazuje realne konsekwencje, jakie wierność dla dogmatu ma dla życia jednostki. Poezja, skłonna do konkretnego widzenia rzeczywistości, demonstrować naocznie, w jaki sposób realizuje się owe hasła i jakimi środkami próbuje się osiągnąć

lizie źródeł nazizmu i roli ludzkiego lęku przed wolnością.

cele, poezja stawia sobie za zadanie wytrącić człowieka z myślowego i językowego automatyzmu. Uczy go myśleć, mówić, działać – samodzielnie. A więc i odpowiedzialnie.

„Uczy” zresztą nie z wyżyn kaznodziejskiej ambony; jest, i powinna być, moralistyką, ale nie nadętym moralizatorstwem. Jeśli poezja dzisiejsza, znów podobnie jak powieściowy Settembrini, rości sobie nieraz pretensje do roli „pedagoga”, to w żadnym razie nie takiego, który pragnąłby reprezentować aprioryczny autorytet. Więcej w tej poezji zwątpienia we własne pedagogiczne możliwości niż wyniosłego mentorstwa; staje się coraz częściej nie tyle echem dochodzącym z Olimpu, co głosem człowieka z tłumu, tym jedynie się wyróżniającym, że myśli i czuje więcej, konsekwentniej i szczerzej niż inni. Jest w tym słabość dzisiejszej poezji, ale i jej osobiwa siła, jej etyczna szansa, wynikająca stąd, że tylko głos kogoś takiego jak my sami możemy jeszcze brać na serio i wysłuchiwać z uwagą.

„Dzisiejszy Settembrini”, przez poezję reprezentowany, daleko, jak widać, odbiegł od swojego powieściowego pierwowzoru. Ma już z nim wspólnego istotnie niewiele. A jednak wciąż stoi po stronie przeciwnej Naphcie. Wciąż trwa ich spór. I kto wie – jeśli dojdzie do ostatecznego pojedynku, może i tym razem pozornie bezsilny humanista zwycięży w nim, mimo iż jego strzał – tak jak w powieści – nawet nie draźnie przeciwnika.

Wstępny szkic z przygotowywanego do druku
tomu esejów pt. *Etyka i poetyka*.

Krzysztof Karasek⁴⁶⁵

Wątpliwości dotyczące Settembriniego

W 29 numerze „Literatury”⁴⁶⁶ ukazał się szkic Stanisława Barańczaka zatytułowany *Zmieniony głos Settembriniego*⁴⁶⁷. Autor biorąc za przedmiot swoich rozważań główne postacie *Czarodziejskiej góry* Tomasza Manna, Settembriniego i Naphtę, zagłębia się w motywacje ich postaw i przymierzając je do sytuacji współczesnych, usiłuje odnaleźć takie momenty etycznych zachowań, które by przystawały do doświadczeń współczesnej humanistyki. W postaci Settembriniego, uosabiającego racje, które moglibyśmy najogólniej określić tradycyjnie humanistycznymi, Barańczak upatruje wartości, których realizacja zdaje się być – według niego – podstawowym obowiązkiem współczesnego pisarza.

[...] ⁴⁶⁸

Oczywiście Settembrini Barańczaka jest Settembrinim wykreowanym; w świetle krytycznej analizy prawda o tej postaci wyglądałaby zapewne inaczej. Jak inaczej

⁴⁶⁵ Biogram autora – zob. przyp. 136, s. 129.

⁴⁶⁶ „Literatura” – tygodnik społeczno-literacki wydawany w Warszawie w latach 1972–1981.

⁴⁶⁷ S. Barańczak, *Zmieniony głos Settembriniego*, „Literatura” 1975, nr 29, s. 1 i 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 277–288).

⁴⁶⁸ Opuszczono fragmenty, w których autor referuje esej Barańczaka.

zapewne wyglądałaby prawda o postaci Castorpa, którą proponuję. Nie o to jednak idzie. To, co wydaje się interesujące w szkicu Barańczaka, to fakt, że postawy bohaterów Mannowskiej powieści, mimo pozorów literackości, „powieściowości”, są dla niego niesłuchanie żywe i dotyczą realnego, współczesnego życia.

[...]

Sporu Settembriniego z Naphtą nie wymyślił wiek XX, a dyskusja tocząca się tak wartko przez całą współczesną literaturę toczy się już niemal od stulecia. Zrodzona ze sporu Wielkiego Inkwizytora z Jezusem⁴⁶⁹, rozegranego w duszy Iwana Karamazowa⁴⁷⁰ – Castorpa, leży u podstaw całej etyki chrześcijańskiej. Mann wydobywa z niej tylko cechy, które przyporządkowują ją XX-wiecznemu doświadczeniu. Głosy dwóch antagonistów brzmią w jego dziele czyściej i jaśniej, są bardziej rozpoznawalne i wyraźne niż na przykład w *Niepokojach wychowanka Törlessa* Roberta Musila⁴⁷¹, książce, która ukazała się w roku 1906, a więc blisko 20 lat wcześniej niż *Czarodziejska góra*. Odtąd należeć one będą do stałego ekwipunku światopoglądowego XX-wiecznego humanisty, słyszy je on, gdy tylko wsłuchuje się w siebie: rozprawiają w nim, spierają się o niego, wyrrywają go sobie; jest na nie otwarty, ulega ich pokusom lub je zwalcza.

⁴⁶⁹ *Legenda o Wielkim Inkwizytorze* to fragment powieści Fiodora Dostojewskiego *Bracia Karamazow* (1880). Wielki Inkwizytor przekonuje w nim, że ludzie nie są wystarczająco silni, aby iść śladem Chrystusa. „Czyś zapomniał, że człowiek woli spokój, a nawet śmierć od wolnego wyboru w poznaniu dobra i zła?” (F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, przeł. A. Watt, Warszawa 1984, s. 245) – pyta Inkwizytor uwięzionego Chrystusa.

⁴⁷⁰ Bohater powieści Dostojewskiego.

⁴⁷¹ Robert Musil (1880–1942) – pisarz austriacki. *Niepokoje wychowanka Törlessa* (1906) to jego debiutancka powieść, klasyczna pozycja w nurcie powieści inicjacyjnej.

Rozpoznawaliśmy je wielokrotnie i na terytorium literatury polskiej, tych Naphtów lat 50-tych i Settembrinich (jakże ich było niewielu). Potem sytuacje się zmieniały, mieliśmy samych Settembrinich, nikt nie chciał być Naphtą. I można by – z perspektywy, którą dziś dysponujemy – nazywać proces ten różnie: ironią historii, zabawą w „wyludniacza”, a nawet grą dorosłych dzieci, tak dziwne i irracjonalne były te uwikłania rozumu, gdyby nie tragiczne owoce owych przygód i osobiste powikłania losów bohaterów, z którymi możemy spotkać się do dziś. Z punktu widzenia współczesności mielibyśmy więc prawo do osądu trochę może okrutnego, niewątpliwie jednak słusznego, że zbiorowy pęd ku Settembrinim i Naphtom to jedna z głównych cech literatury polskiej ostatniego półwiecza.

Nie jest to tylko spór prowadzony przed oczami Hansa Castorpa; spór Settembriniego z Naphtą to spór prowadzony przed oczami całej europejskiej kultury, to spór rozdartej świadomości całej europejskiej tradycji humanistycznej, która od czasu Renesansu na próżno usiłuje odnaleźć własną tożsamość. To spór Makiawela⁴⁷² z Pascalem, Robespierre’a⁴⁷³ z Rousseau⁴⁷⁴; tych dwu zawsze było razem, nierozdzielni, jak dwie połowy tego samego zdania, znajdujemy ich zarówno u Mickiewicza, jak i u Rimbauda; nierozzerwalni jak cielesność człowieka. Są całością. Nie mogą obyć się bez siebie. Do tego stopnia, że wydają się nie występować jako dwie postacie, lecz jako wcielenia

⁴⁷² Niccolò Machiavelli (1469–1527) – prawnik, filozof, dyplomata, pisarz, autor traktatu o sprawowaniu władzy pt. *Książę* (1513), który doprowadził do powstania terminu „makiawelizm”.

⁴⁷³ Maximilien de Robespierre (1758–1794) – jakobin, jeden z przywódców rewolucji francuskiej.

⁴⁷⁴ Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) – pisarz, filozof, autor między innymi *Umowy społecznej* (1762), prekursor myślenia romantycznego.

tej samej postaci, jako dwie wersje tego samego tematu (ktoś mógłby powiedzieć: moralitetu), dwie pokusy; dwie szanse urzeczywistnienia osobowości współczesnego intelektualisty, pisarza, poety.

Ten doktor Jekyll i Mr. Hyde⁴⁷⁵ dwudziestowiecznego humanizmu – Mann jest tego świadom – stanowią parę, której każdy z członów poszukuje własnej alternatywy, uzupełnienia. Dlatego nie umieszcza ich Mann w abstrakcyjnej przestrzeni – z nich samych. Każdemu przydaje antagonistę, który oświećla los drugiego, jest jego koniecznością i wolnością, w marksowskim tego słowa znaczeniu – uświadomioną granicą własnego cierpienia. Czyni tak, ponieważ do żadnego z nich jako do pełnego wymiaru człowieczeństwa nie ma zbyt wiele zaufania, po żadnym z nich nie obiecuje sobie zbyt wiele. Naiwność humanizmu Settembriniego wydaje się Mannowi tak samo karykaturalna, retoryczna i nadęta, jak heglowska demonologia Naphty. Nie żeby mu byli niesympatyczni, uważa ich po prostu – w sensie humanistycznym – za kalekich, stworzonych z jednego tylko wymiaru. Co więcej, zdaje się uważać, że żaden z nich nie pojmuje pełnego człowieka, jeden z nich utożsamia go bowiem z ludzkością, drugi z Człowiekiem (przez duże C). Że obydwaj żyją w fikcjach, jeden historycznej, drugi duchowej, nie trzeba chyba dodawać.

Każdy z nich, zarówno Settembrini, jak Naphta, jest pewny swych racji, bezpardonowy w ich obronie, nie wykazuje przy tym zrozumienia i tolerancji dla racji swego antagonisty. Humanizm Settembriniego, który podaje w wątpliwość słuszność jakichkolwiek racji prócz racji Człowieka, i zdeterminowany, fatalistyczny

⁴⁷⁵ Bohater powieści Roberta Louisa Stevensona *Doktor Jekyll i pan Hyde* (1886) – doktor medycyny, odkrywca swojej „ciemnej” strony w drugim wcieleniu.

racjonalizm-historyzm Naphty (niewiele się zresztą różniący od totalizmu) nie kontaktują się na żadnym – praktycznie – planie. Na żadnym z wyjątkiem emocjonalnego. O ile pierwszy z nich grzeszy nadmiarem nadziei, pokładanych w człowieku, na które nie znajduje żadnego historycznego pokrycia, o tyle drugi – zupełnym ich brakiem (przy pełnym rozeznaniu „rozumu”). Zarówno jeden, jak i drugi – tu prawda Manna wylania się w całym blasku jego myśli – nie daje człowiekowi szansy. Pierwszy przez obłożenie go humanistycznymi obowiązkami, nakazami, których kategoryczność w odczuciu Settembriniego nie wymaga uzasadnień, drugi – obowiązkami wobec Historii, które nie wymagają motywacji, tak kategoryczność ich jest dla Naphty oczywista (zdaje mu się, że wystarczy, jeśli uzasadnia ją historyczną koniecznością). Sympatia Manna kończy się w tym miejscu, w którym zostaje obnażony pełny wymiar sprzeczności. Kiedy ironia przenika istotę rzeczy. Mann zdaje się być zażenowany, co nie przeszkadza mu obdarzać zarówno jednego, jak i drugiego z antagonistów taką dozą czułości, jaką można obdzielić tylko postaci realne, które się naprawdę widziało, znało i które można już teraz obserwować chłodno, z dystansu. Pełna sympatia Mannowska zdaje się jednak należeć do Castorpa.

Nic dziwnego, jest on tym, który racje zarówno Settembriniego, jak i Naphty stawia w obnażającym świetle ironii, który jest dystansem do nich, intelektualną rezerwą (choć i bez wątpienia pokusą, jeśli stanowią przedmiot jego obserwacji). Jest w końcu samym Mannem (kiedy odmówi powrotu do Niemiec po klęsce faszyzmu, spadną na niego gromy zarówno prawicy, jak i lewicy), Mannem, który doświadczając „przygody” Settembriniego, jest równie świadom i pokus Naphty (czyż nie jest autorem *Rozważań człowieka apolitycznego*⁴⁷⁶?). Który po doświadczeniach

⁴⁷⁶ Esej Tomasza Manna z roku 1918.

faszyzmu wie, jak Castorp, że granica pomiędzy Settembrinim a Naphtą jest dość płynna. Że przebiega ona nie tylko wewnątrz grup społecznych, ale i wewnątrz każdej ludzkiej osobowości. Uzmysłowiła mu to historia; poddany jej próbom, doświadczony przez nią, jak Borowski w *Pożegnaniu z Marią*⁴⁷⁷, jak Brecht⁴⁷⁸ („człowiek z natury nie jest zły, tylko nie sprzyjają mu warunki”⁴⁷⁹) wie, że w zależności od okoliczności każdy może stać się zarówno Settembrinim, jak Naphtą. I że dopiero te okoliczności, ruchoma relacja stosunków międzyludzkich, sprawdzają jego humanistyczne powołanie. Wie również, że to, co ludzkie w człowieku, jest niezwykle kruche. I – jak bohater opowiadań Borowskiego – wynosi ze spotkania z Historią naukę pokory wobec ludzkiej słabości. Tam, gdzie nie ma zrozumienia dla ludzkiej ułomności ducha i woli, dla słabszych niż my sami – zdaje się mówić – tam nie istnieje prawdziwy humanizm wartości; tam humanistyczne proporcje zostały zachwiane. Na zdradę w czasie wojny Settembrini odpowiedziałyby prawdopodobnie pogardą, Naphta kulą w łeb. Castorp bólem, wstydem, współczuciem, próbą zrozumienia i o ile to możliwe – jeśli znalazłby w sobie dość siły – wybaczenia, jeśli nie – pogardą; i współczuciem dla samego siebie, że nie można inaczej.

Prawdziwa wartość humanizmu – zdaje się mówić Mann poprzez Castorpa – polega na tym, że nie szuka on winnych, nie jest trybunałem ani karzącym mieczem. Istnieje on tam wszędzie, gdzie człowiek szuka drogi ku drugiemu człowiekowi. I po to, aby każdy, nim potępi

⁴⁷⁷ Tadeusz Borowski (1922–1952) – poeta, prozaik, popełnił samobójstwo. *Pożegnanie z Marią* (1947) to zbiór opowiadań ukazujących rzeczywistość obozu koncentracyjnego.

⁴⁷⁸ Bertolt Brecht (1898–1956) – niemiecki pisarz, dramaturg, teoretyk teatru.

⁴⁷⁹ Cytat z *Opery za trzy grosze* (1828) Brechta.

lub odrzuci, nim znenawidzi lub wzgardzi – zrozumiał, i odnalazł w sobie współczucie. W każdym bowiem poddanym indywidualnym lub zbiorowym uczuciom nienawiści człowieku okaleczonymi w istocie jesteśmy my sami. Nie chcę ani potępić, ani nienawidzić – zdaje się mówić Castorp, bowiem zarówno jedno, jak i drugie wykrzywia moją ludzką twarz, odczłowiecza moje rysy. Na znikczemnienie zdobywcy odpowiadaj pogardą – jeśli nie można inaczej – nigdy nienawiścią; ona okaleczy ci duszę, okradnie ją z tego, co masz w sobie najlepszego, sprawi, że to, co w tobie ludzkie, skurczy się, skarleje. Castorp nie potępia więc. Castorp usiłuje zrozumieć. To nieraz znacznie trudniejsze niż kochać lub nienawidzić, wymaga przekroczenia zarówno miłości, jak i nienawiści. Dlatego jest jedyną postacią tragiczną w *Czarodziejskiej górze*. Tragiczną – znaczy ludzką. Settembrini jest tylko miłością, Naphta koniecznością. Obaj są tylko bohaterscy w swoich ciosanych z pełnego kamienia garniturach postaci; wiedzą, co mają robić i na czym się mogą oprzeć. Jeden z nich ma swoją utopię – wiarę w abstrakcyjnego Człowieka, drugi – wymaginowaną utopię Historii. W swojej wierze obydwaj są dogłębnie szczęśliwi (cóż za szczęście móc kochać lub nienawidzić całość!). Tylko Castorp jest rozdarty. I jak Faust u Goethego⁴⁸⁰ może powiedzieć: „Dwie dusze żyją w moim ciele”⁴⁸¹. Jest Urfaustem⁴⁸² Manna, pełnym sprzeczności, humanistycznych rozterek, niepokojów; pozbawiony jasnej, czystej, niezmaćconej

⁴⁸⁰ Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) – wybitny niemiecki poeta, prozaik i dramaturg; autor *Fausta* (1808–1831).

⁴⁸¹ W oryginale: „Zwei Seelen wohnen, ach! In meiner Brust” (*Faust*, cz. I, w. 1112). W tłumaczeniu Władysława Kościelskiego: „Dwie dusze, ach! mieszkają w moim łonie”. Zob. J.W. Goethe, *Faust*, cz. 1, tłum. W. Kościelski, Warszawa 1937, s. 53.

⁴⁸² Urfaust – pierwotna wersja dramatu Goethego, tzw. *Prafaustr*.

pewności każdego z antagonistów, pewności, którą daje tylko wiara w absolut Historii lub człowieczeństwa – jest wiecznym ruchem. Nie dowierza „Człowiekowi” Settembriniego ani „Historii” Naphty. Jest rozpięty pomiędzy dwoma ramionami krzyża, na który sam siebie skazał. Jego sytuacja nie znajdzie rozwiązania; jest „wieczna” i nie podlega weryfikacji.

Hegel w którymś miejscu powiada, że tragedia dzieje się wtedy, kiedy wszyscy mają rację⁴⁸³. Castorp wie, że rację mają wszyscy. Że ma ją zarówno Settembrini, jak i Naphta, zarówno Człowiek, jak i Historia, żadna z tych racji nie wystarcza mu jednak, złożyło się na nie zbyt dużo ograniczeń, odciąć zbyt wielu żywych gałęzi, kompromisów wobec samego siebie. Ich koszt – rozumienie jednostronne człowieka, kurczowa wiara i kurczowa obrona podstaw tej wiary. Kiedy jednak zaczynają się choć na chwilę chwiać te podstawy, napływać wątpliwości, zarówno Settembrini, jak i Naphta zaczynają czuć się nieswojo. Woleliby raczej śmierć niż perspektywę jej utraty, w najgłębszej instancji nie chodzi im bowiem o prawdę (która ma zawsze wiele możliwych aspektów), o jej poznanie, lecz o potwierdzenie podstaw własnej wiary. Settembrini i Naphta chwytają się kurczowo tylko jednej możliwości życia; boją się pełni, bo wtedy musieliby pozostać na zawsze tragiczni i rozdarci. Jak dobrze jest znaleźć oparcie i pewność w Człowieku – myśli Settembrini. Jak dobrze odnaleźć wiarę w Historii – myśli Naphta. Czyż nie są szczęśliwi możliwością własnych ograniczeń? Możliwością niedopuszczania w sobie do głosu innej możliwości istnienia? Wiedzą, że racja jest przy nich, lecz swą wiedzę czerpią li tylko z faktu istnienia kogoś, kto – według

⁴⁸³ Parafraza nawiązująca do koncepcji tragedii Georga Wilhelma Hegla wyłożonej w tegoż: *Fenomenologia ducha*, tłum. A. Landman, Warszawa 1965.

nich – tej racji mieć nie może (dla Settembriniego jest nim Naphta, dla Naphty Settembrini). Dlatego są szczęśliwi tą szczęśliwością ludzi, których życie upłynęło w poszukiwaniu argumentów dla własnych przekonań; obydwaj stoją pewnie na nogach własnej nienawiści lub miłości.

Tylko Castorp wie: Naphta czasami przekształca się w Settembriniego (lub na odwrót), poglądy ich zaś, ich imiona, ich słowa to tylko przebrania, którymi pragnęliby przysłonić własną nagość; tylko on nie może przekształcić się w żadnego z nich. Zbyt dobrze zna ich obydwu w sobie, pułapki, które na niego zastawiają. Nie potrzebuje nawet antagonisty – sam jest antagonistą własnych przekonań; znajduje w sobie tyle sił, by sam sobie przeczyć i sam siebie zwalczać. Jest jak bohater Borowskiego i Camusa – rozumiejący i współczujący, do tego zaś znajdujący dla swego współczucia doskonały wyraz (Peiper nazwałby go „wstydem uczuć”⁴⁸⁴). Jak bohater opowiadań Borowskiego, nie stara się nikogo przekonywać ani oskarżać, lecz odnaleźć w sobie „doskonałe wypełnienie”. Jego umysł i ciało są dla Settembriniego i Naphty polem bitwy, poligonem duchowych potyczek.

Nie interesują mnie Settembrini i Naphta jako tacy – to manekiny, kukielki abstrakcyjnego „etyzmu” – lecz to, co się pomiędzy nimi zawiera, ludzka przestrzeń, która skupia całą gamę konfliktów i odcieni, sens tragiczny egzystencji i sprzeczność. Niestety – a może na szczęście – Historia istnieje, i każde nasze działanie, nawet to najbardziej intymne, zyskuje swój obiektywny

⁴⁸⁴ Awangardowa metoda świadomej pracy nad językiem, intelektualizacji tworzenia, opanowania przeżycia w słowie. Zasadę tę sformułował jako pierwszy Julian Przyboś. Zob. *idem, Idea rygory*, „Zwrotnica” 1927, nr 12. Przedruk: *idem: Linia i gwar*, t. 1, Kraków 1959, s. 9–13. Zob. także: T. Peiper, *Nowe usta*, Lwów 1925, s. 54–55.

wyznacznik. Historia przyprawdza do równowagi to, co najbardziej w nas intymne i własne, sprawdza konkretność postulatów etycznych, w których się odnaleźliśmy – lub pragniemy odnaleźć – poddaje je korekcje. Na ogół to, co jest w nas prawdziwe, odchyła się w zetknięciu z jej konkretem; stajemy się pod jego wpływem pojemniejsi i rozumniejsi, w tym sensie, że rozumiemy bardziej ludzi – jest on bowiem wypadkową intencji i doświadczeń; czasem zawęża nasz horyzont. Stajemy się wówczas mniej rozumiejący ludzi, aby wytrwać tylko przy swojej prawdzie. Niestety, jesteśmy prawdziwi, a sam ten fakt oznacza, że relacjonujemy się w stosunkach do innych i do świata.

Staram się zrozumieć, skąd się bierze ten absolutyzm etyczny, nie uwzględniający, nie biorący pod uwagę abstrakcyjności każdego absolutu, przede wszystkim zaś tego, że jest on tworem ludzkim, odchylającym się pod naciskiem doświadczenia. Bez wątpienia z nieprzystawiania etyki rzeczywistej świata do naszych wyobrażeń etycznych. Mówimy wówczas – tym gorzej dla świata. Na ogół jednak jest tym gorzej dla nas, świat nie oszczędzi nas bowiem w swej idei wiecznej zmienności; zadają sobie pytanie, ku czemu to prowadzi. Myślę, że ku coraz większemu zacieśnianiu przesłony, zwiększaniu wymagań w stosunku do świata i do ludzi, uznaniu za oczywiste dla innych tego, co jest oczywiste dla nas (stałość, przy której stoimy, czyż nie jest inercją charakteru raczej, więc: elementem natury, niż postawą?). Jak w tym wszystkim wyglądałby twój pogląd, w którym miejscu sam się odnajdujesz – staram się odpowiedzieć. Nie umiem.

Stoję na stanowisku ssaka, który dopiero co podniósł się z ziemi. Długo się dźwigał, aż wreszcie stanął wyprostowany w całej okazałości swego etycznego i nie-etycznego dziedzictwa, z całym bagażem swoich ludzkich i zwierzęcych (gatunkowych) doświadczeń (stanowczo jesteśmy zbyt ograniczeni w naszych poglądach na to, co

zwierzęce; widzimy świat zwierząt takim, jakim chcemy go widzieć, takim, jaki sens sami mu nadaliśmy: okrutny, pozbawiony etycznych zasad – jeszcze jedna mistyfikacja „humanizmu”). Myślę, że to, co postawiło go na nogi, co nadało mu pion, co wytworzyło jego społeczny instynkt, nie było „mózgiem” ani „wolą” – pierwszy zbyt często przeradzał się w mechanicystyczną logikę, drugi w namiętność, w zwierzęcą wściekłość – lecz ta odrobina szacunku i współczucia, którą potrafił w sobie wykrzesać nawet dla zabijanego przeciwnika; spośród wszystkich żyjących istot tylko on został obdarzony współczuciem. Został obdarzony? Nie, wyrwał je z siebie, wy dobył z ciężkim trudem humanistycznej tradycji, wypracował jako podstawowy element własnego ucłowieczenia, etycznego wyposażenia świadomości; jako podstawowy element kulturowego wyposażenia własnego gatunku. Wyrąbał nim sobie drogę ku drugiemu człowiekowi. A koszt? Ten zawsze był duży. Alienacja, poczucie samotności we wszechświecie. Nie myślę, żeby pozwalał on przejść tak łatwo do porządku dziennego – przy najlepszych nawet dogmatach, które sobie wypracował – nad dobijanym w sobie zwierzęciem.

Powiada Pascal, że czasem w głuchej przestrzeni naszego wnętrza rozlega się płacz, tak jakby płakał w nas ktoś, kogo poszukujemy i kto się oddala. Kiedy się dąży ku drugiemu człowiekowi, broni się „jego” sprawy – a poeta czyni to zawsze; w przeciwnym wypadku mija się ze swoim powołaniem – nie pyta się o granice tego ucłowieczeństwa, czy to przyjaciel, czy wróg; nie wyznacza się granicy pomiędzy światami. Nie wyznacza się miary Naphty czy Settembriniego; najpierw wyraża się samemu swoje ludzkie, a dopiero potem stara się dowiedzieć, kim jest „ten drugi”. To jest właśnie element jak najbardziej ucłowieczający w etyce naprawdę humanistycznej. Musi ona istnieć ta sama dla przyjaciół, co dla wrogów, musi

posiadać tę samą miarę w wewnętrznej instancji naszego świata.

Wskazuje ona na jedną prawdę naczelną, na jeden imperatyw, a brzmi on – powtórzmy – to, co ludzkie w nas, jest niezwykle kruche i jeśli zostaje odnalezione, należy je kultywować, hodować, ocalać, chronić, rozwijać, wydobywać. Wydobywać z całą, na jaką nas stać, mocą, rychło bowiem może przygasnąć, zostać stłumione, zagłuszone przez to, co jest w nas „zwierzęce”, ciemne, nie uporządkowane, co jest dążeniem do rozpadu i co czyha zawsze za granicą skóry. A również przez to, co jest w nas „boskie”, nieludzkie w swoich maksymalistycznych postulatach, krótko mówiąc przez namiętność lub logikę traktowane jako absolut. Rzecz jasna, prawda ta tyczy się bardziej Naphty, ale nie oznacza to, że widzenie jej omija lub wyklucza Settembrinich. Nie-ludzkość humanizmu Settembriniego, jak i ludzkość „nie-humanizmu” Naphty jest tym problemem, o który potknąć się musi każdy współczesny pisarz czy poeta, pragnący przełożyć język własny na język świata. Naphta ma za sobą ideologie, partie, Państwa, grupy społeczne i narodowościowe, które reprezentuje lub w których się odnajduje (wydaje mu się, że ma za sobą Historię). Settembrini ma za sobą religie świeckie i duchowe (jemu też się wydaje, że ma za sobą Człowieka). Każdy z nich w gruncie rzeczy ma za sobą tylko Organizację, instytucję (bez znaczenia, czy w formalnym, czy nieformalnym sensie), pierwszy – opartą na autorytecie Historii, drugi – na autorytecie Wiary; Castorp nie ma za sobą nikogo. Dlatego jest ucieleśnieniem sytuacji elementarnej. Chętna ręka Naphty wyciąga się ku niemu, oferując „zbawienie doczesne”. Ręka Settembriniego wyciąga się w tej samej chwili, oferując zbawienie wieczne; Castorp odrząca obydwie. I nie chodzi mu w tym geście nawet o utratę wolności własnej; uważałby to po prostu za zdradę człowieka w sobie.

Jak Iwan Karamazow, jest Castorp kimś, kogo du-
szą nawiedziły demony. Demony Castorpa zjawiają się
w przededniu narodzin faszyzmu. Mają twarze bytów ab-
solutnych i koniecznych zarazem. Castorp wie jednak, że
racje zarówno jednego, jak i drugiego z demonów są już
racjami nierzeczywistymi. Że wypowiadające je postacie
są nierealne w swojej prawdziwości, a nierealność ta
polega właśnie na tym, że mówią, że poruszają się (czas
na działania już dla nich minął, cóż im innego zostało).
Że w końcu powielają ten sam wzorzec, z którego chciała
się wyrwać zawsze poezja, literatura, jakakolwiek gałąź
kultury, zajmująca się konkretnym człowiekiem. Ra-
cje jednego i drugiego są zbyt natarczywe i pewne sie-
bie, byśmy mogli im naprawdę uwierzyć, by stanowiąc
mogły nasz ekwipunek życiowy. By mógł je akceptować
ktoś, kto chciałby zrozumieć kogoś drugiego. Przyj-
mij mój punkt widzenia, a będziesz mógł żyć zadomo-
wiony w otaczającym cię świecie – zdaje się kusić Naphta.
Przyjmij mój punkt widzenia, a będziesz mógł umrzeć
szczęśliwy – zdaje się kusić Settembrini. Castorp nie od-
powiada na żadne z tych wezwań; wie, że nie chodzi tu
już ani o szczęśliwe życie, ani o szczęśliwą śmierć. Chodzi
o prawdę, której kształt jest sprzeczny z istnieniem świata,
jaki go otacza, niejasny, powikłany, do tego nie poddający
się jednoznacznym ocenom ani weryfikacjom, i dlatego
pełny w swoim tragicznym – a to znaczy ludzkim –
wymiarze. Niepogodzony z żadnym ze swoich wcieleń,
z żadną z możliwości „siebie” Castorp musi zachowywać
stale czujność, aby śledzić to coś, co się w nim porusza.
Jego sytuacja to sytuacja kogoś poddanego zarówno prag-
nieniom wiary, jak i potrzebom praktycznego działania,
zarówno uleganiu „wiatrom historii”, jak odwiecznym
„rytmom” natury.

Castorp posiada być może jeden mankament: utra-
cił wiarę, a nie chce działać (by nie pogarszać – jak

sądzi – i tak już niepewnej sytuacji człowieka). Może jednak jest i tak, że ów mankament jest podstawą prawdziwego uczestnictwa w rzeczywistości; owo tragiczne rozdarcie, rozpacz, brak oparcia zarówno w Historii, jak i w Bogu, szukanie go w sobie, jako w źródle najwyższych wartości (patrz Gombrowicz), i w drugim człowieku. Może dopiero wówczas można naprawdę widzieć jako człowiek, a więc ktoś zarówno bez uprzedzeń, jak i bez zobowiązań, zdaje się mówić (poprzez Castorpa) Mann. Castorp – należy to dodać – jest bowiem niepoprawnym dialektykiem.

Natura Castorpa jest delikatna, płynna i nie dająca się zdefiniować. Jest w ciągłym ruchu, niepewna, ciągle targana wewnętrznymi sprzecznościami, niepokojem, głodem poznawczym wreszcie. Mógłby zwracając się zarówno do Settembriniego, jak i do Naphty, powiedzieć na swą obronę – jak Baudelaire⁴⁸⁵: „Pośród praw, o których była mowa w ostatnich czasach, przeoczono jedno, w którym przecież wszyscy są zainteresowani: prawo zostawiania w sprzeczności z samym sobą”⁴⁸⁶. Castorp jest tym, o którego nie upomni się ani Kościół, ani Państwo; jest tym, o którego mogą się tylko upomnieć ludzie w swoich umysłach i sercach. I jeśli już mówimy tu o intelektualno-historycznych projekcjach jego postaci, można by powiedzieć tak: Settembriniego zniszczy wiara w fetysze, Naphtę przemiele Historia; Castorp zniszczy siebie sam. Wtedy, kiedy nie będzie potrafił rozgrzeszyć w swoim własnym sumieniu (Naphtę rozgrzeszy Historia, weryfikując, co „słuszne”, a co „niesłuszne” – zostanie mu po tym co najwyżej kac).

⁴⁸⁵ Charles Baudelaire (1821–1867) – francuski poeta i krytyk, autor *Kwiatów zła* (1857), prekursor symbolizmu.

⁴⁸⁶ C. Baudelaire, *Dzienniki intymne*, tłum. R. Engelking, w: *idem*, *Sztuczne raje*, Gdańsk 2009, s. 404.

O duszę każdego z nas, jak o duszę Castorpa, walczą dwa duchy, jeden lotny, niewymierny, jasny, drugi przyziemny, ciemny: anioł Settembriniego i diabeł Naphty. Pierwszy proponuje zbawienie „wieczne”, w zamian za wytrwanie przy starych mitach, prawdach i obrzędach, drugi ziemskie, w zamian za „podążanie za duchem czasu”. Niekiedy anioł Settembriniego jest tak nudny w swoich nieodpartych racjach, że Naphta zawładła niepodzielnie duszami swoich współczesnych, roztaczając przed nimi perspektywy ziemskich realizacji, które są tak kuszące, że zaprzędają im własne „dusze”. Czy można ich za to winić? „Lepiej być władcą w piekle niż poddanym w niebie” – powiada Szatan Milтона⁴⁸⁷. Anioł Settembriniego zaś ze swoimi kruchymi (czy kruchymi?) racjami szepce:

powtarzaj stare zaklęcia ludzkości bajki i legendy / bo tak zdobędziesz dobro którego nie zdobędziesz / powtarzaj wielkie słowa powtarzaj je z uporem / jak ci co szli przez pustynię i ginęli w piasku⁴⁸⁸.

Castorp rozpoznał ich obydwu w sobie; nie przypuszczam, żeby któremukolwiek z nich pozwolił przemawiać za siebie. Odstrasza go od Settembriniego jego humanistyczny dogmatyzm, od Naphty jego zachłanność w opanowywaniu i podporządkowywaniu sobie ludzkich dusz i charakterów.

⁴⁸⁷ John Milton (1608–1674) – angielski poeta, autor poematu *Raj utracony* (1667), w którym ważną rolę odgrywa konstrukcja postaci Lucyfera, inspirująca później innych twórców. Przywołany fragment w późniejszym przekładzie: „Sądzę, że warto władać w piekle, bowiem lepiej być władcą w piekle niż sługą w Niebiosach”. Zob. J. Milton, *Raj utracony*, tłum. M. Słomczyński, Kraków 1986, s. 15.

⁴⁸⁸ Cytat z *Przesłania Pana Cogito* Zbigniewa Herberta (ze zbioru *Pan Cogito*, 1974).

Castorp. On jeden doznał pełni tego, co ludzkie; on jeden rozgrzeszy Settembriniego z grzechu humanistycznej pychy. A jest to przecież grzech, za który Szatan Milтона został strącony do piekła i stał się Naphtą.

Nie chciałbym, żeby po wszystkim, co tu napisano, postawę moją identyfikowano z postawą Castorpa. Tak jak – prawdopodobnie – nie życzyłby sobie Barańczak, aby postawę jego identyfikowano z Settembrinim. Ponieważ jednak opisując tego ostatniego, Barańczak „ustawił sobie” Castorpa, nie mogłem oprzeć się pokusie, by „ustawić sobie” Settembriniego. Myliłby się jednak, kto by przypuszczał, że grała w tym rolę jedynie przekora. Mówiąc poważnie: jeśli miałby on, Settembrini, być miernikiem współczesnego humanisty, trzeba by p r a k t y c z n i e ustalić, kto jest Settembrinim, kto Naphtą. Kto ma to ustalać? Ta metodologia nie wydaje mi się słuszna z innego jeszcze powodu: dzieli ona ludzi według tego, jak mieszczą się w szufladach. I nie byłoby w tym nic zdrożnego (każda metoda ma swoje ciemne strony), gdyby nie fakt, że zbyt wiele z tych szuflad wystaje rąk, nóg i głów. Można co prawda zamknąć szuflady, jeśli się tego bardzo chce, na zewnątrz pozostaną jednak nieszczęsne kończyny, a nie zmieni tego nawet fakt, jeśli szuflady te usiłuje zamknąć humanista.

Adam Zagajewski⁴⁸⁹
Artysta bez właściwości

W połowie ubiegłego roku Stanisław Barańczak ogłosił w „Literaturze” świetny artykuł *Zmieniony głos Settembriniego*⁴⁹⁰. Tegoroczna marcowa „Twórczość” zamieściła *Wątpliwości dotyczące Settembriniego* autorstwa Krzysztofa Karaska⁴⁹¹. Podobał mi się tekst Barańczaka. Spodobał mi się artykuł Karaska. Trzeba jednak wyjść z kręgu „podoba mi się, nie podoba mi się” i w części przynajmniej zrozumieć naturę sporu pomiędzy dwoma czytelnikami *Czarodziejskiej góry*.

Mówiąc ogólnikowo i wstępnie – Karaska w artykule Barańczaka razi zdecydowana, racjonalistyczna postawa przypisywana Settembriniemu. Zarzut Karaska mógłby tak zabrzmieć: Barańczak z bogato unerwionej symboliki ideowej *Czarodziejskiej góry* wyjmuje jeden tylko element, wyróżnia jedną postać, jednego bohatera, któremu potem, zmieniając pewne cechy jego duchowego wyposażenia, każe walczyć w innej sprawie i w innej ćwiartce wieku. Settembrini w artykule Barańczaka patroluje postawie

⁴⁸⁹ Biogram autora – zob. przyp. 5, s. 69.

⁴⁹⁰ S. Barańczak, *Zmieniony głos Settembriniego*, „Literatura” 1975, nr 29, s. 1 i 4 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 277–288).

⁴⁹¹ K. Karasek, *Wątpliwości dotyczące Settembriniego*, „Twórczość” 1976, nr 3, s. 89–97 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 289–304).

humanistycznej, antytotalitarnej. Z Settembriniego, postaci powieściowej, przedzierzga się w Settembriniego metaforycznego. Barańczak mógłby nawet posłużyć się inną metaforą. Tak, ale na to odpowiedziałby Karasek, że w ogóle posługujemy się metaforami. Raz taką, raz inną. Padło na Settembriniego. Niech będzie Settembrini. To dobra okazja, by zarysować pewien delikatny problem metodologiczny: czy, wyrażając nasze dzisiejsze problemy, możemy posługiwać się elementami wziętymi z europejskiej kultury, dawnej i nowej?

Patrząc od tej strony, można by powiedzieć, że Karasek wystąpił jako obrońca całości mitycznej *Czarodziejskiej góry*, naruszonej i zagrożonej przez porwanie Settembriniego. Karasek upomina się o „resztę”, o spistość owego trzyosobowego zespołu pacjentów sanatorium.

Gdyby jednak ograniczyć się do tego rodzaju arytmetyki i tylko obliczać szkody, jakie w materiale mitu wyrządził Barańczak, niedaleko by się zaszło. Wystąpienie Karaska tylko w części nosi metodologiczny charakter, i to w części – warstwie – najbardziej wierzchniej. Polemika bardziej istotna toczy się gdzie indziej i dotyczy spraw ważniejszych, naszej sytuacji w kulturze, naszych możliwości poznawczych i artystycznych.

Bowiem Karasek co prawda wyrzuca Barańczakowi, że zajął się tylko Settembrinim, sam jednak opowiedział się ostatecznie po stronie Hansa Castorpa. Tak więc bardzo prędko polemika metodologiczna skrzyła w stronę merytoryczną, gdzie już mniej jest ważne, co nam wolno i jak powinniśmy podchodzić do zastanych treści europejskiej kultury, a ważniejsze to, o co nam idzie, co przy pomocy tych lub innych metafor chcemy wyrazić.

Sam problem „Mannowski” (Castorp wobec Naphty i Settembriniego, wieloznaczność tej trójki i stosunek do niej narratora powieści) nie jest może aż tak trudny; tutaj pomocny jest przykład samego Manna, jeśli się spojrzy na

rozwój jego osobowości artystycznej. *Czarodziejska góra* to przystanek, połowa drogi, w rozwoju Manna od postawy, która manifestowała się w *Rozważaniach człowieka apolitycznego*⁴⁹², do postawy, której ścisłym wyrazem były listy, wystąpienia i przemówienia radiowe z okresu drugiej wojny światowej. Sam Mann przesuwają się więc od Naphty do Settembriniego. Ale ten sposób mówienia jest dość niebezpieczny, bo mówimy o postawie. A postawa to coś, co uwidacznia się mniej w *Buddenbrookach*⁴⁹³, *Czarodziejskiej górze*, *Doktorze Faustusie*⁴⁹⁴ – te powieści są, pomimo wszystko, bardziej do siebie podobne niż niepodobne – o wiele bardziej w *Rozważaniach człowieka apolitycznego*, w liście do bońskiego uniwersytetu, w listach do przyjaciół. Między manifestami kulturalno-politycznymi a dziełami sztuki powieściowej zachodzą, oczywiście, głębokie związki. Niemniej jednak te dwa poziomy wypowiedzi – manifest, przemówienie, esej polityczny i po drugiej stronie dzieło sztuki – są czymś istotnie różnym. W manifestach Mann się wyostrza, mówi wyraziście, niesprawiedliwie, w powieściach te same zagadnienia tracą ostre kontury, stają się problemami złagodzonymi przez przeżycie, uruchamia się system ech i luster, przeciwności, wahań, odwołań, niejasności. Podobnie u Dostojewskiego: gdyby jego powieści były tak jednostronne i wyraziste jak postawa polityczna wykładana w publicystyce i jeszcze w notatkach do powieści, byłby tylko reakcyjnym literatem.

W publicystyce, esejach, listach, manifestuje się postawa, gdy tymczasem w powieściach, które są dziełami sztuki, schodzimy na głębszy poziom kultury, która

⁴⁹² T. Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Berlin 1918.

⁴⁹³ *Buddenbrookowie. Dzieje upadku rodziny* – powieść Tomasza Manna z roku 1901.

⁴⁹⁴ *Doktor Faustus* – powieść Tomasza Manna napisana w latach 1943–1947.

wszystkie te jednostkowe postawy zawiera w sobie, zderza z sobą, jest jednak macierzą bogatszą od wszelkich pojedynczych wystąpień, tutaj ci bojownicy, bohaterowie jaskrawego świata dyskusji i konfliktów, odpoczywają, nabierają nowych sił.

Artysta, rozdarty między postawę i kulturę, przypomina pływaka, którego ramiona i głowa wznoszą się ponad linię wody, a pod wodą, w innym całkiem żywiole, zanurzone jest ciało. To, co tam wyżej, w świetle słońca, wydaje się jasne i zdecydowane raz na zawsze, niżej, pod wodą, w głębszych warstwach kultury, traci tę oczywistość, zwielokrotnia się i rozplywa. Powietrze i wodę można by też zastąpić przez dzień i noc – gdyby trwały jednocześnie. Artysta, który praktykuje pewien światopogląd i zarazem uprawia własną, osobistą i trochę tajemniczą ontologię, przebywa równocześnie w jasnej i ciemnej strefie. Nie są one bezwzględnie izolowane, trwa tam wymiana, cząstki „ciemne” wypływają na wierzch, cząstki jasne regenerują się w głębszej sferze.

Jeszcze raz: jakie są punkty polemiczne między Barańczakiem a Karaskiem. Barańczak – jasność, postawa, racjonalizm, wybór, konsekwencja, jedność, idea. Karasek – niejasność, kultura, przedłużanie czynności wyboru, podmiotowość.

Obszar sporny – zespół możliwości ideowych zawartych w *Czarodziejskiej górze*.

Karasek wybiera Castorpa, ponieważ Settembrini to ktoś, kto dokonał już wyboru, określił się, przyjął pewien światopogląd, a nawet został wychowawcą młodzieży i popularyzatorem swoich idei, podczas gdy Castorp jest w szczególnie wolny sposób. Castorp to jeszcze nieokreślony i przez to pociągający, a nawet piękny, pnący się w górę podmiot. Jemu w powieści Manna przypisane są wszelkie rozkosze podmiotowości: wątplenie, wahania, ironia, emocje i olśnienia intelektualne.

[...] ⁴⁹⁵

Następna sprawa: Hans Castorp to podmiot umieszczony w silnym i dobrze „ustrukturuowanym” polu kultury. Barańczak interesuje się przede wszystkim jednym z biegunów pola, Karasek staje w obronie wolnego podmiotu, który wobec najbardziej nawet spolaryzowanej kultury zachowuje pewną nadwyżkę, nadwyżkę Ja, bezpieczne schronienie osobowości. Jednak to pole kultury Castorpa (wciąż pozostajemy przy tym przykładzie, tylko w części przypadkowym, a na pewno konkretnym) nie w całości daje się zestawić z językiem i kategoriami rzeczywistych, faktycznych dwudziestowiecznych polemik i konfliktów. Pozostaje tu coś nieprzekładalnego, właściwego tylko kulturze niemieckiej. [...] Kto to mówi:

Na szczęście dla starego porządku wyróżnił się teraz nowo powstały zakon, któremu umierający duch hierarchii przekazywał swoje ostatnie dary, który wlał nowe siły w to, co stare i który z cudownym rozeznanie i wytrwałością, mądrzej niż się to kiedykolwiek działo, ujął się za sprawą państwa papieskiego i jego bardziej potężną regeneracją. Historia świata nie znała dotychczas tego rodzaju społeczności. Z większą pewnością sukcesu nawet stary senat rzymski nie tworzył planów zdobycia świata... Wszystko, co pojedyncze, ma dla siebie własną skalę zdolności, tylko moce całego rodzaju są niezmierzone (*Manifesty romantyzmu*, s. 190, 191⁴⁹⁶).

⁴⁹⁵ Opuszczono fragmenty, w których autor referuje głównie poglądy znane z wystąpień Barańczaka i Karaska.

⁴⁹⁶ Novalis, *Die Christenheit oder Europa* [Chrześcijaństwo albo Europa, 1799], w: *Manifesty romantyzmu 1790–1830 (Anglia, Niemcy, Francja)*, wybór tekstów i opracowanie A. Kowalczykówna, Warszawa 1975, s. 190–191.

To Novalis⁴⁹⁷. A jeszcze Nietzsche⁴⁹⁸, jeszcze Tönnies⁴⁹⁹ z przeciwstawieniem *Gesellschaft* i *Gemeinschaft*, jeszcze Wagner⁵⁰⁰. Czyli – podmiotowa niewinność Castorpa jest wolnością w obliczu konkretnej, bogatej kultury. I gdy Karasek wyraża pragnienie identyfikacji raczej z Castorpem niż z Settembrinim, popełnia także swego rodzaju błąd metodologiczny: skoro nie można wyłowić samego Settembriniego, nie można też pozostać tylko przy Castorpie, gdyż nigdzie nie ma czystych, nie tkniętych przez idee podmiotów. Castorp waha się, lecz waha się między możliwościami, które proponuje mu realna tradycja.

[...]

Karasek poprzez Castorpa broni tego, co w kulturze związane jest z osobą, z rzeczywistością człowieka, z życiem. [...]

Karasek zadaje sobie pytanie:

Jak w tym wszystkim wyglądałby twój pogląd, w którym miejscu sam się odnajdujesz – staram się odpowiedzieć. Nie umiem.

Dość podobnie wypowiada się Leszek A. Moczulski⁵⁰¹:

⁴⁹⁷ Novalis (1772–1801) – niemiecki poeta i prozaik, jeden z najważniejszych przedstawicieli romantyzmu.

⁴⁹⁸ Friedrich Nietzsche (1844–1900) – filolog klasyczny, filozof, jeden z inicjatorów nurtu filozofii życia, twórca między innymi *Poza dobrem i złem* (1886).

⁴⁹⁹ Ferdinand Tönnies (1855–1936) – niemiecki socjolog i filozof, twórca koncepcji więzi społecznej, na którą składają się dwa typy zbiorowości: wspólnota (niem. *Gemeinschaft*) i zrzeszenie (stowarzyszenie; niem. *Gesellschaft*).

⁵⁰⁰ Richard Wagner (1813–1883) – niemiecki kompozytor i teoretyk muzyki doby romantyzmu, reformator opery.

⁵⁰¹ Leszek Aleksander Moczulski (1938–2017) – poeta, autor piosenek. Zbiorem *Nawracanie stracha na wróble* (1971) włączył się w nurt poezji nowofalowej.

Mówiąc o tym, że hasło „mówienia wprost” zawodzi, nie przystaje do mojego życia, mam na myśli wiele sytuacji, w których jestem bezradny, nie umiem odnaleźć żadnego wzorca postępowania, nie umiem posługiwać się żadnym systemem rozróżniania. Kiedy znajduję się w strefie migotliwości wszelkich norm i nieostrości, zamglenia, rozpłynięcia się ostrych konturów postępowania. Dlatego w *Pieśniach* odwołałem się do swojego ciała jako kryterium prawdy, granicy prawdy i do pytania „Jak żyję?” (Wydawnictwo *Teatr a poezja*, Wrocław 1975)⁵⁰².

Nie można zbagatelizować tej deklaracji. Zarówno to, co mówi Leszek Moczulski, jak i esej Karaska (który jednak, co warto na marginesie zauważyć, swoją nieufność do kultury i jej języka wyraża w kategoriach właśnie kultury, poprzez figurę Hansa Castorpa), to – w pewnej mierze przynajmniej – wypowiedzi o charakterze sprawozdawczym, z którymi nie można po prostu polemizować. Tym bardziej, że mało komu są obce te stany „nieostrości i zamglenia”, o których pisał Moczulski. Ponadto tekst Moczulskiego, a także esej Karaska, odwołuje się do doświadczenia artystycznego, które z kolei nakłada się na zwyczajne doświadczenie życiowe. Rozumiem argumentację Leszka Moczulskiego. Rzeczywiście, prowizoryczne i ciągle przebudowywane pojęcia, którymi chce się legitymować nasza znajomość świata, ciągle zawodzą, ciągle okazują się zbyt proste w obliczu skomplikowania rzeczywistości, złożonych doświadczeń mojego życia, reakcji mojego ciała.

Tu warto się odwołać do następnej pary pojęć – jasność, niejasność. I Karasek, i Moczulski wybierają

⁵⁰² L.A. Moczulski, *Wieczór autorski – pieśni – poemat obrzędowy*, w: *Teatr a poezja. Sztuka otwarta*, t. 1, red. M. Lubieniecka, Wrocław 1975, s. 106–107.

niejasność. Nie z dobrej woli i sympatii, nie arbitralnie, lecz dlatego, że jasność, a więc porządek pojęć i doświadczeń, wydaje się im nie do osiągnięcia. Znów byłaby to rzecz nie do dyskusji, kwestia wiary, przekonania ugruntowanego we własnych przeżyciach, gdyby nie to, że opowiedzenie się po stronie któregoś z tych pojęć to już pewna deklaracja światopoglądowa, oświadczenie należące do wysokiego języka dyskursywnego, punkt dojścia.

Czy jasność i niejasność to para pojęć równoważnych, czy też jasność (widzenia, rozumienia, rozeznawania się w rzeczywistości) jest wartością, a wybór niejasności przyznaniem się do klęski? Zależy to z pewnością od wielu innych jeszcze opcji filozoficznych, do stosunku wobec racjonalizmu i irracjonalizmu, wstępnie jednak można powiedzieć, że idzie tu o dość szczególną zbitkę tego, co dotyczy wartości, i tego, co dotyczy sytuacji czysto poznawczej. W naszym wypadku dochodzi do tego jeszcze artystyczna mutacja problemu; i Karasek, i Moczulski wypowiadają tezy mieszczące się w granicach świadomości artystycznej, a niejasność jest dla nich kategorią określającą możliwość rozeznania się pisarza w świecie, w którym żyje, i we własnej podmiotowości.

[...]

Artyści – a nie myślę tu o uczestnikach tej konkretnej, choć dokonującej się nie wprost, polemiki – niekiedy boją się jasnej świadomości, wyraźnej wiedzy, tak jakby rzeczywistość mogło nam to zagrażać. Na razie mamy jasności za mało, jeśli będzie jej więcej, nieuchronnie zaraz w pobliżu zjawi się jej siostra, niejasność. Kto raz wszedł w strefę kultury, nie może się uchylać przed ostrym, jasnym widzeniem. Ta jasność i tak się zaciemni i zamgli. Pewność i jasność wciąż są zagrożone przez niepewność i niejasność. Częściowo nawet się oczyszczają dzięki temu sąsiedztwu. To zagrożenie zachęca także do ruchu idei, do myślenia, wytrąca z bezruchu. Nie dla nich samych na pewno, ale

dla czytelników Karaska i Moczulskiego, powtórzmy to raz jeszcze, sympatia dla Castorpa, odwołanie się do niejasnych wyroków ciała – oznaczać mogą akt absencji, zwolnienie z wysiłku budowania poglądu na świat.

Ostatecznie więc, ten grzeczny lecz zdecydowany spór Karaska z Barańczakiem, obrona wielości, niejednoznaczności, podmiotowości artysty – jak się skończy? Czy można pogodzić zdeklarowaną, jasną postawę z migotliwym, wielostronnym światłem podmiotu, marsz z błędzeniem, walkę z wiecznymi wątpliwościami, określoność z nieokreślonością, przedmiotową konsekwencję z podmiotową wielostronnością? Pogodzić nie można z pewnością, kto wie jednak, czy wszystkie te przeciwieństwa, które wcale przez to nie wyzbywają się swych antagonizmów, nie mieszczą się jakoś w skórze artysty. Mówiliśmy przedtem o pływaku, którego głowa wynurza się z wody. Mówiliśmy o Mannie i o wzajemnie uzupełniającym się stosunku postawy i kultury. W swej działalności artysta nie może przedmiotowo-podmiotowych sprzeczności pogodzić, może je jednak utrzymywać przy życiu, na przemian czerpiąc siłę z tego, co wyraźne i dźwigające w górę, do światła, jak i z tego, co wieloznaczne, ciemne, odporne wobec radykalnych klasyfikacji.

[...]

Prawie wszystko, co mówi o Castorpie Karasek, warto zapamiętać i zachować, ale przenosząc na wyższy szczebel, tam, gdzie pewne wybory zostały już dokonane. Karasek mówi, że niezdecydowanie Castorpa jest tragiczne. Tragiczność wcale nie ginie na poziomie światopoglądu, przeciwnie, dopiero tutaj staje się czymś poważnym. Nie przysługuje tylko jednostronnym i zaciętrzewionym nauczycielom, a przecież nie o nich mówimy. Także niezależność nie znika równocześnie z narodzinami światopoglądu – chyba że ktoś swój światopogląd sprzedaje czy wydzierżawia.

To prawda, że literatura współczesna zajmowała się analizą „człowieka bez właściwości”⁵⁰³. Charakterystyczne jednak, że i tu istniała specjalna równowaga. I Musil, i Brecht, i Borowski, każdy w inny sposób, zajmowali się takim bohaterem. W żadnym wypadku nie byli jednak „pisarzami bez właściwości”, lecz badając amorficzność swych rówieśnych, przeciwstawiali jej wyrazistość własnych – różnych zresztą – poszukiwań ideowych. Czy więc utożsamiać się z bohaterami, czy raczej z autorami książek?

Podziały i punkty widzenia etyki czy kultury, dawno już utrwalone, aktualizowane w morzu zmiennej, coraz to nowej treści historycznej, są czymś nieosobistym, wspólnym każdemu, kto tylko wychyli głowę z biologicznie jednostajnej codzienności. Artysta to ktoś, kto udział w tej powszechnej walce musi okupić najgłębiej osobistym charakterem swego sposobu widzenia, życiem wewnętrznym, którego bogactwo i neurasteniczna aż różnorodność równoważy surowe wyroki życia zewnętrznego.

⁵⁰³ Aluzja do tytułu powieści Roberta Musila *Der Mann ohne Eigenschaften* (1943).

Bibliografia

TEKSTY ŹRÓDŁOWE

- Barańczak S., *Etyka i poetyka. Spór o nowy realizm*, „Student” 26.12.1974–8.01.1975, s. 1 i 10.
- Barańczak S., *Nieufni i zadufani. Rzecz o walce romantyków z klasykami w poezji najmłodszej*, „Nurt” 1967, nr 10, s. 14–19.
- Barańczak S., *Parę przypuszczeń na temat poezji współczesnej*, w: *idem, Jednym tchem*, Warszawa 1970, s. 3–4.
- Barańczak S., *Zmieniony głos Settembriniego*, „Literatura” 1975, nr 29, s. 1 i 4.
- Bierezin J., *W stronę etyki*, „Więź” 1970, nr 1, s. 34–37.
- Karasek K., *Przez otwory strzelnicze ust*, „Poezja” 1971, nr 12, s. 58–64.
- Karasek K., *Wątpliwości dotyczące Settembriniego*, „Twórczość” 1976, nr 3, s. 89–97.
- Kornhauser J., *Herbert: z odległej prowincji*, „Nowy Wyraz” 1973, nr 1–2, s. 76–83.
- Kornhauser J., *Realizm nienaiwny*, „Poezja” 1970, nr 9, s. 61–65.
- Kornhauser J., *Szansa grupy. O najmłodszych grupach literackich w Polsce*, „Życie Literackie” 1969, nr 46, s. 4.
- Krynicky R., *Czy istnieje już poezja lingwistyczna?*, „Poezja” 1971, nr 12, s. 47–51.
- Paźniewski W., *Lingwiści przyłapani na gorącym uczynku, czyli czy można zbawić świat za pomocą słowników?*, „Poezja” 1974, nr 12, s. 52–55.
- Paźniewski W., Piskor S., *O poezję naszego czasu*, „Poezja” 1973, nr 9, s. 7–14.
- Paźniewski W., Piskor S., Sławek T., Szuba A., *Zamiast manifestu*, „Poezja” 1974, nr 1, s. 65–66.

- Piątkowski J., Stabro S., Kornhauser J., Zgajewski A., Kronhold J., Jaworski W., *Magiczne zaklęcie, które wyzwała metafora*, „Współczesność” 1970, nr 18, s. 4.
- Piątkowski J., Stabro S., Kornhauser J., Zgajewski A., Kronhold J., Jaworski W., [inc.] *Poezja jest niezgodą...*, w: J. Piątkowski, S. Stabro, J. Kornhauser, A. Zgajewski, J. Kronhold, W. Jaworski, *Teraz* [suplement do publikacji „Kronika Kulturalna” – lata 1950–1970], [Warszawa 1971], s. 3.
- Piskor S., *Eklektyzm jako nowatorstwo*, „Poezja” 1974, nr 2, s. 56–61.
- Szuba A., *Dokąd maszerują słowa?*, „Poezja” 1974, nr 12, s. 56–60.
- Urbankowski B., *O Nowy Romantyzm. Manifest poetycki*, „Radar” 1971, nr 2, s. 4–5.
- Urbankowski B., *Śladem romantyzmu. Tezy do dyskusji o Nowym Romantyzmie*, w: *Forum Poetów Hybrydy. Program imprez Nowego Romantyzmu*, Warszawa 1973, s. 56–64.
- Zgajewski A., *Artysta bez właściwości*, „Tygodnik Powszechny” 1976, nr 51, s. 1 i 4.
- Zgajewski A., *Rzeczywistość nieprzedstawiona w powojennej literaturze polskiej*, „Student” 1972, nr 25, Dodatek Artystyczno-Literacki Młoda Kultura, s. 1 i 12–15.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

- Barańczak S., *Etyka i poetyka*, Paryż 1979.
- Barańczak S., *Nieufni i zadufani*, Wrocław 1971.
- Barańczak S., *Życie zaczyna się po trzydziestce*, „Odra” 1975, nr 7/8.
- Biskupski A., *Nie tylko przeciw metaforze*, „Odgłosy. Tygodnik Społeczno-Kulturalny” 1967, nr 11.
- Biskupski A., *Wiara w niezbywalność poezji*, „Więź” 1970, nr 1.
- Burska L., *Awangarda i inne złudzenia. O pokoleniu '68 w Polsce*, Gdańsk 2012.

- Demokratyzacja poezji – młodzi poeci wśród młodej publiczności*, „Polityka” 1974, nr 19.
- Karasek K., *Czy pięć po dwunastej?*, „Nowy Wyraz” 1973, nr 9.
- Kisiel M., *Pokolenia i przełomy. Szkice o literaturze polskiej drugiej połowy XX wieku*, Katowice 2004.
- Komunikat grupy poetyckiej „Centrum”*, „Agora. Wydanie literackie”, 1968, nr 19.
- Kornhauser J., *Wiórkowanie*, „Student” 1975, nr 9.
- Kurowicki J., *Dlaczego nie indywidualizm?*, „Poezja” 1974, nr 12.
- Kurowicki J., *Jeszcze o indywidualizmie*, „Literatura” 1975, nr 16.
- Kurowicki J., *Rozważania o naturze poety*, „Miesięcznik Literacki” 1974, nr 12.
- Kwiatkowski J., *Notatki o poezji i krytyce*, Kraków 1974.
- Majerski P., *Układy sprawdzeń (W kręgu Nowej Fali)*, Katowice 1997.
- Moczulski L. A., *Wieczór autorski – pieśni – poemat obrzędowy*, w: *Teatr a poezja. Sztuka otwarta*, t. 1, red. M. Lubieniecka, Wrocław 1975.
- Nowaczewski A., *Testament Nowej Fali, czyli o dyskusji na temat Czarodziejskiej góry raz jeszcze*, „Świat Tekstów” 2017, nr 15.
- Nyczek T., *Mówić wprost*, „Miesięcznik Literacki” 1972, nr 12.
- Nyczek T., *Powiedz tylko słowo. Szkice literackie wokół „Pokolenia 68”*, Londyn 1985.
- Pawelec D., *Rewolta słowa poetyckiego – Barańczak, Krynicki*, w: *Poznań w Marcu – Marzec w Poznaniu (w rocznicę wydarzeń 1968 roku)*, red. S. Wysłouch, J. Borowiec, Poznań 2010.
- Spór o nową sztukę. Dyskusja na IX Kłódzkiej Wiośnie Poetyckiej 1972 (fragmenty)*, „Nowy Wyraz” 1973, nr 1/2.
- Szaruga L., *Pani Schweigestill*, „Kultura” [Warszawa] 1977, nr 5.
- Szaruga L., *To słynne pokolenie 56*, w: *Teatr a poezja. Sztuka otwarta*, t. 1, red. M. Lubieniecka, Wrocław 1975.
- Szaruga L., *Walka o godność. Poezja polska w latach 1939–1988*, Wrocław 1993.

- Szulc Packalén M., *Pokolenie 68. Studium o poezji polskiej lat siedemdziesiątych*, Uppsala 1987.
- Tokarz B., *Poetyka Nowej Fali*, Katowice 1990.
- Waśkiewicz A.K., *Ósma dekada. O świadomości poetyckiej „nowych roczników”*, Wrocław 1982.
- Wirpsza W., *Neostalinizm w „Poezji”*, „Kultura” 1975, nr 4.
- Witan J., *Nie wierzę w poezję, która jest tylko kontestacją (o „Nowej Fali” w poezji polskiej szkic krytyczno-programowy)*, „Poezja” 1974, nr 1.
- Wyka K., *Pokolenia literackie*, Kraków 1989.
- Zawada A., *Młoda Kultura*, w: A. Zawada, *Wszystko pokruszone*, Warszawa 1985.

Indeks osób

- Ajschylos 252
Andrzejewski Jerzy 255
Apollinaire Guillaume 156
Arystoteles 251
- Bachtin Michaił 93
Bacon Francis 172
Baconsky Anatol E. 183
Balcerzan Edward 30, 105,
106, 167, 170, 171, 220
Bandura Jerzy 226
Baran Józef 70
Barańczak Stanisław 13–17,
19, 22, 23, 25, 27, 30, 32,
33, 39–43, 45–47, 49–51,
65, 74, 91, 93, 106, 124,
165–171, 173–179, 181, 199,
203, 221, 231, 241, 267, 277,
289, 290, 304–306, 308,
309, 313
Barski Marcin 147
Baudelaire Charles 302
Becker Jurgen 154
Bednarski Piotr 198
Bereś Jerzy 226
Bergson Henri 126
Bernacki Franciszek 203
Białoszewski Miron 34–36,
42, 74, 91, 105, 167, 171–173,
201, 202, 216, 217, 273
- Bie Oskar 160
Bieniek Elżbieta 240
Bieńkowski Zbigniew 216
Bierezin Jacek 14, 19, 22, 23,
82, 109, 199, 203, 242, 243
Biskupski Andrzej 19–21, 82,
189, 199, 203, 234, 243
Blake William 217
Błoński Jan 41, 92, 104
Bocian Marianna 75
Bordowicz Zenon Maciej 74
Borowiec Jarosław 17
Borowski Tadeusz 294, 297, 314
Boulez Pierre 85
Bourdieu Pierre 251
Brandstaetter Roman 235
Brandstetter Alois 45, 182
Brecht Bertolt 294, 314
Bremond Henri 126
Bréton Andre 185, 186, 192
Brik Osip 192
Brodzka Alina 199
Broniewski Władysław 101, 231
Bryll Ernest 34, 235, 240
Brzękowski Jan 198
Brzozowski Piotr 234
Buchowski Marian 200
Burckhardt Rudy 154
Burek Tomasz 28, 48, 269
Burluk David 192

- Burroughs William S. 150
 Bursa Andrzej 85, 194
 Burska Lidia 26, 54
- Cage John 155, 156
 Camus Albert 113, 242, 297
 Chomsky Noam 45, 152, 181, 182
 Ciepłińska Halina 148
 Conrad Joseph (właśc. Józef Teodor Konrad Korzeniowski) 98
 Cybulski Zbigniew 82
 Czachorowski Stanisław Swen 201
 Czernik Stanisław 23, 201
 Czertowicz Mirosław 240
- Dante Alighieri 252
 Davie Donald 182
 Demarczyk Ewa 240
 Demny Paul 189
 Dmochowski Franciszek Ksawery 101
 Donne John 250
 Dostojewski Fiodor 93, 253, 290, 307
 Dróżdź Stanisław 75
 Dubuffet Jean 153, 172
 Duchamp Marcel 155, 161
 Dunikowski Xawery 226
 Dyczek Ernest 199, 202
 Dyrda August 226
- Eco Umberto 157
 Eliot Thomas Stearns 77, 185, 227
- Engelking Ryszard 302
 Engels Fryderyk 94
- Fay Jean (właśc. Jean-Pierre Faye) 181
 Ferenc Teresa 198
 Flaszen Ludwik 93
 Flaubert Gustaw 253, 273
 Foucault Michel 180
 Frajlich Anna 81, 199, 240
 Fromm Erich 286
- Gabo Naum (właśc. Naum Pevsner) 192
 Garbala Marek 113, 198, 200
 Gawlik Zygmunt 226
 Gąsiorowski Krzysztof 74, 100, 149, 150
 Gerson Wojciech 226
 Giacometti Alberto 172
 Ginsberg Allan 150
 Głowiński Michał 159, 199, 201
 Godlewska Krystyna 200, 201
 Goethe Johann Wolfgang von 295
 Gogol Mikołaj 253
 Gombrowicz Witold 159, 184, 302
 Gomoła Jerzy 240
 Górzeński Jerzy 74
 Grechuta Marek 240
 Grochowiak Stanisław 27, 34, 35, 91, 256
 Grotowski Jerzy 227, 239
 Grottger Artur 226
 Guze Joanna 113

- Hamilton Richard 154
 Hanuszkiewicz Adam 240
 Harasymowicz Jerzy 32, 34,
 35, 84, 91
 Hegel Georg Wilhelm Frie-
 drich 47, 97, 99, 296
 Heraklit z Efezu 99
 Herbert Zbigniew 32, 34–41,
 77, 84, 91, 235, 263–266,
 272, 303
 Herbst Lothar 198, 200
 Herman Michał 230
 Horacy (Quintus Horatius
 Flaccus) 252, 257

 Ionesco Eugene 163
 Iwaszkiewicz Jarosław 198

 Jakobson Roman 219
 Jamroziak Wojciech 199, 203
 Janiak Jan 199
 Janikowska Janina 240
 Jankowski Zbigniew 198
 Jarema Maria 226
 Jarmołowski Jerzy 19, 199, 203
 Jastrzębski Jerzy 198
 Jaśniak Janusz 82
 Jaworski Wit 18, 23, 24, 43, 69,
 70, 117, 204, 210, 212
 Jeryzna Zbigniew 74, 149
 Juliusz Cezar 118
 Jung Carl Gustav 250

 Kaczorowski Janusz 231
 Kahn Gustave 76
 Kaliszewski Andrzej 242
 Kamiński Wasilij W. 192

 Kant Immanuel 217, 219
 Karasek Krzysztof 14, 17, 18,
 24, 28, 33, 47, 51, 52, 129,
 160, 167, 174, 175, 185–194,
 228, 230, 231, 289, 305,
 306, 308–313
 Karpowicz Tymoteusz 74, 75,
 77, 105, 167–170, 201, 202,
 215–217, 227
 Kawa Adam 70
 Kawalko Marian Janusz 82
 Kerouac Jack 150
 Kielkowski Lucjan 202
 Kienholz Edward 154
 Kierc Bogusław 199
 Kierkegaard Søren 223
 Kisiel Andrzej 200
 Kisiel Marian 46
 Klemperer Victor 283
 Kmita Jerzy 98, 102
 Komorowski Adam 70
 Konieczny Marian 226
 Konwicki Tadeusz 254–256
 Kornhauser Julian 14, 18, 23,
 24, 34, 37–40, 43, 47, 48,
 69, 70, 117, 197, 204, 207,
 210, 212, 263, 267, 268,
 270, 272, 274
 Korobłowski Edward 202
 Kościelski Władysław 295
 Kośmider Marek 199, 203
 Kotarbiński Tadeusz 172
 Kowal Tadeusz 81
 Kowalczyk Alina 309
 Krakowski Piotr 157
 Kronhold Jerzy 14, 18, 23, 24,
 43, 69, 70, 117, 204, 210, 212

- Królikowski Janusz 19, 199, 203
 Krynicki Ryszard 16, 24, 25,
 28, 36, 47, 74, 93, 167, 174,
 175, 179, 199, 203, 215, 231
 Krzeczowski Henryk 189
 Krzeszowski Wiesław Paweł
 70
 Krzyżanowski Julian 92
 Kubacki Waclaw 255
 Kubińska Olga 162
 Kulisiewicz Tadeusz 226
 Kunda Bogusław Sławomir
 198, 200
 Kurek Jalu 198
 Kurowicki Jan 46–48, 198
 Kutz Kazimierz 239
 Kwiatkowski Jerzy 27, 41, 93
- Landman Adam 296
 Lebel Jean-Jacques 155
 Lechoń Jan 198
 Lem Stanisław 248
 Leszin-Koperski Jerzy 199
 Leśmian Bolesław 220
 Lévi-Strauss Claude 151, 179
 Lipska Ewa 14
 Lubieniecka Maria 33, 43, 311
- Łukowski Jan 278
- Machiavelli Niccolò 291
 Maciejewska Anna 199, 203
 McLuhan Herbert Marshall
 45, 86, 152, 153, 179, 180
 Maj Witold 78, 238
 Majakowski Włodzimierz
 185, 192, 193, 227
- Majerski Paweł 49, 54
 Malet Leo 86
 Mann Golo 160
 Mann Tomasz 49–51, 53, 160,
 277–279, 283, 289, 290,
 292–294, 302, 306–308,
 313
 Marcel Gabriel 284
 Marcuse Herbert 147
 Markiewicz Jarosław 28, 36,
 74, 167, 174, 176, 230
 Marks Karol 26, 94, 97, 99,
 101, 166, 187, 231
 Marszałek Jan 200
 Matejko Jan 226
 Michałowski Czesław 198
 Michaux Henri 153
 Mickiewicz Adam 74, 75, 191,
 240, 255, 291
 Międzyrzecki Artur 189
 Mikołaj z Kuzy 94
 Mikołajko Zbigniew 234
 Milczewski-Bruno Ryszard
 232
 Milton John 303, 304
 Miłosz Czesław 243, 285
 Mitrega Krystyna 82
 Mizerski Leszek 240
 Młynarczyk Jolanta 81, 234,
 240
 MocarSKI Tadeusz 173, 174,
 199, 200, 240
 Moczulski Leszek Aleksander
 42, 43, 310–313
 Momot Lucjan 202
 Morawski Stefan 155
 Moréas Jean 76

- Mrozowski Krzysztof 230, 231
 Mumford Lewis 145, 146
 Musil Robert 290, 314
- Nałkowska Zofia 228
 Napoleon Bonaparte 118
 Nawrocki Aleksander 81, 200, 234, 240, 243
 Nawrocki Stanisław (pseud. Marek Bartnicki) 82
 Neuger Leonard 231
 Newton Isaac 120
 Nietzsche Friedrich 165, 310
 Norwid Cyprian Kamil 92, 114, 220
 Novalis 309, 310
 Nowaczewski Artur 49
 Nowak Andrzej 70
 Nowak Tadeusz 34, 35, 84, 220
 Nowakowski Marek 42, 249, 274
 Nowicki Krzysztof 150
 Nyczek Tadeusz 15, 16, 27, 34, 35, 207
- Olszański Tadeusz (pseud. Jan Łukaszów) 81
 Origlia Dino 152
 Osiński Zbigniew 93
 Ożóg Jan Bolesław 23
- Paik Nam June 156
 Partum Andrzej 75
 Pascal Blaise 223, 299
 Paźniewski Włodzimierz 31, 32, 45, 46, 83, 86, 145, 176, 177, 180
- Peiper Tadeusz 146, 160, 175, 176, 191, 198, 218, 220, 271, 297
 Pevsner Antoine 192
 Piątkowski Jerzy 18, 23, 24, 43, 69, 70, 117, 204, 210, 212
 Piłowski Czesław 82
 Piskor Stanisław 31, 32, 45, 46, 83, 86, 145, 165, 176, 180
 Platon 97, 121
 Pluta Jerzy 199, 202
 Płoszewski Leon 75
 Pound Ezra 188, 189
 Prokop Jan 92
 Przyboś Julian 198, 218, 220, 256, 297
 Pyrrus 122
 Pysiak Krzysztof 234
 Pytel Roman 70
- Ratkowski Filip 231
 Rimbaud Arthur 185, 189, 291
 Robespierre Maximilien de 291
 Rodowska Krystyna 200, 201
 Roszewski Wojciech 149
 Rousseau Jean-Jacques 291
 Różewicz Tadeusz 111, 112, 220, 238
 Rybak Jacek 200
 Rymkiewicz Jarosław Marek 77, 125, 220
- Sadowska Barbara 74
 Saenger Samuel 160
 Sandauer Artur 184
 Saussure Ferdinand de 151

- Schultz Hartwig 160
 Schutz William C. 151
 Sęp-Szarzyński Mikołaj 92, 94
 Sielicki Krzysztof 234
 Siemiradzki Henryk 226
 Sito Jerzy Stanisław 77
 Skoczylas Władysław 226
 Skuszanka Krystyna 240
 Sławek Tadeusz 32, 45, 83
 Sławiński Janusz 92, 215–218
 Słomczyński Maciej 303
 Słonimski Antoni 198
 Słowacki Juliusz 240
 Sokołowska Jadwiga 94
 Spoenri Daniel 154
 Stabro Stanisław 18, 23, 24, 43, 69, 70, 117, 204, 210, 212
 Stach Jan 229
 Stachura Edward 74, 220
 Stalin Józef 169
 Stanlik Mieczysław 234
 Steiner Georg 162
 Steinsberg Aniela 151
 Stevenson Robert Louis 292
 Stockhausen Karlheinz 85, 155, 161
 Stolarczyk Jan 168
 Styczeń Janusz 199, 202, 232
 Sułkowski Witold 82, 242, 243
 Suworow Aleksander 118
 Swoboda Tomasz 181
 Szaruga Leszek (właśc. Aleksander Wirpsza) 19, 27, 28, 33–35, 44, 46, 47, 49, 53, 232, 238
 Szczubiałka Michał 146
 Szczucka Natalia 180
 Szekspir William 240, 252, 253
 Szuba Andrzej 32, 45, 80, 185
 Szukalski Stanisław 226, 227
 Szulc Packalén Małgorzata 13, 18, 40, 41, 49, 53
 Szymborska Wisława 32, 84
 Śliwiński Stanisław 240
 Świegocki Kazimierz 19, 199, 203
 Tatarkiewicz Władysław 166
 Teliga Leonid 229
 Thoreau Henry David 147, 148, 163
 Tokarz Bożena 18, 19
 Tomaszewicz Jerzy 49, 81, 148, 199, 241
 Tönnies Ferdinand 310
 Torrey Bradford 163
 Trawińska Krystyna 81
 Trietiałow Siergiej 192
 Trzebiński Andrzej 23, 111
 Turowski Tomasz 70, 204
 Tuwim Julian 76, 198, 220
 Urbankowski Bohdan 30, 31, 44, 49, 73, 75, 79, 199, 200, 223, 240
 Vostell Wolf 154, 155
 Wagner Richard 310
 Wajda Andrzej 239, 255
 Warhol Andy 154
 Waśkiewicz Andrzej K. 41
 Watt Aleksander 290

- Wawrzyniak Zdzisław 70
 Wążyk Adam 229
 Weinrich Harald 180
 Wercyngetoryks 118
 Wierzyński Kazimierz 198
 Więclawska Janina 200
 Wilczek Jan 229
 Wilde Oscar 193
 Wirpsza Witold 48, 49, 92,
 105
 Witan Jan 49
 Wittgenstein Ludwig 106
 Wojaczek Rafał 30, 174, 231
 Wolniewicz Bogusław 106
 Worowska Teresa 234
 Wójcik Lidia 240
 Wyka Kazimierz 13, 25, 93
 Wysłouch Seweryna 17
 Wysogład Roman 231
 Wyspiański Stanisław 240
 Zadura Bohdan 29, 30, 77, 238
 Zagajewski Adam 14, 18, 23,
 24, 27, 29, 34, 37, 40, 43,
 47, 48, 51, 52, 69, 70, 117,
 204, 210, 212, 247, 267,
 268, 270, 271, 274, 305
 Zając Stanisław 198, 200
 Zapłatyński Andrzej 240
 Zawada Andrzej 19
 Zawadowski Leon 219
 Zylberger Ruta 199, 203
 Żabicki Zbigniew 199
 Żernicki Janusz 74
 Żuliński Leszek 81, 199



W serii ukazały się:

- tom 1 – Tomasz Sobieraj, *Prus versus Świętochowski. W sporze o naukowość, krytykę pozytywną i Lalkę*, Poznań 2008
- tom 2 – Elżbieta Nowicka, Katarzyna Kuczyńska, *Dwa głosy o sztuce. Klaczko i Norwid*, Poznań 2009
- tom 3 – Joanna Krajewska, „Jazgot niewieści” i „męskie kasztele”. *Z dziejów sporu o literaturę kobiecą w Dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznań 2010
- tom 4 – Agata Stankowska, „Wizja przeciw równaniu”. *Wokół popaździernikowego sporu o wyobraźnię twórczą*, Poznań 2013
- tom 5 – Tadeusz Budrewicz, Tomasz Sobieraj, *W sprawie przełomu pozytywistycznego. Spory krytyczne wokół Zarysu literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu Piotra Chmielowskiego*, Poznań 2015
- tom 6 – Tadeusz Budrewicz, *Spory wokół Romantyzmu i jego skutków Franciszka Krupińskiego*, Poznań 2018
- tom 7 – Marcin Jaworski, *Barbarzyńcy, klasycyści i inni. Spory o młodą poezję w latach 90.*, Poznań 2018
- tom 8 – Aleksandra Budrewicz, *Pan Tadeusz po angielsku. Spory wokół wydania i przekładu*, Poznań 2018
- tom 9 – Sylwia Panek, *Spór o „niezrozumialstwo” w dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznań 2018
- tom 10 – Wiesław Ratajczak, *Spór o Conrada 1945–1948*, Poznań 2018

- tom 11 – Bartłomiej Krupa, *Spór o Borowskiego*, Poznań 2018
- tom 12 – Marek Stanisław, *Spory o sonet we wczesnoromantycznej krytyce literackiej*, Poznań 2019
- tom 13 – Tomasz Sobieraj, *Artysta, sztuka i społeczeństwo. Spory i polemiki wokół Confiteor Stanisława Przybyszewskiego*, Poznań 2019
- tom 14 – Agnieszka Kwiatkowska, *Polemika wokół Pułtawy i Jagiellonidy, czyli oświeceniowy spór o kształt eposu*, Poznań 2019
- tom 15 – Sylwia Karolak, *Spory o Kamienie na szaniec Aleksandra Kamińskiego*, Poznań 2019
- tom 16 – Lucyna Marzec, *Spór o Granicę Zofii Nałkowskiej*, Poznań 2019
- tom 17 – Maria Jolanta Olszewska, *Spór o przyszłość literatury polskiej, czyli polemiki ze Stefanem Żeromskim po jego odczycie Literatura a życie polskie*, Poznań 2019

Stanisław Barańczak: *Parę przypuszczeń na temat poezji współczesnej, Nieufni i zadufani. Rzecz o walce romantyków z klasykami w poezji najmłodszej, Etyka i poetyka. Spór o nowy realizm, Zmieniony głos Settembriniego* © by Anna Barańczak; Jacek Bierezin: *W stronę etyki* © by Anna Sułkowska; Krzysztof Karasek: *Przez otwory strzelnicze ust, Wątpliwości dotyczące Settembriniego* © by Krzysztof Karasek; Julian Kornhauser: *Szansa grupy. O najmłodszych grupach literackich w Polsce, Realizm nie-naiwny, Herbert: z odległej prowincji* © by Julian Kornhauser; Ryszard Krynicki: *Czy istnieje już poezja lingwistyczna?* © by Ryszard Krynicki; Włodzimierz Paźniewski: *Lingwiści przyłapani na gorącym uczynku, czyli czy można zbawić świat za pomocą słowników?* © by Włodzimierz Paźniewski; Włodzimierz Paźniewski, Stanisław Piskor: *O poezję naszego czasu* © by Włodzimierz Paźniewski, Stanisław Piskor; Włodzimierz Paźniewski, Stanisław Piskor, Tadeusz Sławek, Andrzej Szuba: *Zamiast manifestu* © by Włodzimierz Paźniewski, Stanisław Piskor, Tadeusz Sławek, Andrzej Szuba; Jerzy Piątkowski, Stanisław Stabro, Julian Kornhauser, Adam Zagajewski, Jerzy Kronhold, Wit Jaworski: [inc.] *Poezja jest niezgodą..., Magiczne zaklęcie, które wyzwala metafora* © by Stanisław Stabro, Julian Kornhauser, Adam Zagajewski, Jerzy Kronhold, Wit Jaworski and by Estate of Jerzy Piątkowski; Stanisław Piskor: *Eklektyzm jako nowatorstwo* © by Stanisław Piskor; Andrzej Szuba: *Dokąd maszerują słowa?* © by Andrzej Szuba; Bohdan Urbankowski: *O Nowy Romantyzm. Manifest poetycki, Śladem romantyzmu. Tezy do dyskusji o Nowym Romantyzmie* © by Bohdan Urbankowski; Adam Zagajewski: *Rzeczywistość nieprzedstawiona w powojennej literaturze polskiej, Artysta bez właściwości* © by Adam Zagajewski.

