

**DARIUSZ PAWELEC**

# **Lingwiści i inni**

**PRZEWODNIK PO INTERPRETACJACH  
WIERSZY WSPÓŁCZESNYCH**

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego KATOWICE 1994



# *Lingwiści i inni*

*Przewodnik  
po interpretacjach wierszy współczesnych*

*Prace Naukowe  
Uniwersytetu Śląskiego  
w Katowicach  
nr 1474*

**DARIUSZ PAWELEC**

# Lingwiści i inni

PRZEWODNIK PO INTERPRETACJACH  
WIERSZY WSPÓŁCZESNYCH

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego KATOWICE 1994



**Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej**  
**Jerzy Paszek**

**Recenzent**  
**Seweryna Wysłouch**

**Projekt okładki i strony tytułowej**  
**Bogumiła Dembińska**

**Redaktor**  
**Małgorzata Poglódek**

**Redaktor techniczny**  
**Alicja Zajączkowska**

**Korektor**  
**Barbara Todos-Burny**

**Copyright © 1994**  
**by Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego**  
**Wszelkie prawa zastrzeżone**

**ISSN 0208-6336**  
**ISBN 83-226-0591-9**

**Wydawca**  
**Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego**  
**ul. Bankowa 12 B, 40-007 Katowice**

---

Wydanie I. Ark. druk. 9,25. Ark. wyd. 12,0. Przekazano do składu  
w listopadzie 1994 r. Druk ukończono w grudniu 1994 r. Papier offset.  
kl. III, 70 g., 70 × 100 Cena 50 000 zł (5,00 zł)

---

**Skład i łamanie: Agencja Poligraficzno-Wydawnicza „Compal”**  
**43-300 Bielsko-Biała, ul. Matusiaka 9/146**  
**Druk i oprawa: Zakład Poligraficzny Wydawnictwa „Augustana”**  
**43-300 Bielsko-Biała, pl. ks. M. Lutra 3**

## Spis rzeczy

|                                                                           |            |
|---------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Poezja wobec języka — język wobec świata . . . . .</b>                 | <b>7</b>   |
| <b>Sroczość (Czesław Miłosz) . . . . .</b>                                | <b>9</b>   |
| <b>Moja wierna mowa (Czesław Miłosz) . . . . .</b>                        | <b>26</b>  |
| <b>Podłogo, błogosław (Miron Białoszewski) . . . . .</b>                  | <b>51</b>  |
| <b>Kabaret Kici Koci (Miron Białoszewski) . . . . .</b>                   | <b>66</b>  |
| <b>Język, to dzikie mięso (Ryszard Krynicki) . . . . .</b>                | <b>84</b>  |
| <b>U końca wojny dwudziestodwuletniej (Stanisław Barańczak) . . . . .</b> | <b>103</b> |
| <b>Tłum, który tłum i tłumaczy (Stanisław Barańczak) . . . . .</b>        | <b>124</b> |
| <b>Summary . . . . .</b>                                                  | <b>147</b> |
| <b>Résumé . . . . .</b>                                                   | <b>148</b> |



## Poezja wobec języka — język wobec świata

Poezja wobec języka to rozstrzygnięcie artystyczne, które Edward Balcerzan<sup>1</sup> określił mianem „horyzontu lingwistycznego” słowa poetyckiego. Wiersze współczesne, których lekturę chciałbym zaproponować w niniejszym „przewodniku po interpretacjach”, mieszczą się właśnie w tak pojmowanym obszarze działań twórczych. Nie oznacza to jednak, iż przedstawiana praca miałaby pełnić funkcję podręcznika „poezji lingwistycznej” — ten termin uzyskał swoją jednoznaczną historycznoliteracką definicję w artykule Janusza Sławińskiego z 1965 roku<sup>2</sup>. Dobór tekstów do przewodnika wymyka się zatem funkcjonującemu już terminowi, choć obejmuje dokonania „pierwszego” (Białoszewski) i „drugiego” (Krynicki, Barańczak) pokolenia lingwistów. Tych ostatnich reprezentują wiersze najbardziej charakterystyczne dla nowofalowego „neolingwizmu” z lat 1968—1976. Miron Białoszewski przedstawiony został na przykładzie zaczerpniętym z tomu debiutanckiego z roku 1956 oraz przez „wojenną odsłonę” *Kabaretu Kici Koci* opublikowanego już po śmierci poety. Dwa podsuwane tu do lektury wiersze Czesława Miłosza kierują się w stronę języka w sposób odmienny od propozycji obu pokoleń lingwistów. Edward Balcerzan w przywołanej już pracy widzi w wierszach Miłosza wyraz „oferty funkcjonalności” horyzontu lingwistycznego słowa poetyckiego — „normy odbioru wiersza — pisze Balcerzan — są tu normami przekładu intralingwistycznego: z polskiego na polski”<sup>3</sup>.

Jak poruszać się po tym przewodniku? Z pewnością nie należy go czytać strona po stronie. Układ każdego rozdziału skłaniać ma do lektury aktywnej. Czytelnik nie znajdzie tu gotowego pomysłu, zamkniętej interpretacji. Rozpoznając każdy rozdział *Uwagi o lekturze* wyznaczają jedynie pole możliwości

---

<sup>1</sup> Zob. E. Balcerzan: *Poezja polska w latach 1939—1965*. Cz. 2. Warszawa 1988.

<sup>2</sup> J. Sławiński: *Próba porządkowania doświadczeń. Nowatorskie przedsięwzięcia poezji polskiej lat ostatnich*. W: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 3: *Literatura Polski Ludowej*. Warszawa 1965.

<sup>3</sup> „Wolno przemawiać zagadkami i łamigłówkami. Ale muszą być one czytelne: muszą odsyłać do wiedzy pozatekstowej.” E. Balcerzan: *Poezja polska...*, s. 119.

dla potencjalnego interpretatora — mechanizm czekający na samodzielne uruchomienie różnorodnych aspektów: poznawczego, biograficznego czy intertekstualnego. Każdorazowo ów akt „czytania rozumiejącego” może skłonić do wyboru innej z otwartych w *Kontekstach*, *Nawiązaniach i kontynuacjach*, *Odmianach tekstu*, *Materialach*, a nawet w *Notach o autorze dróg*. Układ rozdziału jest trójstopniowy, umożliwiający lekturę wiersza na różnych poziomach trudności. Na każdym z poziomów można tę lekturę zakończyć w zależności od stopnia polonistycznego zaawansowania: ucznia, studenta, nauczyciela języka polskiego.

Książka niniejsza ma ambicje pośredniczenia w lekturze wierszy autorów obecnych w programie szkolnym, a uchodzących za reprezentantów nurtu najbardziej hermetycznego i trudnego w procesie dydaktycznym. Publikacja ta chciałaby zarazem stwarzać podstawę do kształcenia wielokierunkowego, które łączy historię literatury, poetykę i wiedzę o tradycji literackiej ze znajomością rozlicznych kontekstów (historycznych, filozoficznych, politycznych) warunkujących rozumienie. Praca ta powstała z myślą o dostarczaniu materiału na lekcje języka polskiego oraz do ćwiczeń uniwersyteckich.

CZESŁAW MIŁOSZ

## Sroczość

Ten sam i nie ten sam szedłem przez las dębowy  
Dziwiąc się, że muza moja, Mnemozyne,  
Nic nie ujęła mojemu zdziwieniu.  
Skrzeczala sroka i mówiłem: sroczość,  
Czymże jest sroczość? Do sroczego serca,  
Do włochatego nozdrza nad dziobem i lotu  
Który odnawia się kiedy obniża  
Nigdy nie sięgnę a więc jej nie poznam.  
Jeżeli jednak sroczość nie istnieje  
To nie istnieje i moja natura.  
Kto by pomyślał, że tak, po stuleciach,  
Wynajdę spór o uniwersalia.

Montgeron, 1958

*Król Popiel i inne wiersze. Paryż 1962*

- 
- w. 2 Mnemozyne (*Mnemosyne*) — w mitologii greckiej tytanka, bóstwo pamięci, córka Uranosa i Gai; z greckiego *mnēmē* — pamięć.
- w. 12 Uniwersalia — z łacińskiego *universālis* — powszechny, ogólny; *universālia* l. mn. od *universālis*; w filozofii — powszechniki, przedmioty wiedzy pojęciowej, ogólnej, mające tylko cechy wspólne danej klasie przedmiotów. „Spór o uniwersalia” — aluzja filozoficzna (zob. *Konteksty*).

## Uwagi o lekturze

Należałoby chyba zacząć od końca. Wiersz bowiem, poczynawszy od pierwszego wersu, rozwija się przed nami, nie skrywając, na pierwszy przynajmniej rzut oka, specjalnych tajemnic. Czytelnik nie musi się zastanawiać nad różnymi znaczeniami poszczególnych układów słownych, które wydają się przejrzystość odzwierciedlać stojącą za nimi rzeczywistość. Może się zatem pojawić wrażenie łatwości odbioru, zrozumiałości czy wręcz banalności tego wiersza. Tekst może dodatkowo sprawiać wrażenie zabawnego, a nie takiego, którym nadawca pragnąłby skłonić odbiorcę do podjęcia podstawowej refleksji nad człowiekiem i światem. Dlaczego tak się dzieje? Dlaczego, ilekroć Czesław Miłosz mówi ten wiersz na swoich wieczorach autorskich, słuchacze wybuchają śmiechem?

Zastanówmy się też przez moment, czego w wierszu pt. *Sroczność* nie ma. Być może właśnie w owym braku tkwi tajemnica pozornej łatwości i przystępności tekstu. Poezja przyzwyczaiła swoich czytelników do szczególnego traktowania języka, który jest przecież jej wyłącznym tworzywem. Odpowiednie przetworzenie, przekształcenie języka ogólnego, tzn. ogólnie obowiązującego, sprawia, że rozpoznajemy jakiś tekst jako utwór poetycki. Język wiersza nie opisuje zwykle wprost rzeczywistości, którą pragnie wyrazić. Autor nadaje mu bowiem oryginalny kształt, który oceniany jest później jako artystyczny. Artyzm wiersza zależy w dużej mierze od inwencji twórczej ujawniającej się w doborze rozmaitych chwytów, utrudniających i wydłużających<sup>1</sup> proces zrozumienia. Czy w interesującym nas utworze Czesława Miłosza artystyczne przetworzenie warstwy językowej pełni jakąś znaczącą funkcję?

Uzupełnione jasną refleksją dowcipne wspomnienie leśnej przechadzki (*notabene* chodzi o rzeczywiste wydarzenie; zob. *Konteksty*) kończy się wraz z ostatnimi dwoma wersami. Czytelnika czekać może w zetknięciu z nimi przykry dysonans spowodowany sformułowaniem „spór o uniwersalia”, który nijak nie ma się do prostego i przejrzystego języka wcześniejszych partii tekstu. Sformułowanie to, choć zrozumiałe dla czytelników obytych z filozofią, zmusza wszystkich odbiorców do ponownego przemyślenia wiersza. Tym razem jednak spojrzeć trzeba nań już nie jak na rozwijającą się wers po wersie wypowiedź, ale jako na pewną całość. Wers ostatni bowiem oświetla pojawiające się przed nim kwestie. Uchwycenie ogólnej idei tekstu uwarunkowane jest rozszyfrowaniem zaskakującej odbiorcę przy końcu aluzji filozoficznej. Jest to świadome odesłanie czytelnika do szerokiego kontekstu myślowego wiersza, a zarazem bezpośredni zwrot do wiedzy, jaką dysponuje każdy z jego odbiorców.

<sup>1</sup> Nie należy przez to rozumieć negatywnej oceny przekształceń stylistycznych, lecz docenienie wartości samej w sobie, jaką jest w sztuce proces odbioru. „Winien on zostać wydłużony” — takie było np. stanowisko formalistów. Zob. na ten temat: Z. Mitosek: *Teorie badań literackich*. Warszawa 1983, s. 198—210.

Ałuzja ta daje odbiorcy poszukującemu sensu klucz do interpretacji, ale jednocześnie wyprowadza go poza tekst — otwiera na dociekania w ciągnącym się od Platona i Arystotelesa, a rozbudzonym we wczesnym średniowieczu sporze filozoficznym (zob. *Konteksty*). Główne pytanie tego sporu jest analogiczne do pytania postawionego przez Miłosza: Czy pojęciu ogólnemu, takiemu jak choćby „sroczość”, odpowiada w przyrodzie coś rzeczywiście istniejącego, czy też „sroczość” jest tylko i wyłącznie wyrazem — formą jedynie językową? To prawdziwie filozoficzne zagadnienie, obecne w wierszu, zawiera w sobie niejednorodną i bogatą problematykę. Zastanowienia wymaga określenie najważniejszych obszarów rzeczywistości wywołanych zabawnym, z pozoru, pytaniem: „Czymże jest sroczość?” Jaka sfera międzyludzkiej działalności została, jako pierwsza, poddana obserwacji w tym wierszu i w tym pytaniu o „rzecz” i o „wyraz”?

Pytając „Czymże jest sroczość?”, pyta poeta jednocześnie, jak utworzone przezeń, według pewnego wzoru językowego, słowo określa konkretnego ptaka, ujrzanego w podparyskim lesie. Czy „sroczę serce”, „włochate nozdrze nad dziobem” i „lot” wystarczająco argumentują utworzenie nowej nazwy? A jeśli tak, to czy owo ogólne nazwanie zdoła sprostać wymogom rzeczywistości, ku której się kieruje, do której chce się odnieść? Zbliżyliśmy się do niej i poznajemy ją między innymi za pośrednictwem języka. Miłosz jest oczywiście aż nadto świadomy ułomności i bezradności języka w zetknięciu ze światem, dlatego też w swojej poezji nie dokonuje na tworzywie operacji stojących na drodze między językiem a światem. Musi więc mieć również świadomość faktu, że czytelnik wiersza nie zobaczy za jego pośrednictwem sroki z La Forêt de Senart (zob. *Konteksty*). W języku nie sposób przekazać konkretnych cech „istnień poszczególnych”. Używając słowa „sroka”, posługujemy się wszakże nazwą gatunku. Każde istnienie, jakie chcemy opisać, poddajemy, chcąc nie chcąc, uogólnieniu. Miłosz, mogłoby się wydawać, w omawianym wierszu zmierza ku abstrakcji. Brnie w uogólnienia. Czy tak właśnie należy odbierać jego pytanie o „sroczość”?

Niemożliwość określenia tego, co w świecie indywidualne i zmienne, prowadzi do poszukiwania punktów stałych, istoty wszystkiego, co istnieje. Tylko że to przecież podstawowy problem wiersza Miłosza: nie ma pewności, czy samo pojęcie takiej „istoty” ma w ogóle jakiś sens. Na to podstawowe pytanie filozoficzne nie znajdziemy, rzecz jasna, w wierszu jednoznacznej odpowiedzi, co wcale nie znaczy, że jego podmiot nie skłania się wyraźniej ku jednej ze stron „sporu o uniwersalia”. Której zatem? Czy opowiada się raczej za „realizmem pojęciowym” — poglądem o obecności przedmiotów ogólnych w przyrodzie, czy też bierze stronę „nominalistów”? Znaczyłoby to, w tym drugim wypadku, że „sroczość” jest tylko wyrazem i w świecie rzeczywistym nic jej nie odpowiada.

Jaki obszar ludzkiej egzystencji poruszyć, aby znaleźć się jak najbliżej prawdy? Miłosz przeprowadza czytelnika od problematyki filozoficznej, przez językową (lingwistyczną), do etycznej. Nie samo poznanie przyrody jest

głównym problemem wiersza, ale wypływające ze skutków owego poznania konsekwencje. Pytanie o te konsekwencje zadać trzeba po lekturze następującego dwuwersu:

Jeżeli jednak sroczość nie istnieje  
To nie istnieje i moja natura.

Jakie wnioski wypływają z tej analogii? Czy w świetle wcześniejszych ustaleń jest to analogia uzasadniona? Jeśli „sroczość” czy jakiegokolwiek inne pojęcie tego typu („koniowatość”, „dębowatość”, „sójkowatość” — zob. *Konteksty*) należałoby uznać tylko za wyraz — istnienie mające swe miejsce wyłącznie w obrębie języka, to konsekwencje zajęcia takiego stanowiska okazać by się mogły nadzwyczaj groźne. Dlaczego? Czymże oto jest na przykład „człowieczeństwo”, jeśli nie pojęciem ogólnym — takim jak „sroczość”? Czy jednak możemy uznać je w związku z powyższym za termin abstrakcyjny, w potocznym rozumieniu tego słowa, tzn. nie oparty na rzeczywistości, czysto pojęciowy? Czy „człowieczeństwo” to, mówiąc krótko, „wyraz” i nic więcej?

Gdyby słowu temu faktycznie nie odpowiadało nic w rzeczywistości, to czy nasz świat istniałby w obecnej postaci? Jak kształtowałyby się stosunki między ludźmi, gdyby nie określała ich nadrzędna idea i świadomość „człowieczeństwa” właśnie? Dotykamy tu przede wszystkim problemu etycznego, bo też istotą człowieczeństwa zdaje się wyznawanie przez ogół ludzi jakichś wartości moralnych — stałych (typowych) dla danej epoki ludzkości (zob. *Konteksty*).

Podmiot wiersza Czesława Miłosza nie rozmyśla zatem, jak mogłoby się w pierwszej chwili wydawać, o naturze „sroki”. Nie zatrzymuje się też na postawieniu filozoficznego w swej istocie, ale przecież znanego od wieków pytania. Problem niedoskonałej relacji między językiem a światem pozwala mu na odsłonięcie wewnętrznego niepokoju o egzystencjalne i moralne podstawy własnego istnienia. Czy rzeczywiście tylko własnego?

\* \* \*

W puencie wiersza pt. *Sroczość* odnajduje czytelnik łatwą do rozszyfrowania aluzję filozoficzną. Jaką funkcję pełni ona w konstrukcji tekstu? Czy podporządkowuje sobie przebieg myślowy i artystyczny całego utworu, czy też może wiersz nie straciłby wiele ze swych sensów, gdyby pozbawić go ostatniego wersu? Albo też inaczej: czy bez puenty odbiorca tekstu miałby szansę sam wpaść na trop wielkiej dyskusji filozoficznej i uznać ją za główny kontekst interpretacyjny utworu Miłosza? Zwróćmy wpierrw uwagę na sposób eksponowania w omawianym wierszu podmiotu lirycznego. Przejrzyjmy kilka wybranych z tekstu form gramatycznych: „szedłem”, „muza moja”, „mówiłem”, „nie sięgnę”, „nie poznam”, „moja natura”, „wynajdę”. Co łączy wszystkie te formy?

Dopiero uświadomienie sobie roli konsekwentnie pierwszoosobowego podmiotu w tym wierszu ułatwi nam rozstrzygnięcie postawionych wcześniej pytań

o zasadę konstrukcyjną *Sroczości*. Do roli owej zasady pretendują co najmniej trzy elementy tekstu: aluzja filozoficzna, pojawiająca się za sprawą wyrażenia „spór o uniwersalia”, centralny punkt słownika utworu, ustanowiony już w tytule, oraz osoba podmiotu mówiącego. Co zatem wybrać?

Bezpośrednie przywołanie tradycji „sporu o uniwersalia” pełni w obrębie tekstu znamionną funkcję. Wskazuje na to chociażby pozycja, na jakiej zwrot ten pojawia się w wierszu, pozwalająca przyznać mu rolę puenty. Sama formuła aluzji wpływa również na zmianę tonu wypowiedzi. O jego charakterze aż do końcowego wersu decyduje tytułowy neologizm. Jakie jest jego znaczenie dla stylistyki tekstu? Choć logicznie wynika on z filozoficznej bazy wiersza, to — paradoksalnie — w warstwie językowej kontrastuje ze słownikowym jej określeniem. W ostatecznym rachunku wyrastające z koncepcji „sporu o uniwersalia” słowo „sroczość” jest naturalnie podporządkowane puencie. Zanim jednak do niej dojdzie, za sprawą tego jednego słowa zostaje otwarta cała „lingwistyczna” problematyka wiersza. Mieści się ona w relacji: PRZEDMIOT — NAZWA — ZAKRES NAZWY. Nie jest to jednak proste badanie pojemności znaku językowego. Mielibyśmy z tym do czynienia, gdyby podmiot poszukiwał określeń dla realnie dostępnej mu rzeczy. Wywołanie „sporu o uniwersalia” zaświadcza, że obserwujemy sytuację skrajnie odmienną. Dana jest nazwa, niejasny pozostaje jej zakres, ale bytem najbardziej wątpliwym okazuje się sam przedmiot w nazwie przedstawiany. Porównajmy *Sroczość* z fragmentem innego wiersza Czesława Miłosza pt. *Na trąbach i na cytrze*:

Z otchłani dla nie ochrzczonych młodzianków i dusz  
zwierzęcych niech wyjdzie martwy lis i zaświadczy przeciw  
językowi.

W mrówczanym świetle igliwia stojący sekundę przed  
chłopcem którego wezwano żeby mówił o nim czterdzieści  
lat później.

Nie ogólny, pełnomocnik idei lisa w płaszczu podbitym  
uniwersaliami.

Ale on, mieszkaniec kamienistych jelniaków niedaleko  
wioski Żegary.

Wprowadzenie tej samej aluzji („uniwersalia”) posłużyło w cytowanym przykładzie wyjaskrawieniu odwrotnej niż ujawniona w *Sroczości* postawy podmiotu. Na czym ta odwrotność polega?

Zmiana kierunku działania nie wpływa jednak na kształt sieci podstawowych relacji i antynomii, w jakich zamyka się refleksja podmiotu. Punktem wyjścia obu tekstów jest układ: PRZEDMIOT — JEGO NAZWA — JEJ ZAKRES. Układ ten nie wyczerpuje pojemności myślowej wiersza, ale stanowi coś w rodzaju logicznego wzorca — eliptycznie podanej wykładni intelektualnej. Wpisać w nią można ogólniejszy obraz kłopotów podmiotu z uchwyceniem zasady własnego istnienia. Tekst wiersza daje podstawę do

zastanowienia się nad relacją: KONKRET — IDEA, a co za tym idzie — do rozważania sprzeczności: KONKRETNE — UNIWERSALNE, POSZCZEGÓLNE — POWSZECHNE. W jakiej postaci antynomie te uobecnione są w wierszu *Sroczność*? W jaki sposób mieszczą się w nich spostrzeżenia podmiotu dotyczące „natury” człowieka?

\* \* \*

Kiedy mówimy, że Czesław Miłosz posługuje się w swych wierszach prostym i przejrzystym językiem, mamy na uwadze przede wszystkim specyficzną stylistykę, w której niemal zupełnie brak metafory. Co zatem sprawia, że teksty Miłosza bez wahania zaliczamy do dziedziny poezji?

Prostotę i przejrzystość języka Miłosza uzupełnić należy jego „konkretnością”, wyrażającą się w dążności do maksymalnego nasycenia słowa bytem, w wierności wobec szczegółu, wobec zobaczonej i zapamiętanej rzeczywistości. Również w *Sroczności*, mimo że tekst ten jest próbą połączenia abstraktu z konkretem, namacalność określeń językowych daje o sobie znać w momencie przedzierania się podmiotu w stronę rzeczy, która być może nie istnieje. Zestawmy tu na przykład ogólną „sroczność” z „włochatym nozdrzem nad dziobem”. To ostatnie wyrażenie funkcjonuje w łańcuchu innych, obok „sroczego serca” i „lotu”. Obserwujemy zabieg poetycki wyrastający z przekonania, że zjawiska i rzeczy dają się przedstawić w języku jedynie przez sumowanie ich części składowych. Jaki wobec tego trop poetycki dominował będzie wśród środków wyrazu artystycznego, jakimi posługuje się Czesław Miłosz?

Prostota i przejrzystość języka są jednak również określeniami mylącymi, gdy potraktować je zbyt dosłownie. Ze zrozumiałymi i jasnymi wersami Miłosza nie należy raczej zbyt szybko się rozstawać. Jaka bowiem myśl zawarta została na przykład w inicjalnym, przezroczystym językowo wersie *Sroczności*:

Ten sam i nie ten sam siedłem przez las dębowy

Swego rodzaju podpowiedź pojawia się w następnym wersie, w osobie muzy reprezentującej pamięć. „Teraźniejszość” sytuacji lirycznej skrzyżować trzeba z „przeszłością” osoby mówiącej. W interesującym nas zdaniu wyrażone zostało przez nią indywidualne odczucie czasu — właściwe zresztą każdemu człowiekowi<sup>2</sup>. W odczuciu tym świadomość tożsamości („ten sam”) — niezmienności i niepowtarzalności własnej natury, jej pozaczasowości, nakłada się na poczucie nietożsamości („i nie ten sam”), w którym obecne jest świadectwo zmienności stanów i procesów psychicznych w ludzkim doświadczeniu, z dnia na dzień dokonujących się w każdym przemian. W jednym, nie budzącym zaciekania od strony językowej, zdaniu, przywołał poeta heraklitejską z ducha refleksję o „rzece czasu”. W znacznie późniejszym *Wstępie do Kronik*

<sup>2</sup> Zob. esej R. Ingardena *Człowiek i czas*. W: Idem: *Książeczka o człowieku*. Kraków 1972, s. 43—74.

analogiczną myśl wypowiedział Miłosz, nie posługując się już językiem wiersza. Pisał o „tajemnicy odsuwania się każdego *dzisiaj* we *wczoraj*, znikaniu każdego *jest* zastępowanego przez *było*, brzegu, na którym stoimy, patrząc jak prąd unosi znane nam widoki, ale również nas samych łudzących się, że stoimy na brzegu”<sup>3</sup>. Tyle zatem najkrótszego z możliwych komentarza do pierwszego wersu:

Czasowe perspektywy określone w otwarciu wiersza służą usytuowaniu się podmiotu wobec fundamentalnego problemu tekstu, wiążącego wszystkie pozostałe. To problem epistemologiczny: Jak możliwe jest poznanie świata? Z pierwszego wersu dowiadujemy się na przykład, że zależy ono od zmienności podmiotu w czasie. Zastanówmy się jeszcze, co w planie epistemologicznym może oznaczać fragment wiersza kończący się sformułowaniem:

Nigdy nie sięgnę a więc jej nie poznam.

Interpretacja wyrazu „sięgnę”, tak a nie inaczej wykorzystanego przez poetę, przysporzyć musi niemało trudności. Przypomina się Mickiewiczowskie „sięgaj, gdzie wzrok nie sięga”. Czy słusznie? W tym kłopotliwym czasowniku przewidziane jest połączenie ze „wzrokiem” i „rękoma”. Możliwość ta wzmacnia konkretność i namacalność wypowiedzi Miłosza. Nie odzwierciedla ona jednak faktycznych czynności i zamiarów podmiotu, stanowi jedynie zapis jego refleksji. Nim podejmiemy się ostatecznego wyjaśnienia, warto zapoznać się z fragmentem wiersza Czesława Miłosza pt. *Po ziemi naszej*:

Gdybym miał przedstawić czym jest dla mnie świat  
wziębym chomika albo jeża albo kreta,  
posadziłbym go na fotelu wieczorem w teatrze  
i przytykając ucho do mokrego pyszczka  
słuchałbym co mówi o świetle reflektorów,  
o dźwiękach muzyki i ruchach baletu.

To obecny również w *Sroczości* sygnał kolejnej przeszkody stojącej na drodze do poznania świata. Rzeczywistość dostrzegana ludzkim okiem wcale nie musi być jedyną rzeczywistością. W kontekście przywołanego wiersza przynajmniej jedno z możliwych odczytań Miłoszowego „nie sięgnę” staje się bliższe. „Nie sięgnę” to znaczy między innymi nie spojrzę nigdy na świat z perspektywy innej niż moja własna.

Podmiot wiersza *Sroczść* jest bez wątpienia najistotniejszym i najdynamiczniejszym elementem tekstu. Dzieje się tak dzięki wykazywanej przezeń aktywności intelektualnej. Trzeba jednak przyznać, że choć odwołanie się wprost do pamięci czy do „sporu o uniwersalia” świadczy jednoznacznie o dużej roli intelektu, to równie ważna wydaje się rola intuicji. To właśnie

<sup>3</sup> Cz. Miłosz: *Wstęp*. W: Idem: *Kroniki*. Kraków 1988, s. 30.

intuicja, w fenomenologicznym rozumieniu tego pojęcia<sup>4</sup>, określa przebieg myślowych przygód podmiotu lirycznego. Zwróćmy uwagę na następujący wers:

Skrzeczala sroka i mówiłem: sroczość,

Samo zetknięcie się ze zjawiskiem zaowocowało intuicyjnym i momentalnym aktem poznania, który przejawia się w użyciu zamykającego owo poznanie słowa. Nastąpiło więc, za sprawą języka, uchwycenie istoty rzeczy. Dopiero po tym zdarzeniu przyszedł czas na — wtórną wobec niego i wobec samego aktu poznania — racjonalną refleksję:

Czymże jest sroczość?

Podmiot wiersza uprawia filozofię — filozofuje. Omawiany tekst nie ilustruje i nie komentuje filozoficznego kontekstu. Swoją „filozoficzność” wiersz ten zawdzięcza aktywnej poznawczo postawie podmiotu lirycznego, który „dziwi się”, intuicyjnie nazywa, pyta i w końcu „wynajduje”. Wszystko to we własnym imieniu i na własny użytek. W jakim celu? Czy zaspokojenie ambicji poznawczych wyczerpuje zamierzenia podmiotu?

\*   \*   \*

Uwagi nasuwające się podczas omawiania wiersza Czesława Miłosza pt. *Sroczość*, jak również przywołane przy tej okazji konteksty, mogą się okazać przydatne podczas interpretacji innych utworów tego poety, takich jak: *Oda do ptaka*, *Na trąbach i na cytrze (7)*, *Nie więcej*. W tekstach tych, podobnie jak w *Sroczości*, rozpatrywany jest udział języka w procesach poznania.

---

<sup>4</sup> Intuicja dla fenomenologów (np. dla Edmunda Husserla) dostarczać ma przesłanek dla pracy intelektu — rozumowania. Intuicja umożliwić ma ujęcie fenomenu (wszystko, co odbieramy jako dane bezpośrednio i z oczywistością) w jego konkretności, tzn. tej rzeczy, jaką mamy w danej chwili przed oczami, oraz pozwala ująć samą istotę fenomenu. Intuicja w rozumieniu fenomenologicznym jest więc odmienna od intuicji w ujęciu Bergsona.

## Konteksty

**1** Ulepiwszy z gleby wszelkie zwierzęta lądowe i wszelkie ptaki powietrzne, Pan Bóg przyprowadził je do mężczyzny, aby przekonać się, jaką on da im nazwę. Każde jednak zwierzę, które określił mężczyzna, otrzymało nazwę „istota żywa”. I tak mężczyzna dał nazwy wszelkiemu bydłu, ptakom powietrznym i wszelkiemu zwierzęciu polnemu [...].

*Stary Testament, Księga Rodzaju, rozdział 1, werset 19–20.*

**2** [...]

Ewa Czarnecka: „Ten sam i nie ten sam szedłem przez las dębowy”. To święty las dębowy, jak na Litwie?

Czesław Miłosz: Nie, to jest konkretnie La Forêt de Senart, przy którym mieszkalem w Montgeron pod Paryżem. „Ten sam” — czyli ten sam ja, co w przeszłości, w dzieciństwie, a zarazem „nie ten sam”, bo zmieniony przez czas.

E. C.: No, jeśli pan powie, że srokę też pan spotkał w tym lesie...

C. M.: Oczywiście, spotkałem tam wiele srok. La Forêt de Senart jest bardzo ładnym, wysokopiennym lasem dębowym. Kiedyś było to miejsce polowań królewskich. A sroki — ja wierzę w sroczość, podobnie jak w naturę ludzką. Szalenie mnie interesuje właśnie sroczość. To jest to, co Arystoteles nazywał entelechią\*. [...] Nie mogę się oprzeć podejrzeniu, że z tą całą teorią ewolucji\*\* coś tutaj nie klapuje, jeżeli jest entelechia, czyli spełnianie się jakichś cech gatunkowych. Naturalnie, teoria ewolucji tłumaczy przechodzenie jednego gatunku w drugi. Ale dla mnie te różnice między gatunkami są tak wyraźnie zarysowane, że nie mogę uwierzyć, skąd od lisa do słonia (śmiech).

E. Czarnecka: *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze.* New York 1983, s. 136–137.

\* Entelechia — z greckiego *entelècheia* — działanie; w filozofii Arystotelesa celowo działająca siła, która możliwość tkwiącą w rzeczy doprowadza do urzeczywistnienia; doprowadza do zaktualizowania potencji, sprawia, że rzecz realizuje swoją istotę.

\*\* Teoria ewolucji — koncepcja filozoficzna Herberta Spencera (1820–1903), której podstawą jest przeprowadzony przez Karola Darwina (1809–1882) empiryczny dowód powstawania nowych gatunków biologicznych. Według Spencera prawo rozwoju jest powszechne, rozwojowi podlega cały wszechświat we wszystkich swoich częściach; rzecz, która podlega rozwojowi, nie jest niezmienna, podlega przemianom. Teoria ewolucji przełamała obecne w filozofii od Arystotelesa przekonanie, że byt ma formy wieczne, niezienne.

## 3

Treścią sporu o uniwersalia było, czy pojęciom ogólnym odpowiadają przedmioty rzeczywiste, a jeżeli odpowiadają, to jakie. Spór ten był wywołany przez dialektyków, nie miał wszakże charakteru dialektycznego, lecz na wskroś metafizyczny, dotyczył bowiem nie natury pojęć, lecz natury ich przedmiotów. Jądem jego było: czy rzeczywistość składa się z samych przedmiotów jednostkowych i konkretnych, czy też jeszcze i z innych, ogólnych i abstrakcyjnych. [...] jeśli gatunki jako ogólne nie są czymś rzeczywistym w przyrodzie, to są wyrazami. Tak wytworzyła się alternatywa: albo rzecz, albo wyraz. I stąd powstało przeciwieństwo realizmu pojęciowego, który uznawał, że gatunkom odpowiadają realne przedmioty, i nominalizmu, który zaprzeczał istnieniu takich przedmiotów i w gatunkach widział tylko wyrazy.

Termin *realizm*, tak często używany w filozofii, ma w niej dwa różne znaczenia. W jednym oznacza twierdzenie, że przedmioty fizyczne są realne, że nie są li tylko naszymi wyobrażeniami. W tym rozumieniu *realizm* przeciwstawia się idealizmowi, subiektywizmowi, i najwięcej jest używany w filozofii nowszej. Natomiast w drugim znaczeniu *realizm* oznacza twierdzenie, że poza przedmiotami fizycznymi, przedmiotami jednostkowymi, realne są także gatunki, przedmioty ogólne. Jest to *realizm pojęciowy*, swoiście średniowieczny. Jego przeciwieństwem jest nominalizm. [...] A jądrem nominalizmu było to, co stale powtarzał realista Arystoteles: że nie istnieje nic poza jednostkowymi rzeczami. Ale nominalizm wyciągnął odmienną konsekwencję: jeśli gatunki nie mogą być realnymi rzeczami, to są tylko — wytworami mowy.

W. Tatarkiewicz: *Historia filozofii*. T. 1: *Filozofia starożytna i średniowieczna*. Warszawa 1978, s. 231—234.

O znaczeniu pojęcia „dialektyka” w filozofii zob.: W. Tatarkiewicz: *Historia filozofii...*, s. 97—98.

Porównaj z pojęciami: „dialektyka heglowska” i „dialektyka marksistowska” na przykład w *Słowniku wyrazów obcych*. Tam również o różnych znaczeniach terminu „metafizyka”. Na temat metafizyki zob. też rozdział o poglądach Arystotelesa w *Historii filozofii...*, T. 1, s. 108—120, i *Czym jest metafizyka?* M. Heideggera (*Budować, mieszkać, myśleć*. Warszawa 1977).

## 4

Dąb, który, jak wierzyłem, jest wszędzie i zawsze dębem po prostu, wieczną i jedyną dębowatością samą w sobie, rozmnożył się na gatunków szesnaście, poczynając od tych, których dębowatość jest niewątpliwa, aż do innych, gdzie jest zamglona, tak że trudno jest od razu zgadnąć: laur to czy dąb? Podobne a niepodobne, toż-

same, a nie tożsame — to prowadzi tylko do niedorzecznych myśli, dlaczego jednak do nich się nie przyznać? A więc: skąd, na mocy czego, powszechna zasada czy esencja drzewa? I w niej, jako jej część i zawartość, zasada, esencja sosny, dębu? O klasyfikacje! Czy tylko w umyśle czy, pomimo wszystko, też poza nim? Sójki skrzczą za oknem, żebyż to sójki, ale albo *Steller's Jays* albo *Scrub Jays*, czarne w górnej połowie, niebieskie u dołu, z czarnym czubem, tyle że głos jednych i drugich, złodziejskość, bezczelność te same co u ich pobratymców w odległym o tysiące mil moim rodzinnym kraju. Czym jest sójkowatość? W krótkości cyklu ich życia, w powtarzalności jego przez millenia, bez wiedzy, że istnieje coś takiego jak „bycie sójką” czy „bycie *Steller's Jay*”, jest coś zdumiewającego.

Cz. Miłosz: *Widzenia nad Zatoką San Francisco*. Kraków 1989 (wydanie pierwsze: Paryż 1969), s. 20.

O znaczeniu Natury w życiu Czesława Miłosza zob. np. rozdział pt. *Wychowanie katolickie w Rodzinnej Europie* (wydanie pierwsze: Paryż 1959) oraz rozdziały *Wspomnienie pewnej miłości* i *O skutkach nauk przyrodniczych w Widzeniach nad Zatoką San Francisco*, a także wiersze *W słoju*, *Trytony* w *Kronikach*.

## 5

[...]

Aleksander Fiut: Przypomnę tutaj zdanie, które Pan wypowiedział o Gombrowiczu. Że jeżeli patrzeć na jabłko, to Gombrowicza interesuje forma jabłka, a Pana interesuje jego esencjonalność, jego jabłkowatość. Czy mógłby Pan to rozróżnienie rozwinąć?

Czesław Miłosz: Idziemy w kierunku wielkiej filozoficznej dyskusji. Zresztą Gombrowicz od razu kierował rozmowę na filozofię i ciągle pytał: „Czy ty uważasz, że to jest, że to istnieje?” I właściwie Gombrowicza zaprzętał problem istnienia świata. Czy świat istnieje tu, czy istnieje tylko w głowie [...]. Ja zawsze, nie wiem dlaczego, tak odruchowo brałem stronę skrajnego realizmu. Nawet aż do realizmu Tomasza z Akwinu\*. Jest koniowatość, jest koń — to jest realizacja koniowatości. Nie mówię tego z nadto poważnie. Nie powinniśmy tutaj toczyć wielkiej filozoficznej dyskusji. Wolę tu tylko, powiedzmy, preferencje. Ja wolę nawet być przeciwko nominalistom. Wolę wierzyć, że jest koniowatość, której realizacją jest koń.

*Czesława Miłosza autoportret przekorny. Rozmowy przeprowadził Aleksander Fiut.* Kraków 1988, s. 90–91.

\* Św. Tomasz z Akwinu (ok. 1225–1274) uważał, że istota rzeczy materialnych nie jest dana umysłowi ludzkiemu, dane są mu tylko rzeczy jednostkowe i one muszą służyć za punkt wyjścia wszelkiego poznania. W sprawie uniwersaliów Tomasz z Akwinu był bliski poglądom Arystotelesa.

**6** Jest z pewnością bardzo trudno określić naturę człowieka. Wykracza on poza wszelkie ramy nadawanych mu określeń przez swoje czyny, czasem bohaterskie, a czasem straszliwe, przez niezmienną różnorodność swego charakteru i zamierzeń, jakie usiłuje zrealizować, przez nie dającą się wyczerpać nowość swych dzieł i przez podziwu godną zdolność do regeneracji po prawie każdym swym upadku. Wszelkie wysiłki, by objąć pełnię jego istoty określeniem zadowalającym i adekwatnym, okazują się daremne. Do każdego rysu, który znajdujemy w jego istocie, można dobrać konkretne fakty, które zdają się dowodzić czegoś wręcz przeciwnego. [...] istnieje pewien zbiór szczególnych wartości, które człowiek sobie ustala i usiłuje realizować, a nawet do ich realizowania czuje się powołany. Jakże to są wartości to niełatwo powiedzieć. I jest możliwe, że ich ogół zmienia się w granicach ściśle określonych w zależności od poszczególnego typu człowieka i od epoki historycznej. Lecz mimo tej ewentualnej zmiany pozostaje pewien podstawowy zasób wartości, charakterystyczny dla danej epoki ludzkości. Nie polega on jednak na poszczególnych wartościach, ale na doborze zasadniczych kategorii wartości. Lecz nie tyle zasadnicze cechy tego zasobu kategorii wartości są istotne dla natury człowieka, ile raczej fakt, że człowiek w ogóle doznaje potrzeby, a nawet odczuwa konieczność posiadania i poznawania wartości, tudzież ich realizowania, o ile to jest możliwe w ogóle i w szczególności w otaczającym go świecie. Bez bezpośredniego i intuicyjnego obcowania z wartościami, bez radości, jaką mu daje to obcowanie, człowiek jest głęboko nieszczęśliwy. Uszczęśliwia go natomiast urzeczywistnienie wartości i ulega ich szczególnemu urokowi. Nie chodzi tu przy tym — przynajmniej w pierwszym rzędzie — o wartości relatywne w odniesieniu do jego potrzeb czysto życiowych (jak np. pożywienie) ani też w stosunku do jego przyjemności (jak np. dobre zdrowie lub rozkosz), lecz o wartości w swej immanentnej jakości absolutne, jakkolwiek ich realizacja zależy od twórczej siły człowieka, słowem: wartości moralne i wartości estetyczne.

[...] Natura ludzka polega na nieustannym wysiłku przekraczania granic zwierzęcości tkwiącej w człowieku i wyrastania ponad nią człowieczeństwem i rolą człowieka jako twórcy wartości. Bez tej misji i bez tego wysiłku wyrastania ponad samego siebie człowiek zapada z powrotem i bez ratunku w swoją czystą zwierzęcość, która stanowi jego śmierć.

---

Zob. również: J. Koźmielecki: *Koncepcje psychologiczne człowieka*. Warszawa 1976; J. Koźmielecki: *Koncepcja transgresyjna człowieka*. Warszawa 1987; M. A. Krąpiec: *Ja — człowiek. Zarys antropologii filozoficznej*. Lublin 1979; K. Wojtyła: *Osoba i czyn*. Kraków 1969; E. Fromm: *Szkice z psychologii religii*. Warszawa 1966; E. Fromm: *Ucieczka od wolności*. Warszawa 1978.

## Nawiązania i kontynuacje

JAROSŁAW MAREK RYMKIEWICZ

### Co to jest drozd (III)

Co jest w droździe Drozd jest w droździe ale który  
czy ten właśnie drozd konkretnie szaropióry

Ten jedyny ten słyszalny i widzialny  
Ten co fruwa między nami substancjalny

Czy drozd inny ten co nie ma piór i pierza  
Ten co drozdem nie jest ale być zamierza

A tam w droździe co tam gwiżdże i co zgrzyta  
A gwiżdżące to się o co drozda pyta

Co jest w droździe Czy drozd wszystek i drozd cały  
Ale wtedy co by z drozda drozdy miały

Czy drozd jeden co się w jednym droździe mieści  
Ale wtedy w innych gniazdach kto szeleści

Kto te wiersze czyje wiersze za mnie pisze  
Kto o świecie kładzie palce na klawisze

A gdy drozda poprzez drozdy się pomnoży  
To czy w droździe złote wnętrze się otworzy

A gdy drozda poprzez drozdy się podzieli  
Czy będziemy jeszcze drozda w droździe mieli

I co drozd ten mi jedyny wie i sądzi  
O tym droździe który nim tym drozdem rządzi

I co o nim o tym droździe co wszelaki  
Sądzą inne abstrakcyjne raczej ptaki

Jeśli ptaki są co nie jest wcale pewne  
Śpiew się śpiewa bo się śpiewa to co śpiewne

O pojęcia kto was pojął niepojęte  
A co śpiewa w każdym droździe czy jest święte

A drozd nie wie co jest w droździe a drozd śpiewa  
Niepojęcie on pojmuje jak się miewa

*Co to jest drozd. Warszawa 1973.*

Jarosław Marek Rymkiewicz, ur. 1935, poeta, tłumacz, historyk literatury; debiutował tomem *Konwencje* (1957), swój program poetycki wyłożył w zbiorze szkiców pt. *Czym jest klasycyzm* (1967).

CZESŁAW MIŁOŚZ

To jedno

Dolina i nad nią lasy w barwach jesieni.  
Wędrowiec przybywa, mapa go tutaj wiodła  
A może pamięć. Raz, dawno, w słońcu,  
Kiedy spadł pierwszy śnieg, jadąc tędy  
Doznał radości, mocnej, bez przyczyny,  
Radości oczu. Wszystko było rytmem  
Przesuwających się drzew, ptaka w locie,  
Pociągu na wiadukcie, świętem ruchu.  
Wraca po latach, niczego nie żąda.  
Chce jednej tylko, drogocennej rzeczy:  
Być samym czystym patrzeniem bez nazwy,  
Bez oczekiwań, lęków i nadziei,  
Na granicy gdzie kończy się ja i nie-ja.

1985

## Materialy o twórczości poety

Miłosz jest niewątpliwie poetą widzenia plastyczno-obiektywnego. Jest w istocie swego talentu plastycznym realistą, dostrzegającym barwy, proporcje i kształty w ich układzie możliwie obiektywnym. Nie opracowuje on poszczególnych elementów widzenia za pośrednictwem specjalnych konstrukcji słowno-obrazowych, podobnych tym, w jakich celuje na przykład Przyboś. Każdy z poszczególnych składników posiada prostą i statyczną wierność wobec pierwowzoru [...].

K. Wyka: *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie*. W: Idem: *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1977.

Poeta pragnie zatem przedstawić nie tyle sam konkretny przedmiot, ile siebie, lub kogoś, patrzącego. Albo dokładniej: akt percepcji\* oderwany jakby od tego, co poznaje, i tego, co jest poznawane. A zarazem — zapisujący w sobie, na nieuchwytnym mgnieniu, spotkanie podmiotu z przedmiotem. [...] Abstrakcyjnie brzmiący „podmiot” to przecież całkiem konkretna osoba, unikalna, a zarazem reprezentująca ludzki gatunek, przedmiot, zobaczony w swej niepowtarzalności, wskazuje równocześnie na klasę czy grupę przedmiotów, do której należy, wreszcie percepcja jest i aktem jednorazowym, i wcieleniem ogólnych reguł.

Wszystko to brzmi zbyt „mądrze”. Lepiej więc zapytać, jak ową „chwilę zobaczenia”\*\* przedstawia Miłosz w wierszach? Powiem na razie tyle, że jednym ze sposobów jest zdynamizowanie mówiącego „ja”: to ta sama, i nie ta sama osoba, które — co więcej — ogląda coś równocześnie w czasie teraźniejszym i przeszłym, a nawet w czasie przyszłym. Kryjących się w akcie poznawczym pułapek poeta próbuje uniknąć, relatywizując czas i przestrzeń. Równoległe z tym, trudne do przekazania w słowach napięcie — zmienności i stałości, niepowtarzalności i ogólności — przekazuje w tej poezji szczegół. Tak wybrany, by przywoływał pośrednio ukrytą za nim całość. Byłoby może zatem słuszniej powiedzieć, że

---

\* Akt percepcji — spostrzeżenie, akt postrzegania, doznanie, uświadomienie sobie przedmiotu lub zjawiska.

\*\* „Chwila zobaczenia” — *Szukam gdzie ma swój dom chwila zobaczenia/uwolniona od oczu, sama w sobie na zawsze*, fragment tekstu Cz. Miłosza pt. *Osobny zeszyt: Przez galerie luster (Hymn o perle, 1983)*.

poezję Miłosza cechuje nie tyle konkretność, ile silna sugestia konkretności.

A. Fiut: *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*. Paryż 1987, s. 31.

[...] O specyficznej dla Miłosza metodzie borykania się z tym odwiecznym dylematem niewspółmierności słów i rzeczy decyduje naczelne założenie jego systemu myślowego: prymat rzeczywistości. Wszystkie rzeczy tego świata *uczestniczą w Powszechnym osobno istniejąc\**, ale ważne jest właśnie ich poszczególne istnienie, od którego oddziela nas przesłona zmysłów, przesłona pamięci, przesłona języka i ich potrójna niedoskonałość. Ułomność języka stanowi w tym wszystkim problem szczególny, bo chodzi w jego wypadku nie tylko o wspomnianą już niepowtarzalność systemu nazw i systemu składników świata; chodzi również o to, że język ze swej natury nie jest w stanie nazwać istnienia poszczególnego, gdyż zawsze w większym lub mniejszym stopniu uogólnia (semantyk powiedziałby, że nazwa, choćby najbardziej konkretna i szczegółowa, zawsze podnosi przedmiot na ten czy inny szczebel „drabiny abstrakcji”). To, co w zmysłowym doznaniu lub choćby tylko we wspomnieniu jawi się ostro, namacalnie, konkretnie, pojedynczo, w momencie nazwania zostaje automatycznie włączone w nadrzędną klasę, staje się nie przedmiotem, lecz reprezentantem idei przedmiotu. Stąd stałe poczucie zawodu [...].

S. Barańczak: *Język poetycki Czesława Miłosza*. W: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*. Red. J. Kwiatkowski. Kraków 1985, s. 422—423.

---

\* Z wiersza Cz. Miłosza pt. *Heraklit (Król Popiel i inne wiersze*. Paryż 1962).

CZESŁAW MIŁOSZ

## Moja wierna mowa

Moja wierna mowa,  
służyłem tobie.

Co noc stawiałem przed tobą miseczki z kolorami,  
żebyś miała i brzozę i konika polnego i gila  
zachowanych w mojej pamięci.

Trwało to dużo lat.

Byłaś moją ojczyzną bo zabrakło innej.  
Myślałem że będziesz także pośredniczką  
pomiędzy mną i dobrymi ludźmi,  
choćby ich było dwudziestu, dziesięciu,  
albo nie urodzili się jeszcze.

Teraz przyznaję się do zwątpienia.

Są chwile kiedy wydaje się, że zmarnowałem życie.

Bo ty jesteś mową upodlonych,  
mową nierozumnych i nienawidzących  
siebie bardziej może niż innych narodów,  
mową konfidentów,  
mową pomieszanych,  
chorych na własną niewinność.

Ale bez ciebie kim jestem.

Tylko szkolarzem gdzieś w odległym kraju,  
a *success* bez lęku i poniżeń.

---

w. 17 konfident — człowiek zaufany, tajny wywiadowca, szpieg, agent policji.

w. 21 szkolarz — z łacińskiego *schola* — szkoła, *scholar* — uczeń, student w średniowieczu;  
w języku polskim *szkolarski* znaczy właściwy szkole, uproszczony na potrzeby szkoły; w angielskim *scholar* — uczony, erudyta.

w. 22 *success* — (angielskie) powodzenie, szczęście, pomyślność.

No tak, kim jestem bez ciebie.

Filozofem takim jak każdy.

Rozumiem, to ma być moje wychowanie:

gloria indywidualności odjęta,

Grzesznikowi z moralitetu

czerwony dywan podściela Wielki Chwał,

a w tym samym czasie latarnia magiczna

rzuca na płótno obrazy ludzkiej i boskiej udręki.

Moja wierna mowo,

może to jednak ja muszę ciebie ratować.

Więc będę dalej stawiać przed tobą miseczki z kolorami

jasnymi i czystymi jeżeli to możliwe,

bo w nieszczęściu potrzebny jakiś ład czy piękno.

*Miasto bez imienia. Paryż 1969.*

---

w. 24 filozof — człowiek uprawiający filozofię (z greckiego *phileo sophia* — lubię mądrość), człowiek snujący ogólne refleksje o życiu, dociekający prawdy.

w. 26 gloria — (łacińskie) sława, chwała, ozdoba, świetność.

w. 27 moralitet — średniowieczny utwór sceniczny o charakterze dydaktycznym lub filozoficznym, w którym występują alegoryczne postacie (Dobro, Zło, Pycha itp.) personifikujące walkę dobra ze złem.

w. 28 Wielki Chwał — zob. *Konteksty*.

w. 29 latarnia magiczna — pierwotna postać lampy projekcyjnej służącej do wyświetlania w powiększeniu niedużych rysunków.

## Uwagi o lekturze

Zrozumienie wiersza pt. *Moja wierna mowa* wymaga udzielenia odpowiedzi na trzy podstawowe pytania: kto, o czym i do kogo mówi? Wbrew pozorom odpowiedź nie jest zupełnie oczywista. Uświadomienie sobie ważności tak postawionych pytań może dopiero ułatwić czytelnikowi wnikliwe, a nie powierzchowne odczytanie utworu. Pytania te kierują naszą uwagę na trzy podstawowe kategorie wypowiedzi lirycznej. Jakie to kategorie?

Określenia wymaga przede wszystkim osoba podmiotu. Dana jest ona czytelnikowi bezpośrednio poprzez powtarzalność w tekście pewnych form gramatycznych. Jakich? Dostrzec je można w następujących zwrotach: „moja wierna mowa”, „byłaś moją ojczyzną”, „moje wychowanie”, „służyłem tobie”, „stawiałem przed tobą”, „myślałem” itd. Formy te decydują o typie liryki, z jaką mamy do czynienia. O jaki typ chodzi? Nie jest to bez znaczenia. Wyraźnie zaznaczona obecność osoby mówiącej w wierszu pozwala odbiorcy dociekać stopnia jej skonkretyzowania. Kim zatem jest podmiot liryczny omawianego utworu Czesława Miłosza? Jakie sygnały w tekście wprost odnoszą się do tożsamości „ja” lirycznego? Kluczowa wydaje się odpowiedź, jakiej podmiot sam sobie udziela. Po postawieniu pytania: „kim jestem”, wyznaje:

Tylko szkolarzem gdzieś w odległym kraju

Trudno w sumie o większy brak precyzji. Interesujące są tu dla nas dwie informacje. Pierwsza dotyczy profesji podmiotu, druga — miejsca, w którym się aktualnie znajduje. Załóżmy, że słowo „szkolarz” powstało w wyniku spolszczenia angielskiego *scholar*, nie zaś że trafiło do wiersza wprost z łaciny albo też z łaciny za pośrednictwem języka polskiego. Co nas uprawnia do takiego założenia? Oczywiście sąsiedztwo w tekście autentycznego angielskiego słówka (*success*). Podmiot *Mojej wiernej mowy* jest zatem człowiekiem uchodzącym za erudyte, może uprawia jakąś gałąź nauki. Druga część wersu kryje niewątpliwie mniej tajemnic, tym bardziej że wcześniej czytamy:

Byłaś moją ojczyzną bo zabrakło innej.

„Odległy kraj” nie jest zatem miejscem, do którego podmiot wiersza trafił wskutek zupełnie wolnego wyboru. Stanowi tylko coś w rodzaju tymczasowego schronienia. Jak więc określić można status podmiotu lirycznego?

Nieustannie pytamy o tożsamość podmiotu, ale też sam podmiot dwukrotnie powtarza: „kim jestem”. Osobisty charakter monologu lirycznego nie zagarnia jednak bez reszty wszystkich znaczeń tekstu. Jawna obecność podmiotu zaczyna się wprawdzie już z pierwszym słowem wiersza, zwróćmy wszakże uwagę, że jest ono tylko elementem apostrofy:

Moja wierna mowo,

Apostrofa zwraca uwagę czytelnika na samą wypowiedź. Powoduje przesunięcie akcentu z osoby mówiącej na to, o czym się mówi. Przedmiot wypowiedzi nakłada się w tym wypadku na jej adresata. W wierszu aż roi się od bezpośrednich zwrotów do niego: „służyłem tobie”, „żebyś miała”, „byłaś moją”, „myślałem że będziesz”, „bo ty jesteś”, „bez ciebie” itd. Co więc jest przedmiotem zainteresowania „ja” lirycznego? O jaką „mowę” chodzi? Czy jest to pojęcie ogólne, nazywające samą tylko zdolność porozumiewania się między ludźmi czy też może bardzo konkretnie: rzecz jest o „mowie” w jej jak najbardziej indywidualnym, ściśle jednostkowym wymiarze? Na to ostatnie wskazywać mógłby tak często będący w użyciu zaimek „moja” („mowa”). Pojedynczy, indywidualny podmiot wpisuje się jednak w opozycję kontra jakiejś zbiorowości, z którą musi dzielić właśnie „mowę”:

Bo ty jesteś mową upodlonych

W innym zaś miejscu metaforycznie nazywa ją „ojczyzną”. Nie może być zatem wątpliwości, że wiersz traktuje o języku narodowym, konkretnie zaś — o „polskiej mowie”. Dodatkowo podkreśla ten fakt przywoływany już przez nas znak językowej obcości — owo angielskie słówko wywołujące na zasadzie kontrastu emigracyjną terażniejszość podmiotu lirycznego.

Zwrot „mowa upodlonych” zdaje się sygnałem chwilowej niechęci do języka. Czy tylko do języka? W czym tkwi przyczyna takiej postawy podmiotu lirycznego? Zauważmy, że w interesującym nas fragmencie tekstu za sprzeciwem wobec języka kryje się potępienie jego użytkowników: „upodlonych”, „nierozumnych”, „nienawidzących siebie”, „konfidentów”, „pomieszanych”, „chorych na niewinność”. Rozpatrując opozycję: „ja” liryczne — zbiorowość, podejmujemy polityczny aspekt wiersza. Jego podmiot jest — jak już stwierdziliśmy — emigrantem. Odrzucając w symbolicznym goście ojczystą mowę, dokonuje jednocześnie ostrej oceny pozostałych w kraju rodaków. Służące temu wyliczenie wyraziście ewokuje jednak rzeczywistość polityczną PRL. Znakami przywołującymi jej totalitarne oblicze są stojący naprzeciw siebie „konfidenti” i „upodleni”. Zmagania z językiem przemieniają się w tym miejscu w jednoznaczny krytykę stalinowskiego systemu państwa.

Ustaliliśmy już, że podmiot zwraca się do języka polskiego, język właśnie mając za przedmiot swojej wypowiedzi. Przeżywa doświadczenie wygnania wraz z towarzyszącym mu doświadczeniem samotności. Tożsamość narodowa uniemożliwia identyfikację z mieszkańcami „odległego kraju”, pojałtańskie porządki w Europie natomiast — z własną ojczyzną. Dramat wygnania jest tym większy, że dotknął kogoś, kto realizować się może wyłącznie w drodze nieustannego obcowania z ojczystym językiem. Jakie informacje w tekście na to wskazują?

Podmiot z wiersza Miłosza ma do tytułowej „mowy” podejście aktywne:

może to jednak ja muszę ciebie ratować.

To stosunek dwoisty: twórczy i przekształcający z jednej strony, a ocalający i zachowawczy z drugiej. Wyraża się w nim sens pracy poetyckiej. Jakże można wskazać ślady owej dwoistości w wierszu? Czy jest ona nieodłącznym składnikiem każdej twórczości, czy też na jej ukształtowanie się miała decydujący wpływ przedstawiona w tekście sytuacja egzystencjalna podmiotu mówiącego?

\*  
\*   \*  
\*

Podmiot utworu lirycznego postrzegamy zwykle jako postać fikcyjną, której tożsamości nie da się ustalić zbyt łatwo. Czy podobnie jest w omawianym wierszu? Zwraca w nim uwagę już sam wybór tematu, mianowicie języka w roli ojczyzny wygnańca. Nie może to być jeszcze kryterium rozstrzygające ostatecznie o osobie nadawcy, zwłaszcza że poetyckie porównanie „język — ojczyzna” skłania ku daleko idącemu (w stosownych oczywiście granicach) uogólnieniu. „Mowy” z wiersza Miłosa nie sposób definiować tylko w kategoriach ściśle językowych. Kiedy podmiot twórczy mówi:

Byłaś moją ojczyzną bo zabrakło innej.

— to poszerza znaczenie słowa „mowa”. Pojawia się więc ono zamiast takich określeń, jak „polskość”, „kultura polska”, „dziedzictwo duchowe”, „tradycja narodowa” itp. W przywołanym tu synekdochicznym przedstawieniu: „mowa” jako „ojczyzna wygnańca”, podmiotem wiersza może być praktycznie każdy człowiek pozbawiony rodzinnego domu.

Ogólność i nieokreślenie osoby podmiotu ograniczymy dopiero wtedy, gdy zwrócimy uwagę na jego zachowanie się wobec zjawiska, o którym mówi. Niecodziennosc tego zachowania wyrażają następujące zwroty: „służyłem tobie”, „myślałem że będziesz pośredniczką”, „muszę ciebie ratować”. Co mówią one o postawie podmiotu? Z pewnością rzucają więcej światła na jego tożsamość. Czy prowadzi to do sformułowania koncepcji podmiotu autorskiego?

Odpowiedź na to pytanie może się okazać ważna. Niezależnie bowiem od wcześniejszych ustaleń, zgadzając się na podmiot autorski, za przedmiot wyznania „ja” lirycznego musielibyśmy uznać na przykład mowę poetycką. Takie rozwiązanie podpowiada pamięć o jednej ze strof *Traktatu poetyckiego* Czesława Miłosa:

Aż żaden, miasto, nie zostanie kamień  
W miejscu na którym leżał i przeminiesz.  
Płomień rozgryzie malowane dzieje.  
Jak wykopany grosik będzie pamięć.  
Za twoje klęski dostaniesz nagrodę.  
Na znak, że tylko mowa jest ojczyzną  
Mur twój obronny u twoich poetów.

Cała wypowiedź zatem jawiłaby się nam obecnie jako metaliteracka refleksja osadzona w konkretnym emigracyjnym kontekście. Czy tak jest

w istocie w omawianym tu wierszu? A jeśli nawet tak, to czy metaliteracki charakter utworu wyeliminuje ogólniejsze jego odczytania?

Możliwa — jak się wydaje — do uchwycenia opozycja POETA — NARÓD stanowi część składową szerszego przeciwstawienia. Plan tekstu jest określony w takiej interpretacji przez napięcie między tym co INDYWIDUALNE a tym co OGÓLNE. Ponadjednostkowe są wartości, do których podmiot się odwołuje, jemu zaś tylko właściwy jest taki a nie inny do nich stosunek. Z jednej strony są to wartości kultury polskiej, z drugiej — pewne wartości ponadnarodowe, wobec których osoba mówiąca w wierszu musi się usytuować, niejako na nowo, w sytuacji kontaktu z obcymi kulturami. Pojawia się problem indywidualnych wyborów i ewentualność przewartościowania tradycji narodowej. To w gruncie rzeczy problem określenia własnej tożsamości. Jaką drogę wybiera podmiot wiersza Czesława Miłosza?

Punktem wyjścia wszystkich wspomnianych wcześniej biegunowych układów obecnych w tekście są oczywiście relacje językowe. Po stronie indywiduum znajdujemy mowę poetycką, której przeciwstawia się potoczny, ogólny język zbiorowości. Podmiot tworzący w języku polskim, który jest jego językiem ojczystym, słyszy na co dzień dźwięki obcej mowy — to kolejny stopień jego osamotnienia w tłumie. Dodatkowo sytuację komplikuje niejednoznaczny w przypadku wygnania stosunek do własnego narodu i ojczyzny. Najlepiej zobrazuje tę ambiwalencję porównanie drugiego do trzeciego fragmentu tekstu. Sens zawarty w drugiej części wiersza, zwłaszcza od słów „Myślałem że będziesz także pośredniczką”, wyrazi poeta w innym miejscu bardziej dosłownie. W *Notach o wygnaniu* (zob. *Konteksty*) przeczytamy między innymi: „Pisarz zyskuje imię przez złożoną wymianę z cztelnikami, czy zwraca się do szerokiej publiczności, czy do wąskiego kręgu sympatyków.” Język w procesie tej, dającej satysfakcję obu stronom, wymiany występuje przede wszystkim jako element łączący „poetę” z „narodem”. Skrajnie odmiennie we fragmencie następnym, od słów „Teraz przyznaję się do zwątpienia” — gdzie język, wspólny język, potęguje wyobcowanie „ja” lirycznego. Co jest tego przyczyną? I czy rzeczywiście nadal chodzi o ten sam, wspólny jednostce i zbiorowości, język polski?

Oskarżenie zostało tu rzucone w co najmniej dwu kierunkach. Jego bezpośrednim adresatem jest język, ale tak skrupulatne wyliczenie jego użytkowników sprawia, że to przede wszystkim oni stają się głównymi oskarżonymi. W jednym szeregu postawieni zostali zarówno biernie poddający się dyktatowi wrogiego systemu wartości („upodleni”), jak i czynni jego funkcjonariusze („konfidenci”). Za takim podziałem naszego społeczeństwa kryje się totalitarny system państwa policyjnego<sup>1</sup>. „Mowa upodlonych, nierozumnych i nienawidzących” jest natomiast wykrzywioną i zdegradowaną wersją języka polskiego. Jej właściwym określeniem wydaje się Orwellowskie słowo „nowomowa” (zob. *Konteksty*).

<sup>1</sup> Zob. np.: W. M. Alexander: *Agentura. Państwo policyjne*. Berlin 1984. Wydanie krajowe: Gliwice 1990.

Świadomość tego, co rozgrywa się w opuszczonym kraju, wyznacza cel działania emigranta z *Mojej wiernej mowy*. Jakie specyficznie poetyckie zadania stawia sobie podmiot liryczny w omawianym wierszu? Do jakich tradycji literackich się odwołuje? Czy to wzorce literackie narzucają mu styl zachowania, czy też tradycja zostaje przezeń potraktowana dynamicznie — poddana nowemu odczytaniu?

\* \* \*

Trzeba przyznać, że w poetyckim dorobku Czesława Miłosza dominuje podmiot abstrakcyjny oraz niezliczone kostiumy, maski czy role, w jakie wciela się osoba mówiąca w wierszu. Na tym tle tekst *Mojej wiernej mowy* zadziwia swoim powiązaniem z kontekstem biograficznym. Jego podmiot, podobnie jak i jego autor, jest poetą-emigrantem (zob. *Konteksty*). Jakie fragmenty wiersza potwierdzają tę zbieżność? Autor, tak jak podmiot *Mojej wiernej mowy*, może o sobie powiedzieć, że jest „szkolarzem gdzieś w odległym kraju”. W dodatku, o czym przypomina obcojęzyczny wtret (*success*), jest to kraj anglojęzyczny. Sygnały dające się odczytać jako autobiograficzne nie wyczerpują się wyłącznie w planie czasu teraźniejszego. Rozliczenie z własną przeszłością ciąży nad przedostatnim fragmentem tekstu, a zwłaszcza uobecnia się w słowach:

Grzesznikowi z moralitetu  
czerwony dywan podściela Wielki Chwał,  
a w tym samym czasie latarnia magiczna  
rzuca na płótno obrazy ludzkiej i boskiej udręki.

Podmiot mówi tu o sobie w trzeciej osobie, co w pewnym sensie podkreśla jego nietożsamość z samym sobą sprzed lat. Sposób przedstawienia siebie jest jednocześnie elementem samooceny. Przez pięć lat Czesław Miłosz reprezentował jako pracownik ambasady PRL w Waszyngtonie ówczesny reżim komunistyczny. Czy autoprezentacja w roli *Grzesznika z moralitetu* jest trafna? „Przyjął komunizm jako coś z lękiem przewidywanego i historycznie nieuchronnego” — pisał o Miłoszu Adam Michnik<sup>2</sup>. Dysponując niezafałszowaną wizją świata Przodującego Ustroju, czego dowodzi chociażby napisany w 1946 roku wiersz *Dzieci Europy*, opowiadał się Miłosz za podjęciem niełatwej współpracy z komunistami. Było w tym przekonaniu coś z Heglowskiej historiozofii (zob. *Konteksty*). Czy można postawę poety uznać za wcielanie ideałów „wallenrodyzmu”? W jednym z listów do Melchiora Wańkowicza Miłosz pisał o okresie swojej współpracy ze „stalinowcami”: „[...] to było poczucie, że muszę być użytecznym — za cenę ubrudzenia się”<sup>3</sup>. Jak natomiast objaśnić w tym kontekście metaforę „czerwonego dywanu” i podstępną usługowość Wielkiego Chwała? Wydaje się, że najlepszy komentarz do tych partii tekstu stanowi analiza przyjmowania przez intelektualistów Nowej Wiary, analiza, której dokonał Czesław Miłosz na kartach *Zniewolonego*

<sup>2</sup> A. Michnik: *Polskie pytania*. Paryż 1987, s. 91.

<sup>3</sup> Zob. „Twórczość” 1981, nr 10.

*umysłu*. Podmiotowi *Mojej wiernej mowy* opisane tam doświadczenia nie są z całą pewnością obce. Jak zatem — w świetle tego, co wcześniej przywołano — przedstawia się w omawianym wierszu relacja: autor — podmiot? Czy można te dwie postacie w pełni utożsamić?

Podmiot liryczny wiersza Czesława Miłosza prezentuje się odbiorcy w roli poety-pielgrzyma. Wzór to znany polskiej tradycji literackiej. Czy *Moja wierna mowa* nie jest na przykład próbą napisania współczesnego życiorysu w romantycznych kategoriach? Czy Miłosz mógłby powtórzyć za Adamem Mickiewiczem:

U stóp moich kraina dostatków i krasy,  
Nad głową niebo jasne, obok piękne lice;  
Dlaczegoż stąd ucieka serce w okolice  
Dalekie, i — niestety! jeszcze dalsze czasy?  
  
Litwo! piał mi wdzięczniej twe szumiące lasy  
Niż słowiki Bajdaru, Salhiry dziewice,  
[...]  
  
Ona w lubej dziedzinie, która mi odjęta,  
Gdzie jej wszystko o wiernym powiada kochanku,  
Depcąc świeże me ślady czyż o mnie pamięta? -

Wilno jako miasto studiów i młodzińskich przyjaźni, fakt cieszenia się sławą wybitnego polskiego poety, skłonność do wędrówek (Francja, Włochy, Szwajcaria) i wreszcie wykładanie literatur słowiańskich „gdzieś w odległym kraju” — wszystko to cechy wspólne życiorysów Mickiewicza i Miłosza. Czy zatem konstrukcja podmiotu w *Mojej wiernej mowie* nie powinna być odczytywana jako element mitu osobistego poety? Jak obraz „pielgrzyma” z wiersza Miłosza przedstawia się na tle romantycznego wzorca? W jakie nowe funkcje wyposaża Miłosz romantyczny indywidualizm?<sup>4</sup>

Problematyka związana z odtwarzaniem roli „pielgrzyma” i nacechowaną indywidualizmem postawą podmiotu nie wyczerpuje wewnętrztekstowych nawiązań do polskiego romantyzmu. O ile wizerunek własny podmiotu został wpisany we wzorzec osobowy znany z sonetu Mickiewicza, o tyle już główny przedmiot poetyckiej refleksji Miłosza przedstawiony został w duchu polemiki z romantycznymi przekonaniem. Poezja polska XIX wieku w języku dostrzegła największą szansę ocalenia narodowej substancji, posługiwała się również podjętym przez Miłosza motywem „mowa-ojczyzna”. Język polski był jednak niepodważalną dla nikogo świętością: „mową przodków, mową czystą”, „tarczą”, „mową czarodziejską”, „główną zaporą zagłady”, „Ojczyzną i domem”. Mickiewicz nawet możliwość pozasłownego porozumienia przedstawiał przez analogię do zalet ojczystego języka: .

<sup>4</sup> Na temat indywidualizmu romantycznego zob. między innymi: J. Białostocki: *Ikono- grafia romantyczna*. W: Idem: *Symbole i obrazy w świecie sztuki*. T. 1. Warszawa 1982; M. Janion: *Światopogląd polskiego romantyzmu*. W: *Proces historyczny w literaturze i w sztuce*. Red. M. Janion i A. Piorunowa. Warszawa 1967; J. Kleiner: *Romantyzm*. W: *W kręgu historii i teorii literatury*. Warszawa 1981.

Jeżeli wolność czuć i kochać umiesz,  
W naszej rozmowie nie potrzeba słowa.  
Ja twe westchnienia, ty me lzy zrozumiesz  
I dłoń uściśniesz — oto polska mowa.

Miłosz w swoim zwątpieniu i zmaganiach z językiem bliższy jest w tym momencie Norwidowskiemu reinterpretacjom ideałów romantycznych. Ma świadomość, że „Wróg pokalał już i Ojców mowę —”.

Warto zwrócić uwagę, że w stosunku do języka podmiot z wiersza Czesława Miłosza nie wykazuje się stałością uczuć. Tekst składa się kilku części, które odpowiadają różnym, nierzadko sprzecznym etapom rozumowania podmiotu. Ile jest tych części i jakie stany oraz nastroje się w nich zawierają? Podpowiedzią może być analiza stylistycznego ukształtowania utworu. Zwraca uwagę przewaga zdań podrzędnie złożonych. Świadczą one o „głośnym myśleniu” podmiotu. Wiersz zbliża się do konwencji wypowiedzi mówionej. Dlatego między innymi czytelnik ma możliwość śledzenia wewnętrznego dialogu podmiotu lirycznego — tekst mówiony jest jednokierunkowy i nie sposób niczego zeń usunąć. *Moja wierna mowa* nie jest zapisem wniosków; stanowi zaledwie rejestrację dochodzenia do nich. Jakie zwroty i wyrażenia w tekście wskazują bezpośrednio na jego kolokwialny charakter? Czemu służy stylizacja na język mówiony w planie znaczeniowym wiersza?

Zasygnalizowane tu rysy konstrukcyjne utworu Czesława Miłosza odkrywają przed nami rzeczywisty przedmiot opisu poetyckiego. Tytułowa „mowa” pełni, w swym dosłownym i synekdochicznym znaczeniu, funkcję ośrodkowej kategorii określającej świat wartości tekstu. Nie jest ona jednak, mimo mylącej apostrofy, głównym tematem refleksji. Odgrywa jedynie pomocniczą rolę w charakterystyce osoby mówiącej, która skupia w sobie funkcje podmiotu, przedmiotu i wpisanego w tekst odbiorcy wiersza. Jakie argumenty z tekstu należałoby przywołać w celu udokumentowania tak postawionej tezy?

Na czym polega omyłkowe odczytywanie tytułowej apostrofy? Jej kształt gramatyczny jednoznacznie wskazuje przedmiot wypowiedzi. Frazeologia przyczyniła się tu jednak do swoistej animizacji czy wręcz personifikacji języka. Cecha „wierności”, pomijając jej techniczne konotacje (np. wierna kopia), przysługuje istotom żywym, charakteryzując bądź instynkt, bądź etykę. Czytając wiersz Miłosza, musimy odwrócić kierunek gramatycznej transpozycji cechy. Wierność wobec języka i kultury polskiej określa zasady postępowania podmiotu lirycznego. W planie egzystencjalnym „wierność” mowie pozwala emigrantowi przezwyciężyć antynomię: NARODOWE — UNIWERSALNE:

No tak, kim jestem bez ciebie.  
Filozofem takim jak każdy.

Zwrot „jak każdy” obrazuje groźbę roztopienia się w pustce, odwrócenia się od wartości zaświadczyających o sile własnej tożsamości. Kierując się wektorem biograficznym, trzeba by przywołać dokładniejszy opis owych

wartości pomieszczony w *Rodzinnej Europie* i *Widzeniach nad Zatoką San Francisco*. Ale równie dobrym komentarzem do omawianego dwuwiersu mogą być przez analogię „dziennikowe” zapisy Witolda Gombrowicza na temat malarstwa: „Dziwi mnie, że malarze polscy nie próbują wyzyskać atutu, jakim na terenie sztuki jest polskość.”<sup>5</sup> Jedyne zachowanie narodowej tożsamości może zapewnić twórcy oryginalność.

„Wierność mowie” wykazuje również związek z problematyką etyczną, wyzbytą już pewnej pragmatyczności, która związana jest z pojęciem „wierności” w planie egzystencjalnym:

Więc będę dalej stawiać przed tobą miseczki z kolorami  
jasnymi i czystymi jeżeli to możliwe,  
bo w nieszczęściu potrzebny jakiś ład czy piękno.

Dążenie do mowy „jasnej i czystej” przypomina podobne nakazy z poezji Zbigniewa Herberta:

powtarzaj stare zaklęcia ludzkości bajki i legendy  
bo tak zdobędziesz dobro którego nie zdobędziesz  
powtarzaj wielkie słowa powtarzaj je z uporem  
[...]

Potrzeba „dobra”, „ładu” i „piękna” nie jest tu uwarunkowana żadnym kodeksem — wyrasta na gruncie „etyki conradowskiej”. Nie da się jej uzasadnić niczym poza koniecznością ocalenia istoty człowieczeństwa. W napisanym w roku zakończenia wojny wierszu pt. *W Warszawie* notował Miłosz:

Dwa ocalone wyrazy:  
Prawda i sprawiedliwość.

— a w pisanym już z emigracyjnego oddalenia tekście *Zadania* przeczytamy uwagi odnoszące się do czasu przeszłego:

Wolno nam było odzywać się skrzykiem karłów i demonów  
Ale czyste i dostojne słowa były zakazane

Realizacja zadań wypływających z imperatywu etycznego wymaga, o czym traktuje między innymi poezja Herberta, swoistego heroizmu, nawet gdy chodzi tylko o mówienie lub też mówienie poetyckie. Czy podobnie można zinterpretować stanowisko Miłosza? Czy tekst *Mojej wiernej mowy* upoważnia czytelnika do udzielenia twierdzącej odpowiedzi na to pytanie? W jaki sposób emigracyjne tło wiersza (zob. *Konteksty*) może modelować w tym względzie interpretację? Jakie konsekwencje niesie omówiona tu postawa „wierności” dla artystycznego oblicza wiersza? W jaki nurt estetyczny włącza się poetycka propozycja Miłosza?

<sup>5</sup> W. Gombrowicz: *Dziennik 1953—1956*. Kraków 1986, s. 43.

\*  
\*       \*

Przywołane tu uwagi o lekturze oraz konteksty mogą się okazać przydatne również w trakcie interpretacji innych wierszy Czesława Miłosza, takich jak: *Zadanie, Władca Albanii, Nie tak*.

## Konteksty

- 
- 1** Nic prócz śmiechu i płaczu. I straszno i żadnej obrony  
i wloką mnie wzięwszy pod rękę do jamy splełanych kości.  
Już za chwilę tam będę z nimi, w tańcu wójtów, kurtyzan  
i królów, takim jak malowano na obrusach naszych festynów.  
Nie ja, Grzesznik któremu Wielki Chwał nosił połę płaszczu  
i Fortuna, skrzydła mająca, dawała wiek miodopłynny [...].

Cz. Miłosz: *Na trąbach i na cytrze* [fragment]. W: Idem: *Miasto bez imienia*. Paryż 1969.

- 
- 2** [...] A Wielki Chwał występuje w sztuce pasyjnej Jana Jurkowskiego *Tragedia polskiego Scilurusa*, z początku XVII wieku. Grzesznikowi w sztuce tej usługują diabły. A Wielki Chwał to jest taki mistrz ceremonii światowej próżności.

E. Czarnecka: *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*. Komentarze. New York 1983, s. 161.

- 
- 3** [...] Czesław Miłosz: Wszystko kończy się na języku. Język jest naszym prawdziwym domem. Ten świergot przez cały czas... W każdym razie w ostatniej ćwierci XX wieku skłaniałbym się do tego, że mowa ludzka jest istotą cywilizacji. Tu okazuje się synem mojego czasu\*, mówiąc o języku, że to jest prawdopodobnie definicja cywilizacji. Ale może coś innego również — nie wiem.

E. Czarnecka: *Podróżny świata...*, s. 170—171.

---

\* Wiek dwudziesty przyniósł rozkwit filozofii języka (czy szerzej — filozofii znaku), która nastąpiła po filozofii bytu i filozofii myślenia. Filozoficzne zainteresowanie samym językiem pojawiło się w twórczości B. Russella i G. E. Moore'a (1903). W sferze symboli i znaków językowych zamknął całokształt ludzkiej myśli i kultury E. Cassirer w swojej filozofii form symbolicznych (1923—1929). „Granice mego języka są granicami mego świata” — twierdził L. Wittgenstein. W tym samym czasie zaczęło się rozwijać nowoczesne językoznawstwo zapoczątkowane *Kursem językoznawstwa ogólnego* (1916) Ferdynanda de Saussure'a.

Zob. E. Gilson, T. T. Langan, A. A. Maurer: *Historia filozofii współczesnej*. Warszawa 1977; E. Cassirer: *Esej o człowieku*. Warszawa 1971; *Praska szkoła strukturalna w latach 1926—1948. Wybór materiałów*. Red. M. R. Mayenowa. Warszawa 1966.

## 4

[...]

Ewa Czarnecka: Cały tom zamyka pan wierszem *Moja wierna mowa*, bardzo gorzkim *credo*. Czy nastąpiło wtedy jakieś wydarzenie, które wyjątkowo mocno pana zabolalo i dlatego pan napisał: „Bo ty jesteś mową upodlonych, / mową nierozumnych i nienawidzących / siebie bardziej może niż innych narodów / mową konfidentów / mową pomieszanych, / chorych na własną niewinność”?

Czesław Miłosz: Tak, na pewno były jakieś lektury, które doprowadziły mnie do wściekłości.

E. C.: To bardzo przejmujący wiersz, pełen wielkiego gniewu i obolałości. Ale ponieważ pisze pan, że jest to pana wierna mowa, jest w tym jakaś nadzieja.

C. M.: Oczywiście, zresztą i mowa jest wierna, i ja jakoś tej mowie byłem wierny. Zamiar tłumaczenia tekstów biblijnych, szukanie nowego języka hieratycznego — to się jakoś łączy z poczuciem służby mowie i chęcią sprzeciwienia się pewnym tendencjom w dzisiejszej polszczyźnie, szukanie nowego dostojęstwa mowy polskiej.

E. Czarnecka: *Podróżny świata...*, s. 165—166.

## 5

Nowe oczy, nowa myśl, nowy dystans: że tego potrzebuje pisarz na wygnaniu, jest oczywiste, ale czy pokona swoje dawne ja — zależy od zasobów, o których przedtem sam niewiele wiedział.

Jedna z otwierających się możliwości, to zmiana języka. Może to zrobić albo dosłownie, pisząc w języku kraju osiedlenia, albo używać swego rodzimego języka w taki sposób, że to, co pisze, będzie zrozumiałe i przyjęte przez nową publiczność. Wtedy jednak przestanie być wygnańcem.

Inny, znacznie trudniejszy wybór polega na zachowaniu swej postulowanej i wyobrażonej obecności w kraju, z którego pochodzi. [...]

— Pisarz zyskuje imię przez złożoną wymianę z czytelnikami, czy zwraca się do szerokiej publiczności, czy do wąskiego kręgu sympatyków. Kształtuje swój obraz, widząc go w oczach tych, którzy reagują na jego dzieła. Kiedy emigruje, obraz ten zostaje nagle zamazany, co czyni go anonimowym składnikiem masy. Przestaje istnieć nawet jako osoba, której zalety i wady były znane jej bliskim [...].

Kto mieszka między ludźmi, którzy mówią językiem innym od jego własnego, odkrywa po pewnym czasie, że odczuwa swój rodzimy język na nowy sposób. Nie jest prawdą, że długi pobyt za granicą prowadzi do zubożenia stylu, choć brakuje ożywczego

wpływu codziennej mowy. Natomiast jest prawdą, że odkrywa się nowe aspekty i tonacje rodzimego języka, ponieważ są wyraźniejsze na tle języka używanego w nowym otoczeniu. Tak więc język ubożając w niektórych dziedzinach (idiom ulicy; dialekty), znajduje kompensatę w innych (czystość słownictwa, rytmiczna ekspresyjność, równowaga składni). Rywalizacja między dwoma językami jest niekoniernie typowa dla literatury pięknej na wygnaniu. Przez kilka wieków literaci w wielu krajach europejskich byli dwujęzyczni, ich własny język słyszany był na tle łaciny i *vice versa*.

Berkeley 1975

Cz. Miłosz: *Noty o wygnaniu*. W: Idem: *Zaczynając od moich ulic*. Paryż 1985, s. 45—50.

## 6

*Casus* poety na wygnaniu jest [...] tragiczny. Beznadziejnie zamknięty w swoim języku pisze dla przyjaciół, dla dziesięciu, dwudziestu osób.

E. M. Cioran: *Dogodności i niedogodności wygnania*. „Kultura” 1952, nr 6.

## 7

Słowa Ciorana zięją piwnicznym chłodem i stęchlizną grobu, ale zanadto są małostkowe. O kim tu mowa? Kogóż należy rozumieć pod określeniem „pisarz na wygnaniu”? Adam Mickiewicz pisał książki i książki pisze pan X., owszem wcale poprawne, a także poczytne, obaj są „pisarzami” i, notabene, pisarzami na wygnaniu... ale na tym kończy się wszelkie między nimi podobieństwo.

Rimbaud? Norwid? Kafka? Słowacki?... (rozmaite bywają wygnania). Sądzę, że żaden z nich nie przeraziłby się zbyt tym właśnie gatunkiem piekła. Przykrą jest rzeczą nie mieć czytelników — bardzo nieprzyjemnie nie móc wydawać swoich utworów — wcale nie jest słodkie być nieznanym — wysoce niemile jest widzieć się pozbawionym pomocy tego mechanizmu, który wypycha na wierzch, robi propagandę i organizuje sławę... ale sztuka naładowana jest pierwiastkami samotności i samowystarczalności, znajduje ona swoje zadowolenie i swoją rację bytu w sobie samej. Ojczyzna? Przecież każdy z wybitnych, wskutek po prostu wybitności swojej, był cudzoziemcem nawet u siebie w domu. Czytelnicy? Przecież nigdy nie pisali oni „dla” czytelników, zawsze „przeciw” czytelnikom. Honory, powodzenie, rezonans, sława — przecież stali się sławni właśnie dlatego, że więcej cenili samych siebie niż swe powodzenie.

Cioran opowiada, jak ginie pisarz oderwany od swego społeczeństwa. Lecz pisarz ten nigdy naprawdę nie istniał: to embrion pisarza.

Mnie raczej wydaje się, że — teoretycznie biorąc i pomijając trudności materialne — to zanurzenie się w świecie, jakim jest emigracja, powinno stanowić niesłychaną podniecię dla literatury [...].

W. Gombrowicz: *Dziennik 1953—1956*. Kraków 1986, s. 64—66.

## 8

Patronem wszystkich poetów wygnanych, odwiedzających rodzinne okolice tylko we wspomnieniu, pozostaje Dante, ale jakże wzrosła ilość Florencji od tamtego czasu! Wygnanie poety jest dziś prostą funkcją względnie niedawnego odkrycia: że kto posiada władzę, może też kontrolować język, i to nie tylko przez zakazy cenzury, ale przez zmienianie sensu słów. Osobliwym zjawiskiem jest język społeczności nie-wolnej, nabywającej pewnych stałych przyzwyczajęń: całe strefy rzeczywistości przestają istnieć po prostu dlatego, że nie mają nazwy. Jak się zdaje, istnieje ukryta więź pomiędzy teoriami literatury jako *écriture*, mowy żywiącej się samą sobą, i wzrostem totalitarnego państwa. W każdym razie nie ma powodu, żeby państwo nie tolerowało działalności polegającej na tworzeniu wierszy i prozy, pojmowanych jako autonomiczne systemy odniesień, zamknięte w swoich granicach. Tylko jeżeli przyjmujemy, że poeta stale dąży do wyzwiania się od stylów zapożyczonych, bo szuka rzeczywistości, jest niebezpieczny. W sali, gdy wszyscy zgromadzeni zgodnie podtrzymują znowę przemilczeń, jedno słowo prawdy brzmi jak strzał z pistoletu i, co gorsza, pokusa, żeby je wypowiedzieć, podobna do gwałtownego świerzbienia, staje się obsesją, która nie pozwala myśleć o niczym innym. Taki jest powód, dla którego poeci wybierają wygnanie. Nie jest jednak pewne, czy chodzi tu głównie o przejęcie się aktualnością czy o pragnienie, żeby się od niej wyzwolić, i w innych krajach, na innych brzegach, móc choćby chwilami odzyskać swoje prawdziwe powołanie, którym jest kontemplacja Bytu [...].

Cz. Miłosz: *Królewska Akademia Szwedzka, Sztokholm, grudzień 1980*. W: Idem: *Zaczynając od moich ulic...*, s. 352—353.

Na temat problematyki literatury i emigracji zob. między innymi: *Pisarz na obczyźnie*. Red. T. Bujnicki i W. Wyskiel. Wrocław 1985; *Poezja i nostalgia. Studia i szkice o literaturze polskiej na obczyźnie*. Red. W. Wójcik. Katowice 1987; *Literatura polska na obczyźnie 1940—1960*. T. 1 i 2. Red. T. Terlecki.

Londyn 1964—1965; M. Danielewicz-Zielińska: *Szkice o literaturze emigracyjnej*. Paryż 1978; K. Dybciak: *Panorama literatury na obczyźnie*. Kraków 1990; T. Nyczek: *Emigranci*. Kraków i Londyn 1988; W. Wyskiel: *Kręgi wygnania*. Kraków 1988; M. Pytasz: *Stan wiedzy krajowej o kulturze emigracyjnej Polaków*. „Literatura na Świecie” 1987, nr 12; *Literatura emigracyjna 1939—1989*. T. 1. Red. M. Pytasz. Katowice 1993.

Zob. również eseje S. Barańczaka, między innymi *E. E., przybysz z innego świata* („NaGłos” 1990, nr 1) i *Pomieszczenie języków* (W: Idem: *Tablica z Macondo*. Londyn 1990); K. A. Jeleńskiego *Zbiegi okoliczności* (Paryż 1982) i inne; W. Karpińskiego: *Książki zbójce* (Londyn 1988), *Herb wygnania* (Paryż 1989), *W Central Parku* (Warszawa 1989).

---

## 9

NOWOMOWA — termin używany przez George’a Orwella w powieści *Rok 1984* (zob. tam *Aneks. Zasady nowomowy*). Określa się nim zwykle język jakiejś ideologii (komunistycznej, faszystowskiej) dowolnie zmieniający prymarne znaczenia wyrazów. Nowomowa nie opisuje świata, lecz go tworzy.

Zob. między innymi: *Nowo-mowa. Materiały z sesji naukowej*. Londyn 1985; V. Klemperer: *L. T. I. Notatnik filologa*. Kraków 1983; J. Bralczyk: *O języku polskiej propagandy politycznej lat siedemdziesiątych*. Kraków 1986. Zob. również szkice S. Barańczaka o mechanizmach perswazji w kulturze: *Czytelnik ubezwłasnowolniony*. Paryż 1983. Zob. także *Konteksty* w rozdziale poświęconym wierszowi *Język, to dzikie mięso*.

---

## 10

[...] Wynikiem działania komisji weryfikacyjnej ds. Urzędu Bezpieczeństwa z lat 1956—57 była nie publikowana, ale znana w resorcie MSW statystyka podsumowująca okres stalinowski w PRL. Podawała ona w dziesiątkach tysięcy ilość bezpodstawnie prowokowanych postępowań karnych, w setkach tysięcy liczbę bezpodstawnie aresztowanych osób i cyfrę 30 000 zamordowanych bez postępowania karnego. Liczby te dyskutowano wtedy bardzo gorąco w pionach operacyjnych, przedstawiając je jako koniec okresu „błędów i wypaczeń” [...].

W. M. Alexander: *Agentura. Państwo policyjne*. Gliwice 1990, s. 98.

Zob. również: J. Karpiński: *Ustrój komunistyczny w Polsce*. Londyn 1985; Idem: *Polska, komunizm, opozycja. Słownik*. Londyn 1985; A. Albert: *Najnowsza historia Polski*. T. 4. Warszawa 1986; M. Tymowski, J. Kieniewicz, J. Holzer: *Historia Polski*. Paryż 1986 i Warszawa 1990.

---

**11**

[...] Hegel widział w państwie najwyższy szczebel utroju społecznego: było ono dlań nie przypadkowym wytworem jednostek, lecz nieuniknioną postacią, do której duch obiektywny musi dojść w swym rozwoju. Było dlań wyższą postacią ustroju niż społeczeństwo, gdyż społeczeństwo jest wytworem czynników naturalnych, państwo zaś ideowych. Dlatego też przyznawał mu najwyższy autorytet; naród zorganizowany w państwo był dlań największą ziemską potęgą. [...] Dzieje [...] Hegel pojmował nie jako mozaikę przypadkowych wydarzeń, lecz jako jednolity i konieczny rozwój idei, jako stopniowe kształtowanie się „ducha świata” w czynach i losach narodów i państw. Narody są objawami i narzędziami tego ducha; w każdej epoce jakiś jeden naród go reprezentuje i wtedy naród ten obejmuje rząd duchów i zachowuje go aż do spełnienia swej misji [...].

W. Tatarkiewicz: *Historia filozofii*. T. 2. Warszawa 1968, s. 242.

---

**12**

[...] Nie wgłębiano się wówczas w subtelności marksizmu. Całą siłą oficjalnej ideologii było to, że jej istota dawała się ująć w paru zdaniach: historia ma sens, to jest istnieje w niej pewien wyraźny kierunek, zasługujący na wartościowanie dodatnie i zmierzający ku określonej celowi; realizacja tego celu jest koniecznością historyczną, początkowo manifestującą się jako wypadkowa żywiołowych działań ludzkich, następnie zaś — po „naukowym” poznaniu przez marksizm praw dziejowego rozwoju — w działalności świadomej; wolność polega na zrozumieniu konieczności i świadomej realizacji historycznego celu.

Najbardziej niebezpieczne wydaje mi się w tym schemacie nie to, że zakłada on istnienie konieczności dziejowej, ale to, co mówi o „zrozumieniu” tej konieczności przez marksistów. Cóż bowiem dzieje się, gdy jakaś partia, grupa przywódców bądź „wódz” partii pretenduje do monopolu na właściwe „zrozumienie” historycznej konieczności? W wypadku grupy będącej u władzy taka czy inna, mniej lub bardziej dowolna, interpretacja „praw historii” staje się wówczas jedyną i wystarczającą legitymizacją władzy — legitymizacją, dodajmy, nie dopuszczającą jakichkolwiek ograniczeń władzy. Nosiciel jedynie słusznej wiedzy o sensie i prawach historii ma prawo, a nawet obowiązek, nie liczyć się z opiniami ignorancji większości; jeśli jest u władzy, ma prawo i obowiązek urzeczywistniać dziejową konieczność chociażby wbrew wszystkim, przy pomocy policji, bagnetów i czołgów [...].

A. Walicki: *Spotkania z Miłozsem*. Londyn 1985, s. 12—13.

Zob. również na temat „ukąszenia heglowskiego” wśród polskich intelektualistów: Cz. Miłosz: *Zniewolony umysł*. Kraków 1989 i 1990; Idem: *Tygrys*. W: Idem: *Rodzinna Europa*. Warszawa 1990; J. Trznadel: *Hańba domowa*. Paryż 1986; fragment pt. *Duch Dziejów z Traktatu poetyckiego* Cz. Miłosza.

---

## 13

[...] W konserwatywnym modelu świata wolność od decyzji można zdobyć przez posiadanie kodeksu, to znaczy materialnych nakazów etycznych o charakterze uhierarchizowanym, zmierzającego do zupełności; kodeks mówi nam, które nakazy są bezwarunkowe, a które ograniczone okolicznościami, mówi także, jakie wartości należy przedkładać nad jakie inne [...]. Ideał kodeksu to ideał doskonale rozstrzygalnego systemu, z którego, w połączeniu z opisem sytuacji, da się wydedukować dowolny sąd wartościujący lub jego negacja. [...] poszukiwanie niezawodnego oparcia w doskonałych kodeksach jest środkiem znieczulania świadomości na pewne rzeczywiste własności sytuacji moralnych, zachodzące bez względu na to, czy wiemy, czy nie wiemy o ich istnieniu [...].

L. Kołakowski: *Etyka bez kodeksu*. „Twórczość” 1962, nr 7.

## Nawiązania i kontynuacje

RYSZARD KRYNICKI

### Jesteś

Jesteś moją jedyną ojczyzną.  
Jesteś moją jedyną ojczyzną, milczenie  
w którym zawarte są wszystkie  
nadaremne słowa;  
nieme obłoki,  
oddechy, spojrzenia,  
gołąb pocztowy z listem  
zaginionym bez wieści;  
jesteś moją ojczyzną, ciszo,  
krzycząca  
martwymi językami;  
jak pogorzelec,  
który wszystko, co płonne, utracił,  
jak uciekinier  
złapany w pobliżu obozu  
choć nie jestem już dzieckiem  
ani twoim więźniem  
wiem, że nawet na wygnaniu  
pozostanę w tobie, mowo,  
a ty będziesz we mnie  
jak spuchnięty język: serce,  
które póty mnie trzyma przy życiu,  
póki nie

XI, 77

*Niepodlegli nicości.* Warszawa 1988.

## Materiały o twórczości poety

Mowa polska — dziedzictwo i ojczyzna zarazem, jedyna ojczyzna tych, co już innej nie mają. Temat tak patetyczny wymaga spokojnej i powściągliwej tonacji. Pierwszy dylemat dotyczył tu samego wyboru języka. Oskar Miłosz, osiadły w Paryżu, przyjął język francuski za język swojej ekspresji poetyckiej. Czesław nie doznaje wielu wahań pisząc jednak po polsku, odsłania motywy decyzji, która przekreśla niemal szanse poety na międzynarodowej scenie literackiej [...]. Jest to więc wybór nie dla jakichś powodów, ale pomimo — tak dalece, że pada (w *Prywatnych obowiązkach*) pytanie: „Czy można być wielkim pisarzem, pisząc po polsku?” [...] Swoich zobowiązań wobec mowy polskiej jest Miłosz stale świadomy: nie tylko musi strzec znaczeń słowa, bogactw języka, by nie uszczuplić ojcowizny; poeta ma to dziedzictwo pomnażać, ma być odkrywcą i eksploratorem zarosłych obszarów. Ma rozbijać skamienieliny, uwalniać słowa z łańcucha sloganów i zbitek, rozkuwać je i dawać im wolny lot. Ma wprowadzać słowa w nowe związki i obrazy, wydobywać ich zapomniane znaczenia, przywracać do czci.

Kochanowski, Wujek, Mickiewicz: nie że klasycy, ale mistrzowie umiaru, ładu, prostoty — tej prostoty, która pozwala przekazać najtrudniejsze problemy [...].

I. Sławińska: *Obraz poety i jego gospodarstwo*. W: *Poznanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*. Red. J. Kwiatkowski. Kraków—Wrocław 1985, s. 108—110.

Postawę Miłosza wyznacza [...] nie tyle niechęć do poezji romantycznej, ile niechęć do [...] romantycznego pojmowania poezji, pojmowania panującego przez wiek z górą i w oczach Miłosza — jak wolno mniemać — najmniej obarczającego Mickiewicza właśnie. Mickiewicza przy tym, którego Miłosz skłonny jest interpretować — do granic możliwości — klasycystycznie [...]. Niejednokrotnie w naszym tutaj poszukiwaniu sąsiedztw dla poezji Miłosza musieliśmy cofać się bardzo daleko — do czasów poezji romantycznej. Jako poeta epoki i jej moralista, Miłosz znajduje współbrzmienie u Norwida dopiero. Jako poeta-prorok — u Mickiewicza i Słowackiego. Jako poeta-gnostyk — tamże. [...] Krótko mówiąc, Miłosz, ów, co zabawne, przeciwnik romantycznego rozumienia poezji — zbliża się najbardziej do tego wzorca poety, który w kulturze polskiej powiązał się nierozdzielnie

z epoką romantyzmu, a na który składa się zarówno wielki autorytet moralny i polityczny, jak pewien charyzmat związany z predyspozycjami duchowymi profetyczno-mistycznymi [...].

J. Kwiatkowski: *Miejsce Miłosza w poezji polskiej*. W: *Poznawanie Miłosza...*, s. 95—98.

## Nota o autorze

CZESŁAW MIŁOSZ urodził się 30 czerwca 1911 roku w Szetejniach (pow. Kiejdany) na Litwie. W latach 1913—1918 rodzina Miłoszów wędrowała po Rosji, co było związane z pracą i służbą wojskową ojca poety — Aleksandra Miłosza, inżyniera. W roku 1921 wstąpił do Gimnazjum im. Zygmunta Augusta w Wilnie, a w 1929 roku został przyjęty na Wydział Prawa Uniwersytetu Stefana Batorego. W roku 1930 debiutował wierszami w piśmie „Alma Mater Vilnensis”. Podczas studiów należał do Akademickiego Klubu Włoczęgów (w 1931 roku odbył wyprawę do Paryża) i uczestniczył w pracach Sekcji-Twórczości Oryginalnej Koła Polonistów. Wspólnie z kolegami (Teodorem Bujnickim, Jerzym Zagórskim) założył w roku 1931 grupę literacką Żagary i czasopismo noszące taką nazwę. W roku 1933 Miłosz wydał pierwszy tomik wierszy, sytuujący go w nurcie poezji wyrażającej nastroje katastroficzne, co potwierdził ogłoszony w roku 1936 drugi tom, uznany przez K. Wykę za najbardziej reprezentatywne dzieło „katastrofizmu”. W latach 1934—1935, po ukończeniu studiów, Czesław Miłosz przebywał na stypendium w Paryżu. Tam spotykał się często ze swoim krewnym, francuskim poetą Oskarem Miłoszem, który objął nad młodym poetą polskim rodzaj duchowego patronatu. W 1936 roku Czesław Miłosz rozpoczął pracę w Polskim Radiu. Z wileńskiego oddziału Polskiego Radia został zwolniony w roku 1937 wskutek podejrzeń o lewicowe przekonania. Po podróży po Włoszech podjął pracę w Polskim Radiu w Warszawie. W latach 1939—1940 wrócił przez Kijów na Litwę. W roku 1940, po włączeniu Litwy do Związku Radzieckiego, przez „zieloną granicę” przedostał się do Warszawy, gdzie do 1944 roku był aktywnym działaczem literackiego podziemia. Tom jego *Wierszy* (opatrzone pseudonimem Jan Syruć) był prawdopodobnie pierwszym utworem literackim wydany w okupowanej Warszawie. Poeta pracował fizycznie przy sortowaniu księgozbioru Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego. W 1942 roku ukazała się ułożona przez Miłosza antologia poezji pt. *Pieśń Niepodległa*. W latach 1945—1950 pełnił on funkcję *attache* kulturalnego przy Ambasadzie PRL w Waszyngtonie, a następnie w Paryżu, gdzie w roku 1951 zerwał z rządem PRL. Rozpoczął w tym czasie współpracę z „Kulturą” paryską — miesięcznikiem polskich emigrantów, w którym ogłosił artykuł pt. *Nie* (1951, nr 5). W roku 1960 Miłosz wyjechał do Stanów Zjednoczonych i podjął pracę wykładowcy na Wydziale Języków i Literatur Słowiańskich University of California w Berkeley. W roku 1980 otrzymał literacką Nagrodę Nobla za całokształt twórczości. W czerwcu 1981 roku przyjechał do Polski na uroczystość nadania mu doktoratu *honoris causa* Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, a w październiku 1989 roku wziął udział w podobnej uroczystości w Uniwersytecie Jagiellońskim. W czerwcu 1993 roku towarzyszył w Katowicach rosyjskiemu poecie Josifowi Brodskiemu podczas uroczystości nadania mu doktoratu honorowego Uniwersytetu Śląskiego.

## Bibliografia (wybór)

### Twórczość Czesława Miłosza

#### Poezje

- Poemat o czasie zastygłym*. Wilno, Koło Polonistów USB, 1933.  
*Trzy zimy*. Wilno—Warszawa, Związek Zawodowy Literatów Polskich, 1936.  
*Wiersze*. Warszawa 1940 (wyd. konspiracyjne, pseud. Jan Syruć).  
*Ocalenie*. Warszawa, Czytelnik, 1945.  
*Światło dzienne*. Paryż, Instytut Literacki, 1953.  
*Traktat poetycki*. Paryż, Instytut Literacki, 1957.  
*Król Popiel i inne wiersze*. Paryż, Instytut Literacki, 1962.  
*Gucio zaczarowany*. Paryż, Instytut Literacki, 1964.  
*Wiersze*. Londyn, Oficyna Poetów i Malarzy, 1967.  
*Miasto bez imienia*. Paryż, Instytut Literacki, 1969.  
*Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*. Paryż, Instytut Literacki, 1974.  
*Utwory poetyckie*. *Poems*. Ann Arbor, Michigan Slavic Publ., 1976.  
*„Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada”*. Kraków, Znak, 1980.  
*Wiersze wybrane*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980.  
*Poezje*. Warszawa, Czytelnik, 1981.  
*Hymn o perle*. Ann Arbor, Michigan Slavic Publ., 1983.  
*Nieobjęta ziemia*. Paryż, Instytut Literacki, 1984; Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1988.  
*Kroniki*. Paryż, Instytut Literacki, 1987; Kraków, Znak, 1988.  
*Wiersze*. T. 1, 2. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1987.  
*Poezje*. Warszawa, Czytelnik, 1988.  
*Dalsze okolice*. Kraków, Znak, 1991.  
*Wiersze*. T. 1, 2, 3. Kraków, Znak, 1993.  
*Na brzegu rzeki*. Kraków, Znak, 1994.

#### Powieści

- Zdobycie władzy*. Paryż, Instytut Literacki, 1955.  
*Dolina Issy*. Paryż, Instytut Literacki, 1955.

#### Eseje

- Zniewolony umysł*. Paryż, Instytut Literacki, 1953; Kraków, Krajowa Agencja Wydawnicza, 1989.  
*Kontynenty*. Paryż, Instytut Literacki, 1958.

- Rodzinna Europa*. Paryż, Instytut Literacki, 1959.  
*Człowiek wśród skorpionów. Studium o Stanisławie Brzozowskim*. Paryż, Instytut Literacki, 1962.  
*Widzenia nad Zatoką San Francisco*. Paryż, Instytut Literacki, 1969.  
*The History of Polish Literature*. New York, Macmillan, 1969.  
*Prywatne obowiązki*. Paryż, Instytut Literacki, 1972.  
*Ziemia Ulro*. Paryż, Instytut Literacki, 1977.  
*Ogród nauk*. Paryż, Instytut Literacki, 1979.  
*Świadectwo poezji*. Paryż, Instytut Literacki, 1983.  
*Zaczynając od moich ulic*. Paryż, Instytut Literacki, 1985.  
*Metafizyczna pauza*. Kraków, Znak, 1989.  
*Szukanie ojczyzny*. Kraków, Znak, 1992.

## Dzienniki

- Rok myśliwego*. Paryż, Instytut Literacki, 1990.

## Opracowania

- Barańczak S.: *Ulotne i wieczne*. „Zeszyty Literackie” 1988, nr 22. Przedruk: „Zeszyty Literackie”. Numer specjalny: *Wybór 1983—1989*. Warszawa, Res Publica, 1990.  
Błoński J.: *Bieguny poezji*. W: Idem: *Odmarsz*. Kraków 1978.  
Chrzastowska B.: *Poezje Czesława Miłosza*. Warszawa 1982.  
Czesław Miłosz. Red. W.P. Szymański. Kraków 1987.  
Dudek J.: „Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada”. *Europejskie korzenie poezji Czesława Miłosza*. Kraków 1991.  
Dybciak K.: *Poezja mitu katastroficznego*. „Twórczość” 1974, nr 3.  
Fiut A.: *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*. Paryż 1987 (poszczególne rozdziały z tej książki zob. między innymi: „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 3; „Pismo” 1981, nr 1; „Teksty” 1981, nr 4—5; „Twórczość” 1981, nr 6; „Pamiętnik Literacki” 1988, nr 1).  
Kłosiński K.: *Czesław Miłosz. W: Literatura emigracyjna 1939—1989*. T. 1. Red. M. Pytasz. Katowice 1993.  
Kwiatkowski J.: *O poezji C. Miłosza*. „Poemat o czasie zastygłym”. „Twórczość” 1957, nr 12.  
Łapiński Z.: *Między polityką a metafizyką. O poezji C. Miłosza*. Londyn 1981.  
*Poznanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*. Red. J. Kwiatkowski. Kraków—Wrocław 1985.  
Prokop J.: *Antynomie Miłosza*. „Pismo” 1981, nr 1.  
Trznadel J.: *Poetycki spór o uniwersalia*. W: Idem: *Płomień obdarzony rozumem*. Warszawa 1978.  
Wyka K.: *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie*. W: Idem: *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1977.  
Zaleski M.: *O poezji „traktatowej”*. „Pamiętnik Literacki” 1977, nr 3.

*Specjalne numery czasopism poświęcone Miłoszowi*

„Pamiętnik Literacki” 1981, z. 4.

„Poezja” 1981, nr 5/6 i 7.

„Teksty” 1981, nr 4/5.

„Twórczość” 1981, nr 6.

MIRON BIAŁOSZEWSKI

## Podłogo, błogosław

Buraka burota  
i buraka  
bliskie profile skrojone,  
i jeszcze buraka starość, którą tak kochamy,  
i nic z tej nudnej fisharmonii  
biblijnych aptek  
o manierach  
i o fornierach w serca, w sęki  
homeopatii zbawienia...  
tu nie fis  
i nie harmonia,  
ale dysonans  
ach! i flet zaczarowany  
w kartofle — flet  
w kartofle rysunków i kształtów zatartych!

- 
- w. 5 fisharmonia — instrument klawiszowy budowany na wzór organów; zamiast piszczałek organowych są w nim metalowe języczki drgające pod wpływem prądu powietrza zamkniętego w miechu.
- w. 8 fornir — z niemieckiego *Furnier*, francuskiego *fournir* — zaopatrywać; okleina w postaci cienkich arkuszy uzyskanych w wyniku skrawania drewna.
- w. 9 homeopatia — metoda leczenia polegająca na stosowaniu w minimalnych dawkach tych leków, które w większych dawkach wywołują w organizmie zdrowego człowieka objawy podobne do objawów leczonej choroby.
- w. 10 fis — dźwięk *f* (*fa*) podwyższony o pół tonu.
- w. 11 harmonia — zgodność dźwięków; szerzej: zgodność części jednej całości; zgodne połączenie wszystkich elementów twórczości artystycznej; nazwa instrumentu muzycznego.
- w. 12 dysonans — brak harmonii, rozdzźwięk.

to stara podłoga  
    podłoga  
leżąca strona  
    boga naszego powszedniego  
    zwyczajnych dni  
i takie słowo koncertujące  
w o-gamie  
w tonacji z dna  
naszej mowy...

Podłogo nasza,  
błogosław nam pod nami  
błogo, o łogo...

*Obroty rzeczy. Warszawa 1956*

---

w. 22 gama — zestaw wzajemnie od siebie uzależnionych dźwięków dążących do wspólnego punktu centralnego — toniki.

## Uwagi o lekturze

Co zostaje po pierwszej lekturze wiersza Mirona Białoszewskiego? Jakie wrażenia wywołuje tekst w świadomości czytelników? Często jest to zdziwienie, posądzenie o bełkot, a w konsekwencji odruch niechęci i odrzucenie. Pobieżna lektura nie prowadzi do zrozumienia tekstu. Pozostaje po niej tylko pamięć o pokracznych słowach i formach językowych. Cóż bowiem kryje się na przykład za „burotą”, „o-gamą” czy też wykrzyknieniem „o łoگو”? Nie używamy przecież takich dziwolągów w naszych codziennych rozmowach. Poza tym z poezją, czy nawet szerzej — z dziedziną sztuki, mało wydają się mieć wspólnego takie rekwizyty, jak: „burak”, „sęki”, „kartofle” i „podłoga”. A już za naigrawanie się z poezji uchodzić może wyjątkowo niezgrabna (łącząca dwa różne języki) metafora „homeopatia zbawienia” lub też współbrzmienie „manierach — fornierach”, w którym niestosowności (niepoetyckości) słownictwa towarzyszy próba bicia rekordu na głębokość rymu. Inne, nie wymienione tu zwroty i wyrażenia z wiersza Białoszewskiego również nie należą do najjaśniejszych. Które spośród nich wymykają się naszemu rozumieniu oraz tradycyjnemu smakowi literackiemu?

Uświadamiając sobie stan własnej niewiedzy o tekście, zapytując, o czym to jest tak naprawdę i jakie jest, jeśli jest, przesłanie wiersza, dochodzimy do istoty poezji Mirona Białoszewskiego. Okazuje się bowiem, że najważniejszym przedmiotem jest dla niej samo słowo poetyckie. Potwierdza to nasza lektura koncentrująca się przede wszystkim nie na sensach wiersza, lecz na jego warstwie językowej, na sposobie artystycznego uporządkowania lub może właściwiej — nieuporządkowania utworu. Pozostaje tylko pytanie, czy zasadne jest posądzenie autora o bełkotliwość stylu sprawiającego wrażenie mowy przypadkowej, wynikającej, zdawałoby się, z naturalnego nieładu i nieznamośności konwencji? Czy tekst Białoszewskiego jest rzeczywiście, jak sugerowałoby doświadczenie pierwszej lektury, anarchicznym i przypadkowym zapisem, stosującym się do futurystycznego postulatu „słów na wolności” (zob. *Konteksty*)? Czy to z tego właśnie wynika nasze zatrzymanie uwagi na wyglądzie wypowiedzi samej w sobie?

Należałoby zadać sobie trud przeniknięcia do sensów wiersza. Stosunkowo łatwo przyjdzie nam wskazanie głównego przedmiotu poetyckiego opisu. Określa go już tytułowa apostrofa. Zauważmy, że znaczący jest nawet sam wybór podłogi na temat wiersza. Stanowi ona przecież element ludzkiej codzienności, element bynajmniej nie należący do doniosłych czy chociażby absorbujących w jakimkolwiek stopniu nasze uczucia. Poezja natomiast należy do sztuk pięknych, jest wytworem kultury, potocznie kojarzona bywa z natchnieniem, wzruszeniem, bezinteresownością, oderwaniem od rzeczywistości. Jaki zatem cel ma takie zestawienie tematu z rodzajem poświęconej mu wypowiedzi?

Zwróćmy uwagę, że o specyfice tej wypowiedzi decyduje nie tylko jej poetycki charakter. Wiersz wpisany został w schemat jakiejś innej formy językowej. Jakiej? Świadczą o niej pośrednio liczne cechy formalne: składniowe, frazeologiczne, ale i wprost: semantyka. Wyrażona tu prośba o błogosławieństwo nawiązuje do obrzędu religijnego. Zwrot „boga naszego powszedniego” odwołuje się do tej samej sfery życia człowieka. W jaki sposób? Z pewnością nie bez znaczenia jest tu przywołanie pojęcia „boga”. Jednakże odnosi się ono do wewnętrznych sensów wiersza, nie wskazuje natomiast bezpośrednio na schemat językowy, jakim posłużył się Białoszewski. Obserwujemy zabieg, który należy do najbardziej rozpoznawalnych chwytów artystycznych tzw. nurtu poezji lingwistycznej (zob. *Konteksty*). Jest nim modyfikacja frazeologizmu (zob. *Materiały*). W tym konkretnym przypadku mamy do czynienia z operacją wymiany jednego z elementów ustabilizowanego już w kulturze zwrotu. O jaki zwrot chodzi? Podobnie rzecz się ma z pierwszym wersem ostatniego fragmentu wiersza: „podłogo nasza”. Zwrot stanowiący podstawę przekształcenia wzięty został z tego samego co poprzednio wzorca wypowiedzi. Jaki to zwrot? Jaka jest funkcja takiej modyfikacji w kontekście całego utworu?

Modyfikacje skamielin językowych nie wyczerpują katalogu środków potwierdzających „lingwistyczny” kierunek poezji Białoszewskiego, mimo że wiersz *Podłogo, błogosław* pochodzi z tomu poprzedzającego dopiero prawdziwą manifestację „poezji słowiarskiej”, za jaką uznano zbiór *Mylne wzruszenia*. Oprócz frazeologii terenem wyzyskiwanym poetycko przez Białoszewskiego jest w omawianym wierszu również fonetyka. Przeczytajmy raz jeszcze kolejne fragmenty tekstu, szczególnie uważnie śledząc jego organizację dźwiękową. Oto fragment początkowy:

Buraka burota  
i buraka  
bliskie profile skrojone,  
i jeszcze buraka starość, którą tak kochamy,  
i nic z tej nudnej fisharmonii  
biblijnych aptek  
o manierach  
i o fornierach w serca, w sęki  
[...]

— a teraz dla porównania fragment zamykający:

Podłogo nasza,  
błogosław nam pod nami  
błogo, o łogo...

Jak przebiega instrumentacja głoskowa w pozostałych partiach tekstu? Jakie wnioski wypływają z porównania warstwy dźwiękowej początkowych i końcowych fragmentów wiersza? Czy można już znaleźć uzasadnienie dla utworzonego przez poetę pojęcia „o-gamy”?

Widzimy bardzo wyraźnie, że wiersz Białoszewskiego to twór celowy, w którym pozór nieładu i bełkotliwości jest wprost zależny od naczelnej idei konstrukcyjnej. Pozornie bowiem banalnemu i codziennemu przedmiotowi opisu odpowiada tu bezładny i niepoetycki charakter wypowiedzi. Przed głównym problemem wiersza stajemy jednak dopiero wówczas, gdy uświadomimy sobie, po dokonaniu wnikliwej analizy, że zwykłej, starej „podłodze” poświęcony jest opis zupełnie niezwykły: logicznie zorganizowany wiersz-modlitwa, w którym wszystkie elementy są na właściwym miejscu i pełnią odpowiedzialne funkcje w ramach tekstowej całości.

\* \* \*

Interpretator wiersza Białoszewskiego dostrzec musi narzucające się w wyniku lektury sfery opozycji: *sacrum* — *profanum*, „góra” — „dół”, kultura niska — kultura wysoka, dom — świat, harmonia — dysonans, i inne. Do zaskakujących zderzeń dochodzi już na najprostszym poziomie — zasobu leksykalnego. Z jednej strony mamy w nim na przykład słowa takie, jak: „podłoga”, burak” i „kartofel”, z drugiej zaś — „profile”, „rysunki”, „flet”. Szereg pierwszy buduje przestrzeń przyziemności, szereg drugi — przestrzeń sztuki (architektury, malarstwa, rzeźby, muzyki). „Flet zaczarowany” można czytać jako aluzję do Mozartowskiego *Czarodziejskiego fletu*.

W gruncie rzeczy sygnalizowane tu sprzeczności nie istnieją naprawdę w świecie wiersza. Sprzeczności zachodzą jedynie pomiędzy światem wiersza a światem rzeczywistym, który został włączony do poetyckiej wizji.

W obrębie tekstu to, co w realnym świecie rozłożone jest na przeciwległych biegunach, zostało niejako pogodzone, skontaminowane:

flet zaczarowany w kartofle  
kartofle rysunków

Zabieg ten dotyczy również sfery języka. Codzienna, potoczna mowa, należąca do przestrzeni przyziemności, przedstawiana jest w terminach właściwych opisowi muzyki:

słowo koncertujące  
tonacja mowy

Elementy rzeczywistości przywołane w wierszu reprezentują sferę *profanum*, więcej, reprezentują świat pozbawiony znaków *sacrum*. Sfera *sacrum* nieobecna w świecie jest jednak obecna w świecie wiersza. Dzieje się tak dlatego, że następuje — w wyniku działań poetyckich, wskutek wyboru modlitewnego schematu wypowiedzi — przeniesienie funkcji *sacrum* na znaki odsyłające do *profanum* i ich kontaminacja.

Świat jest przestrzenią obcości, w wierszu manifestowanej obcością (nawet w dosłownym sensie: pochodzenia z języka obcego) brzmienia opisujących go wyrazów: „fisharmonia”, „forniery”, „homeopatia”. W świecie panuje rygor, porządek („harmonia”), obowiązuje nienaturalna czystość i drobiaz-

gowość, dokładność właściwa „aptekom” oraz władza autorytetu i wzorca, porównywalnego jedynie z autorytetem Biblii (pojawienie się epitetu „biblijny” jest tu o tyle paradoksalne, że nie uczestniczy on, jak można by się tego spodziewać, w budowaniu sfery *sacrum*; wręcz przeciwnie — reprezentuje wobec „świata wiersza” przestrzeń obcości).

Tego wszystkiego nie ma w świecie kreowanym wiersza. Tytułowa „podłoga” wprowadza nas w przestrzeń domu, który pozwala uwolnić się od lęków, zamknąć w przestrzeni własnej, w strefie bezpieczeństwa<sup>1</sup>. Ten świat własny może pozostać nieuporządkowany i nieestetyczny (nie ma w nim po prostu sztucznej czystości) — czystość starego buraka („burota”) i starej podłogi trudno porównywać z obowiązującą w aptece. Świat wykreowany pozbawiony jest rygoru („kształty” mogą pozostać „zatarte”) i nie poddaje się zwierzchności autorytetu, co wyraża się w zniesieniu wertykalnej relacji człowiek — Bóg. „Podłoga jako leżąca strona boga” przyjmuje rolę oparcia, gruntu dla metafizyki domowej codzienności, uprawianej niejako na przekór doskwierającej rzeczywistości świata.



Wiersz Białoszewskiego *Podłogo, błogosław* może stać się podstawą do usytuowania jego poezji, jako pewnego całościowego zjawiska, w szeregu różnorodnych kontekstów.

Zwracaliśmy już na przykład uwagę na swoistą nieestetyczność obrazowania czy nawet ekspresji językowej, której towarzyszy uznanie za własny światła rzeczy pozbawionych piękna (pojmowanego na sposób tradycyjny, jako obecnego w obrębie wytworów kultury wysokiej). Jak zatem przedstawia się relacja między twórczością Mirona Białoszewskiego a tendencjami turpistycznymi<sup>2</sup> w poezji polskiej?

Świat Białoszewskiego zwykło się uznawać za brzydki głównie dlatego, że jego wiersz bywa zbiorem specyficznie dobranych rzeczy. Artur Sandauer pisał nawet o wierszach autora *Podłogo, błogosław* jako „rupieciarni rzeczy” — wyrazie „fascynacji przedmiotami kalekimi i zdezelowanymi, zapuszczonymi i zakurzonymi”.

Świat wierszy Białoszewskiego ociera się o absurd, co swój wyraz znajduje przede wszystkim w ukształtowaniu językowym tekstu. To już nie tylko „kształty zatarte”, ale wręcz rozbite, poddane procesom dezintegracyjnym: rozerwania słów, deleksykalizacje frazeologizmów, fałszywe etymologie i eksperymenty fonetyczne. Takie próby przedstawiania rzeczywistości w sztuce

<sup>1</sup> Zob. ujęcie teoretyczne: G. Bachelard: *Wstęp do poetyki przestrzeni*. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Red. H. Markiewicz. T. 2. Kraków 1976; Zob. również: M. Głowiński: *Labirynt, przestrzeń obcości*. W: Idem: *Mity przebrane*. Kraków 1990.

<sup>2</sup> Turpizm — orientacja poetycka po roku 1956, wprowadzająca do poezji motyw brzydoty; turpis, z łacińskiego — szkaradny, brzydki. Pojęcie to wprowadził Julian Przyboś w *Odzie do turpistów* (1962).

muszą się skojarzyć z malarstwem kubistycznym<sup>3</sup> (zob: również *Konteksty*). Czy omawiany wiersz uzasadnia to skojarzenie?

Wszystkie domysły interpretacyjne wobec tekstu Mirona Białoszewskiego trzeba jeszcze związać w planie socjologicznym czy, ściślej, w planie socjologii życia literackiego. W szerokim kontekście społeczno-politycznym wiersza widzieć trzeba tzw. przełom październikowy 1956 roku<sup>4</sup> i jego konsekwencje, a w planie węższym — sytuację debiutu autora *Obrotów rzeczy*, wraz z tzw. pokoleniem „Współczesności” (zob. *Konteksty*) w momencie odejścia literatury od obowiązującej przed rokiem 1956 metody realizmu socjalistycznego<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Kubizm — kierunek artystyczny z początku XX wieku, polegający na konstruowaniu obrazów z elementów dowolnie wybieranych przez twórcę, nowa perspektywa ukazująca przedmiot jednocześnie z kilku punktów widzenia; z łacińskiego *cubus* — kostka, sześcian; najważniejszymi przedstawicielami kubizmu w malarstwie byli: Pablo Picasso oraz George Braque.

<sup>4</sup> „Inteligencja uwierzyła, że nowe kierownictwo partii zachowa swobodę słowa; chłopci — że zagwarantuje prywatną własność ziemi; robotnicy — że da im organizować samorząd i zapewni lepsze warunki życia [...]” Zob. A. Albert [właściwie Wojciech Roszkowski]: *Najnowsza historia Polski 1918—1980*. Cz. 4. Londyn 1989, s. 730.

<sup>5</sup> Warto zajrzeć w tym miejscu do pierwszych trzech rozdziałów *Zniewolonego umysłu* Czesława Miłosza. Polecić można również następujące szczegółowe opracowania: W. Tomasik: *Polska powieść tendencyjna 1949—1955*. Wrocław 1988; T. Wilkoń: *Polska poezja socrealistyczna w latach 1949—1955*. Gliwice 1992; W. Włodarczyk: *Socrealizmi. Sztuka polska w latach 1950—1954*. Paryż 1986.

## Konteksty

### 1

[...] Poetyka futuryzmu wychodziła z założenia, że obowiązujący system językowy i gramatyczny doprowadził do zupełnego skostnienia słów, którym na podstawie ogólnie przyjętej umowy i ugody przypisano pewne raz na zawsze ustalone znaczenia. Tego rodzaju system językowy, niesłuchanie skonwencjonalizowany, nie może oczywiście nadążyć i podołać wyobraźni i inspiracji poetyckiej. Tymczasem w samych słowach, w samym języku, w najprostszych jego elementach, jak sylaby i głoski, utajone są nieznane, „mistyczne” siły, zdolne wyrażać takie treści, jakich nigdy nie potrafiłby wyrazić umowny, zracjonalizowany żargon codzienności i literatury konwencjonalnej. Ale słowo zdolne jest ujawnić swe rewelacyjne możliwości pod tym tylko warunkiem, że przywróci mu się jego dawną pierwotną samoistność. Należy uwolnić słowa, udręczone i storturowane tyranią myśli, należy stworzyć uniwersalny język pozarozumowy, w którym nie myśl rządziłaby słowami, lecz słowo, dźwięk objawiały nieznaną i rewelacyjną treść [...].

Ideałem futuryzmu było tak głębokie wniknięcie w tajemniczą, nie pojętą dotąd istotę świata materii i wyrażenie tego świata tak całkowite, by zatarła się zupełnie granica między słowem a rzeczą. [...] należało uwolnić słowa od tych praw zależności, jakimi spętała je konwencjonalna forma ciąglej, sukcesywnej i progresywnej narracji. „Słowa na wolności” przywrócić miały ekspresji artystycznej pełnię bezpośredniości i niczym nie skrzepowanej dynamiczności [...].

A. Hutnikiewicz: *Od czystej formy do literatury faktu*. Warszawa 1988, s. 109—111.

Na temat futuryzmu zob. jeszcze: S. Barańczak: *Trzy złudzenia i trzy rozczarowania polskiego futuryzmu*. W: Idem: *Etyka i poetyka*. Paryż 1979; J. Stempowski: *Chimera jako zwierzę pociągowe*. Warszawa 1988; E. Balcerzan: *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego*. Wrocław 1968; T. Miczka: *Czas przeszły niedokonany. O włoskiej sztuce futurystycznej*. Katowice 1994.

### 2

**Poezja lingwistyczna.** Zbigniew Bienkowski, Miron Białoszewski, Tymoteusz Karpowicz — nazwiska te określają trzy jej główne warianty. Wszystkim trzem poetom wspólne zdaje się [...] przeświadczenie o dialektycznym charakterze relacji: poezja — język. Uważają oni, że język jest głównym układem odniesienia dla

twórczości poetyckiej, ale i odwrotnie — że poezja stanowi układ sprawdzeń dla języka. Zdanie Przybosia, że „poezja jest permanentnym rewizjonizmem językowym”, i zdanie Eliota, że jest ona przypomnieniem tego, co w danym języku nieprzetłumaczalne, można by uznać za formuły wytyczające główne pole eksploracji wymienionych poetów. We współczesnej poezji polskiej oni wyciągnęli najdalsze konsekwencje z awangardowego przełomu w pojmowaniu zadań i zobowiązań mowy poetyckiej [...].

Dążenia, o których mówię obecnie, nie są zrozumiałe, jeśli podchodzić do nich z dobrodusznym poglądem na język jako „narzędzie” poezji. Dla wymienionych wyżej poetów język nie jest bowiem narzędziem, przy pomocy którego pragnęliby opracowywać jakąś inną, istniejącą poza nim rzeczywistość. Sam jest rzeczywistością, zasadniczym stanem skupienia świata, który poezja bada, demaskuje czy uwzniośla. Nastąpił tu całkowity rozbrat z romantyczną (ale przecież żywotną do dziś) koncepcją języka jako formy ekspresji „ja”. Problem, w jakim stopniu poeta może, lub nie może, „wyrazić” się w słowach, stracił swoją tradycyjną istotność. Język bowiem nie tyle reprezentuje interesy „ja” wobec świata, co odwrotnie — reprezentuje ów świat wobec podmiotu. Jest porządkiem zewnętrznym i obiektywnym, w którym trzeba się jakoś urządzić.

Łudzimy się, że „używamy” języka dla osiągnięcia celów, które sami sobie wyznaczamy, gdy w istocie wybór tych celów jest już w dużym stopniu z góry określany przez hierarchię norm i wartości skryształizowaną w języku. Żywimy naiwne przekonanie, że mowa nam „służy”, że jest posłuszna naszym intencjom, gdy w istocie sami wciąż poddajemy się presji jej reguł, w których tkwią określone sugestie światopoglądowe, zasady postępowania, mity i wierzenia. Nowoczesna poezja uznaje za jedno ze swych głównych zadań walkę z tym złudzeniem. Usiłuje ona — przy użyciu najbardziej nawet drastycznych sposobów — podkreślać fakt zewnętrzności i obcości języka w stosunku do „ja” mówiącego. Co więcej: chce sprawować kontrolę nad konwencjami mowy, chce być mówieniem nieustannie interpretującym same możliwości mówienia.

J. Sławiński: *Próba porządkowania doświadczeń*. W: Idem: *Teksty i teksty*. Warszawa 1990, s. 87—88.

Na temat poezji lingwistycznej zob. jeszcze: S. Barańczak: *Nieufni i zadufani*. Wrocław 1971; E. Balcerzan: *Poezja polska w latach 1939—1965. Cz. II*. Warszawa 1988.

**3** [...] na odmianę polityczną nałożyła się inna, skromna i mało (pozornie) ważna: literacka rewolucja pokoleń. Zmiana warty! Skoczył literacki zegar: przesunął się o jedno pokolenie. [...] Mnóstwo nowych nazwisk. Nie przesadzę mówiąc, że przez „Współczesność” przeleciało ich chyba z dziesięć tuzinów. [...] Literatura polska będzie dobra albo zła, znakomita albo groteskowo prowincjonalna. Dzisiaj nic jeszcze nie można wyprorokować. Ale już dzisiaj wiadomo, że będzie taka, jaką zrobi pokolenie „Współczesności”.

J. Błoński: *Zmiana warty*. Warszawa 1961, s. 84.

**4** [...] w tych latach, kiedy Staff, Tuwim, Lechoń, Gałczyński zeszli lub schodzili z widowni, rozpoczęło się odrodzenie poezji w naszym kraju. Nastąpiły debiuty pozorne tych, co w latach podporządkowania poezji pod jedną doktrynę obecni byli jako autorzy tylko we własnej szufladzie. Debiuty pozorne to np. Marian Jachimowicz, Miron Białoszewski, Zbigniew Herbert.

Dokonały się też debiuty rzeczywiste autorów przynależnych do generacji zrodzonej gdzieś w latach 1930—1935, dla której wszystko sprzed roku 1939 równie jest dalekie jak czasy Ziemomysła czy innej Rzepichy. Ci przede wszystkim poeci orzekają o wyglądzie obecnej sytuacji poetyckiej i jej przyszłym rozwoju. Debiuty rzeczywiste to Jerzy Harasymowicz, Stanisław Grochowiak, Bohdan Drozdowski, Stanisław Czycz [...].

K. Wyka: *Łowy na kryteria*. Warszawa 1965, s. 70.

**5** [...] Czym było owe pokolenie, które swą tożsamość generacyjną utwierdzało w rozdyktowanych „klubach młodej inteligencji” (na czele z warszawskim „Klubem Krzywego Koła”), w teatrzykach studenckich (warszawskim STS-ie i „Stodole”, gdańskim „Bim-Bomie”, łódzkim „Pstrągu”, krakowskiej „Piwnicy pod Baranami” i tylu innych), wreszcie w licznych wtedy pismach młodych, spośród których najgłośniejsze było „Po prostu”. Wówczas jawiło się to pokolenie jako zwarta grupa, dokonująca zgodnie „zmiany warty”. Czy było istotnie jednolitą całością? Na pewno nie. Nigdy, nawet u swych początków, nie stanowiło ono monolitu, choć pęknięcia można rozpoznać dopiero z perspektywy czasowej.

Otóż w 1956 roku wspólne dla wszystkich Polaków odczucie przełomu, rozbicia krępujących dotąd ram, wyzwolenia (oraz

potrzeba obrony demokratycznych zdobyczy) — było także wewnątrz „generacji Współczesności” istotniejsze od różnic. [...] Okres wielkiego wrzenia był [...] w naszym wypadku okresem wielkiego rozgardiaszu umysłowego, okresem uczenia się i równoczesnego afiszowania w druku naszej niezupełnie gotowej świadomości. Jedno było wówczas w niej trwałe: bunt. Bunt przeciwko schematyzmowi, uniformizmowi, kłamstwu. [...] Jako świadkowie historii obejrzelśmy wiele. Z dzieciństwa pamiętaliśmy dobrze wojnę. Była to ważna nić porozumienia między nami a „pokoleniem Kolumbów”\*. (Dzięki niej mogliśmy przygarnąć na dłuższy okres tak zwane „spóźnione debiuty” tamtego pokolenia, tak że wielu krytyków do dziś umieszcza Białoszewskiego czy Herberta w „generacji 1956”).

J. Maciejewski: *Z okazji ćwierćwiecza — rozważania wspomnieniowe*. „Res Publica” 1988, nr 8.

## 6

[...] Krytykujemy ostro Mirona Białoszewskiego za terazniejsze jego wiersze, ale kiedy ogłosił *Obroty rzeczy*, przyjąłem je z wielkim uznaniem. Jego poezja była wówczas jedynym ludzkim głosem młodych w pustce dudniącej tromtadracją pryszczatych\*\*. Przeciwno ich nic nie znaczącym deklamacjom i abstrakcjom wystąpiła poezja rzeczy konkretnych, liryczny protokół ze sprawdzalnej rzeczywistości. Czułem też w tej poezji zawarte świadectwo ciężkich czasów, kiedy brakowało najniezbędniejszych przedmiotów użytku. Piec, miotła, drapak i pogrzebacz wprowadzone triumfalnie do przeżyć lirycznych — zrobiły w wierszach jego następców karierę. Ten zasnuty pajęczyną nędzny pokój o popękanej podłodze i miotła z wierszy Białoszewskiego zostały przejęte przez Grochowiaka. Ale co u Białoszewskiego było autentycznym doznaniem i odkryciem poetyckim — u Grochowiaka stało się już tylko stylizacją i literaturą, „menuetem z pogrzebaczem”... Stamtąd to, bezpośrednio z Białoszewskiego, rozwinął się, wbrew jego intencjom, ów kult brzydoty, któremu uległ także Różewicz [...].

J. Przyboś: *Kult brzydoty*. W: Idem: *Sens poetycki*. T. 2. Kraków 1967, s. 107—115.

\* Pokolenie wojenne, urodzeni w latach dwudziestych; ich młodość przypadła na lata II wojny światowej (tytuł „powieści o generacji” Romana Bratnego *Kolumbowie, rocznik dwudziesty* z 1957 roku); najbardziej znani poeci tej generacji: Krzysztof Kamil Baczyński i Tadeusz Gajcy.

\*\* Pryszczaci — młodzi pisarze debiutujący w latach pięćdziesiątych, realizujący doktrynę tzw. realizmu socjalistycznego; należeli do nich między innymi Wiktor Woroszyński, Tadeusz Konwicki, Andrzej Mandalian, Tadeusz Kubiak, Tadeusz Uragacz, Aleksander Ścibor-Rylski.

## 7

[...] Debiutanci 1956, jeżeli więc zostają turpistami, stają się nimi tak, jak dawniej Różewicz: przez upartą dążność do odmitologizowania poezji, do nasycenia jej rzeczywistym życiem i troskami polskiego społeczeństwa. Jak inaczej zrozumieć atrakcyjność pierwszych wierszy Białoszewskiego, jeżeli nie dla swoistego mizeralizmu, który w tym kraju był i jest jeszcze doświadczeniem powszechnym? Nie okłamujmy się. Żyjemy w Polsce, która z wielu uzasadnionych przyczyn jest krajem ludzi biednych i w tym sensie „chorych”, „brzydkich”, „kalekich”. [...] Turpiści wybierają drogę trudnej afirmacji tego, co jest [...]. Afirmacja turpistyczna polega więc i polegać chyba będzie na coraz ściślejszym związku z przeciętnością, z światem ludzi dzisiejszych, a więc niezbyt bogatych, zmęczonych, niekiedy boleśnie poparzonych językami historii.

S. Grochowiak: *Turpizm — realizm — mistycyzm*. „Współczesność” 1963, nr 2; przedruk w: *Debiuty poetyckie 1944—1960*. Red. J. Kajtoch i J. Skórnicki. Warszawa 1972, s. 366—372.

Zob. jeszcze wiersze: Juliana Przybosia *Oda do turpistów*; Stanisława Grochowiaka *Czyści, Rozmowa o poezji*.

## 8

[...] Słowo kubizm pochodzi z francuskiego *le cube* — kub, sześcián, kostka. Nazwano tak, w sposób jak zwykle dość przypadkowy, kierunek w malarstwie, jak również w rzeźbie, który stanowił moment zwrotny w dziejach sztuk plastycznych XX wieku.

Twórcami kubizmu byli malarz hiszpański Pablo Picasso (1881—1973) i niewiele od niego młodszy Georges Braque (1882—1963). To o Braque’u właśnie napisał w 1908 jeden z najbardziej wpływowych podówczas paryskich krytyków Louis Vauxcelles, że „sprowadza wszystko do kubów”. On także w roku następnym użył ironicznie w recenzji z Salonu Jesiennego określenia „kubista”. [...] W dzisiejszym rozumieniu kubizm nie oznacza deklaracji przynależności do pewnego kierunku czy orientacji, ale zmianę plastycznego języka — rozbicie wizualnej spójności i ciągłości pola obrazu. Stworzenie przestrzeni, umożliwiającej „dojście do przedmiotu” bez respektowania jego wyglądownych właściwości.

M. Porębski: *Dzieje sztuki w zarysie*. T. 3. Warszawa 1988, s. 285—293.

## 9

[...] Przedmiot „pękł” wzdłuż krawędzi i najpierw jego zgeometryzowane płaszczyzny uległy rozluźnieniu, potem zaś rozsypaniu,

rozłożeniu. [...] Owe fragmenty przedmiotu — wynikłe z jego rozbicia — zamiast go opisywać, naśladować, jak w całym dotychczasowym malarstwie, stworzyły jedynie jego sugestię, przestały o nim opowiadać. [...] Taka metoda i taki rezultat powstały także z chęci mówienia o „istocie” przedmiotu, a więc sensie jego kształtu, nigdy przecież nie widzianego równocześnie z kilku stron. To dopiero suma spostrzeżeń, i to spostrzeżeń wynikłych z poruszania się wokół przedmiotu lub obracania go w dłoni, daje pełne pojęcie o jego strukturze przestrzennej, fakturalnej, itd. Kubiści chcieli także mówić o istocie funkcji przedmiotu, niejako o przeżyciu go przez bezpośredni kontakt. [...] Kubizm analityczny zrewolucjonizował wręcz malarstwo. Po raz pierwszy w jego dziejach przedmiot uległ rozbiciu, a jeśli jego granice przestały istnieć, to jego elementy można było dowolnie przedstawiać. W ten sposób uświadamiano sobie nieograniczoną wolność tworzenia, dysponowania elementami przedmiotów i elementami całej natury, bez przestrzegania jej niewzruszonych praw [...]. Ważną sprawą było też wprowadzenie techniki kolażu, bowiem po raz pierwszy w sztuce jednorodna tkanka malarska, wynikająca z tworzywa i narzędzia, została zestawiona z gotowymi elementami wziętymi z rzeczywistości nie stworzonej ręką artysty.

B. Osińska: *Sztuka i czas*. Warszawa 1986, s. 45—48.

Zob. jeszcze: M. Porębski: *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*. Warszawa 1966; A. Gleizes, J. Metzinger: *O kubizmie*. W: *Artyści o sztuce*. Warszawa 1963; R. Garaudy: *Picasso*. W: *Realizm bez granic*. Warszawa 1967; A. Ważyk: *Miejsce kubizmu*. W: *Od Rimbauda do Eluarda*. Warszawa 1964. O kubizmie literackim zob.: H. Pustkowski: *Przestrzenie poezji*. Łódź 1986; J. Trznadel: *Wątpiący i empiryczny*. W: *Róże trzecie*. Warszawa 1960; M. Żurowski: *Kubizm w poezji francuskiej (I)*. „Przegląd Humanistyczny” 1964, nr 6.

## Materiały o twórczości poety

[...] rozmaite formy deleksykalizacji utartych zwrotów pozwalają [...] Białoszewskiemu na narzucenie [...] skostniałym elementom wypowiedzi całkowicie nieprzewidzianych znaczeń.

W jaki sposób dokonuje się na tym poziomie deleksykalizacja? Gdyby powiedzieć dla uproszczenia, że polega ona zawsze na prostodusznym „wzięciu na serio” dosłownego znaczenia składników związku frazeologicznego, jako najprostszy przykład moglibyśmy przytoczyć zdanie „z klęczek nie schodzę” (MW, 18). Podstawą wyjściową jest tu stosunkowo nieskomplikowany związek frazeologiczny „na klęczkach” (np. „modlić się na klęczkach”), który zostaje właśnie wzięty na serio: jeśli „na klęczkach” (tak jak np. „na szczycie”), to trzeba było na te „klęczki” wejść: a zatem można również „zejść z klęczek”.

Mówiąc o „braniu na serio”, rekonstruujemy jednak to, co można by nazwać psychiczną postawą podmiotu. Interesują nas zaś w tej chwili pewne operacje językowe, umożliwiające zjawisko deleksykalizacji. Otóż jeśli przyjmiemy, że związek frazeologiczny jest spoistą całością złożoną z dwu przynajmniej elementów, mogą tu zajść następujące przypadki rozerwania spoistości tego związku:

- a) przestawienie kolejności elementów ( $AB \Rightarrow BA$ );
- b) eliminacja jednego z nich ( $ABC \Rightarrow AB$ );
- c) dodanie elementu obcego ( $AB \Rightarrow ABC$ );
- d) wymiana jednego z elementów na element obcy ( $AB \Rightarrow AC$ );
- e) kontaminacyjne skrzyżowanie dwu związków ( $AB + BC \Rightarrow ABC$ ).

Zilustrujmy przykładami wszystkie te możliwości:

- a. Przestawienie kolejności elementów:

pięć gołąbków  
brodzi w gzyms  
drugi za jednym  
trzeci za drugim

(Obrachunek z obserwunku gołąbkowego, MW 28)

(por. „jeden za drugim”; przestawienie jest „logiczniejsze”, bo przecież „drugi” musi następować po „pierwszym”) [...].

- b. Eliminacja jednego z elementów:

jestem sobie  
jestem głupi

(Wyród jestem'u, MW 7)

(zwrot „jestem sobie” wymaga uzupełnienia, np. „jestem sobie skromny człowiek”; pozbawienie tego zwrotu owego elementu stwarza nowe możliwości znaczeniowe: „jestem sobie” może oznaczać tyle, co „jestem [żyję] dla siebie”) [...].

c. Dodanie elementu obcego:

ta koldra jest po jednej Stefie  
upiekło jej się getto  
mieszkała to zostawiła mi

(*RODOWÓD GÓRY ODO SOBNIENIA...*, MW 15)

(zwrot potoczny „upiekło jej się” w sensie ‘udało jej się czegoś uniknąć’, uzupełniony „gettem”, zyskuje walor dwuznaczności: „udało jej się uniknąć losu mieszkańców getta” i „spaliło jej się getto”) [...].

d. Wymiana jednego z elementów [...]:

przyjdź

pismo

nosem  
seksem  
trafem  
cudem  
musem  
ciurkiem  
zezem  
siupem  
boczkim  
truchtem

byleś

pis-ło

(*Niedopisanie*, RZ 109)

(operacja jakby dwustopniowa: w pierwszej kolejności w ramach zwrotu „czuć pismo nosem” dokonuje się wymiany „czuć” na „przyjdź”, następnie w tak zmodyfikowanej wypowiedzi dokonuje się całej serii wymian dopełnienia).

e. Kontaminacyjne skrzyżowanie dwu związków frazeologicznych [...]. Kontaminacja w dziedzinie związków frazeologicznych pojawia się w postaci zjawiska nazwanego „zawężeniem syntagm”. Dwa (lub więcej) zwroty frazeologiczne, posiadające pewien składnik wspólny, „zawężają się” czy „zazębiają” ze sobą, przy czym rolę „węzła syntagmatycznego” odgrywa ten właśnie wspólny wyraz.

[...] nadają się do powieszenia  
w ramach zerwania

(*nadaje się do powieszenia...*, MW 90)

[...] „powiesić w ramach” + „w ramach czegoś” [...].

S. Barańczak: *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*. Wrocław 1974, s. 58—60.

MIRON BIAŁOSZEWSKI

## Kabaret Kici Koci

(fragmenty)

### STRAJK

KICIA KOCIA (mijając potrójne ogony do sklepów)

Strajk ogonowy!

(Idzie dalej Marszałkowską, skręca w Świętokrzyską)

(do ogonów)

Strajk ogonowy!

Strajk ogonowy!

(Za KICIA KOCIA posuwa się coraz dłuższa gęsiego

kolumna ludzi, opuszczających ogony)

KICIA KOCIA (skręca w Nowy Świat)

Strajk ogonowy!

(Tak dochodzą do kolumny Zygmunta)

KICIA KOCIA

Stać!

Cześć!

Kolumna — kolumnie.

A teraz niech nam wszystkim rozdadzą wszystko.

Tylko bez kartek i po kolei.

\* \* \*

### BOHATERKA

(Łomotanina w drzwi)

KICIA KOCIA (chowa co się da gdzie się da)

(Łomotanina narasta, przedmioty spadają)

KICIA KOCIA (biegnie do drzwi)

milicja? wojsko?

(otwiera)

(wpada BŁOGOSŁAWIONA SIWULA Z WISZNU WOLI)

BŁ. SIWULA

internowali do ciężarówki Sybillę Grochowa!

KICIA KOCIA

kiedy? gdzie?

BŁ. SIWULA

teraz

tu

KICIA KOCIA

o co? w tym wieku?

BŁ. SIWULA

o przejście ulicy z torbą

wiek — każdy dobry

KICIA KOCIA

ratujmy ją

może posłać koce i paczkę

BŁ. SIWULA

dokąd?

KICIA KOCIA

racja

(trzask drzwi, wtupuje się SYBILLA GROCHOWA)

BŁ. SIWULA, KICIA KOCIA

O Jezus!

SYBILLA GR.

chachacha! uciekłam im

SIWULA z KICIA KOCIA

jak?

SYBILLA GR.

Wzięli mnie za zasłużoną ciotkę ZMP, KOR-u i „Solidarności” z przystępem do komunii... Buda pędzi. Ja w niej sama. Zaczęłam tłuc butlami z mlekiem o przegrodę. Stanęli. Wtedy ja na siebie chlap! dwie torby czerwonej mrożonki i na podłogę — w trupa. Zlecieli się. Znalazły się mary. Ja nieruchomo, trup — trup, raptem — jak się nie zerwę! Jak spieprzali! Umyłam się śniegiem na Grochowskiej. Cha cha cha!

\* \* \*

## PIOSENKA KICI KOCI DO STANU WOJENNEGO

ten stan wojenny  
nie jest niezmienny  
bo powszednieje  
i się starzeje  
aż posiwieje

tak biedaczysko  
że wszędzie wszystko  
zwszystkojednieje

\* \* \*

### 3 MAJ

SYBILLA GR. (po drzemce nad wieczorem)

Ładny dziś dzień, spokojny.

KICIA KOCIA (wpada ze dworu)

Cała jestem w petardach!

SYBILLA

Cieplunio dziś.

KICIA KOCIA

Łzy! Gazy!

SYBILLA (spokojnie)

Trujące?

KICIA KOCIA

Łzawiące!

SYBILLA

To przejdzie.

KICIA KOCIA (obruszona)

(do BULDOGA) Chodź.

(wychodzą, sapia)

SYBILLA (siada do fortepianu i na melodię *My, pierwsza brygada...* śpiewa)

Psaaa wyprowadziła

(na to łomoty, rumory, wpada KICIA KOCIA z BULDOGIEM,  
krzyczy)

Bolesław Chrobry na nas napadł!

Bolesław Chrobry na nas napadł!

(wkracza BOLESŁAW CHROBRY z DRUŻYNĄ

w plastikowych przyłbicach, z przezroczystymi tarczami)

KICIA KOCIA i SYBILLA GROCHOWA (spod fortepianu)

Litości! Pardon!

BOLESŁAW CHROBRY (odrzuca przyłbicę)

Moi państwo, to ja — Błogosławiona Siwula z Wisznu Woli — przybyłam  
was chronić ze Stresą, przewodnikiem i Mutantem.

## Uwagi o lekturze

W ostatniej odsłonie *Kabaretu Kici Koci* rzeczywistość stanu wojennego doczekała się niemal werystycznego przedstawienia. Poeta zaprezentował przestrzeń w niezwykle wprost stopniu odpowiadającą realiom lat 1981—1982. Czas opisywanych zdarzeń moglibyśmy określić bardzo dokładnie nawet wtedy, gdyby nie pojawiły się na jego temat żadne bezpośrednie informacje. Na jakiej zatem podstawie?

Zdarzenia dramatyczne rozciągają się w niczym nie maskowanej przestrzeni warszawskich ulic. Kicia Kocia „idzie Marszałkowską”, „skręca w Świętokrzyską”, prowadzi manifestację, zwaną „strajkiem ogonowym”, przez Nowy Świat aż do kolumny Zygmunta. Sybilla Grochowa myje się śniegiem, pozbywając się tym sposobem maski z czerwonej mrożonki, na ulicy Grochowskiej. Roznosiciel mleka zostaje przedstawiony Kici Koci w śnieżnych zaspach na rogu Alej Jerozolimskich. Przestrzeń *Kabaretu*... oprócz ulic obejmuje również wnętrza mieszkań, gdzie przede wszystkim toczą się poszczególne rozmowy głównych bohaterek. Linia, wzdłuż której rozciąga się przestrzeń omawianego utworu, biegnie od mieszkania (sfera prywatności, intymności) na ulicę (miejsce artykulacji interesów publicznych). Tradycyjnie już i niejako w sposób naturalny oddziela te dwie literackie sceny granica okna, szyby. Dla Białoszewskiego okno jest podstawowym łącznikiem między dwiema, biegunowo odległymi od siebie sferami rzeczywistości. Z okna można przecież dostrzec dostawę towaru do sklepu:

A teraz... ogon.  
(za linę i do okna)  
Przywieźli!

— i dalej:

(sfruwać na linie z prześcieradeł)

Przez okno można „podrzucić w powietrze” ulotkę i spokojnie obserwować jej lot (fragment pt. *Ciocia*), można w porę dostrzec wchodzące na ulicę czołgi (*Wybuch stanu*). Odwrócenie tradycyjnej roli okna widać najwyraźniej w wierszu pt. *Doszło do rozłamu*. Dwie przestrzenie: gotującej się do manifestacji ulicy oraz mieszkania, zostają w nim złączone osobą pragnącej przyłączyć się do protestujących Stresy:

Ja z młodymi. Młodzi to! Ja z nimi!  
Młodzi! Dla młodych! Tam czekają.  
(wypada na balkon, przechył w ulicę)  
hallo... ja tu... zaraz zlecę

Stresa jest jedną z czterech postaci, którym każe Białoszewski doświadczać wątpliwych dobrodziejstw egzystencji w Polsce lat osiemdziesiątych. Stresa,

Kicia Kocia, Błogosławiona Siwula z Wisznu Woli i Sybilla Grochowa tworzą coś w rodzaju towarzyskiego klubu podstarzałych „ciotek”. Odczuwają potrzeby doznań metafizycznych oraz estetycznych, ale też wszystkie są po uszy zanurzone w banał codzienności. Kicia Kocia nie może zdobyć wełny na „kiekę”, Sybilla Grochowa zaś myśli tylko o tym, by nie spóźnić się po odbiór „wkładki do kartek”. Stan duszy bohaterek *Kabaretu...*, wyrażający tęsknotę za kosmiczną podróżą na inną planetę, bierze się z kilku prostych konstatacji:

herbaty brak  
sera nie dostałam  
cukier wyjadłyśmy

Mikrosценка pt. *Kosmos szafowany*, otwarta przytoczonym wyliczeniem niedostatków, ukazuje uzależnienie od tzw. realiów. Teatralna ucieczka od kłopotów z egzystencją nie może się udać. Przemiana szafy w pojazd kosmiczny dokonuje się przecież za sprawą słowa. Słowo ściąga również bohaterki Białoszewskiego na ziemię — słowo reprezentujące rzeczywistość stanu wojennego, odzywające się nagle w słuchawce:

rozmo-wa kontrolowana  
rozmo-wa kontrolowana

Elementy przedstawianego w poetyckiej wizji świata grupują się w dwóch podstawowych szeregach. Pierwszy, charakterystyczny jeszcze dla stanu „przed-wojennego”, odzwierciedla uciążliwość codziennego bytowania: „kartki”, „bony na kaloryfery”, „kurczak na kartki”, „potrójne ogony do sklepów”, „wkładka do kartek”. Szereg drugi operuje słownictwem wprowadzającym miniwętek batalistyczny: „czołgi”, „milicja”, „wojsko”, „godzina milicyjna”, „gazy łzawiące”, „antypochód”, „buda”<sup>1</sup>, „internować”.

Warstwa językowa jest w omawianym cyklu mikrosceńek poetyckich Białoszewskiego elementem współprzedstawianym. Stylistyka tekstu wynika z konsekwencji w budowaniu koherentnego świata przedstawionego. Pojawia się frazeologia już wcześniej znakomicie przetworzona poetycko w „wierszach nabywczych” Stanisława Barańczaka<sup>2</sup>: „Pani tu nie stała”, „Przywieźli!”, „ja stoję za panem”, „gaz mogą wyłączyć”, „puchy tu są”.

Jak ocenić wartość poznawczą modelu świata zaprezentowanego przez Białoszewskiego? Czy wyraża on schemat rzeczywistości, czy jej interpretację?

\*  
\*  
\*

Okazało się, że tekst Białoszewskiego sprawdza się w ocenie podporządkowanej kryteriom poznawczym. *Kabaret Kici Koci* jest jednak również przekazem estetycznym. Charakter owego przekazu zasugerowany został w tytule. Czy zatem utwór tu omawiany jest kabaretem?

<sup>1</sup> Określenie samochodu milicyjnego, najczęściej marki „Star” (z „budą”), służącego do przewozu osób.

<sup>2</sup> W tomie *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*.

Odpowiedź musi być złożona. Wspólna z tradycją kabaretu pozostaje intencja autorska oraz — w najogólniejszym zarysie — struktura. I tak, bezsprzecznie jest utwór Białoszewskiego dowodem wrażliwości twórcy na przemiany społeczno-polityczne. Zbliża go to do poprzedników, podobnie jak układ formalnych składników kabaretowego programu. Wspólny tytuł spaja w naszym przypadku 41 autonomicznych tekstów. Są wśród nich: scenki dramatyczne (wyposażone w tekst poboczny), udratyzowane monologi, dialogi, wiersze, piosenki, fragmenty przewidziane do melodeklamacji. Co jednak ważne: poszczególne elementy całości nie są u Białoszewskiego „luźnym zestawem numerów”. Łączy je zakorzenienie w koherentnej jedni świata przedstawionego. W tradycyjnym kabarecie funkcję łącznika sprawuje natomiast konferansjer, jedyny „gwarant spójności całego widowiska”<sup>3</sup>. To niezwykle istotny rozdzźwięk między realizacją Białoszewskiego a wymaganiami, jakie nakłada tradycja przedstawień kabaretowych. Konsekwencją tego rozdzźwięku jest dalsze łamanie zasad kabaretowych. Autor *Kici Koci* nie przewidział w swym tekście bezpośrednich zwrotów do odbiorcy. Nie zostawił miejsca na porozumiewawcze „mrugnięcie”, stwarzając tym samym obcą kabaretowi fikcję „czwartej ściany”. Kabaret jest instytucją artystyczną, która nie może się obejść bez współudziału publiczności, natomiast tekst kabaretowy zaczyna znaczyć w pełni dopiero w trakcie wykonywania przez aktora. *Kabaret Kici Koci* pomimo znanych przypadków jego adaptacji scenicznych<sup>4</sup> jest tekstem przeznaczonym do czytania. Wskazują na to — paradoksalnie — didaskalia. Dlaczego? Jakie cechy tekstu pobocznego uniemożliwiają prezentację tego utworu w sposób nie przynoszący uszczerbku warstwie sensów oraz świata przedstawionego?

W *Kabarecie Kici Koci* tekst poboczny uczestniczy w kreacji świata na równych prawach z tekstem głównym. Nie daje się natomiast czytać jako zapis sugestii inscenizacyjnych<sup>5</sup>. Rodzi to dalsze niezgodności z tradycją kabaretu, w którym obowiązuje na przykład zwyczaj ograniczania środków. *Kabaret Kici Koci* swobodnie operuje rekwizytem („lina”, „prześcieradła”, „tramwaj”, „szafa”, „kredens”, „winda”), nie unika charakteryzacji („Głowa na sztylcie”). Słowa: „rekwizyt” i „charakteryzacja”, użyte tu zostały umownie, wyłącznie w celu wyjaskrawienia ewentualnych kłopotów inscenizacyjnych.

Dlaczego zatem w tytule znalazło się słowo „kabaret”? Można przyjąć, że jest to manifestacja sposobu mówienia zupełnie nie przystającego do martyrologicznego w powszechnym mniemaniu tematu. Autorska wizja Białoszewskiego nie pokrywa się w żadnym punkcie z trzema podstawowymi typami podmiotów poezji stanu wojennego (zob. *Konteksty*). Dla ich spojrzeń, reakcji na stan wojenny, ideałem opowiadania pozostawała *Historia Sacra*. Słowo

<sup>3</sup> Zob. T. Stępień: *Kabaret Juliana Tuwima*. Katowice 1989, s. 17.

<sup>4</sup> Wystawiał go prywatny Teatr Kici Koci (ponad 80 razy do połowy roku 1989). Prapremiera odbyła się 31 grudnia 1986 roku w mieszkaniu państwa Brojerów w Warszawie.

<sup>5</sup> Przeczytaj również niesceniczne miniatury dramatyczne Konstantego I. Gałczyńskiego z cyklu *Teatrzyk Zielona Gęś*.

„kabaret” łamie tę zasadę. Jest znakiem interpretującym przywoływaną rzeczywistość pozaliteracką, jako nie poddającą się modelowi przedstawienia tragicznego.

\*  
\*   \*  
\*

Na czym więc polega wyjątkowość *Kabaretu Kici Koci* na tle poezji stanu wojennego? Rzeczywistość, która miała sprzyjać ujawnianiu się nowych wcieleń bohatera romantycznego, została przez Białoszewskiego opisana jako niweczająca wszelkie próby pojawienia się takiego bohatera. Niweczająca ironią, która tkwi w niej samej. Kicia Kocia stojąca na czele tłumu, prowadząca z rozmachem i olbrzymim powodzeniem lud, już by się wydawało, że niczym alegoryczna „Wolność” na barykady, kończy przemarsz wysunięciem następujących żądań:

A teraz niech nam wszystkim rozdadzą wszystko.  
Tylko bez kartek i po kolei.

Jak powstaje tu ironia? Jaki wpływ na jej pojawienie się ma charakter przedstawianego świata? Jak w tym fragmencie kształtuje się relacja między hiperbolą a litotą?

Innym razem rzeczywistość zostaje zdemaskowana wskutek zderzenia stylów:

MĘŻCZYŻNA (w pizamie, wpuszcza, robi oko)

„Solidarność”?

KICIA KOCIA (skurczona, robi oko zza Siwuli)

BL. SIWULA

[...] gdy świat się wywróci swoją podszewką na wywrót  
siebie, bądźmy gotowi, medytujmy.

Pan nas nie zna, my pana znamy,

pan ma na imię „Wyzwolony”.

(wychodzi)

MĘŻCZYŻNA (półgłosem do KICI KOCI)

Pornusy macie?

„Mężczyzna” z przytoczonej scenki nie jest w stanie pojąć sensu patetycznego bełkotu Siwuli. Wpierw sam ją niejako prowokuje, wywołując nazwę-symbol oporu społecznego („Solidarność”), później zdradza się brakiem zrozumienia dla patriotycznej konwencji. Bunt został ograniczony do „robienia oka”, płaszcz Konrada zastąpiono pizamą.

Podstawowy chwyt ironiczny Białoszewskiego polega na stałym doprowadzaniu do konfliktu faktów w obrębie świata przedstawionego. Na przykład w zbudowanej za pomocą amplifikacji hiperkolejce (czeka się w niej: „na tramwaj”, „na bony na kaloryfery”, „po chleb i po dżem”) pada stwierdzenie: „ale tu i tak dadzą tylko tym, co mają kartki od spowiedzi”. Wydzwięk ironiczny uzyskuje cała scenka dzięki kontaminacji dwu oddalonych od siebie sfer rzeczywistości: życia codziennego i religii. Powierzchniowo traktowane

*sacrum* okazuje się mieć wiele wspólnego z *profanum*. Jakie inne przykłady ironicznego konfliktu faktów można wskazać w tekście *Kabaretu Kici Koci*?

Wyodrębnione z rzeczywistości absurdy i niedorzeczności umożliwiają zbliżenie do niej. Stan wojenny jawi się w istocie jako „biedaczysko”. W niedoskonałości oraz nielogiczności otaczającego człowieka kosmosu rzeczy i zdarzeń upatrywać można szansy oswojenia rzeczywistości, szansy uniknięcia obłędu. Białoszewski-poeta przyspiesza proces osvajania w drodze literackiej kreacji. Rzeczywistością stanu wojennego doświadcza swą fikcyjną wysłanniczkę, która stając się elementem świata przedstawionego, pada ofiarą subiektywnej strategii autora — ironii.

## Konteksty

**1** [...] Geneza kabaretu jest, jak się wydaje, ludowa i można jej szukać w bardzo odległych czasach. Wszak anonimowe ludowe piosenki o treści społecznej i politycznej oraz erotycznej, które nie mogły liczyć na pobłażliwość oficjalnej cenzury, od wieków eksycytowały i bawiły słuchaczy w podrzędnych knajpach [...]. Literatura i rozrywka kabaretowa należy, krótko mówiąc, ze względu na swoje tradycje i swoją istotę, do nurtu „sowizdrzalskiego”, nurtu literatury opozycyjnej, ludowej, której ostrze zwrócone było przeciw stosunkom, obyczajom, kryteriom ocen, prawu i polityce oficjalnej.

[...] Specyficzną właściwość sztuki kabaretowej stanowi jej antyiluzjonistyczność. Nie może w kabarecie istnieć fikcja „czwartej ściany”. Kontakt z widzem (pozornie) bezpośredni jest konieczny, aby uzyskać zamierzony efekt.

W ślad za antyiluzjonizmem idzie ograniczoność środków, rekwizytów, pomocy technicznej w sztuce kabaretowej. Występy mają charakter solowy, aktorzy nie charakteryzują się, nawet ukazując jakąś postać, czynią to bez własnej charakteryzacji, przyjmując, że publiczność wie, o kogo chodzi.

[...] I kabaretowe teksty, i kabaretowy wykonawca manifestują postawę opozycji. Kabaret musi być przeciw czemuś. [...] kabaretowe występowanie przeciw czemuś musi być połączone ze śmiechem, nie może być walką na serio.

T. Weiss: *Geneza kabaretu, Teoria kabaretu*. W: T. Żeleński-Boy: *Słówka*. Wrocław 1988, s. III—XL.

Zob. również T. Weissa: *Legenda i prawda Zielonego Balonika*. Kraków 1987.

**2** [...] należy przyjąć, że „Zielony Balonik” (1905—1915) był pierwszym tego typu zjawiskiem w Polsce, stąd też można go potraktować jako model kabaretu. [...] scenariusz całego programu [...] miał strukturę następujących po sobie, zróżnicowanych stylistycznie, gatunkowo (wiersze, piosenki, melodeklamacje, skecze), kodo-wo (rola karykatur rysunkowych i grafiki), modalnie (obok programowych numerów improwizacje gości) oddzielnych sekwencji. Istotną rolę pełnił konferansjer, zapowiadający poszczególne punkty programu, czuwający nad temperaturą sali, niejako gwarant spójności całego widowiska.

Wydaje się, że można mówić o semantyzacji samej sytuacji komunikacyjnej, jaką tworzy elitarne spotkanie kabaretowe. Wyściowa sytuacja prywatnej zabawy podlega tu swoistej instytucjonalizacji, kształtuje się specyficzna instytucja artystyczna mająca zaspokajać ludyczne zapotrzebowanie tworzącej ją wspólnoty. Tak pojmowany kabaret buduje wzorzec bezinteresownej, autotelicznej zabawy paraliterackiej, jednoczącej odbiorców i wykonawców, w której nie tyle istotny jest temat tekstu, ile sposób jego literackiego opracowania i stworzenie pewnej wspólnej przestrzeni ludycznej. Jest to zatem instytucja pozbawiona funkcji pragmatycznej, której cel zawiera się w niej samej, jest „machiną do wywoływania śmiechu”, z czego i przeciwko czemu jest ten śmiech, to już rzecz mniej istotna. Zamknięty krąg publiczności i zamknięta cyrkulacja tekstów stanowią gwarancję tej bezinteresownej ludyczności.

[...] Uzależniając się od szerokiej publiczności, komercjalizując swą bezinteresowną ludyczność, kabaret włączał się w mechanizmy powstającego rynku rozrywki [...], zaczął podlegać prawom podaży i popytu [...].

T. Stępień: *Kabaret Juliana Tuwima*. Katowice 1989, s. 16–21.

### 3

[...] Niewątpliwie, najcenniejszą zdobyczą całej twórczości poetyckiej tego okresu jest wyostrzone widzenie naszej rzeczywistości. Drastyczność zdarzeń politycznych, jakie spadły na społeczeństwo polskie po 13 grudnia 1981, zmusiła poezję do szukania nowych sposobów wypowiedzi, do nowego ustawienia autorskiego głosu w wierszu, a przede wszystkim do formułowania myśli, sądów i obserwacji bliskich codziennemu doświadczeniu większości Polaków. Nigdy jeszcze w dziejach PRL poezja nie była tak blisko konkretnych zdarzeń, sytuacji czy atmosfery życia publicznego. Wystarczy porównać wiersze, jakie powstały po październiku 1956, po marcu 1968 czy po grudniu 1970, z tymi utworami, które teraz czytamy. I nie chodzi tu tylko o ilość poetyckich świadectw czasu (choć tej ilości nie można lekceważyć), lecz o wyraźne dążenie artystyczne, by głos poezji nie pozostał w tyle za głosami polskiej realności (tak zdarzeń, jak i świadomości społecznej). Nie jest to jednak program poezji publicystycznej, lecz — jak sądzę — zdecydowane dążenie do nowego widzenia i nowego przedstawiania rzeczywistości pojałtańskiej. Jest przecież oczywiste, że takich refleksji, od jakich pulsuje poezja stanu wojennego, dostarczyć mógł z powodzeniem np. okres 1945–1956 lub każdy inny. Ale dopiero teraz polska poezja (*versus* literatura) próbuje na nowo

nazwać tę rzeczywistość. Nie oznacza to, że staje się artystycznie płytsza, lecz że zmienił się materiał tworzenia poetyckiego świata. Wyszukanych i olśniewających metafor nie dostarcza już tylko tradycja literacka, lecz konkret codzienności: egzystencjalny, historyczny, polityczny czy językowy.

To poetyckie myślenie o realiach naszych doświadczeń społecznych i historycznych jest świadectwem wielkiej zmiany, jaka dokonała się w naszej świadomości literackiej. Wiemy, że literatura płaci czasem wysoką cenę za podjęcie „nieliterackich” tematów. Ale jest to cena za naukę niezbyt często używanego języka. Języka-swiadcstwa. Poezja stanu wojennego jest jedną z jego pierwszych liter.

J. Malewski: *Cóż po poecie w czasie marnym? (Przegląd tomików poetyckich stanu wojennego)*. W: Idem: *Widziałem wolność w Warszawie. Szkice 1982—1987*. Londyn 1989, s. 51—52.

---

#### 4

[...] W *spectrum* poetyckich rozwiązań, prezentowanych przez antologię\*, wyróżniłbym z grubsza trzy podstawowe barwy. Czy może raczej — trzy odmienne sposoby spojrzenia na rzeczywistość. Nazwijmy je, na razie umownie i niezobowiązująco, spojrzeniem Pojedynczego Obserwatora, spojrzeniem Romantycznego Wizjone-ra i spojrzeniem Ludowego Anonima.

Jak łatwo się domyślić, te trzy sposoby oglądania faktów różnią się od siebie nawzajem przede wszystkim stopniem konkretności — konkretności samego oglądu i konkretności indywiduum, które nam swoje obserwacje przedstawia. Pojedynczy Obserwator jest, oczywista, najbardziej konkretny. Jest tym a nie innym człowiekiem, obdarzonym indywidualnym losem i dźwigającym ciężar własnego niepowtarzalnego doświadczenia. W wierszach takich jak obozowo-więzienne cykle Wiktora Woroszyńskiego czy Jana Polkowskiego dokonuje się daleko posunięte — tak daleko, jak to jest tylko możliwe — utożsamienie bohatera lirycznego z autorem. Wiersz przybiera formę notatki z intymnego dziennika, prywatnego zapisu tego, co przydarzyło się autorowi. Jednocześnie zapis ten stara się być maksymalnie konkretny i wierny, przekazać fakty, wyglądy, cudze słowa w całej ich niepowtarzalności. [...] Romantyczny Wizjoner obiera punkt widzenia bardziej ogólny; sam zaś, jako bohater liryczny, staje się postacią mniej określoną. Pierwsza osoba liczby pojedynczej zmienia się w pierwszą osobę liczby mnogiej; nie pojedynczy człowiek, lecz naród staje się bohaterem wiersza. Konkretna, dosłowna sceneria celi więziennej, sali sądowej,

---

\* *Poezja stanu wojennego. Antologia*. Londyn 1982.

ulicznej demonstracji, podziemnej drukarni — tutaj zastąpiona zostaje ogólną, jakby z lotu ptaka widzianą scenerią „kraju”. Zamiast pojedynczego momentu — obserwacja ogarnia rozległe połączenie historii. [...] Spojrzenie Ludowego Anonima wreszcie ma zasięg i charakter najbardziej ogólny. To już nie indywidualny punkt widzenia i nie historyczna konwencja decydują o sposobie oglądu rzeczywistości; oglądana jest ona raczej z wyżyn ponadczasowej mądrości ludowej i ludowego doświadczenia. Nie znaczy to, aby w tych wierszach (jeszcze częściej są to pieśni i piosenki) panował jakiś abstrakcyjny chłód. Przeciwnie, pełno w nich tłumionej albo i jawnej wściekłości i pasji. Nad tym dominuje jednak ton satyryczny i groteskowy [...].

S. Barańczak: *Norwid nie chce podpisać volkslisty*. W: Idem: *Przed i po*. Londyn 1988, s. 93—94.

## 5 POEZJA STANU WOJENNEGO (WYBÓR)

Ryszard Krynicki

### Nie strzelajcie

Żołnierze, nie strzelajcie do nas!  
Nie strzelajcie do swoich braci.  
Jesteśmy bezbronni, a wy  
będziecie musieli do nas wrócić.  
Ci, którzy was wcielili  
do przymusowej służby wojskowej  
a teraz rozkazują wam strzelać,  
kiedyś wyprą się swoich rozkazów.

XII, 81

*Jeżeli w jakimś kraju*. Warszawa, Przedświt, 1983.

Jan Polkowski

\*  
\*       \*  
\*

Umiera naród, jest tak cicho, że słyszę  
jak z mokrych kamieni nad Białką piją pszczoły  
i okurzony słońcem jeometra wytacza brzoźowym trójkątem  
nowe granice imperium.

*Ogień. Z notatek 1982—1983*. [b.m.w.], Półka Poetów, 1983.

Wiktor Woroszyński

**Dzień polski**

W naszym wielkim pudle  
siedzimy z uchem przytkniętym  
do mniejszego pudła Tam  
chrypi i świszcze  
przedziera się przez gwałt zagłuszczy  
wynurza się z topieli odłamkiem słowa wolność  
mokrą drzazgą słowa Polska  
ślonymi szczątkami jeszcze paru kalekich słów  
upragniony głos  
całej bezsilności świata

*Lustro. Dziennik internowania.* Kraków, Oficyna Literacka, 1983.

Tomasz Jastrun

**Alarm**

Przekaż dalej  
Wpadła drukarnia  
I siatki dwie  
Od prawie dwustu lat  
Trwa kocioł u C  
O zdradę posądzony jest K  
Trzeba uważać  
Przekaż dalej  
Polska znowu przed sądem  
Tych samych co niegdyś drzwi  
Pilnuje szpicel  
Na murach czerwoną farbą  
Zamalowano wolność  
Dziecko w tornistrze niesie bibułę  
W dwudziesty pierwszy wiek  
Trzeba uważać  
Przekaż dalej  
Poza wszystkie granice  
Alarm trwa

III, 1982

*Na skrzyżowaniu Azji i Europy.* Warszawa, Przedświt, 1983.

Przeczytaj dla porównania takie wiersze, jak: *Raport z oblężonego miasta* Zbigniewa Herberta, *Przywracanie porządku* Stanisława Barańczaka, *Wielkie awarie (I)* Ewy Lipskiej.

Zobacz film dokumentalny pt. *Kalendarz wojny* w reżyserii Tomasza Łabędzia, oraz fotoalbumy Erazma Ciołka i Pawła Markowskiego.

**6** [...] wiersz jest jak dramat. Ogólny efekt wywodzi się ze wszystkich składowych dramatu, tak w dobrym wierszu, jak i w dobrym dramacie nie ma niecelowych ruchów i nie ma elementów zbytecznych.

Dostrzegając organiczną współzależność elementów wiersza i ich pośredni związek z tematem całościowym, dostrzegamy ważność kontekstu. Pamiętne wersy poezji — nawet te, które wydają się jakoś same z siebie „poetyckie” — wykazują przy badaniu, że ich poetyckość wywodzi się ze związku z określonym kontekstem. [...] Kontekst wyposaża w ważność poszczególne słowo, obraz czy stwierdzenie. Obrazy tak obciążone stają się symbolami stwierdzenia — wypowiedziami o dramatycznym ładunku. [...] Oczywiście wypaczenie sensu jakiejś wypowiedzi przez kontekst określamy jako „ironiczne”. Weźmy najprostszy przykład: mówimy „to niezła sytuacja”, choć w pewnych kontekstach zdanie to znaczy coś całkiem przeciwnego niż to, co stwierdza wówczas, gdy jest wypowiedziane dosłownie. Jest to sarkazm, najoczywistszy rodzaj ironii. Całkowite odwrócenie sensu zdania uzyskano tu poprzez kontekst i przypuszczalnie podkreślono intonacją. Lecz przekształcenie może być niesłychanie ważne nawet wówczas, gdy nie dochodzi do sarkastycznego odwrócenia sensu i bynajmniej nie musi być podkreślone intonacją. Ton ironii uzyskać można poprzez zręczny układ kontekstu. [...] czytelnik winien pamiętać, że ironia, nawet w swych oczywistych i konwencjonalnie uznanych postaciach, mieści w sobie rozległą różnorodność form: ironię tragiczną, autoironię, żartobliwość, filuterność, parodię, ironię subtelną itp.

C. Brooks: *Ironia jako zasada struktury poetyckiej*. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. T. 1. Red. H. Markiewicz. Kraków 1970.

Zob. również: S. Barańczak: *Ironia*. W: Idem: *Uciekinier z Utopii*. Londyn 1984.

W *Słowniku terminów literackich* sprawdź hasła: *Ironia*, *Ironia romantyczna*, *Ironia sokratyczna*, *Ironia tragiczna*.

## *Materiały o twórczości poety*

[...] Tak więc, kolejny — pośmiertnie ujawniony — paradoks: ten najbardziej prywatny z poetów napisał jeden z najbardziej realistycznych utworów literackich o stanie wojennym w Polsce. Przez utwór rozumiem tutaj zajmujący sporo miejsca w tomie cykl mikroscenek poetycko-dramatycznych *Kabaret Kici Koci* (z którym korespondują zresztą również inne rozsiane w zbiorze utwory, choćby prześmieszna i zarazem bardzo smutna ballada pod tytułem *Jeż się futrzane decyzje w stanie wojennym*). *Kabaret Kici Koci* to niewątpliwie jedno z arcydzieł Białoszewskiego, podobnie jak powołanie do życia postaci tytułowej [...] było jednym z najbardziej fortunnych posunięć jego literackiej strategii. Kim jest Kicia Kocia? Można sobie pozwolić na następujące ryzykowne porównanie: analogicznie jak Pan Cogito jest personą Zbigniewa Herberta, Kicia Kocia jest kimś w rodzaju wystanniczki Białoszewskiego w świat zewnętrzny. Choć nie jest z nim oczywiście tożsama, w znacznej mierze go reprezentuje, przeżywając te same doświadczenia na praktyczno-życiowym poziomie i — dzięki swojej roli w „kabarecie”, w którym uczestniczą też jej przyjaciółki, Błogosławiona Siwula z Wisznu Woli, Sybilla Grochowa i inne — przenosząc je na płaszczyznę ironiczno-sakralizującego mitu.

S. Barańczak: *Pożegnanie z Białoszewskim*. W: Idem: *Przed i po*. Londyn 1988, s. 102.

## Nota o autorze

MIRON BIAŁOSZEWSKI urodził się 30 lipca 1922 roku w Warszawie. Studiował polonistykę na tajnym Uniwersytecie Warszawskim. Po upadku powstania został wywieziony do Opola, gdzie był zatrudniony jako pomocnik murarza. Po miesiącu uciekł przez tzw. zieloną granicę do Częstochowy. Po wyzwoleniu mieszkał w Krakowie i Warszawie. Kontynuował studia polonistyczne. Debiutował wierszem *Chrystus powstania* w roku 1947 na łamach „Warszawy”. Po ukończeniu kursu dziennikarskiego pracował jako reporter w „Wieczorze” i w „Świecie Młodych” (1946—1951). Wcześniej był zatrudniony jako sortownik listów na Poczcie Głównej w Warszawie. W latach 1952—1955 utrzymywał się z pisania tekstów piosenek i wierszy dla dzieci. W roku 1955 z Ludwikiem Heringiem i Lechem Stefańskim założył Teatr na Tarczyńskiej. Teatr ten rozpadł się wkrótce na dwa teatry: jeden Stefańskiego, a drugi Białoszewskiego, Ludwika Heringa i Ludmiły Murawskiej. Pod nazwą Teatr Osobny Trzech Osób został przeniesiony do Hybryd, a następnie znalazł siedzibę w mieszkaniu Białoszewskiego przy placu Dąbrowskiego. Teatr Osobny dał w ciągu ośmiu lat (1955—1963) pięć programów.

Miron Białoszewski zmarł 17 czerwca 1983 roku w Warszawie.

## Bibliografia (wybór)

### Twórczość Mirona Białoszewskiego

#### Poezje

- Obroty rzeczy.* Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956.  
*Rachunek zachciankowy.* Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959.  
*Mylne wzruszenia.* Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961.  
*Było i było.* Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1965.  
*Wiersze.* Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1976.  
*Poezje wybrane.* Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1976.  
*Odczepić się.* Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1978.  
*Wiersze wybrane i dobrane.* Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980.  
*Trzydzieści lat wierszy.* Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1982.  
*Oho.* Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985.

#### Proza

- Pamiętnik z powstania warszawskiego.* Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970.  
*Donosy rzeczywistości.* Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973.  
*Szumy, zlepy, ciągi.* Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1976.  
*Zawał.* Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977.  
*Przepowiadania sobie.* Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981.  
*Konstancin.* Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1991.

#### Poezja i proza

- Rozkurz.* Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980.  
*Stara proza i nowe wiersze.* Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1984.  
*Obmąpywanie Europy. AAAmeryka. Ostatnie wiersze.* Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1988.

#### Utwory sceniczne

- Teatr osobny 1955—1963.* Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971.

#### Opracowania

- Barańczak S.: *Język poetycki Mirona Białoszewskiego.* Wrocław 1974.  
Barańczak S.: *Miron Białoszewski albo Indywidualizm.* W: Idem: *Nieufni i zaufani.* Wrocław 1971.  
Błoński J.: *Liryka Białoszewskiego.* „Życie Literackie” 1961, nr 39.

- Kwiatkowski J.: *Abulia i liturgia*. W: Idem: *Klucze do wyobraźni*. Kraków 1973.
- Pustkowski H.: *Trzy razy Miron Białoszewski*. W: Idem: *Gramatyka poezji*. Warszawa 1974.
- Rutkowski K.: *Przeciw (w) literaturze. Esej o poezji czynnej Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*. Bydgoszcz 1987.
- Sandauer A.: *Poezja rupieci*. W: Idem: *Liryka i logika*. Warszawa 1971.
- Sławiński J.: *M. Białoszewski, Leżenia*. W: Idem: *Czytamy utwory współczesne*. Warszawa 1967.
- Wyka K.: *Na odpust poezji*. W: Idem: *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1977.

RYSZARD KRYNICKI

## Język, to dzikie mięso

*Panu Zbigniewowi Herbertowi  
i Panu Cogito*

język, to dzikie mięso, które rośnie w ranie,  
w otwartej ranie ust, ust, które żywią się kłamliwą prawdą,  
język, to bijące na zewnątrz, obnażone serce, to nagie ostrze,  
które jest bezbronną bronią, ten knebel, który dławi  
przegrane powstania słów, to zwierzę codziennie oswajane  
z ludzkimi zębami, to niehumanitarne, co rośnie w nas i nas  
przerasta, to zwierzę karmione zatrutym mięsem ciała,  
ta czerwona flaga, którą połykamy i wypluwamy razem  
z krwią, to  
rozdwojone, co nas okrąża, to prawdziwe kłamstwo, które mamy,  
to dziecko, które ucząc się prawdy, prawdziwie kłamie

*Organizm zbiorowy. Kraków 1975*

## Uwagi o lekturze

Wiersz Ryszarda Krynickiego podejmuje problem języka niejako na dwa sposoby. Po pierwsze — „język” jest wprost podanym tematem wiersza, po drugie natomiast — organizacją poetycką rządzą chwytły charakterystyczne dla poezji lingwistycznej. Oba te aspekty tekstu są nierozdzielne. Nie można zrozumieć wiersza bez zwrócenia uwagi na sposób mówienia, jaki prezentuje w nim Krynicki. Równie ważne jest to, o czym się pisze, jak i to, jak się pisze.

Skomplikowanie sensów pojawia się wraz z pierwszym słowem wiersza. Budowa całej wypowiedzi poetyckiej opiera się na pewnym schemacie językowym. Powtarza się w niej coś na kształt początkowej formuły dowolnej słownikowej definicji: *język, to...* Problem wszakże w tym, że choć następują po sobie różne wersje owej definicji, do końca nie mamy pewności, co jest definiowane. Dlaczego tak się dzieje?

„Język” przedstawiany w wierszu jest narządem mowy. Jego charakterystyka jednoznacznie wskazuje, że przedmiot opisu to element ludzkiego ciała. Świadczą o tym liczne wyrażenia i zwroty metaforyczne, oparte na zewnętrznych analogiach, odwołujące się do skojarzeń wyglądowych:

JĘZYK TO — dzikie mięso  
 — obnażone serce  
 — nagie ostrze  
 — knebel  
 — zwierzę z ludzkimi zębami  
 — czerwona flaga

Wszystkie te określenia pobudzają nasz zmysł wzroku. Cieleśność głównego przedmiotu opisu uwydatniają sugestywnie obrazy poetyckie powstałe w wyniku rozwinięcia kilku z przytoczonych metafor:

DZIKIE MIĘSO — rośnie w otwartej ranie ust  
 OBNAŻONE SERCE — bijące na zewnątrz  
 CZERWONA FLAGA — którą połykamy i wypluwamy

W tej wizualnej charakterystyce nie mieszczą się pozostałe dopełnienia:

NAGIE OSTRZE — jest bezbronną bronią  
 KNEBEL — dławi przegrane powstania słów  
 ZWIERZĘ Z LUDZKIMI ZĘBAMI — codziennie osławiane

Podobnie rzecz się ma z nie wymienionymi dotąd rozwinięciami inicjalnego zwrotu:

JĘZYK — to nieludzkie (co rośnie w nas i nas przerasta)  
 JĘZYK — to zwierzę (karmione zatrutym mięsem ciała)  
 JĘZYK — to rozdwojone (co nas okrąża)  
 JĘZYK — to dziecko (które prawdziwie kłamie)

Zwroty te również wyzyskują w większości somatyczną<sup>1</sup> ornamentykę, lecz pomimo to kierują się ku innemu punktowi odniesienia. Co zatem jest w nich bezpośrednio przedstawianym obiektem?

W wierszu wykreowany został obraz „języka” jako narządu stanowiącego w człowieku element obcy („dzikie mięso”, „to nieludzkie”), zwierzęcy (to „oswajane”), a nawet wrogi („nas okraża”). Nie jest to jednak obraz jednoznaczny, wkrada się doń pewna ambiwalencja. Z jednej bowiem strony „język” stanowi zagrożenie („dławi powstania słów”), z drugiej — jest „bezbrowną bronią”. Do czego się sprowadza funkcja tego oksymoronu? Jak wytłumaczyć zaistniałą w tekście sprzeczność?

Wiersz Ryszarda Krynickiego zbudowany jest z powtarzających się, powracających nieustannie słów, tematów, głosek. Największa grupa tych powtarzalnych elementów opisuje tytułowy „język” w kategoriach cielesno-zwierzęcych. O jakie elementy chodzi?

Pojawia się również w obrębie tekstu jakiś drugi biegun. To biegun myśli, logiki, poznania, moralności. Wprowadzają go dwa niemal identyczne oksymorony: „kłamliwa prawda”, „prawdziwe kłamstwo”, oraz paradoks: „ucząc się prawdy, prawdziwie kłamię”. Ten drugi, abstrakcyjny biegun odniesień tekstu również służy opisaniu „języka”. Ale, jak łatwo się domyślić, język jest w tym aspekcie pojmowany jako narzędzie porozumiewania się — umowny zasób znaków i form gramatycznych.

Wyraźnie przeważa w wierszu grupa wyrazów i metafor narzucających odbiorcy cielesno-zwierzęcy obraz „języka”. Wprowadzenie opozycji PRAWDA — FAŁSZ uświadamia nam jednak, że jedynym w istocie przedmiotem poetyckich roztrząsań są wartości towarzyszące międzyludzkiej komunikacji. Plan somatyczny jest rozległą metaforą, dzięki której możliwe staje się ekspresyjne wyartykułowanie sądów w planie, umownie uznanym tu za abstrakcyjny. Obejmować one mogą takie dziedziny, jak: logikę, etykę, epistemologię. W jaki sposób można je dookreślić? Jakie możliwości stwarza w tym zakresie sam tekst wiersza, a kiedy z kolei należałoby się odwołać do różnych jego kontekstów?

\*  
\*  
\*

Wiersz Ryszarda Krynickiego opiera się na jednej metaforze. Jej wartość semantyczna zamyka się w tytułowym oraz inicjalnym wypowiedzeniu: „język, to dzikie mięso”. Cały tekst polega niejako na nieustannym powtarzaniu i przypominaniu sensów zawartych w tym pierwszym stwierdzeniu. Kolejne wersje tytułowej metafory rozszerzają co prawda pole semantyczne i stylistyczne utworu, ale dzieje się to w ramach ściśle zamkniętego kręgu. Ośrodkiem wiersza pozostaje teza postawiona w tytule, która samoistnie, jakby odśrodkowo, nabrzmiewa i narasta w perspektywie informacyjnej, językowej i emocjonalnej.

<sup>1</sup> Somatyczny — dotyczący ciała, cielesny, fizyczny.

Zwrot: „język, to dzikie mięso” jest przykładem metafory, która powstaje w wyniku konfrontacji jakichś dwu słów czy pojęć. W metaforze takiej dokonuje się utożsamienia obydwu jej członów na podstawie wspólnoty ich niektórych cech. W interesującym nas przypadku tematem metafory, czyli obiektem poddawany zabiegowi identyfikacji z innym obiektem, jest jej pierwszy człon: „język”. Przypomnijmy, że mianem „dzikie mięso” określa się twardą narośl występującą czasem na trudno gojących się ranach, również w jamie ustnej. Jakże są zatem miejsca wspólne obu członów metafory?

Wyłącznie konfrontacyjny model odczytania tytułowej metafory stanowi jednak zaledwie punkt wyjścia jej rzeczywistego zrozumienia. Należy sobie bowiem uwiadomić, że słowo „język” — to homonim. Rodzi się pytanie, które z jego znaczeń przywoływane jest w omawianym chwycie poetyckim. Lektura wychodząca od identyfikacji zestawionych w tytule elementów wraz z przeglądem zawartości semantycznej całego utworu mogłaby wskazywać na „język” jako na mięsień umiejscowiony w jamie ustnej człowieka. Czy tak jest w istocie?

Zamysł konstrukcyjny wiersza Ryszarda Krynickiego opiera się na zjawisku homonimiki. Na wyższym piętrze wyjściowej metafory trzeba widzieć „język” jako zbiór wypowiedzi. Oba człony metafory oddalają się w tej sytuacji od siebie, co już na wstępie wprowadza do tekstu aspekt gry i rozszerza w sposób zdecydowany jego intencję znaczeniową. Podwójność zasygnalizowana w tytule rozkłada się, niejako w ślad za wyjściową metaforą, na cały obszar wiersza. Na pierwszym planie, podobnie jak w samym punkcie wyjścia, atakuje czytelnika pole semantyczne ciała — jakiegoś żywego organizmu. Jakże elementy współtworzą ten krąg znaczenia?

Pole semantyczne języka-mówienia dane jest wprost przez takie chociażby ślady, jak: „usta”, „knebel”, „słowa”. Ważniejsze jest jednak konstruowanie go przez opozycję „prawda — kłamstwo”. Wreszcie, zwróćmy uwagę, że gra homonimiki w tekście Krynickiego nie ogranicza się do słowa „język”. Jakże inne słowa są w omawianym wierszu nośnikami podwójnego sensu? W jaki sposób odzwierciedla to naczelną zasadę konstrukcyjną utworu?

Przedstawienie „języka — zbioru wypowiedzi, zdolności do mówienia” — za pomocą somatycznej, z ducha ekspresjonistycznej metaforyki dynamizuje przedmiot opisu. Zauważalny jest w wierszu motyw ruchu związanego z językiem, narastania, przerastania itp. Szczególnego rodzaju dynamizm wprowadza natomiast motyw walki, zagrożenia. Uobecnia się on w szeregu elementów, poczynając na przykład od katalogu narzędzi przemocy: „nagie ostrze”, „broń”, „knebel”. Ale przynależą jeszcze do tego szeregu określenia sytuacji, jak: „bicie”, „okrażanie”, przegrywanie”, „dławienie powstania”; włączają się też znaki mogące wypełniać tło zdarzeń: „rana”, „krew”, „obnażone serce”. Jaką funkcję pełni w wierszu zasygnalizowany tu motyw walki?

Zastanówmy się przez chwilę nad kwestią podmiotu lirycznego. Jakiego typu jest to podmiot, w jaki sposób zaznacza swoją obecność, jak możemy go doprecyzować? Jedno wydaje się pewne: jest to podmiot bierny. Pole

aktywności zostaje całkowicie przejęte przez przedmiot refleksji — „język”. Dowody tego stanu rzeczy tkwią we wszystkich zgromadzonych w tekście czasownikach. W tym uświadomieniu sobie drapieżności i agresji tkwiącej w języku dostrzec można lekcję odebraną od poprzedników, czyli tzw. „szkoły lingwistycznej” w poezji polskiej. Krynicki, podobnie jak Białoszewski, Wirpsza czy Karpowicz, wyraża pogląd, że „język [...] nie tyle reprezentuje interesy »ja« wobec świata, co odwrotnie — reprezentuje ów świat wobec podmiotu. Jest porządkiem zewnętrznym i obiektywnym, w którym trzeba się jakoś urządzić.”<sup>2</sup> Tak pisał o „lingwistach ’56” Janusz Sławiński w roku 1964. W wierszu Krynickiego ludzie nie są w stanie zapanować nad własnym językiem. „Język” „nas przerasta”, każda zatem wypowiedź zawiera treści nie kontrolowane przez jej autora, zawiera gotową, nieprzekraczalną dla użytkownika języka wiedzę o świecie. Jest zdeterminowany społecznie, a więc „dławi przegrane powstania słów”. Podsuwa gotowe formuły i zawarte w nich oceny, którymi człowiek posługuje się niemal bezwiednie. Krynicki akcentuje paradoks polegający na fakcie używania języka „na zewnątrz”, od środka (jaka jest tu funkcja metafory „język to obnażone serce”?), co wywoływać może złudzenie autorstwa, oryginalności, panowania nad treściami własnej wypowiedzi przy jej jednoczesnym „przerastaniu” człowieka — wykraczaniu poza sensy, jakie założył mówiący. Zewnętrzność języka podkreśla wymownie obraz „połykania” i „wypluwania”. Sposób ujęcia problemu przez poetę przypomina niewątpliwie koncepcję znaną w językoznawstwie jako „hipoteza Sapi-ra — Whorfa” (zob. *Konteksty*).

Nowe uzasadnienie dla metaforyki stosowanej w wierszu przez Krynickiego znajdziemy w tytule tomu, z którego omawiany utwór pochodzi: *Organizm zbiorowy*. W jaki sposób tekst wiersza zachowuje łączność z tym tytułem, jak tytuł tomu modelować może interpretację przedstawionego wiersza?

\*  
\*   \*  
\*

Podstawowym punktem odniesienia zarówno dla konstrukcji wiersza *Język, to dzikie mięso*, jak i jego sensów jest poetyka „lingwizmu”, z której zaczerpnął Krynicki przede wszystkim chwyt instrumentacyjny oraz grę homonimami. Znakomite uzupełnienie tych zabiegów stanowi całościowa koncepcja budowy tekstu. Zauważmy, że omawiany wiersz składa się z ciągu określeń odnoszących się do jednego tylko przedmiotu. Jest nim, oczywiście, „język” rozumiany jako zbiór wypowiedzi. Można jednak uznać, że tematem powracającym w tekście jest cała formuła tytułowa, powtórzona zresztą w pierwszym wersie. Wysiłek tej tezy umożliwił pociąg nawet analiza zawartości semantycznej kolejnych wcieleń wyjściowego zwrotu „język, to dzikie mięso”. Obserwujemy zatem nieustanny rozwój i wzbogacanie jednego

<sup>2</sup> J. Sławiński: *Próba porządkowania doświadczeń*. W: Idem: *Teksty i teksty*. Warszawa 1990, s. 88. Pierwotny druk: „Odra” 1964, nr 10.

motywu, jednej tylko metafory. Dodatkowo, poszczególne rozwinięcia są wzajemnie uzależnione, spięte w łańcuch za pomocą wspólnych elementów:

rośnie w ranie — w otwartej ranie ust — ust, które...  
 obnażone serce — to nagie ostrze — jest bezbronną bronią...  
 z ludzkimi zębami — to nieludzkie...

Wszystkie przywołane cechy wiersza Ryszarda Krynickiego jednoznacznie wskazują na rodzaj naczelnej idei konstrukcyjnej wykorzystanej przez twórcę. Jest nią Peiperowska idea „układu rozkwitającego” (zob. *Konteksty*), która zakładała związanie poszczególnych faz tekstu jakimś ośrodkiem wspólnym. W najprostszych realizacjach wyglądało to w sposób następujący:

Nam twój śpiew,  
 nam złoty twój śpiew,  
 nam czarnym złoty twój śpiew [...] <sup>3</sup>

Jednym z najdoskonalszych przykładów „układu rozkwitającego” jest wiersz Tadeusza Peipera *Kwiat ulicy*. Czym różni się tekst Krynickiego od Peiperowskich wzorców? Trzeba dodać, że w drugiej połowie lat siedemdziesiątych wygasła w poezji autora *Organizmu zbiorowego* fascynacja awangardowymi rozwiązaniami. Ewolucję Krynickiego najłatwiej uświadomić sobie, porównując kolejne wersje omawianego wiersza (zob. *Odmiany tekstu*). Jaki jest kierunek tej ewolucji?

Sprawą, która domaga się wyjaśnienia, jest adres dedykacyjny wiersza: „Panu Zbigniewowi Herbertowi i Panu Cogito”. Nie można go oderwać od tego, jakie stawia Krynicki w obrębie samego tekstu. Jego wykładnią etyczną jest postawa nieufności wobec języka. W twórczości Zbigniewa Herberta mamy do czynienia ze zjawiskiem odmiennym. W czasach skażenia języka nowomową poezja pozostawała dlań miejscem ratowania języka i obecnych w nim sensów. Zdecydowanie przeciwstawiał się poezji zorientowanej lingwistycznie, gdy mówił, że ceni wiersze „przezroczyste semantycznie”, tzn. takie, w których znak językowy nie zatrzymuje uwagi na samym sobie i pozwala zobaczyć przedmiot przezeń oznaczany. „Słowo — pisał Herbert — jest oknem otwartym na rzeczywistość.” <sup>4</sup> Przekonanie o tym, że słowo może być nośnikiem wartości, znajdziemy w *Przesłaniu do Pana Cogito*:

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 piasku

Niemniej jednak sprawa języka nie była dla Herberta sprawą pierwszorzędną. Uchwycenie prawdy i dokonanie wyboru jest dlań wręcz czymś oczywistym. Nie decyduje o tym wszystkim sankcja etyczna, lecz estetyka. Ona właśnie

<sup>3</sup>T. Peiper: *Chorał robotników*. W: Idem: *Wybór pism*. Wrocław 1979, s. 273.

<sup>4</sup>Z. Herbert: *Poeta wobec współczesności*. „Odra” 1972, nr 11.

pozwole na trafne rozpoznanie i odrzucenie świata „nowomowy”. Przeczytamy to na przykład w wierszu pt. *Potęga smaku*:

Zaiste ich retoryka była aż nadto parciana  
(Marek Tulliusz obracał się w grobie)  
łańcuchy tautologii parę pojęć jak cepy  
dialektyka oprawców żadnej dystynkcji w rozumowaniu  
składnia pozbawiona urody koniunktiwu

Tak więc estetyka może być pomocna życiu  
nie należy zaniedbywać nauki o pięknie

Czym różni się postawa wobec języka zmanifestowana w poezji Zbigniewa Herberta od postawy poetyckiej uobecnionej w wierszu *Język, to dzikie mięso*?

Kiedy w roku 1978 Ryszard Krynicki powtórnie opublikował omawiany tu wiersz (w tomie *Nasze życie rośnie*), zaopatrzył go w następujący przypis: „W swoim czasie ośmieliłem się przeciwstawić Zbigniewowi Herbertowi mówiącemu, że dramat języka nie powinien nam przesłaniać tragedii świata. Wierzyłem, że mam rację, ale — myliłem się.”<sup>5</sup> Dalszy ciąg tej dyskusji przyniosły kolejne wiersze Zbigniewa Herberta i Ryszarda Krynickiego (zob. *Nawiązania i kontynuacje*). Czy można jednoznacznie wskazać zwycięzcę w tym sporze? Jak spór ten przedstawia się na tle ewolucji poezji Ryszarda Krynickiego?

Rozważania na temat charakteru języka widzieć trzeba również w kontekście pokoleniowym. Problematyka lingwistyczna należała do dominujących tematów poezji „nowofalowej” w jej wszystkich nurtach, naturalnie ze „słowiarskim” na czele:

[...] ugryź się czym prędzej w język,  
tak, mocno, jeszcze mocniej, nie rozwieraj szczęk,  
zaciśnij zęby, nie bój się, najwyżej  
język ci spuchnie tak korzystnie, że  
nie będziesz mógł już wybełkotać ani słowa  
i bez żadnych problemów uzyskasz czasowe  
zwolnienie z prawdy; [...]

S. Barańczak: *Ugryź się w język*

[...] wyprostuj się osusz tampon języka  
wyjdź z tego kokonu rozgarnij te błony  
zaczepnij najgłębsze warstwy powietrza  
i powoli pamiętając o regułach składni  
powiedz prawdę do tego służysz [...]

A. Zagajewski: *Prawda*

W czym jeszcze — poza, rzecz jasna, samym przedmiotem refleksji — uwidacznia się łączność przytoczonych wierszy z utworem Ryszarda Krynickiego?

<sup>5</sup> R. Krynicki: *Nasze życie rośnie*. Paryż 1978, s. 110.

Przypomnijmy najbardziej niejasne sformułowania z wiersza Krynickiego. Język, funkcjonujący wokół nas w postaci istniejących już tekstów, wypowiedzi itp., zostaje nazwany „kłamliwą prawdą” oraz „prawdziwym kłamstwem”. Na opozycję „prawda — fałsz” należałoby spojrzeć w kilku planach. Ujęcie możliwie najogólniejsze pozwoli czytelnikowi potraktować „prawdę” jako wartość, do której zmierza każde poznanie, w tym również poznanie za pośrednictwem języka. Oksymorony stworzone przez Krynickiego będą w tej ogólnej interpretacji pobrzmiewały relatywizmem spod znaku Nietzschego (zob. *Konteksty*). Ale wiersz stwarza możliwości konkretniejszych odczytań. „Język” przedstawiany jako „to rozdwojone, co nas okraża”, kojarzy się z faktem propagandowego na przykład zaciemniania sensów poszczególnych słów, z Orwellowskim przemianowywaniem znaczeń, przypomina o „zasadach nowomowy” (zob. *Konteksty*). Jak w tym kontekście przedstawia się problem interpretacji powtarzanych w obrębie wiersza oksymoronów?

Ujawnienie rozdwojenia języka wskazuje na zagrożenia czekające jego użytkowników. W wierszu Krynickiego język jest instrumentem aktywnym, przejawiającym agresję w stosunku do swych dysponentów. Jeśli zatem jest to dodatkowo język zafałszowany, skorumpowany politycznie, to w myśl istniejących hipotez językoznawczych, przedstawionych na przykład przez szkołę „semantyki ogólnej” (zob. *Konteksty*), manipuluje on świadomością danego społeczeństwa. Podwójność języka musi pociągnąć za sobą podwójność myślenia, sprzeczność wewnętrzną, którą George Orwell określił mianem „dwójmyślenia” (zob. *Konteksty*). Czy wiersz Krynickiego poddaje się takiej właśnie interpretacji?

Ryszard Krynicki reprezentował między innymi wraz ze Stanisławem Barańczakiem tzw. lingwistyczny odłam pokolenia '68. Najbliższą tradycję literacką stanowiła dla nich twórczość Mirona Białoszewskiego, Tymoteusza Karpowicza i Witolda Wirpszy; nieco odleglejszą — poezja Juliana Przybosia i Tadeusza Peipera. Jakie kontynuacje w zakresie rozwiązań artystycznych oraz ideowych zaobserwować można na przywołanej linii tradycji? Jakie zasadnicze różnice między językowo zorientowaną poezją pokolenia '68 a najbliższą jej tradycją literacką ujawnia lektura wiersza *Język, to dzikie mięso*?

## Odmiany tekstu

W tomie pt. *Nasze życie rośnie*, opublikowanym w 1978 roku przez Instytut Literacki w Paryżu, pojawiają się następujące poprawki:

w. 2

w otwartej ranie ust, ust, żywiących się kłamliwą prawdą,

w. 5

przegrane powstania słów, to zwierzę, codziennie osławiane

Tom pt. *Niepodlegli nicości*, wydany w Krakowie w 1989 roku, przynosi zupełnie nową redakcję tekstu:

Język, to dzikie mięso, które rośnie w ranie,  
w otwartej ranie ust, żywiących się skłamaną prawdą,  
język, to obnażone serce, nagie ostrze,  
które jest bezbronne, ten knebel, który dławi  
powstania słów, to zwierzę osławiane  
z ludzkimi zębami, to nieludzkie, co rośnie w nas  
i nas przerasta, ta czerwona flaga, którą wypływamy  
razem z krwią, to rozdwojone, co otacza, to  
prawdziwe kłamstwo, które mami,  
to dziecko, które ucząc się prawdy, prawdziwie kłamie

## Konteksty

### 1 Hipoteza Sapira—Whorfa\*

[...] Według tej „hipotezy” nie ma języków bardziej lub mniej doskonałych, każdy bowiem język jest wyrazem określonego widzenia i pojmowania świata, z tym że język służy nie tyle do wyrażania pojęć, co do ich kształtowania i w ogóle warunkowania ich istnienia, oczywiście w ramach danej społeczności językowej. A więc u podstaw różnorodności języków leży różny sposób widzenia rzeczywistości przez jego twórców i użytkowników wyrażający się wszędzie tam, gdzie do głosu dochodzi strona oznaczana, a więc w semantyce, w kategoriach morfologicznych etc. Poza tym ten różny sposób percypowania rzeczywistości znajduje swój wyraz nie tylko w języku, ale w ogóle w całokształcie kultury i cywilizacji danej społeczności; w wyniku tego język jest czymś w rodzaju *a guide to social reality* [...].

A. Heinz: *Dzieje językoznawstwa w zarysie*. Warszawa 1983, s. 351.

### 2 Semantyka ogólna (*general semantics*)

— nurt w filozofii języka zainicjowany w latach trzydziestych XX wieku przez **Alfreda Korzybskiego**; przedmiotem zainteresowania tego kierunku są nadużycia językowe dokonywane przez propagandę (komunistycznych i faszystowskich dyktatur lat trzydziestych) oraz kulturę masową; wychodząc z założenia, że język ma wpływ na myślenie, zaś myślenie na działanie, reprezentanci *general semantics* w działaniach językowych upatrywali przyczynę niektórych groźnych zjawisk społecznych, stąd np. tytuły książek jednego z przedstawicieli kierunku **S. Chase’a** *Władza słów* i *Tyrania słów*; Korzybski w celu ukazania napięcia, jakie panuje między językiem a rzeczywistością, posłużył się metaforycznym zestawieniem „Mapy” i „Terytorium”; język jest zespołem „Map”, oznaczających rzeczywiste „terytoria”, ale, jak głosi główna zasada Korzybskiego, „mapa nie jest terytorium”, nawet najlepsza „mapa” jest uproszczeniem; propaganda polityczna, np. komunistyczna,

\* Eduard Sapir (1884—1939) — językoznawca amerykański, antropolog, reprezentant strukturalizmu mającego podłoże socjologiczne i psychologiczne.

Benjamin Lee Whorf (1897—1941) — kontynuator i uczeń Sapira, badał języki indiańskie, co posłużyło do wysunięcia wspólnie z Sapiem koncepcji znanej pod nazwą „hipoteza Sapira—Whorfa”.

chce natomiast, aby wypowiedzi językowe uznać za rzeczywistość. Inni przedstawiciele: S. I. Hayakawa, A. Rappaport, W. Johnson.

Na ten temat zob. między innymi: S. Barańczak: *Problematyka funkcji perswazyjnej tekstów literackich w świetle tez semantyki ogólnej (general semantics)*. „Studia Polonistyczne”, Seria IV, 1977.

### 3 Układ rozwitania

[...] Budowę tę zastosowałem częściowo, i w sposób niewątpliwie zbyt mechaniczny, w *Kwiecie ulicy*, a później może już w sposób bardziej zadowalający w *Chwili ze złota*. Mój nowy układ polega na tym, że obraz jakiś czy jakieś zdarzenie, czy jakieś inne iks podawane są przez poetę w kilku rozwinięciach, przy czym każde rozwinięcie zawiera w sobie całość owego obrazu, zdarzenia czy iksu, ale zawiera ją bujniej i bogaciej niż rozwinięcie poprzednie. Poemat rozwijałby się jak żywy organizm; jak pąk rozkwitałby przed nami. Już pierwszy ustęp zawierałby w sobie wszystko, co nastąpi; dalszy ustęp byłby stopniowym rozwijaniem pąkowej zawartości pierwszego; a w ostatnim ustępie mielibyśmy przed sobą kwiat; już pełny, rozłożysty.

[...] Układ rozkwitania wywodzi się z naczelnego zadania sztuki poetyckiej, którym jest odpowiednie następstwo słów i zdań. Słowa i zdania powinny narastać w sposób sprzyjający narastaniu widzenia; zgodnie z biegiem i przystankami krystalizacji widzeń powinny łączyć się ze sobą i oddzielać się od siebie słowa i zdania [...]. Każda faza poematu rozkwitającego posiada jakiś ośrodek wspólny; a jednak za każdym razem może on być inaczej ujęty słowami [...]. Nowe związki, powstające pomiędzy poszczególnymi fazami poematu, nie żyją jedynie z bliskiego zetknięcia efektów, z ich grubego wbijania się we własne boki, lecz tworzą się na odległość, z odpowiedników, które dyskretnie przerzucają sobie dalekie uśmiechy. Odległe i wyszukane stosunki jednoczą poemat. Obejmuje go subtelna zgoda, niedostrzegalna dla oczu niewprawnych, przeznaczona dla spojrzeń umiętnych [...].

T. Peiper: *Nowe usta*. W: Idem: *Pisma wybrane*. Wrocław 1979, s. 228—230.

Tadeusz Peiper

#### Kwiat ulicy

Srebro. Jezdnia. Wiec barw. Chodniki.  
Kobiety. Chochoły z woni. Suknie ze zwierciadeł.

Słońce na tęczujących nitkach niewidzialnej łądygi.  
Okno sklepowe. Auto. Ja, który nim nie jadę.

Skóra jezdni osnuwa srebrem frak auta.  
Chodniki marząc leżą na sukniach kobiecych.  
Wystawa sklepowa zapłodniona śliną światła  
odezwy słońca rzuca mi na plecy.

Srebro, skóra jezdni, pryska w boki auta,  
wiozącego radość tłustą jak koło.  
Suknie kobiet, pod chochołami z woni zwierciadła  
butelkowych snów i ciekłego świata,  
odbijają w sobie chodniki, które wesoło  
południowa godzina barwami obsiała.  
Słońce na sprzedaż się wystawia  
w oknie sklepowym i złotą solą  
sypie w moje plecy, chciwe ciepła imadła.

Zrywam to słońce z wystawy sklepowej,  
wmyślam je w chochoły z woni kobiecej,  
owijam w chodniki z kobiecych sukien zdarte,  
wlewam w srebro, potem z autem w własną głowę  
i, wzięwszy do domu ten nienazwany kwiat ulicy,  
w zielniku uśmiechów wlepiam go na pierwszą kartę.

*Żywe linie.* Kraków 1924.

- 
- 4** *Zasady nowomowy* — *Aneks* do powieści George'a Orwella *Rok 1984* opublikowanej w języku angielskim w roku 1949. Język przedstawiony jest w niej jako jeden z instrumentów sprawowania władzy:  
[...] Celem nowomowy było nie tylko dostarczenie środków odpowiednich do wyrażania światopoglądu oraz myśli właściwych dla zwolenników angsocu\*, lecz również uniemożliwienie swobody myślenia [...].

G. Orwell: *Rok 1984*. Warszawa 1988, s. 207.

- 
- 5** [...] *Dwójmyślenie* oznacza przede wszystkim umiejętność wyznawania dwóch sprzecznych poglądów i wierzenia w oba naraz. Partyjny inteligent wie, kiedy powinien zmienić swoje wspomnienia, a zatem w pełni się orientuje, że przekręca fakty; równocześnie jednak, dzięki *dwójmyśleniu*, święcie wierzy, iż prawda nie została

---

\* *Angsoc* — socjalizm angielski.

pogwałcona. Proces ten musi być świadomy, gdyż inaczej brakowałoby mu precyzji, a zarazem bezwiedny, aby człowiek nie zdawał sobie sprawy z faktu dokonania fałszerstwa, bo to mogłoby wywołać w nim poczucie winy [...]. Kłamać z pełną premedytacją, a jednocześnie głęboko wierzyć we własne słowa, zapominając niewygodne fakty, po czym gdy zachodzi konieczność, przywoływać je z niebytu na tak długo, jak trzeba, negować istnienie obiektywnej rzeczywistości, a zarazem kierować się nią — to wszystko musi umieć każdy [...].

G. Orwell: *Rok 1984...*, s. 147.

Zob. jeszcze: Cz. Miłosz: *Ketman*. W: Idem: *Zniewolony umysł*. Kraków 1989, s. 68—93.

**6** [...] A więc nowomowa jednowartościowa, pragmatyczno-rytualna, magiczna, arbitralna. Czym ona jednak jest? Mówiąc o niej używałem trzech terminów: język, mowa, styl. Jak wiadomo, nie są one równoznaczne, mają w językoznawstwie precyzyjnie określone znaczenia. Nie można tego nie wziąć pod uwagę, choć trudno określić nowomowę za pomocą któregoś z nich. Zapewne można by mówić i o niej jako o społecznym stylu funkcjonalnym. Wiele za tym przemawia, to przede wszystkim, że ukształtowała ona elementy, jakie na styl się składają, a więc pewien zespół form, pewną frazeologię, wyraźne preferencje w zakresie doboru słownictwa. Pojęcie stylu zakłada jednak, że wiąże się on z pewnymi tylko rejonami mówienia, z pewnego typu sytuacjami społecznymi. Z pozorów tak właśnie się dzieje w przypadku nowomowy. Jest to wszakże złudzenie. Jedną z jej podstawowych właściwości jest to, że ma ona ambicje uniwersalne, że — co więcej — wciąż uniwersalizacji podlega, że atakuje pozostałe rejony języka i zmierza do podporządkowania ich sobie. Prawda, że zrodziła się w publicystyce politycznej, ale stała się wzorcem mówienia o zasięgu dużo szerszym i — w konsekwencji — aspiruje do uniwersalności. Innymi słowy: do tej roli, którą pełni język, a nie taki czy inny styl społeczny w jego obrębie [...].

M. Głowiński: *Nowomowa (rekonesans)*. W: Idem: *Nowomowa po polsku*. Warszawa 1990, s. 9—10.

**7** [...] Wola prawdy, co do niejednego skusi nas jeszcze porywu, owa słynna prawdziwość, o której z czcią wyrażali się dotychczas

wszyscy filozofowie: co za pytania stawiała już nam ta wola prawdy! Jakże dziwaczne, niedobre zagadkowe pytania! [...] Przypuśćmy, iż chcemy prawdy: czemuż nie nieprawdy raczej? I niepewności? Niewiedzy nawet? — Problem wartości stanął przed nami, — lub może to my przed tym stanęliśmy problematem? [...] Jest to, jak się zdaje, schadzka pytań i pytajników.

[...] Jak coś z własnego mogłoby powstać przeciwieństwa? Na przykład, prawda z błędu? Lub wola prawdy z woli złudzenia? Lub czyn bezinteresowny ze sobkowstwa? Takowe powstanie jest niemożliwe; kto o niem marzy, jest głupcem, czemś gorszym jeszcze; rzeczy najwyższej wagi muszą mieć inny, własny początek — z tego znikomego, zwodniczego, złudnego, poziomego świata, z tego odmetu urojen i żądzy wywieść się nie dają! Raczej w łonie Bytu, w Nieznikomości, w utajonem Bóstwie, w 'Rzeczy samej w sobie' — tam musi być ich przyczyna, poza tem nigdzie. — Ten sposób wnioskowania stanowi typowy przesąd, po którym dają się poznać metafizycy wszystkich czasów; ten sposób oceniania wartości widnieje w głębi ich wszystkich procedur logicznych; z tej swojej 'wiary' dążą oni ku swej 'wiedzy', ku czemuś, co ostatecznie jako 'prawda' uroczyście ochrzczone zostaje. Zasadniczą metafizyków wiarą jest wiara w przeciwieństwo wartości. Najprzezorniejszym spośród nich nie przyszło na myśl wątpić u samego już progu, gdzie wątpienie było snadź najpotrzebniejsze [...]. Wątpić bowiem należy po pierwsze, czy przeciwieństwa w ogóle istnieją, po wtóre zaś, czy owe popularne wartości oceny tudzież wartości przeciwieństwa, na których metafizycy pieczęć swą wycisnęli, nie są snadź powierzchownymi jeno ocenami, tymczasowymi jeno perspektywami, do tego jeszcze widzianymi może z jakiegoś kąta, może z dołu ku górze, żabiemi jakoby perspektywami, by posłużyć się wyrażeniem utartem u malarzy?

[...] Fałszywość jakiegoś sądu nie jest jeszcze dla nas przeciw sądowi temu zarzutem; w tem nowość mowy naszej brzmi snadź najniezwykłej [...]. Uznać nieprawdę warunkiem życia: znaczy to wprowadzić w niebezpieczny sposób stanąć okoniem przeciwko nawykowym względem wartości uczuciom; zaś filozofia, która na to się odważy, staje już tem samym poza dobrem i złem.

F. Nietzsche: *Poza dobrem i złem*. Warszawa 1907, s. 7—11.

*Nawiązania i kontynuacje*

ZBIGNIEW HERBERT

DO RYSZARDA KRYNICKIEGO — LIST

Niewiele zostanie Ryszardzie naprawdę niewiele  
z poezji tego szalonego wieku na pewno Rilke Eliot  
kilku innych dostojnych szamanów którzy znali sekret  
zaklinania słów formy odpornej na działanie czasu bez czego  
nie ma frazy godnej pamiętania a mowa jest jak piasek

nasze zeszyty szkolne szczerze udręczone  
ze śladem potu łez krwi będą  
dla korektorki wiecznej jak tekst piosenki pozbawiony nut  
szlachetnie prawy aż nadto oczywisty

uwierzyliśmy zbyt łatwo że piękno nie ocala  
prowadzi lekkomyślnych od snu do snu na śmierć  
nikt z nas nie potrafił obudzić topolowej driady  
czytać pismo chmur  
dlatego po śladach naszych nie przejdzie jednorożec  
nie wskrzesimy okrętu w zatoce pawia róży  
została nam nagość i stoimy nadzy  
po prawej lepszej stronie tryptyku  
Ostateczny Sąd

na chude barki wzięliśmy sprawy publiczne  
walkę z tyranią kłamstwem zapisy cierpienia  
lecz przeciwników — przyznasz — mieliśmy nikczemnie małych  
czy warto zatem zniżyć świętą mowę  
do bełkotu z trybuny do czarnej piany gazet

tak mało radości — córki bogów w naszych wierszach Ryszardzie  
za mało świetlistych zmierzchów luster wieńców uniesienia  
nic tylko ciemne psalmodie jąkanie animuli  
urny popiołów w spalonym ogrodzie

jakich sił trzeba by na przekór losom  
wyrokom dziejów ludzkiej nieprawości  
w ogroju zdrady szeptać — cicha nocy

jakich sił ducha trzeba by wykrzesać  
bijąc na oślep rozpaczą o rozpacz  
iskierkę światła hasło pojednania

ażeby wiecznie trwał taneczny krąg na gęstej trawie

święcone narodziny dziecka i każdy początek  
dary powietrza ziemi i ognia i wody  
ja tego nie wiem — mój Drogi — dlatego  
przesyłam tobie nocą te sowie zagadki  
uścisk serdeczny  
ukłon mego cienia

*Raport z oblężonego miasta. Paryż 1983.*

RYSZARD KRYNICKI

*czy warto zatem zniżyć świętą mowę*  
Zbigniew Herbert

zaznałem więcej dobrego niż złego —  
dane mi były ku pomocy  
słabe ręce i wzrok,  
względna jasność umysłu,  
geny życia i lęk,  
czas krzywdy i czas pokuty,  
język i mowa:  
grzeszny język,  
którym nie chcę już mówić,  
święta mowa,  
której  
nie czuję się godny

III, 87

*Niepodlegli nicości. Wybrane i poprawione wiersze i przekłady. Warszawa 1988.*

## Materiały o twórczości poety

[...] To, co różni „egzystencjalne” wizje Krynickiego od podobnych w wydaniu innych poetów, zawiera się w potraktowaniu świata jako molocha informacji. Jeśli można użyć dość obrzydliwego (choć w tym wypadku uzasadnionego) porównania, podmiot liryczny np. Różewicza rzyga nienawiścią, rozpaczą i poczuciem psychicznej pustki, podmiot zaś Krynickiego — gazetami, książkami, maszynami do pisania, sztyldami, cytatai, instrukcjami, przysłowiami, przemówieniami. Więc tym wszystkim, co składa się na kształt świadomości mieszkańca kraju w określonym czasie historycznym.

To ważne: postawa Krynickiego wobec rzeczywistości to postawa wobec czasu teraźniejszego, będącego co najwyżej zlepką przeszłości i tego, co z każdą chwilą nadchodzi. Świadomość realizuje się w języku — oto geneza „lingwistyki” Krynickiego. Podobnym sądem legitymuje się poezja Barańczaka, realizacje są jednak różne; liryka autora *Jednym tchem* wywodzi się z dialektyki przeciwieństw, liryka Krynickiego — z unaocześnień chaosu. Owo unaocześnieie ma tu szczególny charakter etycznej terapii: rola poety to rola obserwatora i opowiadacza; komentarz powinien należeć już do odbiorcy. Poezja Krynickiego bywa więc podwójnym odbiciem języka: cytat pełni tam równie ważną rolę jak słowo samoistne, też zresztą poddawane zabiegom stylizacyjnym.

[...] Językowa terapia tych wierszy to oczywiście nic innego jak próby obnażenia utajonych, drugich znaczeń słów i związków frazeologicznych, pozwalających ten sens odkształcać w pożądanym kierunku. Poeta wchodzi więc w rolę swoistego tropiciela niewidocznych na pierwszy rzut oka śladów pozostawionych przez poprzednika, używającego języka właśnie w intencji fałszowania prawdy obiektywnej. Odgrzebanie tych śladów to jednocześnie zdemaskowanie tamtych zabiegów, społecznie szkodliwych, bo sprowadzających łatwowiernych mieszkańców jednego języka — do urojonej wieży Babel, gdzie tak łatwo odmówić im bogactwa wiedzy.

Wydaje się jednak, że poetyka *stricte* lingwistyczna stanowi w tej twórczości tylko pewien etap, wycinek całości, niesłuchanie istotny zwłaszcza dla początków formowania się programu artystycznego i intelektualnego. Jej naturalną kontynuacją jest liryka zbliżona do wypowiedzi „prostej”, „bezpośredniej” [...].

## Nota o autorze

RYSZARD KRYNICKI urodził się 28 czerwca 1943 roku w Sankt Valentin w Austrii. W latach sześćdziesiątych współpracował ze środowiskiem skupionym wokół pisma „Orientacja”. Był związany z poznańską grupą literacką Próby. Studiował filologię polską na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Debiutował na łamach „Nurtu” w roku 1966. W 1968 roku ukazał się jego pierwszy tom poetycki. W roku 1973 został zwolniony z pracy w redakcji „Studenta”. Był sygnatariuszem tzw. *Listu 59*, w wyniku czego został objęty w latach 1976—1980 zakazem druku. Współredagował wówczas ukazujące się poza cenzurą pismo literackie „Zapis”. Jest laureatem wielu liczących się nagród, między innymi: Nagrody Kościelskich i fundacji Roberta Gravesa. Tłumaczy wiersze poetów niemieckojęzycznych — B. Brechta, P. Celana, N. Sachs, R. Kunzego, G. Trakla, Y. Golla. Mieszka w Poznaniu, gdzie prowadzi oficynę „a5”, wydającą tomy poetyckie znanych polskich poetów.

## Bibliografia (wybór)

### Twórczość Ryszarda Krynickiego

#### Poezje

- Pęd pogoni, pęd ucieczki.* Warszawa, Zrzeszenie Studentów Polskich, 1968.  
*Akt urodzenia.* Poznań, Wyd. Poznańskie, 1969.  
*Wszystko jest możliwe.* Poznań [samizdat], 1973.  
*Organizm zbiorowy.* Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1975.  
*Nasze życie rośnie.* Paryż, Instytut Literacki, 1978.  
*Niewiele więcej.* Kraków, ABC, 1981.  
*Jeżeli w jakimś kraju.* Warszawa, Przedświt, 1983.  
*Niewiele więcej i nowe wiersze.* Warszawa, Przedświt, 1984.  
*Citizen R. K. Does Not Live.* Forest Grove, Mr Cogito Press, 1985.  
*Wiersze, glosy.* Poznań, Bez Debitu, 1987.  
*Niepodlegli nicości. Wybrane wiersze i przekłady.* Kraków, Znak, 1989.  
*Niepodlegli nicości. Wybrane i poprawione wiersze i przekłady.* Warszawa, NOWA, 1990.

#### Opracowania

- Barańczak S.: *Nie podlegać nicości.* W: Idem: *Etyka i poetyka.* Paryż 1979.  
Chojnacki R.: *Która ocala. O liryce R. Krynickiego.* W: Idem: *Od „mówienia wprost” do „nowej prywatności”.* Warszawa 1984.  
Dusiło J.: *Kryterium etycznego.* „Pismo Literacko-Artystyczne” 1988, nr 9.  
Dusiło J.: *Rzeczywistość zaprzeczonych reguł.* W: „Język Artystyczny”. T. 7. Red. A. Wilkoń. Katowice 1990.  
Kisielowa J.: *Etyczny wymiar świata. Na przykładzie wiersza R. Krynickiego „Opowiedział się”.* W: *Wokół 1968 roku.* Red. W. Wójcik. Katowice 1992.  
Kwiatkowski J.: *Dwa słowa o poezji R. Krynickiego.* W: Idem: *Felietony poetyckie.* Kraków 1982.  
Nyczek T.: *W czas powodzi, w czas oczyszczenia.* W: Idem: *Powiedz tylko słowo.* Londyn 1985.  
Nyczek T.: *Głos z planety fantasmagorii.* W: Idem: *Powiedz tylko słowo.* Londyn 1985.  
Sterna-Wachowiak S.: *Plus ultra.* „Akcent” 1989, nr 2.

STANISŁAW BARAŃCZAK

## *U końca wojny dwudziestodwuletniej*

U końca wojny dwudziestodwuletniej,  
w dzień zwycięstwa nad sobą, w dzień  
przegranej z sobą, gdy się wszystko wyjaśniło  
pochodniami pochodów, kagankiem kagańca,  
gdy zapomniałeś nazwisk i adresów,  
oświecony lampą z biurka prosto w oczy, jak  
krótkim tchem psa spuszczonego ze smyczy, w ten dzień  
ostatecznego zawieszenia broni  
nad głową;

                    szedłeś z nimi; uciekałeś z nimi;  
u końca wojny dwudziestodwuletniej  
liczyłeś zaginionych, zmarłych i zabitych  
w sobie samym, choć nigdy nie byłeś wśród siebie  
tak jasno żywy pod oświatą lampy,  
zapominając nazwisk i adresów  
(a szedłeś z nimi; uciekałeś z nimi),  
jeszcze z wilgotnym żarem tchu na twarzy  
zachowanej bez celu i składu;

                                            w ten dzień  
jakże pragnąłeś rozgromienia klęski,  
triumfu nad zwycięstwem, nowej wojny w sobie;  
mogłeś od nowa utkać dywanowy nalot

---

w. 4 kaganek — zdrobnienie od „kaganiec” w znaczeniu ‘naczynie z palącym się ogniem’, służy do oświetlania; frazeologizm „nieś kaganek (kaganiec) oświaty” — ‘szerzyć oświatę’.  
„Kaganiec” to również ochronna plecionka uniemożliwiająca psom kąsanie.

w. 22 dywanowy nalot — nalot samolotów rzucających bomby na cały wyznaczony teren bez wybierania poszczególnych obiektów.

na ochrypłym od krzyku gardle, nalot łez  
wybuchających cierpkim oświeceniem gniewu,  
od nowa atakować ostygłe okopy  
w huraganowym ogniu ich krzyżowych pytań;  
u końca wojny dwudziestodwuletniej,  
gdy zapomniałeś nazwisk i adresów,  
grzebałeś zaginionych, zmarłych i zabitych  
w pojemnym grobie cienkościennej czaszki:  
bo szedłeś z nimi; uciekałeś z nimi.

---

w. 26 huraganowy ogień ich krzyżowych pytań — 'krzyżowy ogień' w terminologii wojskowej oznacza ostrzał jednego celu z różnych stron jednocześnie; frazeologizm „krzyżowy ogień pytań” oznacza ciąg szybko po sobie następujących pytań, zadawanych na przykład w celu wydobywania zeznań oraz ich kontroli.

## Uwagi o lekturze

Wiersz Stanisława Barańczaka może się wydać czytelnikowi dość niejasny. Używając tego epitetu, mam oczywiście na myśli styl utworu, którego podstawą są liczne wyrazy i zwroty znane wprawdzie czytelnikowi, ale bynajmniej nie kojarzone dotąd przezeń z poezją. To jednak, co znane z codziennego kontaktu z językiem, nie musi być zrozumiałe po poetyckim opracowaniu, które polega na doprowadzeniu do spiętrzenia znaczeń. Operacji tej służą liczne chwytły współtworzące specyfikę języka poetyckiego danego utworu. Najważniejszym w poezji zabiegiem jest niewątpliwie metaforyzacja. Organizacja warstwy językowej podporządkowana jest w wierszu potrzebie kondensacji znaczenia, dlatego też jest rzeczą normalną, że zrozumienie utworu poetyckiego nie następuje automatycznie. Mówimy nawet o „nieprzezroczystości” języka poezji. Styl tekstu wynika również z historycznie zmieniających potrzeb estetycznych autorów i czytelników. Mimo świadomości tych wszystkich ograniczeń, jakimi od wieków obwarowana jest sztuka poetycka, odbiorca wiersza Barańczaka ma prawo odczuwać przykre zaskoczenie. Bierze się ono z dwu spostrzeżeń. W pierwszym spostrzeżeniu zawiera się dysonans estetyczny: język utworu zdaje się nie wnosić niczego nowego do lingwistycznych doświadczeń czytelnika — niemal w całości składa się z konstrukcji nie naznaczonych indywidualnym piętnem, należących do mowy potocznej i tekstów publicystycznych. Paradoks polega na tym, że w drugim spostrzeżeniu zawiera się dysonans poznawczy: odbiorca przyłapuje się na tym, że ma kłopoty z uchwyceniem ostatecznego sensu wiersza. Wyjaśnienie utworu jest bowiem możliwe w tym przypadku dopiero po odnalezieniu zasad rządzących organizacją języka poetyckiego. W koncepcji tego języka zaprezentowanej przez Stanisława Barańczaka ważne są nie tylko, znamienne dla tradycyjnych tropów, przekształcenia ich płaszczyzny semantycznej, ale dodatkowo: modyfikacje płaszczyzny językowo-brzmieniowej. W konsekwencji znaczenie dowolnego chwytu składa się w takim ujęciu z obecnych w nim odniesień zewnętrznych (do opisywanej za pośrednictwem języka rzeczywistości) oraz wewnętrznych (do systemu języka ogólnego).

Zacznijmy od wyjaśnienia tych miejsc w tekście, które da się stosunkowo prosto wytłumaczyć. Na zdaniowym poziomie wypowiedzi wyraźnie zarysowana jest relacja między „podmiotem mówiącym” i „adresatem”. Jakie wyznaczniki gramatyczne określają układ ról wewnątrztekstowych? Zastanówmy się jednak, czy mamy do czynienia z liryką zwrotu do adresata? Wskazywać by na to mogła wypowiedź utrzymana konsekwentnie w drugiej osobie liczby pojedynczej. Wiersza nie możemy wszakże ograniczyć do poziomu zdania. Gdy spojrzeć na tekst jako na pewną całość, „adresat” okaże się w tym konkretnym przypadku tworem pozornym. Dlaczego? Spróbujmy odpowiedzieć na przykład na następujące pytanie: Czy gramatyczną drugą osobę uzasadnia charakter monologu nadawcy wypowiedzi? Czy w słowach podmiotu

znajduje się motywacja pozwalająca czytelnikowi zrekonstruować jakiś osobowy kształt „ty” lirycznego? Jeżeli natomiast przyjąć, że utwór ma charakter wewnętrznego monologu pomiotu mówiącego, to jakie są w nim sygnały tożsamości „ty” z „ja”?

Wydaje się, że dość łatwo da się również ustalić okoliczności wypowiedzi lirycznej. Na poziomie zdania należałoby zacząć od analizy form czasownikowych. Problemem zasadniczym dla osoby mówiącej jest oczywiście jej aktualne położenie, lecz ocena tego położenia w całości zależy od usytuowania się podmiotu wobec zdarzeń czasu przeszłego. Są one przedmiotem jego nieustannych rozmyślań i ciąży na samoocenie oraz na możliwości dalszych wyborów postawy życiowej. O wydarzeniach tych informowany jest czytelnik w sposób fragmentaryczny, aczkolwiek nie budzący wątpliwości co do ich charakteru, jak na przykład w słowach:

gdy zapomniałeś nazwisk i adresów,  
oświecony lampą z biurka prosto w oczy, [...]

W oczywisty kontekst przesłuchania wprowadzają tu dwa rekwizyty: przedmiotowy (owa lampa na biurku) oraz językowy (stereotypowe dla śledztwa pytanie o „nazwiska, adresy...”). Czy realistyczne obrazowanie, odwołujące się do utrwalonych w świadomości czytelnika (przez film i literaturę) klisz ikonicznych, służy wyłącznie przedstawieniu sytuacji, czy też niesie już w sobie pierwiastek jej oceny? Przedmiotowe odczytanie przywoływanego dwuwersu, choć ujawnia swoisty dramatyzm sytuacji, nie pozwala dostrzec jakichkolwiek nadwyżek znaczenia, sprawiających przecież, że traktujemy dany przekaz jako poetycki. Czy można jednak poprzestać w tym wypadku na przyswojeniu sobie referencyjnej<sup>1</sup> funkcji wypowiedzi?

Znaleźliśmy się w samym centrum specyfiki języka poetyckiego tzw. lingwistów. Zrozumienie uwarunkowane jest w nim koniecznością zwrócenia uwagi na sam język. Zamiast bezpośrednich odesłań do rzeczywistości, otwiera się przed czytelnikiem świat słowników i gramatyki. Cytowany wcześniej zwrot: „oświecony lampą z biurka prosto w oczy”, pojawiający się w pierwszym fragmencie wiersza, nie funkcjonuje samodzielnie. Wewnątrztekstowym uzupełnieniem są dlań odpowiednio: w drugim fragmencie wyrażenie „pod oświatą lampy”, w trzecim — „oświecenie gniewu”. Co stanowi podstawę łącznego ich traktowania?

Obserwujemy podporządkowanie tekstu jednemu z najważniejszych zabiegów języka poetyckiego „lingwistów”. Jest nim *homonimizacja*. Wykorzystuje ona identyczność brzmieniową wyrazów o odmiennym znaczeniu w celu spotęgowania wieloznaczności. W wierszu Barańczaka zasugerowana jest wymienność takich słów, jak: „oświecony”, „oświata”, „oświecenie”. Jaka jest ich rzeczywista etymologia? Jak zmienia się odczytanie każdego ze zwrotów, w których występują te słowa, z chwilą gdy czytelnik uświadomi sobie ich

<sup>1</sup> Referencja — odniesienie znaku językowego do rzeczywistości pozajęzykowej.

kontekst wewnątrzjęzykowy? Na czym polega ironia podmiotu uwidaczniająca się w przywołanym tu szeregu homonimicznym? Czy w omawianym wierszu można wskazać inne, analogiczne szeregi, a jeśli tak, to jaką odgrywają rolę?

Stan świadomości przeżywającego rozterki wewnętrzne podmiotu lirycznego określony jest szczególnego rodzaju odpowiedzialnością moralną: odpowiedzialnością jednostki wobec zbiorowości. Jakie partie tekstu świadczą o tym w sposób bezpośredni? Czy jesteśmy w stanie skonkretyzować, o jaką zbiorowość chodzi? Czy charakter relacji „ja — oni” jest stały, czy podlega w tekście jakimś przemianom?

Klucz do interpretacji stanowi niewątpliwie zagadkowo brzmiący tytuł. Jego rolę podkreśla powtórzenie w incipicie oraz wpisanie w każdy samodzielny fragment tekstu. Czytamy go zawsze jako określenie czasu zdarzeń, przez analogię do takich sformułowań, jak: „u końca wojny trzydziestoletniej”, „stuletniej”. Tytuł nie jest jednak aluzją do wydarzenia, które funkcjonowałoby w powszechnej świadomości pod nazwą „wojna dwudziestodwuletnia”. Brzmienie tytułu musimy potraktować metaforycznie, jako ukryte odesłanie do historii. Na znaczenie metafory składają się tu konotacje wyrażen, które posłużyły do jej utworzenia (a więc na przykład „wojna trzydziestoletnia”) w połączeniu z semantyką ich poetyckiego przetworzenia. Sformułowanie wyjściowe wnosi do metafory jakości hiperbolizujące charakter zdarzenia, natomiast elementy dodane dookreślają przedmiot nowo utworzonego związku. Jakie są jego cechy? Typ określenia czasowego (owe dwadzieścia dwa lata) wzbudza skojarzenia z *Ocalonym* Tadeusza Różewicza:

Mam dwadzieścia cztery lata  
ocalałem  
prowadzony na rzeź [...]

Po rozwiązaniu zagadki musimy sięgnąć do kontekstu biograficznego i historycznego wiersza (zob. *Konteksty*). Wiek autora (ur. w roku 1946) należy skojarzyć z wydarzeniami roku 1968. Pozwoli to uchwycić czytelnikowi miejsce, w którym ogólnoludzkie przesłanie tekstu wyrasta z konkretnych doświadczeń egzystencjalnych jego autora. Czy świadomość etycznych warunkowań procesu twórczego, a co za tym idzie — odkrycie podstawowej tradycji literackiej dla tego wiersza wpłynie na dokonanie istotnych zmian w interpretacji? O jaką tradycję chodzi? O jakie cechy, wskutek tych nowych dla lektury okoliczności, wzbogaci się portret podmiotu lirycznego, a także obraz relacji „podmiot — zbiorowość”? Jakie cechy tworzywa językowego, z którego zbudowany jest wiersz, uwypuklić mogą informacje o politycznych źródłach jego powstania? Jakie, w tym kontekście, cele poetyki lingwistycznej Stanisława Barańczaka staną się możliwe do wywiedzenia z omawianego tekstu?



W każdym utworze lirycznym z zakresu liryki bezpośredniej podmiot zajmuje pozycję centralną. W przypadku wiersza Barańczaka uwidacznia się możliwość co najmniej dwojakiej realizacji tak postawionej tezy. Analizując formy gramatyczne, takie jak: „zapomniałeś”, „szedłeś”, „uciekałeś”, dojść możemy do wniosku, że mamy do czynienia z liryką zwrotu do adresata. „Ty” liryczne wyznaczałoby tu charakter wyznania podmiotu — mogłoby to na przykład być: uznanie, współczucie, oskarżenie. Czy tak jest rzeczywiście w omawianym wierszu? Przedmiotem wypowiedzi są przecież treści psychiczne. Introwertyczność wywodu podkreślają konsekwentnie następujące formuły: „przegrana z sobą”, „w sobie samym”, „wśród siebie”, „wojna w sobie”, „grób czaszki”. Uzupełniają ją natomiast nazwy uczuć i określenia aktywności mentalnej: świadomość przegranej, artykulacja pragnień (marzeń), gniew. Wszystko to przemawia za potraktowaniem wiersza jako monologu wewnętrznego podmiotu. Obserwujemy transpozycję formy osobowej „ty”, którą zmuszeni jesteśmy odczytywać jako „ja”. Tożsamość „ty” z „ja” potwierdzają dodatkowo wyraźne sygnały biograficzne: owe dwadzieścia dwa lata. W doświadczeniu życiowym autora tekstu miało miejsce świadome uczestnictwo w proteście studenckim nazywanym później „wydarzeniami marcowymi” (zob. *Konteksty*). Charakter tego doświadczenia zgodny jest z przeżyciami podmiotu wiersza. Jeśli dodamy do tego, że autor urodził się w roku 1946, a „wydarzenia marcowe” przebiegały w 1968 roku, to bliscy jesteśmy wyjaśnienia tytułu wiersza i jego genezy. Czy uprawnia nas to jednak do wysunięcia koncepcji podmiotu autorskiego?

Kto zatem mówi w wierszu? Ważnymi przesłankami do portretu osoby mówiącej są jego uwikłania w relacje do jakiejś zbiorowości, wyrażone w dwu niezależnych od siebie sekwencjach:

## I

[...]

liczyłeś zaginionych, zmarłych i zabitych

w sobie samym, [...]

zapominając nazwisk i adresów

(a siedłeś z nimi; uciekałeś z nimi), [...]

## II

[...]

gdy zapomniałeś nazwisk i adresów,

grzebałeś zaginionych, zmarłych i zabitych

w pojemnym grobie cienkościennej czaszki:

bo siedłeś z nimi; uciekałeś z nimi.

Ustalmy wpierw, że nie chodzi tu o dosłowną śmierć przywoływanej zbiorowości. Wskazuje na to przede wszystkim symboliczne miejsce pochówku (w sobie samym, grób czaszki). Oba cytowane fragmenty tekstu wydają się niemal identyczne: pod względem leksykalnym, składniowym, znaczeniowym.

Jaki byłby jednak artystyczny cel takiego nie zmodyfikowanego powtórzenia? Czy na pewno nic istotnego nie ulega zmianie?

Zróznicowanie znaczenia, i to większe, niż można by przypuszczać, wprowadza użycie odmiennych spójników. I tak, we fragmencie pierwszym jest to spójnik współrzędności: „zapomniałeś (a siedłeś z nimi)”, w drugim — wykładnik podrzędności: „zapomniałeś, bo siedłeś z nimi”. Każdy z przywołanych fragmentów poprzedza bezpośrednie wprowadzenie w sytuację śledztwa („pod oświatą lampy”, „huraganowy ogień ich krzyżowych pytań”). Konstrukcja ze spójnikiem „bo” wskazuje na działanie wynikające z nakazu moralnego. Nie uwarunkowane jest ono niczym innym, poza prawie bezrefleksyjnym odruchem sumienia. Podstawę takiego działania stanowi etyka solidarności (zob. *Konteksty*). „Zapomnienie nazwisk i adresów” w obliczu oficera śledczego jest konsekwencją współuczestnictwa i niezachwianego utożsamienia się podmiotu ze zbiorowością. Na niezawodności każdego z członków tej zbiorowości budowana jest solidarność, w której wyniku rodzi się wspólnota. Wyrażenie „wojna dwudziestodwuletnia” ściśle wskazuje na moment jej zaistnienia i dookreśla ją jako wspólnotę pokoleniową (zob. *Konteksty*).

Zupełnie inne są konsekwencje użycia spójnika „a”. Spójnik ten wytwarza między treściami łączonych zdań stosunek przeciwny: „mimo że siedłeś z nimi, to zapomniałeś”. „Siedłeś z nimi”, czyli próbowałeś wyjaśnić prawdę o rzeczywistości „pochodniami pochodów, kagankiem kagańca”. Wers ten wprowadza do wiersza wątek podwójnego, „oficjalnego” i „nieoficjalnego” wychowania, wskazując (dzięki jakiemu chwytowi?) na to drugie. Zawarty w nim obraz poetycki odsyła w sugestywny sposób do historycznego kontekstu utworu Barańczaka (zob. *Konteksty*). Z kolei — ironiczna „oświata lampy”, w której na zasadzie fałszywej etymologii doszukać się możemy postawy wychowawczej funkcjonariuszy aparatu bezpieczeństwa, jest dodatkowo skondensowanym poetyckim komentarzem do treści autentycznej kampanii prasowej z marca 1968 roku (zob. *Konteksty*). Podmiot wydarzeń — studenci zostali w niej potraktowani protekcjonalnie jako obywatele nie w pełni jeszcze świadomi — niedojrzali. Pisano zatem, że „trzeba zwiększyć wysiłek wychowawczy”, oraz wypisywano na transparentach „studenci do nauki”.

Pozostaje pytanie, czy to podmiot tej wypowiedzi wyparł się zbiorowości i złamał etykę solidarności, czy też mowa jest o innych „zaginionych, zmarłych i zabitych” niż w ostatnim fragmencie wiersza. Symboliczne uśmiercenie oznaczałoby wtedy usunięcie tej grupy poza wspólnotę. „Śmierć” w poezji Stanisława Barańczaka pisanej w latach siedemdziesiątych oznacza unicestwienie w człowieku „zmysłu etycznego”. Przywołajmy tu dla przykładu wiersz z tomu *Ja wiem, że to niesłuszne*, w którym przeczytamy między innymi:

[...] na twą śmierć  
spycham dziś winę za to, że już nigdy  
cię nie zobaczę, choć codziennie chodzisz  
tymi samymi co ja ulicami [...]

Doświadczenia podmiotu poddawane go naciskom fizycznym oraz perswazji słownej, doznającego zawodu ze strony niedawnych współuczestników protestu, którzy ugięli się pod presją mechanizmów zniewolenia, i wreszcie heroicznie dochowującego solidarności wspólnocie, nie są — mimo ich jednostkowej, zindywidualizowanej artykulacji — jednostkową własnością. Kto zatem mówi w wierszu Stanisława Barańczaka? W jaką świadomość ta osoba została wyposażona? Czyją ta świadomość jest własnością?

\* \* \*

Problem nadawcy utworu literackiego rozpatrywać możemy w przypadku poezji na trzech piętrach. Pierwsze z nich wiąże się z autorem i jego biografią; drugie — z tzw. autorem wewnętrznym lub inaczej: podmiotem czynności twórczych, któremu podlega organizacja wiersza i jego kształt artystyczny (poetyka); wreszcie, mówimy o podmiocie lirycznym, którym jest jakieś fikcyjne „ja” wpisane w tekst. Przyjęcie tych rozróżnień będzie sprzyjało wnikliwej lekturze wiersza Stanisława Barańczaka. Dla jego bowiem ostatecznej wymowy równie ważne są działania podejmowane na wszystkich wspomnianych piętrach. Całościowy kształt utworu jest wynikiem skrzyżowania się rozbieżnych intencji podmiotu lirycznego i twórczego. Wyrazistość uobecniania się w wierszu Barańczaka tego drugiego nie może zostać nie zauważona. Jego zasługą jest perfekcyjna organizacja tekstu pod względem leksykalno-składniowym. Dzięki niej otrzymujemy przemyślaną, wspartą na licznych paralelizmach (jakich?) trójdzielną kompozycję. Dobór słownictwa sprzyja rozszerzaniu potencjału semantycznego wiersza w drodze homonimizacji. Podmiotowi czynności twórczych zawdzięczamy również inne wyszukane formy nadorganizacji, na przykład przerzutnie:

[...] w ten dzień  
ostatecznego zawieszenia broni  
nad głową;  
[...]

— uwydatniające element zaskoczenia obecny w innowacjach frazeologicznych, nazywanych „metaforami językowymi”. Należą one do kanonu chwytów poetyki lingwistycznej. W przywołanym fragmencie mamy do czynienia z kontaminacją kilku związków frazeologicznych. Jej rdzeniem jest skostniały zwrot języka komunikatów wojskowych: „zawieszenie broni”, przejęty zresztą jako neologizm semantyczny przez mowę potoczną. W wierszu zostają niespodziewanie odświeżone jego militarne konteksty. Jakie zroty frazeologiczne mają wpływ na kształt i znaczenie tej innowacji? Jakie inne „metafory językowe” stanowią budulec omawianego tekstu?

Wszystkie rozpatrywane zabiegi oprócz tego, że pełnią funkcję na swój sposób usługową wobec osoby podmiotu lirycznego (dlaczego?), wyposażone są w cele, jakie nadał im podmiot twórczy niezależnie od takiej motywacji. Cele te realizują się w metajęzykowym planie utworu. Stanisław Barańczak pisał w jednym ze szkiców, że „poetycka organizacja języka doprowadza do

polemiki z gazetowym stylem myślenia i mówienia”<sup>2</sup>. Ta polemika objęła również stereotypy mówienia potocznego i urzędowego, jej zaś warunkiem stało się dopuszczenie w obręb wiersza tzw. cudzego słowa. Jakie elementy tekstu uznać można za przykład „cudzego słowa” (mowę obcą podmiotowi twórczemu) i na czym polega polemika z nim?

Z perspektywy wpisanego w tekst podmiotu lirycznego idea konstrukcyjna wiersza nie jest widoczna. To, co na poziomie lektury idącej śladem podmiotu czynności twórczych uznaliśmy za wzorową organizację, śledząc tok wypowiedzi podmiotu lirycznego, uznać musimy za objaw braku jakiegokolwiek uporządkowania. Przerzutnia łamie płynność mowy, podkreśla trudności podmiotu w wysłowieniu się, wprowadza niepokój, nerwowość, przypadkowość. Paralelizmy i gra homonimów okazują się w takim modelu lektury zwykłymi powtórzeniami, obejmującymi niewyszukane i banalne od strony językowej formy. Podmiot powtarza w kółko stereotypowe, nie swoje formuły, będące strzępami mowy propagandowej, potocznej, języka śledztwa i literatury pięknej: „dzień zwycięstwa”, „kaganek (kaganiec) oświaty”, „nazwiska, adresy...”, „zawieszenie broni”, „zachować twarz”, itd.

Możemy się tylko zastanawiać, co jest przyczyną takiej dezorganizacji wypowiedzi podmiotu, która przecież ozdzwierciedla stan jego psychiki? Jakie wydarzenie mogło wprowadzić podmiot w stan szoku? Czy w tekście znajdują się przesłanki umożliwiające wyjaśnienie tych dramatycznych okoliczności wyznania podmiotu?

Zwróćmy raz jeszcze uwagę na warstwę językową utworu Stanisława Barańczaka. Na jednym z jej poziomów spotykają z sobą autonomiczne cele podmiotu twórczego oraz intencja „ja” lirycznego. Ten pierwszy prowadzi polemikę z propagandowym i potocznym wykorzystaniem terminologii militarnej, drugi natomiast jest nieświadomym użytkownikiem mowy zanieczyszczonej potocznymi i propagandowymi neosemantyzmami. Mowa ta pozwala jednak ująć — przez analogię — kształt własnego, nowego doświadczenia. Interpretacja tego doświadczenia dokonywana z perspektywy podmiotu lirycznego zawiera się w takich słowach, jak: „zwycięstwo”, „przegrana”, „zawieszenie broni”, „zaginieni, zmarli i zabici”, „klęska”, „triumf”, „dywanowy nalot”, „atak”, „okopy”, „huraganowy ogień”. Podmiot wiersza Barańczaka nie jest w swej interpretacji odosobniony. Przywołajmy pokoleniowy kontekst wiersza. W poezji rówieśników autora *U końca wojny dwudziestodwuletniej* odnajdziemy identyczne ujęcie dokładnie tych samych doświadczeń: — w wierszu Adama Zagajewskiego (ur. w 1945 roku) przeczytamy:

[...] Pod koniec wojny dwudziestotrzyletniej  
ubrany w zwięzy mundur [...]

— w wierszu Stanisława Stabry (ur. w roku 1948):

tamtego dnia szliśmy na wojnę

<sup>2</sup> S. Barańczak: *Uwagi krótkowidza*. W: Idem: *Etyka i poetyka*. Paryż 1979, s. 182.

i ludzkie serca  
zamknięte były przed nami.

— w wierszu Ryszarda Krynickiego (ur. w roku 1943):

[...] i naprawdę nie wiedzieliśmy,  
że tylu wozów bojowych można skierować przeciwko bezbronnym [...]

— Julian Kornhauser (ur. w roku 1946) zapisał:

[...] byliśmy na wojnie krótkiej jak błysk flesza

Czy znajomość przytoczonych wierszy może wpłynąć na interpretację tekstu Barańczaka? Które z wniosków zostaną wzbogacone nowymi argumentami dzięki włączeniu do lektury kontekstu? Jakiej części problematyki to dotyczy? W jakim stosunku do tej właśnie części problematyki pozostaje przesłanie wpływające z językowej organizacji tekstu?

\* \* \*

Z przytoczonych w tym rozdziale *Kontekstów* oraz wskazówek interpretacyjnych można skorzystać w trakcie odczytywania takich utworów S. Barańczaka, jak: *Wyciągnęliśmy właściwe wnioski z wydarzeń*, *Strzał strącił mnie na ziemię*, *Na śmierć przyjaciela*, *N. N. przyznaje się do wszystkiego*. Zob. również wiersze następujących poetów: Krzysztofa Karaska (*Warszawianka*), Leszka A. Moczulskiego (*Powrót do równowagi*), Piotra Sommera (*Emik Laine*) oraz Kazimierza Wierzyńskiego (*Gryps*).

## Konteksty

### 1 Ryszard Krynicki

#### **I naprawdę nie wiedzieliśmy**

Adamowi Michnikowi

Może byliśmy dziećmi, nie mieliśmy doświadczenia,  
wiedzieliśmy tylko, że zmusza się nas do wiary w kłamstwo  
i naprawdę nie wiedzieliśmy czego chcemy,  
oprócz poszanowania ludzkich praw i prawd,  
kiedy zebrani na niewielkim placyku  
wokół pomnika naszego wielkiego poety,  
który młodość przeżył w zniewolonym kraju  
a resztę życia na wygnaniu  
paliliśmy papierosy i kłamliwe gazety,  
paliliśmy papierosy, mimo że zatruwały nasze ciała,  
paliliśmy gazety, bo zatruwały nasze umysły,  
czytaliśmy konstytucję i deklarację praw człowieka  
i naprawdę nie wiedzieliśmy, że prawa człowieka mogą się okazać  
sprzeczne z interesami obywatela,  
i naprawdę nie wiedzieliśmy,  
że tylu wozów bojowych można skierować przeciwko bezbronnym,  
przeciwko nam, którzy byliśmy jeszcze dziećmi  
zbrojnymi jedynie w idee, których nauczano nas w szkołach  
i których w tych samych szkołach nas oduczano,  
zbrojnymi w idee poety, wokół pomnika którego się zebraliśmy,  
i naprawdę nie wiedzieliśmy,  
że wszystkie te idee można przekreślić  
szantażującymi przemówieniami, prowokacyjnymi artykułami,  
bezlitosną szarżą sytej i butnej przemocy,  
z wielokrotnionym kłamstwem kłamstwa,  
i naprawdę nie wiedzieliśmy, że dorośli nie uwierzą nam  
lecz wielokrotnionemu kłamstwu, że wszystko można przekreślić  
o wszystkim zapomnieć  
i udawać, że nic się nie stało,  
i naprawdę nie wiedzieliśmy, że to co potem nastąpi  
przejdzie nasze najśmielsze wyobrażenia,  
i naprawdę nie wiedzieliśmy, że pamięć jest wrogiem obywatela  
i naprawdę nie wiedzieliśmy, że żyjąc tu i teraz  
trzeba udawać, że żyje się gdzie indziej i w innych czasach  
i co najwyżej walczyć z umarłymi  
przez żelazną kurtynę obłoków.

*Nasze życie rośnie. Paryż 1978.*

---

2

Ci, którzy to widzieli, pamiętają zapewne: w czasie studenckich demonstracji w marcu 1968 roku ponad głowami wzburzonego tłumu wykwiwały — w każdym chyba większym mieście Polski — płomienie. Palono gazety. Skandowany okrzyk PRASA KŁAMIE i podpalanie gazet — to były wówczas manifestacje jednomyślne i jednoznaczne. Wielu spośród nas nie miało sprecyzowanych poglądów politycznych, wielu w tych pierwszych dniach nie orientowało się jeszcze, co właściwie dzieje się w Polsce i przeciw czemu należy protestować — ale to jedno nie ulegało wątpliwości. Prasa kłamała. Nie wyzysk ekonomiczny, nie brak swobód obywatelskich, nie sprzeczności ustrojowe oburzały nas wówczas najbardziej — nas, dwudziestolatków, wchodzących dopiero w dorosłe i świadome życie — ale właśnie kłamstwo, rozpanoszony wokół i powielany w milionach egzemplarzy fałsz. To bowiem najłatwiej było dostrzec. Że prasa, radio, telewizja nie mówią całej prawdy, wiedziało do tej pory nawet dziecko; ale w marcu prawda została z pedantyczną skrupulatnością zastąpiona swoim dokładnym odwróceniem, a ponieważ dotyczyło to nas, naszych myśli i poglądów, naszych słów i zachowań — bolało to podwójnie. Po raz pierwszy w życiu mieliśmy okazję przekonać się, jak ważną jest rzeczą trywialne przekonanie, że istnieje coś takiego jak prawda obiektywna — i z jaką niepojętą łatwością ta prawda obiektywna, widzialna i namacalna, może zostać po prostu i bez odwołania usunięta sprzed ludzkich oczu, zastąpiona ponurą brednią „środków masowego przekazu”. Dwudziestoletni chłopak, który dziś ujmował się za zdjętymi ze sceny *Dziadami*, a nazajutrz czytał o sobie, że jest syjonistycznym agentem, dwudziestoletnia dziewczyna, dzisiaj pobita milicyjną pałką, a następnego dnia umieszczona na liście bandziorów rozbijających szyby — nie mieli przecież możliwości obrony. Ich prawda, choćby i wykrzyczana, nie mogła zagłuszyć propagandowej tuby. Co pozostawało? Tylko bezsilny gest ręki, wymachującej gazetową pochodnią. To był kaganek oświaty, który rozjaśnił w głowach temu pokoleniu.

S. Barańczak: *W blasku podpalonych gazet*. W: Idem: *Etyka i poetyka*. Paryż 1979, s. 183—184.

---

3 [...]**Kto działał?**

Przypomnijmy zatem nasze pierwsze pytanie: kto działał w marcu 1968? Oto odpowiedź ówczesnej prasy.

ludzie z określonymi życiorysami  
określone grupy studentów  
naprawiacze [...]

## Co się działo? Co robili i czego chcieli?

godne ubolewania wydarzenia na Uniw. Warszawskim i ulicach stolicy  
awanturnicze ekscesy  
usiłowali wciągnąć młodzież do swej gry  
siali zamęt w głowach i sercach młodzieży [...]

## Skąd się to wzięło?

znamy prowodyrów  
znamy inspiratorów  
młodzież nie docenia warunków jakie jej stworzono  
wiadomo, kto stoi za grupą rozrabiaczy  
inspiratorzy wsączali w środowisko młodzieży oportunistyczne i rewizjonistyczne teorie [...]

## Reakcja społeczeństwa, stan świadomości.

naród jest przeciw wichrzycielom  
społeczeństwo całego kraju potępia wichrzycieli [...]

## Co robić?

Będziemy tępić wrogie siły, tych co nam przeszkadzają, zmiażdżymy je [...]

Negatywnie oceniany podmiot działania jest w pewnym stopniu zróżnicowany i temu zróżnicowaniu odpowiadają znów zjawiska gramatyczne. Po prostu nie wszystkie połączenia słowne są równouprawnione. Na przykład po słowie „młodzi”, które jest raczej neutralne, winien iść ostry rzeczownik negatywny związany z działalnością typu rozrabiackiego. Dopuszczalne będą więc połączenia „młodzi rozparzeńcy” i „młodzi rozrabiacze”. Po słowie „młodzież” winien nastąpić przymiotnik oddający umiarkowane błędzenie, młodzież bowiem jest pozytywna i błędzenie nie może być przesadne, może więc być „zdezorientowana młodzież” [...].

Język marcowy nastawiony był na kształtowanie postaw na hipnozę. Ale wobec nieuchwytności opisowej treści wyrażen tego języka nie bardzo było wiadomo, wobec czego te postawy miałyby być zajmowane. Omówiony język, wyposażony w wyrażenia o bardzo silnym zabarwieniu emocjonalnym, miał za zadanie kształtować postawy zdecydowane. Jednak odniesienie przedmiotowe tych postaw pozostawało nie nazbyt określone. Ten sposób postępowania harmonizuje z niektórymi dyrektywami politycznej socjotechniki: nakazują one budzić wyraźne nastawienia wobec nieokreślonej kategorii, dla której można znaleźć coraz to inne podstawienie. Mówiliśmy, że niełatwo było się dowiedzieć, kto to właściwie są rewizjoniści, po czym mianowicie ich poznać. Wiadomo jednak, że wielu może się rewizjonistami okazać, wiadomo też, że źle jest być rewizjonistą [...].

J. Karpiński: *Mówi Warszawa... Wydarzenia marcowe w prasie polskiej*. W: Idem: *Mowa do ludu. Szkice o języku polityki*. Londyn 1984, s. 3—41.

Zob. artykuły, komentarze i przedruki przemówień w prasie polskiej z okresu między 12 a 31 marca 1968 roku, zwłaszcza w następujących gazetach: „Trybuna Ludu”, „Życie Warszawy”, „Sztandar Młodych”, „Słowo Powszechne”, „Trybuna Robotnicza”, „Żołnierz Wolności”. Zob. też: W. Gomułka: *Przemówienia*. T. 10. Warszawa 1969.

**4** **marzec 1968.** Tę nazwę nadaje się wydarzeniom w Polsce, które rozgrywały się w marcu 1968 roku (a także nieco wcześniej i nieco później). Mówiąc o wydarzeniach marcowych, ma się zwykle na myśli to, co działo się na wyższych uczelniach (ruch akademicki i represje zastosowane przez władze). Ale jako składnik wydarzeń marcowych można traktować także propagandę oficjalną — kampanię przeciw inspiratorom, syjonistom, bankrutom politycznym i literatom. Można również uważać, że częścią wydarzeń marcowych były zmiany personalne w aparacie władzy i w instytucjach (na tych zmianach ucierpieli głównie ludzie pochodzenia żydowskiego, oskarżani o *syjonizm* lub *sprzyjanie syjonizmowi*). Efektem kampanii antysyjonistycznej były wyjazdy z Polski osób mogących wykazać się pochodzeniem żydowskim, wśród nich nie wszyscy należeli do PZPR i nie wszyscy byli komunistami (głoszona wówczas półoficjalnie odpowiedzialność Żydów za komunizm w Polsce miała być odpowiedzialnością zbiorową).

Istotne elementy wydarzeń marcowych to zakaz przedstawień *Dziadów* Mickiewicza w Teatrze Narodowym w Warszawie (ostatnie przedstawienie 30 stycznia), Nadzwyczajne Walne Zebranie Oddziału Warszawskiego Związku Literatów Polskich (29 lutego), wiec na Uniwersytecie Warszawskim (8 marca), kampania propagandowa w prasie oraz wiece i demonstracje studenckie w całej Polsce (od 11 marca), a także strajki studenckie (14—16 marca we Wrocławiu, 15 i 16 marca na Uniwersytecie Warszawskim, 21—23 marca w Warszawie i we Wrocławiu). Wiecom studenckim władze przeciwstawiały wiece i „masówki” w zakładach pracy, na których uchwalano rezolucje zwalczające *syjonizm*, popierające Władysława Gomułkę i zawierające marcowe hasła oficjalne: „studenci do nauki, literaci do pióra, syjoniści do Syjonu” (czasem było to również „syjoniści do Syjamu” — nie wszyscy wiedzieli, co to są *syjoniści* i gdzie jest *Syjon*).

J. Karpiński: *Polska, komunizm, opozycja. Słownik*. Londyn 1985, s. 108—109.

Zob. również: A. Albert: *Najnowsza historia Polski*. T. 4. Londyn 1989, i krajowe przedruki; J. Karpiński: *Portrety lat. Polska w odcinkach 1944—1988*. Londyn 1989; M. Tarniewski: *Krótkie śpięcie (Marzec 1968)*. Paryż 1977; *Wydarzenia marcowe 1968. Wybór dokumentów*. Paryż 1969; J. Eisler: *Marzec 68*. Warszawa 1991; następujące numery czasopism krajowych i emigracyjnych: „Zeszyty Historyczne” [Paryż] 1973, z. 24 i 1983, z. 66; „Krytyka” 1978, nr 1 i 1982, nr 10—11; „Res Publica” 1988, nr 3 (tam m.in. „chronologia wydarzeń”).

---

## 5

Dzieciństwo przypadło na okres drugiej połowy lat 40 i pierwszej lat 50. Po latach każdy pamiętał je inaczej, ale życiorys — nazwijmy go społecznym, pokoleniowym — naznaczył je piętnem „wrodzonych sprzeczności”. Rodził się nowy ustrój, walka „starego” i „nowego” rychło przeniosła się z podziemia, „stare” to był dom, „nowe” — ulica, szkoła. Tworzyły się zręby dwójmyślenia, dwójjęzyka, oficjalności i nieoficjalności, ładu zewnętrznego i niepokoju wewnętrznego. Z własnego dzieciństwa pamiętam okoliczności towarzyszące śmierci Stalina: najpierw uroczysty apel, trzy minuty ciszy, głos dzwonu Zygmunta z Katedry Wawelskiej, łzy w oczach ówczesnego kierownika szkoły, i my, siedmioletni, poustawiani w szeregi, na baczność, z obowiązkowym grymasem bólu na nierozumiejących gębach; [...] pokolenie zrodzone na przełomie wojny i pokoju rosło w stanie podwójności jakby w sobie organicznie wszczepionej, dojrzewało, nasiąkało nią od dzieciństwa, od pierwszego kroku zrobionego w szkole, ono było jego doświadczeniem głównym; potem, dwadzieścia lat później, potwierdzonym, kiedy przyszła dojrzałość fizyczna i psychiczna.

Dla młodej poezji wszystko co najważniejsze rozegrało się właściwie między tymi dwiema datami [1968—1970 — D.P.]. Pierwsza była szokiem, wyzwoleniem najgorszych przeczuc, potwierdzeniem dwoistości świata; dla poetów oznaczało to konieczność wzięcia na siebie odpowiedzialności za wyrażenie dramatu rzeczywistości, który był także dramatem ówczesnych studentów.

T. Nyczek: *Powiedz tylko słowo. Szkice literackie wokół „pokolenia 68”*. Londyn 1985, s. 11—16.

---

## 6

[...] Centralne miejsce w świadomości pokolenia zajmuje stale pewien ośrodek krystalizacyjny, najczęściej w postaci wielkich wstrząsów społecznych i ideowych, ośrodek, na którego kształtujące działanie pokolenie się powołuje. W wyznaniach uczestników każdego z pokoleń czy grup niezmiennie stwierdzamy

powoływanie się na pewne przeżycia, których skutki duchowe postulowane są jako wspólne, łączące całe pokolenie, i przyznawanie się do uczestnictwa w tych skutkach uchodzi za przyznawanie się do przynależności do pokolenia, tak jak na odwrót nieodczuwanie tego uczestnictwa z pokolenia wyłącza. Te przeżycia Petersen nazwał przeżyciami pokoleniowymi i termin ten należy za nim przyjąć. Działanie tych przeżyć odnosi się w świadomości pokolenia nie do tego, co jednostki wyróżnia i nadaje im odrębność duchową, lecz odnosi się do cech, które ponad różnicami indywidualnymi mają grupę spoić w całość duchową.

K. Wyka: *Pokolenia literackie*. Kraków 1989, s. 94.

## 7

[...] Z końcem lat sześćdziesiątych krystalizują się w polskim życiu kulturalnym postawy literackie, które z czasem przyjęło się określać jako Nową Falę lub Pokolenie 68. Nazwy te obejmowały grupę młodych poetów, do której należeli: Stanisław Barańczak, Jacek Bierezin, Zdzisław Jaskuła, Krzysztof Karasek, Julian Kornhauser, Jerzy Kronhold, Ryszard Krynicki, Jarosław Markiewicz, Leszek A. Moczulski, Leszek Szaruga i Adam Zagajewski. Barańczak, Kornhauser, Krynicki i Zagajewski stali się z czasem filarami grupy i mówiąc o Nowej Fali ich właśnie wymieniał się w pierwszym rzędzie. [...] ruch zwany Nową Falą nie był zjawiskiem jednolitym. Przede wszystkim skupiał on nie tylko poetów, ale obejmował swym zasięgiem również inne dziedziny sztuki, jak film, teatr, sztuki plastyczne, muzykę. Był to raczej rozległy ruch kulturalny, łączący w sobie różnorakie tendencje i poglądy, które najpełniejszą krystalizację uzyskały w poezji. [...]

Polaryzacja postaw mająca miejsce po Marcu 68 zmieniła w dużym stopniu strukturę polskiego życia literackiego [...]. Widać tu wyraźny przeskok: od postawy pasywnego, często bezkrytycznego obserwatora, do postawy nieufnej, krytycznej i zaangażowanej; od poezji przesymbolizowanej, abstrakcyjno-ogólnej i zawołowanej — do poezji jednoznacznej etycznie, świadomie biorącej na siebie rolę wstrząśnięcia sumieniami odbiorców. W odróżnieniu bowiem od swoich pokoleniowych poprzedników, poeci Pokolenia 68 wyrosli na konkretnych doświadczeniach natury politycznej. [...]

M. Szulc Packalen: *Pokolenie 68. Studium o poezji polskiej lat siedemdziesiątych*. Uppsala 1987, s. 59—75.

## 8 Młodzi: kino niepokoju moralnego

[...] u progu lat siedemdziesiątych, istotne impulsy wyjść miały z filmów młodych, debiutujących reżyserów, wśród których najbardziej indywidualnością okazał się Krzysztof Zanussi.

To pokolenie wprowadziło do naszego kina z powodzeniem tematykę współczesną i w niej odniosło największe sukcesy. [...]

Ambicja tworzenia kina autorskiego, wartościowego artystycznie i zaangażowanego społecznie, integruje różne pokolenia polskiego kina. Nowe pokolenie różni się natomiast stylistyką: bardziej zbliżoną do bezpośredniego zapisu rzeczywistości, opierającą się na elementach dokumentalnej obserwacji, z drugiej strony na formie osobistego, autorskiego filmu-zapisu, podporządkowanego nie tyle sztywnej dramaturgii, co logice myśli, wyznania, eseju, dialogu. [...] To, o czym mówią w swoich filmach, jest [...] związane z ich własnym doświadczeniem pokoleniowym [...].

J. Fuksiewicz: *Film i telewizja w Polsce*. Warszawa 1981, s. 74—75.

Zob. filmy Krzysztofa Zanussiego (ur. 1939): *Struktura kryształu*, *Iluminacja*, *Bilans kwartałny*, *Barwy ochronne*, *Spirala*; Agnieszki Holland (ur. 1948): *Aktorzy prowincjonalni*; Piotra Andrejewa (ur. 1947): *Kłincz*; Feliksa Falka (ur. 1941): *Wodzirej*, *Szansa*; Krzysztofa Kieślowskiego (ur. 1941): *Personel*, *Spokój*, *Blizna*, *Amator*; Janusza Kijowskiego: *Kung-fu*, *Indeks*; Janusza Zaorskiego (ur. 1947): *Dziecinne pytania*; Antoniego Krauzego: *Palec Boży*, oraz filmy dokumentalne Marcelego Łozińskiego (ur. 1940).

### Więcej niż teatr

[...] W roku 1970 teatr studencki przemówił jako „sztuka zaangażowana”. Odniósł się do rzeczywistości za pośrednictwem środków teatralnych, wyrażając własnym językiem ocenę świata będącą przetworzeniem osobistych doświadczeń. [...] Teatr jako ruch i jako forma artystycznej wypowiedzi określił się wyraźnie szukając partnerów wśród ogólnonarodowej dyskusji. Dwa spektakle: *Kolo czy tryptyk?* Teatru 77 z Łodzi i *Jednym tchem* Teatru Ósmego Dnia z Poznania, są bezspornie najważniejszymi dokonaniami studenckiego teatru. [...] Spektakl oparty na wierszach Stanisława Barańczaka [...] próbuje pokazać tworzenie gigantycznej fikcji w imieniu „szarego człowieka”, fikcji, która rozrastając się coraz bardziej, zaczyna żyć własnym życiem.

A. Jawłowska: *Więcej niż teatr*. Warszawa 1988, rozdział pt. *Świat przedstawiony*.

Zob. również T. Nyczek: *Pełnym głosem. Teatr studencki w Polsce 1970—1975*. Kraków 1980; Idem: *Teatr „Pleonazmus”*. Warszawa 1979; Idem: *Teatr STU*. Warszawa 1982.

### Wprost

[...] Przypominające gazetę katalogi wskazują na źródła inspiracji: wydarzenia, emocje, problemy zwykłego dnia. Problemy dziś dostrzegane bezpośrednio bądź odnotowywane przez prasowy komunikat czy reportaż telewizyjny, do wczoraj dokumentowane ulicznym ogłoszeniem czy okupacyjną kennkartą, motywem trumiennego portretu czy wątkiem z Caravaggia, w końcu archetypicznym zapisem Biblii. Upomnieliśmy się o treści uznane za nie-malarskie; wówczas może pierwsi, lecz nie jedyni.

M. Bieniasz: *Hej łza się w oku...* „NaGłos” 1991, nr 4.

[...] Czuliśmy wtedy, że istnieje brak bezpośrednich wypowiedzi mówiących o życiu, egzystencji, o konkretnych przeżyciach, a co za tym idzie, o znaczeniach i „tematach”. Uważaliśmy, że właśnie treść i przezroczystość środków jest ważna, mając nadzieję, że to, co postulujemy, znajduje się w naszych pracach.

J. Waltoś: *Każde pokolenie szuka swojej mowy „wprost”*. „NaGłos” 1991, nr 4.

[...] formalna strona naszych racji miała być bliska rozpoznawalnemu słowu. Propagandowe hasło na transparencie, znak pikturalny na planszy lakierowej, wizerunek idola wtarty w prześcieradło i niesiony w pochodzie — to nasze *a rebours* środki wyrazu.

L. Sobocki: *Nadzieja na dobro, prawdę, piękno*. „NaGłos” 1991, nr 4.

Zob. inne wypowiedzi członków grupy malarskiej Wprost w czwartym numerze „NaGłosu”. Dokonaj analizy obrazów Zbyluta Grzywacza, Jacka Waltosia, Leszka Sobockiego, Macieja Bieniasza.

## 9 Czy istnieje pokolenie marcowe? (ankieta)

Jan Lityński: [...] w odniesieniu do pokolenia marcowego można wskazać na kilka cech je wyróżniających: niechęć do wszelkich ideologii i przywiązanie do wartości, przejawiające się w stawianiu wartości ponad ideologią czy rozwiązaniami czysto pragmatycznymi. Bardzo dobrze określa nas to, co Staszek Barańczak powiedział w tytule swojej książki — *Nieufni i zadufani*. Ludzi, którzy w Marcu uczestniczyli — czyli ludzi z pokolenia marcowego — cechuje takie właśnie połączenie nieufności i trzeźwości spojrzenia z głębokim przywiązaniem do wartości. [...] Doświadczenie Marca zmuszało [...] do penetracji rzeczywistości, analizy języka, do aktywności. To widać w wierszach i esejach Barańczaka,

Krynickiego, Kornhausera, Zagajewskiego, Bierezina i Titkowa, a także w tekstach Michnika czy starszego od nas Kuronia. To widać też [...] w Teatrze Ósmego Dnia, lecz widać także w naszej działalności [...].

**Ryszard Bugaj:** Istnieje chyba coś, co określa się jako pokolenie marcowe [...]. Marzec [...] był sprawdzianem postaw. Aktywne zachowanie wymagało wówczas odwagi. Sadzano do więzienia i usuwano z uczelni. Podczas strajku uniwersytet był otoczony przez „siły porządkowe” i naprawdę nie było wiadomo, jak się to skończy [...].

**Jadwiga Staniszkis:** Pokolenie Marca 68 istnieje na pewno: w podobnym sensie można powiedzieć, że istnieje pokolenie 56 [...] oraz pokolenie 80 [...]. My — ci z 68 — zetknęliśmy się z polityką w najbardziej brutalnym — nie myślę tutaj o przemocy — chamskim wydaniu. Antysemityzm i manipulacja.

„Więź” 1988, nr 3, s. 3—12.

## 10

[...] Etyka solidarności chce być etyką sumienia. Zakłada ona, że człowiek jest istotą obdarzoną sumieniem. Sumienie to naturalny „zmysł etyczny” człowieka w znacznym stopniu niezależny od rozmaitych systemów etycznych. Mamy wiele systemów etycznych, ale sumienie jest jedno. Ono jest wcześniejsze niż owe systemy. Sumienie stanowi w człowieku rzeczywistość samodzielną, trochę jak rozum i wola. Człowiek może ćwiczyć wolę i rozum, może też zaniedbywać ćwiczenia, podobnie może słuchać swego sumienia, zagłuszać je, może się go wyrzekać. [...]

Nie każde „my”, nie każde „razem” jest już solidarnością. Autentyczna solidarność [...] jest solidarnością sumień. To zrozumiałe, bo być solidarnym z człowiekiem to zawsze móc liczyć na człowieka, a liczyć na człowieka to wierzyć, że jest w nim coś stałego, co nie zawodzi.

J. Tischner: *Etyka solidarności*. Warszawa 1989, s. 11—12.

## Nawiązania i kontynuacje

ADAM ZAGAJEWSKI

### Urodziny

Moja krótka nostalgia ogarnia mnie  
niespodziewanie  
w mieście jednostajnym  
gdzie opuszczony na tydzień  
wypróbuję gorycz wygnańca  
Smakuję tęsknotę jak doświadczony  
podróżnik wzroku  
w wyrobionym piśmie i stałych poglądach  
na naturę rzeczy  
Pod koniec wojny dwudziestotrzyletniej  
ubrany w zwięzły mundur  
ścięgien zmysłów i ludzkiej skóry  
przemierzam gorzki obszar  
pomiędzy pokoleniami cieni  
a roślinnym pokoleniem spadkobierców czasu.

*Komunikat.* Kraków 1972.

**Adam Zagajewski** — ur. 1945 we Lwowie, studiował psychologię i filozofię na Uniwersytecie Jagiellońskim, debiutował w roku 1968, członek grupy Teraz działającej na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, autor wielu tomów wierszy, powieści i kilku zbiorów esejów, z których najbardziej znane to: *Drugi oddech* i *Solidarność i samotność*, współautor (z J. Kornhauserem) jednego z najważniejszych manifestów *pokolenia '68* — zbioru szkiców pt. *Świat nie przedstawiony* (1974), mieszka w Paryżu.

## Materiały o twórczości poety

[...] w najbliższej Barańczakowi tradycji literackiej język jako *medium* komunikacji społecznej był albo kompromitowany i parodiowany (wariant Białoszewskiego), albo podejrzewany o epistemologiczną deformację świata (wariant Balcerzana, Wirpszy i Karpowicza) lub też okazywał się *medium* nie spełniającym swych zobowiązań komunikacyjnych. Inaczej mówiąc, w pierwszym pokoleniu polskich poetów lingwistów język przedstawiano jako *medium*, któremu użytkownik nie może ufać, ale źródłem tej nieufności była ontologiczna natura języka. Tymczasem w drugim pokoleniu poetów lingwistów, do którego zaliczam Barańczaka, stosunek do języka określony już jest przez zupełnie nowe kwestie.

Przede wszystkim w ogóle znika z pola widzenia sprawa nieufności do ontologii języka jako *medium* komunikacji społecznej, a więc problematyka — by tak rzec — przyrodzonej ułomności systemu językowego. Żaden z wierszy Barańczaka (czy poetów „pokolenia 68”) nie jest więc parodią języka w ogóle. W miejsce nieufności do ontologii i epistemologii zakodowanej w języku pojawia się problematyka specyficznych użyć języka, tj. problematyka językowej manipulacji odbiorcą. Zamiast języka jako ogólnego systemu komunikacyjnego pojawiają się językowe socjolekty, pojawia się sprawa rozwarstwienia mowy na różne typy społecznej komunikacji. Zamiast obrazów języka jako bełkotu zakłócającego komunikację pojawia się mowa podmiotu nazywająca i interpretująca różne odmiany społecznego mówienia..

W. Bolecki: *Język jako świat przedstawiony. O wierszach Stanisława Barańczaka*. „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 2, s. 170.

STANISŁAW BARAŃCZAK

## *Tłum, który tłumi i tłumaczy*

Tłum, który tłumi i tłumaczy;  
który tupotem i tępą głuchotą,  
stłoczony w autobusach i tunelach, tłumi  
słabiutkie tętno sensu, stukające w czaszce,  
ale który tłumaczy ten ulotny puls  
na nieodwołalną mowę  
swej tłumnej samotności;  
tłum, który, choć nie daje mi się wytłumaczyć  
i tłumi każde słowo, kładąc mi na ustach  
dłoń wspólnego milczenia,  
jednak w moje tętnice tłoczy wspólną krew,  
czarną,  
na oczyszczenie czekającą, wciąż  
tłukącą głuchym mrokiem w mur komory serca;  
ten tłum, który tratując i dusząc, zarazem  
ogarnia swym uściskiem, tchem napęnia płuca  
i, niewytłumaczalny, jest wytłumaczony

*Ja wiem, że to niesłuszne. Paryż 1977.*

## Uwagi o lekturze

Wiersz Stanisława Barańczaka, głośno odczytany, sprawia wrażenie tekstu zorganizowanego pod względem rytmicznym. Gdy jednak spojrzymy na jego zapis graficzny, okaże się z całą wyrazistością, że za wrażenie to nie są odpowiedzialne tradycyjne chwytów rytmizujące — obcujemy bowiem z wierszem wolnym. Podział na wersy został tu arbitralnie ustanowiony przez twórcę i nie odpowiada żadnemu z konwencjonalnych systemów delimitacji. Liczba sylab w wersie wynosi od 2 do 13. Nie ma podziału na strofy, brak rymów, trudno mówić o regularnym rozłożeniu akcentów. Co zatem, jakie środki poetyckie nadają tej wypowiedzi kształt tak zdecydowanie odróżniający ją na przykład od prozy czy też nieliterackich form językowych?

Przyjrzyjmy się najdrobniejszym nawet składnikom wiersza. Czy wśród głosek, z jakich go złożono, panuje równowaga, czy też jedna z nich przewyższa na przykład częstotliwością pojawiania się wszystkie pozostałe? Czy pewne grupy połączeń zgłoskowych nie zaczynają dominować nad innymi? Ile razy użyto słowa „tłum”? Tu odpowiedź nie może być jednoznaczna. W istocie bowiem słowo to, jako znak wskazujący na jeden i ten sam desygnat, pojawia się w obrębie 17 wersów zaledwie trzykrotnie. Nieporównanie częściej wraca w wierszu sam nośnik znaku<sup>1</sup>, tzn. tworzący go zespół fonemów, oderwany od swego znaczenia. Obecny jest w następujących słowach: „tłumi”, „tłumaczy”, „tłumnej”, „wytłumaczyć”, „niewytłumaczalny”, „wytłumaczony”. W sumie, nie trzy-, ale dwunastokrotnie.

Organizacja dźwiękowa wiersza zdaje się nawet przesłaniać jego sens. W mowie potocznej powtórzenia są najczęściej przypadkowe i wynikają z faktu, iż użytkownik języka dysponuje ograniczonym zasobem słów, słowa z kolei są efektem kombinacji w ramach ograniczonej liczby fonemów. Inne są konsekwencje tego stanu rzeczy w tekście uznawanym za artystyczny. Musimy założyć celowość i sensowność występujących w nim powtórzeń. Jaki zatem cel ma instrumentacja wypowiedzi w wykonaniu Stanisława Barańczaka? Dodajmy, że to właśnie funkcje zabiegów instrumentacyjnych współtworzą w omawianym wierszu podstawę jego przesłania ideowego.

Instrumentacja dana jest na kilku poziomach tekstu. Najłatwiej zauważalna jest wewnętrzna instrumentacja głoskowa. W 89 wyrazach wiersza Barańczaka aż 38 razy pojawia się głoska *t*. Jakie konsekwencje niesie to w planie znaczeniowym? Czy w omawianym utworze jakaś inna głoska lub grupa głosek uzyskują podobną do *t* rangę? Czy uzupełniają one instrumentację opartą na *t*, czy też stanowią wobec niej kontrast? Czy sposób przeprowadzenia instrumentacji głoskowej odpowiada charakterowi wywodu na jego wyższych poziomach?

<sup>1</sup> W teorii F. de Saussure'a znak językowy jest złożony z dwóch, funkcjonalnie z sobą powiązanych, czynników: a) brzmienia słowa, postaci dźwiękowej, która jest elementem „znaczącym” (*signifiant*), b) sensu, pojęcia, tj. elementu „znaczonego” (*signifié*).

Powtórzenie dźwiękowe efektowniejsze od prostego współbrzmienia głosek stanowi paronomazja. Ewidentniejsze okazuje się również jej obciążenie znaczeniem. W interesującym nas wierszu tytułowy „tłum” jest na przykład „stłoczony w autobusach” i „tłoczy wspólną krew”. Zestawienie to sugeruje jakąś zależność między przywoływanymi w nim cechami „tłumu”. A przecież podobieństwo brzmieniowe zdecydowanie różni się w przypadku tej pary ze znaczeniowym. Wyraz „tłok”, od którego wzięła swą nazwę pierwsza z cech, oznacza wielkie nagromadzenie ludzi, „tłok” będący podstawą drugiej cechy — to walcowaty element silnika lub pompy. Czemu zatem ma służyć ich zestawienie? Czy w planie całego tekstu ujawnia się również pozabrzmieniowy związek elementów paronomazji?

Kluczowa dla interpretacji utworu Stanisława Barańczaka jest oczywiście kwestia powiązań między paronimami<sup>2</sup> obecnymi w tytule i w pierwszym wersie: „tłumić”, „tłumaczyć”. Semantyczne konsekwencje takiego zestawienia w tekście wiersza wynikają z silnej, dźwiękowej sugestii słotwórczego związku obu paronimów z wyrazem „tłum”. W jaką problematykę wprowadza czytelnika ta gra słów?

Oba wyjściowe wyrazy („tłumić” i „tłumaczyć”) odpowiedzialne są w tekście, niezależnie od siebie, za przeprowadzenie charakterystyki głównego przedmiotu poetyckiej refleksji: „tłumu”. Model zachowania tłumy w porządku czasownika „tłumić” określony został przez przywołanie następujących czynności:

tłumi słabiutkie tętno sensu  
tłumi każde słowo  
tratuje i dusi

Jak umotywowana jest w tym szeregu obecność ostatniego składnika?

Szereg podporządkowany wyjściowemu „tłumaczyć” wygląda następująco:

tłumaczy ten ulotny puls na nieodwołalną mowę  
tłoczy wspólną krew  
tchem napełnia płuca

O ile pozycja pierwszego składnika szeregu jest niepodważalna, to już obecność w nim dwu następnych wymaga komentarza. Twórca wykorzystuje odmienną motywację dla każdego przypadku. Związek „tłoczy” z „tłumaczy” opiera się na podobieństwie fonetycznym, natomiast między „tłoczy” i „napełnia” zachodzi stosunek bliskoznaczności.

Jak usytuowane są wobec siebie oba modele zachowania tłumy? Czy uznać je trzeba za sprzeczne czy też za wzajemnie się uzupełniające? Jak wyjaśnić równoczesność ich występowania?

<sup>2</sup> Paronimy — wyrazy podobnie brzmiące, a nie spokrewnione etymologicznie i znaczeniowo.

Analiza zachowania tłumy nie jest ostatecznym celem twórcy wiersza. Zwróćmy uwagę, że w tekście bezpośrednio dany został podmiot liryczny. Jakie formy językowe o tym świadczą? Wnikliwa lektura może nas wręcz doprowadzić do wniosku, że cała wypowiedź, mimo obecnego w niej nakierowania na przedmiot, odnosi się wyłącznie do podmiotu. Jego konstruowanie nie ogranicza się w tekście tylko do płaszczyzny gramatycznej. Działania tłumy odnoszą się do jakiegoś organizmu; dany jest jego krwiobieg (tętno, krew, tętnice, komory serca), układ oddechania (płuca) oraz język i myśl (mowa, słowo, usta, milczenie, tętno sensu, czaszka). Sprzeczne porządki zachowania tłumy wyprowadzone z inicjalnej paronomazji zbiegają się w istocie w funkcjonowaniu podstawowych układów jednostkowego organizmu. Jaki jest zatem główny problem utworu? W jaki sposób przedstawia go brzmieniowa organizacja tekstu?

\*  
\*   \*  
\*

Przedarcie się do warstwy sensów wiersza Stanisława Barańczaka zależy wprost od uchwycenia zasady rządzącej tekstem strategii retorycznej. Jej bazę stanowi chętnie stosowana w „poetyce lingwistycznej” technika paronomazji. Brzmieniowe operacje na pojedynczym słowie pozwalają dzięki niej zestawiać i rozwijać różne wątki semantyczne. Ten typ organizacji dźwiękowej wiersza niejako informuje czytelnika o charakterze podmiotowej wizji świata. Wnosi do tekstu zasadę konstrukcyjną, tzn. modelu stosunków panujących między elementami jego tworzywa językowego, z której wypływa idea dominująca w planie znaczenia. Technika paronomazji jest natomiast tylko jednym ze składników decydujących o istocie stylu omawianego utworu poetyckiego. Zwrot inicjalny: „Tłum, który tłum i tłumaczy;” — można pojmować jako zapowiedź retoryki paradoksu. Czy jest ona kontynuowana w dalszym ciągu tekstu? Jaka jest rola stylistyczna takich między innymi figur, jak: „[...] dusząc [...], tchem napęłnia płuca.” „[...] niewytłumaczalny, jest wytłumaczony”?

W tej samej konwencji stylistycznej mieści się użycie oksymoronu „tłuma samotność” — oraz utrzymywanie w całym tekście swoistego rygoru antytezy, uwidaczniającego się na przykład w doborze podstawowych pojęć i określeń: „tupot” — „głuchota”, „ulotne” — „nieodwołalne”, „mowa” — „milczenie”, „samotność” — „wspólnota”.

Konsekwencją zarysowanego kształtu stylistycznego musi być ambiwalencja znaczeniowa utworu. Wszystkie przywołane cechy reprezentują określony wzorzec językowy wypowiedzi poetyckiej. Na który z utrwalonych w literaturze polskiej stylów artystycznych wskazuje tak duże zgromadzenie paradoksów, oksymoronów i antytez?

Wymienione tu środki poetyckie służą ukazywaniu sprzeczności. Problematyki wiersza Stanisława Barańczaka nie można jednak zamknąć w ramy prostego układu biegunowego, ponieważ w prostym katalogu opozycji

pojęciowych nie mieści się prezentowana w tekście wizja świata. Sprzeczności podkreślone doбором tropów stylistycznych podporządkowane są zamierzonej przez twórcę myśli przewodniej utworu. Aby do niej dotrzeć, należy szczególną uwagę poświęcić dwóm najbardziej eliptycznym zwrotom z tekstu:

- 1) „Tłum, który tłum i tłumaczy;”
- 2) „i, niewytłumaczalny, jest wytłumaczony.”

Jaką funkcję pełnią one w kompozycji utworu? Jak przedstawia się ich wzajemny stosunek? Czy wers ostatni przynosi — w zestawieniu z pierwszym — potwierdzenie sądu, zaprzeczenie bądź uzupełnienie? Czy układ ten potęguje sprzeczności opisywane w wierszu, czy też służy ich zniesieniu?

Do sensu zawartego między wersem inicjalnym a puentą nie sposób się zbliżyć, nie uświadomiwszy sobie wzorca myślenia poetyckiego, do którego odwołuje się autor wiersza. Co zatem jest tą całością nadrzędną, wokół której organizują się wszystkie jakości poetyckie omawianego tekstu? W jakiej epoce należy szukać klucza do rozwiązań artystycznych Barańczaka?

Wybitny siedemnastowieczny teoretyk „sztuki poetyckiej” Maciej Kazimierz Sarbiewski definiował puentę jako „mowę, w której zachodzi zetknięcie się czegoś zgodnego z czymś niezgodnym, czyli jako zgodną niezgodność lub niezgodną zgodność wypowiedzi”<sup>3</sup>. Czy można odnieść tę definicję do puenty wiersza *Tłum, który tłum i tłumaczy*? Puenta w teorii Sarbiewskiego stanowi istotną część konceptu. Ten z kolei jest właśnie całością stojącą ponad wszystkimi chwytami danego tekstu. W ujęciu Helen Gardner „koncept to porównanie, którego pomysłowość jest bardziej uderzająca, a w każdym razie bardziej bezpośrednio uderzająca niż jego słusność”<sup>4</sup>. Czy wiersz Barańczaka spełnia warunki konceptu? Jakie elementy są w nim porównywane?

„Uderzająca” jest naturalnie wirtuozeria poetycka doprowadzająca do unieważnienia prawdziwej etymologii części składowych porównania. Gra językowa służy zademonstrowaniu odbiorcy ich ukrytych związków. Jak pisał Stanisław Barańczak, omawiając dokonania poetów metafizycznych XVII stulecia, „koncept (*conceit*) był środkiem poetyckim opartym na zderzeniu pozornie nieprzystawalnych elementów doświadczenia”<sup>5</sup>. Twórcą „konceptu” jest zatem ten, kto ów pozór obnaży — kto wskaże korespondencje między sprzecznościami. W jaki sposób uczynił to autor omawianego wiersza? Jak przedstawia się zagadnienie „słuszości” jego pomysłu?

Aby odpowiedzieć na te pytania, trzeba sobie uzmysłować, że obecna w wierszu metajęzykowa refleksja na temat „tłumu” nie ma charakteru abstrakcyjnego. I to w co najmniej dwojakim sensie. Otóż, po pierwsze, choć problem wiersza rodzi się z wnikliwej obserwacji samego języka, to już wewnątrztekstowa dyskusja nad nim wykracza poza grę słowną wyczerpującą

<sup>3</sup> M. K. Sarbiewski: *O poincie i dowcipie*. W: Idem: *Wykłady poetyki*. Wrocław 1958.

<sup>4</sup> Cyt. za: S. Barańczak: *Wstęp*. W: *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*. Warszawa 1982, s. 9.

<sup>5</sup> Ibidem.

się w ramach systemu języka ogólnego. Obok przestrzeni swoiście „lingwistycznej” konstruowana jest w tekście jakaś przestrzeń społeczna, odsyłająca do jego pozaartystycznych kontekstów. Mieści się w niej przede wszystkim historyczne i ideowe zróżnicowanie konotacji słowa „tłum” (zob. *Konteksty*) oraz związanego z nim pola synonimów: „masy”, „lud”, „motłoch”, „zbiorowość”, „kolektyw” itp.

Jakie są miejsca wspólne, a jakie różnice między desygnatami tych słów? Istotne wydaje się zwłaszcza uchwycenie odmienności pojęcia „tłum” od pojęcia „zbiorowość”. Ale czy w omawianym wierszu pole odniesień „tłumu” ogranicza się do swojego słownikowego zakresu, czy też zostało metaforycznie rozszerzone? Do jakich ewentualnie innych, wymiennych z „tłumem” pojęć odnieść można sens przedstawionych w tekście uzależnień jednostki ludzkiej?

Współczesny kontekst społeczno-polityczny (zob. *Konteksty*) oddany został natomiast za pośrednictwem realistycznego obrazowania: tłum „stłoczony w autobusach i tunelach”.

Czy zachowania „tłumu” są w wierszu poddawane ocenie? Jaki udział ma w tej ocenie historycznie obciążona biografia słowa „tłum”, jaki zaś kojarzona z tym słowem współczesność?

To, że rozważania nad „tłumem” nie mają w omawianym wierszu charakteru abstrakcyjnego, wynika również z funkcji, jaką pełnią w nim następujące zwroty: „nie daje mi się wytłumaczyć”, „kładać mi na ustach”, „w moje tętnice tłoczy”.

Ich funkcją strukturalną jest naturalnie ubezpośrednienie osoby podmiotu lirycznego. W jaki sposób wzbogacają one natomiast problematykę utworu?

\*  
\*  
\*

Tytułowa paronomazja wprowadza wątek „zgodnej niezgodności” między cechami głównego przedmiotu poetyckiego opisu. Towarzyszy temu zagadnienie oceny zachowań „tłumu” obejmujące relację „ja — tłum” — „jednostka — zbiorowość”.

Należałoby się chyba wprawdzie zastanowić, co to znaczy, że „tłum” może „tłumić” i może „tłumaczyć”. Jakie znaczenia tych słów są w wierszu przywoływane? Zwróćmy uwagę, że czasownik „tłumić” odnosi się w tekście do sfery komunikacji — porozumienia. „Tłumienie” — w znaczeniu „wyciszanie”, obejmuje mowę jednostki. W tym samym polu mieści się sens czasownika „tłumaczyć” — pojawia się jako oznaczenie przekładu z jednego kodu na inny:

[...] tłumaczy ten ulotny puls  
na nieodwołalną mowę

W wierszu, już nie wprost, obecne są inne jeszcze znaczenia wyjściowych czasowników. Jakież?

Nie ma wątpliwości co do tego, że wiersz zbudowany jest ze sprzecznych elementów. Jego konstrukcja opiera się na zasadniczej niezgodności dwóch

wywołanych przez twórcę funkcji „tłumu”. W tekście wyróżnić można dwa wyraźne stanowiska podmiotu wobec niego. Z jednej strony, poczucie lęku — utraty własnej tożsamości, rozplynięcia się w masie, rozstania ze światem indywidualnych wartości; z drugiej zaś — poczucie siły, która staje się udziałem jednostki uczestniczącej w działaniach zbiorowości.

Warto chyba zasygnalizować, że wieloznaczność inicjalnego sformułowania każe wziąć pod uwagę i taką wersję jego interpretacji, która nie zakłada najmniejszej nawet sprzeczności. W kontekście wydarzeń Marca '68, które stanowiły dla autora omawianego wiersza „przeżycie pokoleniowe”, wyjściowy zwrot jawić się może jako próba uchwycenia dwóch bliskich sobie aspektów funkcjonowania „tłumu” w społeczeństwie socjalistycznym. Musimy jednak zwrócić się w stronę nie przywoływanych tu dotąd znaczeń najważniejszych w wierszu czasowników. „Tłumienie” okaże się więc działaniem „tłumu” w planie historii i polityki — ‘tłumieniem powstania, rewolucji, ruchu wolnościowego’ itp. „Tłumaczenie” natomiast przyjdzie nam uznać za element procesu wychowawczo-dydaktycznego, w którym tłum pełni funkcję zbiorowego nauczyciela. W roku 1968 zbiorowości protestujących studentów przeciwstawiono agresywny „aktyw robotniczy” z warszawskich fabryk oraz wiece i „masówki” (zob. *Konteksty*) potępiające młodzież i „inspiratorów”. Hasła na transparentach trzymany przez robotników wskazywały właściwe rozwiązanie zaistniałej sytuacji: STUDENCI DO NAUKI, ZWIĘKSZYĆ WYSIŁEK WYCHOWAWCZY. Prasa przypominała, że to „klasa robotnicza utrzymuje studentów” (PAP, 15.03). Jak pisał Stanisław Barańczak w jednym ze swoich szkiców krytycznoliterackich, generacja Marca '68 „dostrzegła niepojętą moc dogmatu, przy całej swojej absurdalności zawsze pociągającego za sobą tłumy, jeśli tylko mogą w nim one odnaleźć zwolnienie od indywidualnej odpowiedzialności i zezwolenie na bezpieczną beznamiętność”<sup>6</sup>. Tłumy na marcowych masówkach nie były tłumami rewolucyjnymi, żądnymi czynów — były to przede wszystkim tłumy bierne i lękliwe, typowe dla wschodnioeuropejskiego totalitaryzmu. Portret typowego reprezentanta takiej zbiorowości rysuje Barańczak w wierszu *N. N. przyznaje się do wszystkiego*:

[...] to on zatrzymuje się na krawędzi chodnika,  
z przerażeniem i fascynacją obserwując rytmiczną,  
solenną młóckę pałek, ich gumowy wzlot nad głowami  
młodzików [...]

to jego widać na zdjęciu w gazecie (ZAŁOGA  
ZAKŁADU PROTESTUJE PRZECIW), gdy stoi pod lewą  
połówką transparentu PRECZ Z KNOWANIAMI PISARZE  
DO, to jego właśnie twarz nic nie wyraża poza ukrytą  
w kącikach ust elastyczną wiedzą: nie ma  
sensu się wygłupiać nie pójdiesz ty to pójdzie  
kto inny a tobie jeszcze z premii potrąca; [...]

<sup>6</sup>S. Barańczak: *Etyka i poetyka*. Paryż 1979, s. 184.

W przywoływanych rozważaniach ujawnia się zdecydowanie niechętny stosunek twórcy do zjawiska tłumy, bliski wręcz kontrowersyjnym sądom wniesionym do psychologii społecznej przez Gustawa Le Bona (zob. *Konteksty*). Czy podobne założenia określają charakter zbiorowości przedstawianej w wierszu *Tłum, który tłum i tłumaczy*?

Zjawisko „tłumu” należy do podstawowych poetyckich obsesji pokolenia '68 (zob. *Konteksty*), co na pewno ma swoje wyjaśnienie we wspomnianej roli, jaką bezwolne tłumy odgrywały w wydarzeniach marcowych. Zwróciło to uwagę generacji Barańczaka, Krynickiego i Kornhausera na sposób manipulowania masami w ustroju, w którym władza ma charakter autorytarny (zob. *Konteksty*). Poeci pokolenia '68 notowali między innymi:

Chytre i podejrzliwe dano nam dzieciństwo:  
tłumy wiwatujące w nieubłaganej pokucie, [...]

J. Markiewicz

Wysłuchaj mnie — kiedy bowiem nadejdzie śmierć [...]  
prócz beznamiętnego oka kamery  
nikt nie dostrzeże cię  
w uciekającym tłumie.

S. Stabro

[...] Gdyby miał odrobinę silnej woli, powiedziałby może to zdanie, które jak nitroglicerynę nosił pod językiem, a które tłumaczyło go przed milczącym tłumem [...].

K. Karasek

Wyjaśnienia w kontekście pokoleniowym, ale już ograniczonym do spraw artystycznych, domaga się również pojawiający się w przedostatnim wersie zwrot: „tchem napęlnia płuca”. Musi się on skojarzyć chociażby z tytułami tomów poetyckich: Stanisława Barańczaka *Jednym tchem* i *Sztuczne oddychanie*, Leszka A. Moczulskiego *Oddech*, Jana Polkowskiego *Oddychaj głęboko*, Bronisława Maja *Wspólne powietrze*, z tytułem zbioru esejów Adama Zagajewskiego *Drugi oddech* czy tytułem opowiadań Janusza Andermana *Brak tchu*. Słowo „oddech” należy do słów-kluczy poezji pokolenia '68 (zob. *Konteksty*). Metafora „oddechu”, „oddychania” miała w niej oddawać „zwycięstwo żadnych swobody płuc jednostki nad dusznym światem społecznych układów”<sup>7</sup>. Czy podobną funkcję spełnia ona w omawianym wierszu?

Aktywność opisywanego przez Barańczaka tłumy sprowadza się do wywierania nacisków na jednostkę. Wysiłek zbiorowy polega na wzajemnym samoograniczaniu się i służy kreowaniu postaw pasywnych wobec rzeczywistości („dłoń wspólnego milczenia”). Wiersz Stanisława Barańczaka jest językowym wyrazem sprzeczności, jakie towarzyszą konfrontacji wartości tłumy z wartościami jednostki. Barokowy koncept spaja w jednym obrazie lęk i fascynację tłumem, siłę barbarzyńskiej destrukcji i siłę natchnienia (pokazaną

<sup>7</sup>S. Barańczak: *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*. Londyn 1988, s. 169.

wręcz dosłownie: „tchem napelnia płuca”), źródło motywacji dla jednostek. Wkraczamy tą drogą na jeden z podstawowych obszarów kultury romantycznej (zob. *Konteksty*). Dotykamy problemu samotności jednostki — nieodłącznego tła jej konfliktu ze społeczeństwem, nieuniknionej wypadkowej opozycji: indywidualizm — kolektywizm (zob. *Konteksty*). W poezji współczesnej dopominanie się o jednostkę wpisane jest jednak w odmienne od dziewiętnastowiecznych konteksty. Zasadniczym bodźcem do wyszukiwania w tłumie pojedynczych twarzy był w okresie PRL sprzeciw wobec totalitarnej ideologii, a co za tym idzie — także propagandowych sposobów wprowadzania jej w życie (zob. *Konteksty*).

Doświadczenia lat pięćdziesiątych zaowocowały następującą reakcją poetycką Bohdana Drozdowskiego:

[...] Patrz  
dziesięć tysięcy ludzi  
i ani jednej twarzy  
Dęta orkiestra  
stopiła je w siną plamę [...]   
Wolę samotnego człowieka [...]   
jesteśmy wstrętnie mali  
i piękni  
ponieważ mamy własne twarze

*Pokaz gimnastyczny, 1956*

— podobnie w wierszu Wisławy Szymborskiej:

Na fotografii tłumy  
moja głowa siódma z kraja,  
a może czwarta na lewo  
albo dwudziesta od dołu;  
moja głowa nie wiem która,  
już nie jedna, nie jedyna,  
już podobna do podobnych,  
ni to kobieca, ni męska;  
znaki, które mi daje,  
to znaki szczególne żadne; [...]

*Fotografia tłumy, 1972*

Charakterystyczne, że w wierszach tych jednostka nie stoi obok tłumy ani też ponad nim — pozostając jego częścią, pragnie jednak ocalić własne, jednostkowe wartości, które symbolizuje „twarz”. Czy przesłanie wiersza Barańczaka zbieżne jest z wymową przywołanych cytatów z poezji starszych odeń twórców?

„Ja” z utworu Barańczaka nie jest tzw. Każdym — nie reprezentuje tego, co w „tłumie” typowe. Ma świadomość zagrożeń tkwiących w społeczności, od której chciałby oczekiwać wsparcia. Podmiot wiersza występuje przeciwko pasywności, zastraszeniu i bezmyślności PRL-owskiego „tłumu” z „masówek” i pochodów. Jego bronią jest tylko owo „słabiutkie tętno sensu, stukające

w czaszce”, czyli rozum, wrażliwość na głos prawdy i przywiązanie do wartości kultury. Są to cechy sytuujące jednostkę ludzką w opozycji do absurdu komunistycznej rzeczywistości, fałszerstw propagandy i ułatwionych treści kultury masowej (zob. *Konteksty*). W jakim stosunku przedstawienie relacji „jednostka — zbiorowość” w wierszu Stanisława Barańczaka pozostaje do tradycji dwudziestolecia międzywojennego i romantyzmu?

\*   \*   \*

Z przedstawionych tu uwag można skorzystać w trakcie interpretacji innych wierszy Stanisława Barańczaka, w których wykorzystana jest technika paronomazji, takich jak: *Papier i popiół*, *dwa sprzeczne zeznania* oraz *Śnieg II*, a także podczas lektury wierszy tego poety, w których rozpatrywana jest relacja „jednostka — zbiorowość”: *W zasadzie niemożliwe*, *Czerdzieści osiem*, *Za czym państwo stoją*, *Kwestia rytmu*.

## Konteksty

### 1 Julian Kornhauser

#### Jak zobaczysz tłum, wracaj szybko do domu

Jak zobaczysz tłum, wracaj szybko do domu,  
wniesie cię do płonącego państwa,  
wstrzyma oddech, odda pod klucz  
bezbronności, otworzy sklepy serc. W domu  
czeka na ciebie antykomunizm, spiżarka  
pełna zimowych zapasów. Ani na lewo,  
ani na prawo, ostrzega cię dziadek, który  
przeżył dwie wojny i wie, co mówi. Właściwie,  
jeśli giną ludzie w jakimś obcym mieście,  
które odwiedzamy podczas wakacji, możemy  
spokojnie zasiąść do obiadu  
i czekać, co będzie. Ewentualnie ogłosić głódówkę.

*W fabrykach udajemy smutnych rewolucjonistów. Kraków 1973.*

**Julian Kornhauser** — urodził się w 1946 roku w Gliwicach, współzałożyciel grupy Teraz, debiutował w prasie w roku 1970, pierwszy tom wierszy (*Nastanie święto i dla leniuchów*) opublikował w roku 1972, prozaik, krytyk literacki, tłumacz poezji języka serbsko-chorwackiego, wykładowca w Uniwersytecie Jagiellońskim.

Leszek Szaruga

#### Ulotki

rozzuciłbym ten wiersz w tłum  
z okien wysokiego gmachu. powracający  
z pracy zbieraliby litery zabiegani  
jedna do drugiej w słowa. i kiedy  
każdy już miałby swoją literę i wszystkie  
te litery już by razem poskładano wówczas  
tłum związany w jeden organizm poszedłby  
za tym czego tutaj nie powiem. jak  
rozzucić wiersz?

*Tak — Nie. Antologia. Warszawa 1971.*

**Leszek Szaruga** — urodził się w roku 1946, debiutował w roku 1968 na łamach „Nurtu”, autor kilku tomów wierszy i książek krytycznoliterackich (miedzy innymi: *W Polsce czyli Nigdzie*, 1987; *Walka o godność. Poezja polska w latach 1939—1988*, 1993).

---

**2**

[...] Najbardziej uderzająca cecha w tłumie psychologicznym jest następująca: bez względu na to, jakie jednostki tworzą tłum i czy rodzaj ich zajęcia oraz sposób życia, ich charaktery i poziom umysłowy będą jednakowe czy rozmaite, już dzięki temu, że jednostki te potrafiły wytworzyć tłum, posiadają one coś w rodzaju duszy zbiorowej. Dusza ta każe im inaczej myśleć, działać i czuć, aniżeli działała, myślała i czuła każda jednostka z osobna. Pewne idee i uczucia mają dostęp do wielu osobników tylko przez tłum. Tłum psychologiczny to twór chwilowy, złożony z różnych elementów, które tylko na krótki przeciąg czasu utworzyły jeden organizm, podobnie jak komórki będące odrębnymi organizmami dzięki połączeniu się tworzą nową istotę, o cechach zupełnie innych od tych, jakie posiada każda komórka prowadząca samoistne życie. [...] Rozmaite przyczyny wpływają na powstawanie specyficznych cech tłumy. Pierwszą przyczyną jest to, że każda jednostka w tłumie, już choćby pod wpływem samej jego liczebności, nabywa pewnego poczucia niezwyciężonej potęgi, dzięki czemu pozwala sobie na upust tych namietności, które będąc sama z pewnością by stłumiła. [...] każdą jednostkę w tłumie cechuje: zanik swego „ja” [...]. Jednostka przestaje być samą sobą, staje się automatem, którym kieruje wola narzucona, nigdy zaś własna. [...] Ciągła zmienność podnieć, które działają na tłum i którym on ulega, sprawia, że tłum ciągle się zmienia. W jednej chwili z okrutnego i krwiożerczego może się zamienić w szlachetny i naprawdę bohaterski. Nie ma łatwiejszej rzeczy jak uczynienie tłumy katem, ale z równą łatwością może on zdobyć palmę męczeństwa. [...] Tłum, będąc zdolny do mordu, podpalenia i każdej innej zbrodni, równocześnie jest w stanie wyteńczyć swe siły dla dokonania czynów wzniosłych i bezinteresownych, o wiele wspanialszych od tych, na jakie może się zdobyć jednostka.

G. Le Bon: *Psychologia tłumy*. Warszawa 1986, s. 51—76.

**Gustaw Le Bon** (1841—1931); francuski lekarz, filozof, socjolog i psycholog; jeden z inicjatorów kierunku badań nazywanego psychologią społeczną.

---

**3**

**KOLEKTYWIZM.** Wyrażenie *kolektywizm* znaczy z jednej strony tyle, co „komunizm” w szerokim słowa znaczeniu. Z drugiej strony

oznacza pogląd ogólniejszy, a mianowicie przyznawanie bezwzględ-  
nego pierwszeństwa zbiorowości, społeczeństwu przed jednostką  
ludzką. Parafrazując znane powiedzenie Mussoliniego, można *kolektywizm*  
zdefiniować słowami: „Wszystko w społeczeństwie, wszyst-  
ko przez społeczeństwo, wszystko dla społeczeństwa.” *Kolektywizm*  
podporządkowuje więc jednostkę całkowicie zbiorowości, jego  
pełnym wyrazem jest totalitaryzm. W rzeczy samej według konsek-  
wentnie przemyslanego *kolektywizmu* jednostka nie ma żadnych  
praw.

Teoretyczną podbudową *kolektywizmu* jest wierzenie, że tylko  
zbiorowość istnieje w pełni, podczas gdy poszczególni ludzie,  
jednostki, są tylko jej „momentami”. Ale to wierzenie jest oczywi-  
stym zabobonem. Prawdą jest jego przeciwieństwo: jedyną pełną  
rzeczywistością w społeczeństwie są właśnie poszczególni ludzie, nie  
zbiorowość. Jeśli ona posiada także pewną rzeczywistość, to  
mniejszą od rzeczywistości jednostek ludzkich.

**LUD.** Nazwa *lud* ma dwa znaczenia. W jednym *lud* to tyle, co  
wszyscy obywatele danego kraju; w drugim to ci spośród nich,  
którzy się w społeczeństwie niczym nie wyróżnili, a więc przeciwień-  
stwo elity. Rozpowszechniony dzisiaj zabobon głosi, że *lud* jest  
szczególnie mądry, cnotliwy i kulturalny, że jego przedstawiciele  
mają więcej wiedzy od uczonych, więcej szlachetności niż człon-  
kowie elity, więcej kultury niż artyści i poeci. Otóż zdarza się  
wprawdzie, że człowiek z *ludu* jest rzeczywiście mądry, szlachetny  
i kulturalny; takie wypadki zdają się być nawet liczne, gdy chodzi  
o moralność. Ale z reguły jest przeciwnie: *lud* jako przeciwieństwo  
elity jest zespołem ludzi głupich, mało szlachetnych i prostackich.  
Wiara w wyższość *ludu* nad elitą pod tym względem jest zaiste  
dziwnym głupstwem. Jeżeli tyle ludzi przyznaje się do tego zabobo-  
nu, to dlatego, że mają na myśli fałszywą elitę, ale przede wszystkim  
dlatego, że *ludu* jest znacznie więcej niż elity, że więc opłaca się mu  
schlebiać, zwłaszcza gdy jest się politykiem. Co nie przeszkadza, że  
chodzi o szkodliwy zabobon.

J.M. Bocheński: *Sto zabobonów. Krótki filozoficzny słownik zabobonów.*  
Paryż 1987, s. 58—63.

---

**4** *masy* — tłum, raczej pozytywny (według tego, kto używa słowa  
*masy*). Słowo występujące w propagandzie oficjalnej w tych kontek-  
stach, w których gdzie indziej mówi się o *społeczeństwie*: masy są  
jakby podglebiem partii komunistycznej — *partia przewodzi ma-  
som*, czasem mówi się, że niektórzy towarzysze w kierownictwie

partyjnym *oderwali się od mas*. Wydaje się, że ludzie zorganizowani przez partię komunistyczną są ciągle jeszcze *masami*: są to masy zorganizowane. Natomiast ludzie, którzy zorganizowali się niezależnie od partii, nie są ani tłumem, ani masami. Dla siebie stają się społeczeństwem. Partia zaś wyszukuje wśród nich *elementy antysocjalistyczne i zadeklarowanych wrogów socjalizmu*, których czasem wystarczy odizolować, a czasem trzeba *zniszczyć*. *Zdezorientowaną w pewnym okresie klasę robotniczą* partia stara się sprowadzić z powrotem do roli tłumy, czyli *mas*, które mogą być — przez partię — zorganizowane.

J. Karpiński: *Polska, komunizm, opozycja. Słownik*. Londyn 1985, s. 140.

**5** [...] na dziesiątkach wieców i masówek ludzie pracy Warszawy i całego kraju potępiają inicjatorów i prowodyrów ekscesów.

„Trybuna Ludu” z 14 marca 1968.

[...] załogi zakładów pracy w całym kraju żądają zapewnienia Warszawie spokoju i wyciągnięcia konsekwencji wobec inspiratorów zająć.

„Trybuna Ludu” z 15 marca 1968.

[...] w całym kraju odbywają się setki masówek i wieców.

„Żołnierz Wolności” z 15 marca 1968.

Przejrzyj prasę codzienną z przełomu marca i kwietnia 1968 roku.

**6** [...] Totalitarne ruchy są możliwe wszędzie tam, gdzie masy, z tego lub innego powodu, nabrały apetytu na stworzenie organizacji politycznej. Mas nie spaja świadomość wspólnoty interesów. Brakuje im też tej szczególnej wyrazistości klasowej, której przejawem są konkretne, ograniczone i osiągalne cele. Termin masy znajduje zastosowanie tylko tam, gdzie mamy do czynienia z ludźmi, z których, ze względu na samą ich liczbę bądź bierność albo połączenie obu tych czynników, nie można stworzyć żadnej organizacji opierającej się na wspólnocie interesów, żadnej partii politycznej, władzy municypalnej, organizacji zawodowej lub związkowej. Potencjalne masy istnieją w każdym kraju, stanowią większość pośród rzesz neutralnych, biernych politycznie ludzi, którzy nigdy nie wstąpili do żadnej partii i rzadko idą do urn wyborczych.

Cechą charakterystyczną rozwijającego się w Niemczech ruchu nazistowskiego oraz ruchów komunistycznych w Europie po 1930 r. było to, że rekrutowały swoich członków z owej masy pozornie biernych ludzi, których wszystkie inne partie uznały za zbyt apatyczne albo zbyt głupie na to, aby się nimi interesować. [...] masy wyrosły z cząstek ogromnie zatamizowanego społeczeństwa, które ze swą strukturą konkurencyjną i wywołanym przez to osamotnieniem jednostek utrzymywało zwartość tylko dzięki podziałom klasowym. Człowieka z mas cechuje przede wszystkim nie brutalność czy prymitywizm, lecz odizolowanie i brak normalnych kontaktów społecznych. [...] To, że ruchy totalitarne były w mniejszym stopniu uzależnione od bezkształtności społeczeństwa masowego niż od szczególnych warunków stwarzanych przez zatamizowane i zindywidualizowane masy, najlepiej dostrzec, porównując nazizm i bolszewizm — ruchy zapoczątkowane w bardzo różnych okolicznościach. Chcąc przekształcić rewolucyjną dyktaturę Lenina w pełne rządy totalitarne, Stalin musiał przedtem, za pomocą sztucznych środków, doprowadzić do takiej atomizacji społeczeństwa, jaką w Niemczech przygotowały nazistom wypadki historyczne.

[...] Ani narodowy socjalizm, ani bolszewizm nigdy nie proklamowały nowej formy rządów i nie uznały swoich zadań za spełnione z chwilą zdobycia władzy i opanowania maszyny państwowej. Ich koncepcja panowania stawia wymagania, którym nie potrafi sprostać żadne państwo ani zwyczajny aparat przemocy, lecz tylko ruch społeczny utrzymywany w nieustannym napięciu. Oznacza to nieustanne panowanie nad każdą jednostką we wszystkich dziedzinach i najdrobniejszych przejawach jej życia [...].

H. Arendt: *Korzenie totalitaryzmu*. T. 1. Warszawa 1989, s. 249—260.

Zob. różne wizje porządku totalitarnego w literaturze pięknej: G. Orwella *Rok 1984*, A. Huxleya *Nowy wspaniały świat*, R. Bradburego *451 stopni Fahrenheita*, E. Zamiatina *My*, A. Koestlera *Ciemność w południe*, J. Andrzejewskiego *Ciemności kryją ziemię*, A. Szczypiorskiego *Msza za miasto Arras*, oraz w powieściach *science fiction* między innymi: E. Wnuka-Lipińskiego, J. Zajdla, M. Parowskiego, M. Oramusa.

W literaturze polskiej podejmującej temat totalitaryzmu prześledź dwa główne kierunki: zapis doświadczeń związanych z totalitaryzmem w wydaniu faszystowskim (opowiadania T. Borowskiego, *Dziennik czasu wojny* i *Medaliony* Z. Nałkowskiej, opowiadania A. Rudnickiego, K. Filipowicza, J. Andrzejewskiego, J. Iwaszkiewicza, *Z otchłani* Z. Kossak-Szczuckiej); zapis doświadczeń totalitaryzmu sowieckiego (*Inny świat* G. Herlinga-Grudzińskiego, *Na niehumanitarnej ziemi* J. Czapkiego, *Mój wiek* A. Wata). Analizę totalitaryzmu stalinowskiego, właściwego Polsce powojennej,

znajdziesz w utworach Cz. Miłosza: *Zniewolony umysł, Traktat moralny, Dziecię Europy, Zdobyć władzę*.

---

**7**

[...] Dla romantyków „wewnętrzny płomień” był siłą rozniciącą życie — „albowiem zapal pozwala człowiekowi odnaleźć siebie, zlewa go w jedno z ludem”, jak mówił Mickiewicz. Zapal zatem umożliwia uczucie tożsamości indywidualnej i uczucie jedności ze wspólnotą — zapal pozwala romantykowi pozostać indywidualistą i zespolić się jednocześnie z wolą zbiorowości. [...] „Właściwą wartością, cnotą człowieka jest jego oryginalność”, pisał Fryderyk Schlegel, i przekonanie takie było ośrodkiem romantycznej antropologii. Ale zarazem oryginalność tę, odrębność, indywidualność chciał romantyk oddawać w służbę ludzkości. Romantyczna osobowość kształtowała się w bolesnym konflikcie ze zbiorowością, by nierzadko dla tej właśnie zbiorowości się poświęcić. Te osobliwe paradoksy stanowią organiczny składnik romantycznego heroizmu etycznego.

Samotna jednostka romantyczna odczuwała stale swoją samotność jako przywilej i jako krzywdę, jako stan konieczny i wzniosły, bo stanowiący wyróżnienie dla bezwzględnej wartości czującej i myślącej świadomości, ale zarazem stan, który winien być przekraczany, gdyż sens życia ujawnia się w pełni dopiero w połączeniu, we wspólnocie z „innymi” [...].

M. Janion, M. Żmigrodzka: *Romantyzm i historia*. Warszawa 1978, s. 141—206.

---

**8**

[...] tam gdzie Tuwim prezentuje niezindywidualizowany tłum wielkomięjski, nie obdarza go sympatią, sarkastycznie akcentując właśnie jego anonimowość i standardowość, jego uniformizującą „szatę” i „wstrętą pozę” [...]. Standaryzacja i wewnętrzna nierozróżnialność tego tłumu jest dobitnie podkreślona nie tylko wszechobecną formą liczby mnogiej. Jest ona uwyraźniona także „wewnętrzną pustką” tego tłumu — owym „pustynnym”, „zeszklalonym” wzrokiem, pozbawionym jakiegokolwiek treści wewnętrznej. Tłum jest scharakteryzowany tylko poprzez swoją zewnętrżność: poprzez ubiory, a także jako wytwórca powszechnych, sztucznych standardów, modelujących kształt wspólnoty: moda, sznycel, gazeta, forsa, oraz jako wytwórca standardowych, w cudzysłowie przez poetę zacytowanych, skonwencjonalizowanych nazw i określeń: „gustowny”, „schab”. W zamknięciu opisu definicja tłumu sprowadza się do abstraktu-powszechnika: „naród”, „społeczność”, „wiek”, „styl”, „epoka”. Taki system określeń wyraźnie wskazuje na

depersonalizujące widzenie miejskiego tłumy przez poetę — widzenie, które w tym tłumie wydobywa wyłącznie cechy standardowe, konwencjonalne, odległe od jakiejkolwiek jednostkowej indywidualizacji. W takim tłumie jednostka prezentuje się nie jako „ja”, ale jako seryjny egzemplarz powielający standardowy wzorzec. W takim świecie jednostka musi przejąć owe standardowe cechy, musi się do nich dostosować, wyczerpać się w realizowaniu reguł „stylu wspólnoty” [...].

I. Opacki: *Rousseau mieszczańskiego dwudziestolecia. „Samotność” i „wspólnota” w międzywojennej poezji Juliana Tuwima*. W: *Skamander. Studia z zagadnień poetyki i socjologii form poetyckich*. Red. I. Opacki. Katowice 1978, s. 48—49.

Zob. między innymi następujące wiersze J. Tuwima: *Znów to szuranie..., Do Boga, Niedokończona elegia, Wiosna, Wiec, Złota polska jesień, ...Et arceo*.

## 9

[...] kultura masowa dostarcza tekstów, obrazów i widowisk, które metodą ukrytej perswazji mają wpoić społeczeństwu przekonanie, że w gruncie rzeczy jest ono zdyscyplinowanym organizmem, świadomym swego celu i karnie doń zdążającym. Nader ciekawym przykładem takiej perswazji jest coraz częstszy w Polsce ostatnich lat typ masowego widowiska, znamienity zresztą dla wszelkich ustrojów totalnych albo totalizmowi bliskich. Mam na myśli [...] gigantyczne znaki (obrazy, emblematy, hasła) formowane z sylwetek uczestników zbiorowych pokazów gimnastycznych, najczęściej na stadionach, ale także np. w trakcie pochodów czy przy podobnych okazjach. Nie chodzi w takich pokazach wyłącznie o dosłowną treść propagandową, jaką niesie w sobie dane godło czy hasło. Rzecz w tym, że są to znaki, których tworzywem jest masa ludzka. W związku z tym przejrzystą ideą takich widowisk staje się podporządkowanie jednostki masie: pojedynczy uczestnik zostaje tu, po pierwsze, zuniformizowany (dzięki jednolitemu kostiumowi i dzięki znacznemu oddaleniu od trybun), po drugie zaś, poddany ścisłemu rygorowi wspólnego rytmu i kierunku ruchu. A jednocześnie, właśnie dzięki temu, że w widowisku takim wszystkie jednostki bezwarunkowo podporządkowują się masie, ta ostatnia funkcjonuje z podziwu godną precyzją i sprawnością. Rezygnacja z uroszczeń indywidualizmu zdaje się zapewniać udział w pomyślnej realizacji wspólnego celu [...].

S. Barańczak: *Czytelnik ubezwłasnowolniony*. Paryż 1983, s. 17—18.

## Nawiązania i kontynuacje

BRONISŁAW MAJ

\* \* \*

Wieczorami dużo chodzę po oświetlonych  
uliczkach, po rynku. Potem piszę,  
prawie co noc, nowy wiersz. To,  
jak powiedział pewien poeta, jest  
szczęściem. Nie wiem. Wiem,  
jak faluje i szumi na rynku  
gorący żywy tłum,  
jak nabrzmiewają usta pełne  
wspólnego powietrza,  
jak opadają na twarz płatki  
zmierzchu nasycone ciepłą obecnością ludzi,  
jak światło spływa z długich włosów dziewcząt,  
no,  
jak? — nie odpowiada  
na najprostsze z pytań  
ustami pełnymi  
piachu, tylko piachu.

*Wspólne powietrze. Kraków 1981.*

**Bronisław Maj** — urodzony w roku 1953, poeta i krytyk literacki, pracownik naukowy Uniwersytetu Jagiellońskiego, debiutował zbiorem *Wiersze* (1980), redaktor naczelny pisma literackiego „NaGłos”.

TADEUSZ ŻUKOWSKI

### List do podróżujących

Bok wbity w bok, lepki oddech w kark i plusk,  
I chrzęst deszczu o blachę —  
i szyb nie oderwiesz od  
Twarzy stłoczonych w autobusie mdłym świtem...  
A pęka szosa (jałowy strąk) w bezlistną rozpacz!  
Asfalt pod koła, koła przed oczy i tak to:  
Tak się toczy stłoczona tłuszcza w tętnice

I mózg. Czemu nawet w wierszach, snach dławi  
Mnie ten tłum: ten piach? Nocą, świtem w jaki świat  
Rąk, nóg, ust (jeszcze serca tłoczą lepką  
Gorącą maź, jeszcze drży w płucach bilet oddechu)  
Władny bezwład tak gna? O, rozpruj, Panie, tę blachę  
Oddechów, pędu i potu; daj krzyż, wyboje pod nogi  
I wiatr, ostre skały, tarniny krzak i głodu Twego — smak.  
13—14 grudnia 1980, Poznań.

*Księga listów. Szczecin 1988.*

**Tadeusz Żukowski** — urodzony w roku 1955, debiutował w prasie w roku 1973, pierwszy tom poezji wydał w roku 1982.

## Materiały o twórczości Stanisława Barańczaka

[...] Tytuł stanowi w wierszach twórców Pokolenia '68 ważny składnik poetyckiej konstrukcji. Ze względu na sposób powiązania go z całością lirycznej treści można wyodrębnić kilka zasadniczych grup kompozycyjnych. [...] W wierszach Barańczaka tytuł stanowi zwrot będący motywem przewodnim, powracającym w tekście utworu w zmodyfikowanej postaci i, jeśli oparty jest na danym zwrocie frazeologicznym, w połączeniu z elementami nowego pola semantycznego, np.:

Złożyli wieńce  
i wiązanki kwiatów:  
ci z chorobą wieńcową, z wapnem w żyłach, tym,  
którzy w wapienne doły twarzą w dół padali  
ze związanymi z tyłu bukietami rąk; [...]

*Złożyli wieńce i wiązanki kwiatów*

W przypadku kiedy wiersz podporządkowany jest zasadzie, kompozycji kołowej, wyrażenie występujące w tytule i będące pierwszym wersem utworu, również go zamyka, np.:

Bo tylko ten świat bólu, tylko ta  
kula spłaszczona w lodowym imadle, [...]

— i w zakończeniu:

bo tylko ten świat bólu; bo tylko ten świat  
jest bólem; bo światem jest tylko ten ból.

*Bo tylko ten świat bólu*

Zyskuje to podwójny wymiar: z jednej strony, poprzez odwrócenie czy wzbogacenie sensu, przyczynia się do spotęgowania pointy, z drugiej wpływa na funkcję emotywną wiersza.

M. Szulc Packalen: *Pokolenie 68. Studium o poezji polskiej lat siedemdziesiątych*. Uppsala 1987, s. 253—257.

## Nota o autorze

STANISŁAW BARAŃCZAK urodził się 13 listopada 1946 roku w Poznaniu. Ukończył studia polonistyczne na poznańskim Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza, gdzie pracował później jako nauczyciel akademicki. Jeszcze w okresie licealnym został kierownikiem literackim Teatru Ósmego Dnia. W roku 1965 debiutował na łamach miesięcznika „Odra”. Pierwszy swój tomik opublikował w roku 1968. Był członkiem grupy literackiej Próby (z R. Krynickim, A. Maciejewską, W. Jamroziakiem). Należał do grona współzałożycieli powstałego w roku 1976 Komitetu Obrony Robotników. W związku ze złożeniem swojego podpisu pod tzw. *Listem 59*<sup>1</sup> objęty był zakazem druku w PRL w latach 1976—1980. Do roku 1980 współredagował niezależny kwartalnik literacki „Zapis”. W roku 1977 został pozbawiony dyscyplinarnie pracy na Uniwersytecie. W roku 1980 przyjęto go na dawne stanowisko w wyniku interwencji „Solidarności”. W marcu 1981 wyjechał do Stanów Zjednoczonych, gdzie wykłada literaturę polską na Harvard University. Od 1983 współredaguje paryskie „Zeszyty Literackie”. Przebywał w Polsce, po raz pierwszy od wyjazdu do Ameryki, w maju 1990 roku. W listopadzie 1994 roku uczestniczył w sesji *Kontestatorzy i mistycy* poświęconej obrazowi pokolenia '68 „po latach” oraz wziął udział we wspólnym wieczorze autorskim z Julianem Kornhauserem i Ryszardem Krynickim w Katowicach. Jest członkiem Stowarzyszenia Pisarzy Polskich. Tłumaczy dramaty W. Szekspira oraz poezję rosyjską i angielską (zwłaszcza siedemnastowieczną), krytyk, badacz literatury.

---

<sup>1</sup> Protest z roku 1976 przeciw poprawkom do Konstytucji PRL ograniczającym suwerenność kraju, podpisany przez pięćdziesięciu dziewięciu (w rzeczywistości — zdaniem J. J. Lipskiego — sześćdziesięciu sześciu) działaczy ruchu opozycyjnego. Zob. na ten temat: J. J. Lipski: *KOR*. Londyn 1983 (i przedruki krajowe).

## Bibliografia (wybór)

### Twórczość Stanisława Barańczaka

#### Poezje

- Korekta twarzy*. Poznań, Wyd. Poznańskie, 1968.  
*Jednym tchem*. Warszawa, Orientacja, 1970.  
*Dziennik poranny*. Poznań, Wyd. Poznańskie, 1972 i 1981.  
*Sztuczne oddychanie*. Poznań 1974 [samizdat] i Londyn, Aneks, 1978; Kraków, KOS, 1980.  
*Ja wiem, że to niesłuszne*. Paryż, Instytut Literacki, 1977; Warszawa, NOWA, 1978.  
*Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*. Kraków, KOS, 1980; Paryż, Instytut Literacki, 1981.  
*Wiersze prawie zebrane*. Warszawa, NOWA, 1981.  
*Atlantyda i inne wiersze z lat 1981—1985*. Londyn, PULS, 1986.  
*Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986—1988*. Paryż, Zeszyty Literackie, 1988; Kraków, Oficyna Literacka, 1989.  
*The Weight of the Body: Selected Poems*. Another Chicago Press/TriQuarterly, 1989.  
*159 wierszy. 1968—1988*. Kraków, Znak, 1990.  
*Zwierzęca zajadłość*. Poznań, a5, 1991.  
*Biografioty*. Poznań, a5, 1991.  
*Żupelne zezwierzęcenie*. Poznań, a5, 1993.  
*Podróż zimowa. Wiersze do muzyki Franza Schuberta*. Poznań, a5, 1994.

#### Krytyka

- Nieufni i zadufani*. Wrocław, Ossolineum, 1971.  
*Ironia i harmonia*. Warszawa, Czytelnik, 1973.  
*Język poetycki Mirona Białoszewskiego*. Wrocław, Ossolineum, 1974.  
*Etyka i poetyka*. Paryż, Instytut Literacki, 1979.  
*Książki najgorsze 1975—1980*. Kraków, KOS, 1981; Poznań, a 5, 1990.  
*Czytelnik ubezwłasnowolniony*. Paryż, Libella, 1983.  
*Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Londyn, Polonia, 1984.  
*A Fugitive from Utopia. The Poetry of Zbigniew Herbert*. Harvard University Press, 1987.  
*Przed i po*. Londyn, Aneks, 1988.  
*Tablica z Macondo*. Londyn, Aneks, 1990.  
*Breathing under Water and Other East European Essays*. Harvard University Press, 1990.  
*Ocalone w tłumaczeniu*. Poznań, a5, 1992.  
*Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji 1990—1992*. Kraków, Wydawnictwo M, 1993.

#### Opracowania

- Biedrzycki K.: *Barańczakowa wizja literatury*. „Tygodnik Powszechny” 1986, nr 27.  
Bolecki W.: *Język jako świat przedstawiony*. „Pamiętnik Literacki” 1985, s. 2.  
Dybciak K.: *Mowa cenna jak krew*. „Tygodnik Powszechny” 1974, nr 13.  
Kwiatkowski J.: *Słowo Barańczaka*. W: Idem: *Notatki o poezji i krytyce*. Kraków 1975.  
Kwiatkowski J.: *Wirtuoz i moralista*. W: Idem: *Felietony poetyckie*. Kraków 1982.

- Nyczek T.: *Wolność słowa*. W: Idem: *Powiedz tylko słowo. Szkice o poezji pokolenia '68*. Londyn 1985.
- Nyczek T.: *Strony obcości*. W: Idem: *Emigranci*. Londyn i Kraków 1988.
- Opacka-Walasek D.: *Poruszony świat celi. O wierszu S. Barańczaka „W celi tej gdzie dążenie celem”*. W: *Wokół 1968 roku*. Red. W. Wójcik. Katowice 1992.
- Pawelec D.: *Dojść do siebie. Wiersze S. Barańczaka*. „NaGłos” 1991, nr 4.
- Pawelec D.: *Poezja S. Barańczaka. Reguły i konteksty*. Katowice 1992.
- Poprawa A.: *Nieufność i afirmacja. O kulturze masowej w twórczości S. Barańczaka*. W: *Literatura i kultura popularna*. T. 3. Wrocław 1992.
- Stala M.: *Miedzy tym światem a światem łaski*. W: Idem: *Chwile pewności*. Kraków 1991.
- Stępień T.: *Nowe tendencje w poezji lingwistycznej na przykładzie wierszy S. Barańczaka (konspekt lekcji)*. W: A. Opacka: *Współczesna liryka i film na lekcjach w liceum*. Katowice 1976.

Dariusz Pawelec

**Representatives of the linguistic school of literary studies and others**  
A guidebook to the interpretations of modern poems

Summary

The book is composed of seven parts each of which is devoted to a separate poem. The discussed poems are: *Sroczość* (*The quality of being a magpie*), and *Moja wierna mowa* (*Oh, my faithful speech!*) by Czesław Miłosz, *Podłogo, błogosław* (*Oh, bless us you floor!*) and *Kabaret Kici Koci* (*The „Pussy, pussy” cabaret*) by Miron Białoszewski, *Język, to dzikie mięso* (*The tongue is a wild meat*) by Ryszard Krynicki, and *U końca wojny dwudziestodwuletniej* (*At the end of a twenty two year war*), and *Tłum, który tłum i tłumaczy* (*A crowd which suppresses and explains*) by Stanisław Barańczak. Each chapter contains *Remarks about reading*, which delimit the possibilities of interpretation and constitute a kind of mechanism waiting to be individually set into motion with regard to various cognitive, biographic, and intertextual aspects. The chapters also contain the following sections: *Contexts*, *References and Continuations*, *Varieties of the text*, *Materials*, *Biographic notes about the authors*. Each chapter is arranged according to the degree of difficulty. The studying of the book can be limited to a particular level of difficulty, depending on the learner's advancement in Polish studies, whether he or she be a pupil, a student, or a teacher of Polish. The purpose of the work in question is to provide a sufficient amount of learning material that could be used at lessons of Polish or for university classes.

Dariusz Pawelec

**Linguistes et autres**  
**Le guide d'interprétations de poésies contemporaines**

**Résumé**

Le livre est composé de sept parties, dont chacune est consacrée à un poème à part. Les poèmes suivants sont analysés: *Sroczość* et *Moja wierna mowa* (*Ma langue fidèle*) de Czesław Miłosz, *Podłogo, błogosław* et *Kabaret Kici Koci* de Miron Białoszewski, *Język, to dzikie mięso* (*La langue est une viande sauvage*) de Ryszard Krynicki et *U końca wojny dwudziestodwuletniej* (*Au bout de la guerre de vingt ans*) et *Thum, który tłum i tłumaczy* (*La foule qui gronde et explique*) de Stanisław Barańczak. Chaque chapitre contient des *Remarques sur la lecture*, qui, en déterminant le cadre d'interprétation, constituent un certain mécanisme attendant une découverte de certains aspects: cognitif, biographique, intertextuel. De plus, les chapitres sont composés de parties suivantes: *Konteksty* (*Contextes*), *Nawiązania i kontynuacje* (*Relations et continuations*), *Odmiany tekstu* (*Formes de texte*), *Materiały* (*Matériaux*), *Noty o autorze* (*Notes sur l'auteur*). La structure de chapitres a trois dimensions, permettant la lecture à de différents niveaux de difficultés. La lecture peut être arrêtée sur chaque niveau, en fonction de l'avancement d'étude par: élève, étudiant, professeur du polonais. Ce travail a été effectué, ayant comme objectif de fournir des matériaux pour les cours du polonais et travaux universitaires.



**Cena 50 000 zł (5,00 zł)**

**ISSN 0208-6336**  
**ISBN 83-226-0591-9**