



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Poetyka Nowej Fali

Author: Bożena Tokarz

Citation style: Tokarz Bożena. (1990). Poetyka Nowej Fali. Katowice :
Uniwersytet Śląski



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Bożena Tokarz

Poetyka Nowej Fali



Uniwersytet Śląski • Katowice 1990

**Poetyka
Nowej Fali**

**Prace Naukowe
Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach
nr 1173**

Bożena Tokarz

Poetyka Nowej Fali

Uniwersytet Śląski



Katowice 1990

**Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
Włodzimierz Wójcik**

**Recenzent
Janusz Kryszak**



**Redaktor
Wiesława Piskor**

**Redaktor techniczny
Włodzimierz Dobrzański**

**Copyright © 1990
by Uniwersytet Śląski**

Wszelkie prawa zastrzeżone

**ISSN 0208-6336
ISBN 83-226-0331-2**

**Wydawca
Uniwersytet Śląski
ul. Bankowa 14, 40-007 Katowice**

**Wydanie I. Nakład: 400 + 38 egz. Ark. druk.
14,5. Ark. wyd. 19,5. Przekazano do drukarni
we wrześniu 1990 r. Skład rozpoczęto
w październiku 1990 r. Podpisano do druku
i druk ukończono w grudniu 1990 r. Papier
kl. III 70 × 100, 80 g.
Zam. 591/90**

Cena zł 14 000,—

**Drukarnia Uniwersytetu Śląskiego
ul. 3 Maja 12, 40-096 Katowice**

Spis treści

Wstęp

7

Rozdział I

Nowa Fala — prezentacja

13

Rozdział II

Wstępujące pokolenie

26

Rozdział III

Poetyka immanentna Nowej Fali

42

Interakcje

43

Paralelizmy

54

Sprawdziany logiczne

68

Zapis osobisty

78

Redukcja metafory

86

Dynamika pamięci

92

Wieloznaczność i ironia

102

Poetyka immanentna

110

Rozdział IV

Postawy teoretyczno-programowe

116

Programy

116

Wobec tradycji

145

Koncepcje kultury

161

Rozdział V

Nowa Fala wobec współczesności

181

Na tle kontrkultury

182

Paralele filozoficzne

196

Bilans dokonań

215

Indeks nazwisk

225

Résumé

230

Zusammenfassung

231

Wstęp

Nowa Fala weszła w końcową fazę swego rozwoju pokoleniowego. Jak by powiedział Kazimierz Wyka, jest definiowana *ex post* tak z punktu widzenia krytyki literackiej, jak i z perspektywy jej uczestników. Świadczą o tym książki, które pojawiły się w ostatnich latach: Andrzeja W. Pawluczuka *Rozbiory. Eseje o literaturze* — 1983; Zbigniewa Bauera *Dekada* — 1986; Małgorzaty Szulc-Packalén *Pokolenie 68. Studium o poezji polskiej lat siedemdziesiątych* — 1987; Stanisława Piskora *O tożsamości polskiej* — 1988 oraz Bogusława S. Kundy *Próby wspólnoty. Wprowadzenie do biografii pokolenia 1968—1970* — 1988. O ile dla A. W. Pawluczuka, Z. Bauera i S. Piskora działalność pokolenia jest świadectwem stanu polskiej świadomości kulturowej, społecznej i artystycznej, o tyle książki M. Szulc-Packalén i B. S. Kundy są próbą opisanego zjawiska. Pierwsza dokonuje opisu od strony artystyczno-socjologicznej, druga w ujęciu socjologicznym, przedstawiając czasopisma i instytucje życia literackiego końca lat sześćdziesiątych. W porównaniu z książkami innych autorów — T. Nyczka, J. Kurowickiego, S. Sterna-Wachowiaka, B. Wróblewskiego, R. Chojnackiego, S. Stabro — przytoczone publikacje są próbą uporządkowania zjawisk literackich lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych z perspektywy czasowej, natomiast wymienieni autorzy dokonali (w przeważającej mierze) przedruku swoich wcześniejszych szkiców krytycznych, modelowanych wewnętrznymi sporami i polemikami bieżącego życia literackiego.

Powstaniem niniejszej książki kierowały ambicje nie tylko opisowo-analityczne, lecz także interpretacyjne, które pozwalają zrozumieć i ujawnić odmienność Nowej Fali. Postępowanie opisowo-analityczne stanowi w tej pracy podstawę do uogólnień z zakresu kształtowania się

postaw i stylów artystycznych oraz do rozważań nad świadomością artystyczną twórców. Ta ostatnia jest uzależniona od kontekstu kulturowego (w tym cywilizacyjnego), artystycznego i ogólnej sytuacji estetycznej. Postawa interpretacyjna wymaga rozszerzenia pola obserwacji o inne zjawiska niż twórczość jednego pokolenia, jak również o inne dziedziny sztuki niż literatura. Dla charakterystyki Nowej Fali ważne są następujące zjawiska: 1) przełom świadomości twórczej i samej twórczości; 2) przełom artystyczny w perspektywie językowych możliwości poezji i w kontekście zmian cywilizacyjnych, przede wszystkim tych, które prowadzą do zmiany środków komunikacji technicznej i międzyludzkiej. Powstała w wyniku tych faktów odrębność postaw i twórczości pokolenia wobec bliższych i dalszych poprzedników poetyckich łączy poetów tej generacji ze zmianami kulturowymi na Zachodzie, gdzie w latach sześćdziesiątych powstał tzw. ruch kontrkultury, będący buntem ludzi młodych. Ruch kontestacyjny miał charakter kulturowo-społeczny i wywarł duży wpływ na nową sztukę i literaturę prawie całego świata.

Rozprawa o poetyce Nowej Fali obejmuje więc opis szeroko rozumianych zjawisk poetyckich z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych na wybranych przykładach. Zostały one przedstawione w postaci rekonstrukcji poetyki immanentnej pokolenia i w perspektywie poetyki sformułowanej: programów, manifestów i książek teoretyczno-programowych. Istotnym komponentem zjawiska Nowej Fali jest jej kontekst kulturowo-artystyczny. Pozornie nie byłoby w podkreśleniu tej wzajemnej zależności nic zaskakującego, ponieważ każda epoka, nurt, pokolenie czy grupa wyciągają bądź powinny wyciągnąć jakieś konsekwencje artystyczne z zastanej sytuacji. W przypadku Nowej Fali zwraca uwagę potraktowanie kontekstu kulturowego przez poetów tak, jakby nie należał do tzw. wyznaczników obiektywnych. Wynikiem subiektywnego stosunku do rozwoju cywilizacyjnego jest między innymi odmienność praktyk poetyckich tego pokolenia, pomimo że twórców łączy nadrzędna wspólnota etyczna.

Książka ta powstała z chęci przedstawienia różnorodności, a jednocześnie typowości Nowej Fali; dlatego dokonano wyboru nazwisk spośród poetów tego pokolenia, kierując się zasadą reprezentatywności w stosunku do dominujących tendencji. Podstawowym kryterium wyboru była postawa twórców wobec literatury i jej problemów artystycznych. Dla literackiego ruchu nowofalowego najbardziej typowa jest poezja Stanisława Barańczaka, Ryszarda Krynickiego, Adama Zagajewskiego, Juliana Kłnhausera i Andrzeja Szuby jako twórczość odzwierciedlająca problematykę kulturowo-społeczną i artystyczną pokolenia. Poezja Ewy Lipskiej i Krzysztofa Karaska odsłania natomiast odmienne reguły

postępowania artystycznego, choć nie podważa wspólnoty etycznej „młodych”. S. Barańczak reprezentuje nurt ligwistyczny, w którym język poetycki jest swoistą interakcją słów, ujawniającą mechanizmy „użycia” mowy i dokonanych w niej nadużyć; R. Krynicki — nurt lingwistyczno-metafizyczny, ukształtowany pod wpływem T. Peipera i Awangardy Krakowskiej, buddyzmu Zen, a także cywilizacyjnych przemian środków komunikacji; A. Zagajewski — nurt społeczno-logistyczny z myślowym zapleczem realizmu; J. Kornhauser — nurt osobisty, rozwijający się między przejmowaniem konwencji a zapisem osobistym; A. Szuba — nurt cywilizacyjny; E. Lipska — nurt egzystencjalny, ujęty w formę ironii; K. Karasek — nurt kulturowo-historyczny.

Kolejność prezentacji odpowiada rozwojowi zjawiska Nowej Fali: w planie odnowy środków wypowiedzi artystycznej i w planie rozumienia literatury jako elementu życia kulturowo-społecznego. Chcąc podkreślić odmiennosć poetyk K. Karaska i E. Lipskiej, ich twórczosć omówiłam poza porządkiem chronologicznym. Dla S. Barańczaka literatura pełni przede wszystkim funkcję modelującą w stosunku do rzeczywistości. Zakłada zatem możliwość jej wpływu na losy świata za pośrednictwem kształcenia postaw czytelniczych. Interesuje go aspekt psychologiczno-praktyczny odbioru literatury. Dlatego ogranicza swe działania do analiz semantycznych słowa, czemu znakomicie służy poetyka lingwistyczna, przystosowana do potrzeb tamtego czasu. W sferze artystycznej jego propozycja należy zatem do umiarkowanych.

Dla R. Krynickiego lingwizm stanowił punkt wyjścia w rozwoju jego świadomości artystycznej, podobnie jak poemat rozkwitający Peipera. Krynicki zaznacza etapy swego rozwoju poetyckiego zmianą formy wypowiedzi. Korzysta z inspiracji tkwiących w masowych środkach komunikacji oraz w polskich doświadczeniach buddyzmu Zen. W przedmiocie swych inspiracji poszukuje struktury przekazu bądź myślenia, którą stara się przystosować do własnych poszukiwań artystycznych.

A. Zagajewski skupia się na społecznej funkcji literatury. Odrzucenie programowości *sensu stricto* wynika z traktowania przez niego literatury jako środka oddziaływania, którego ukształtowanie jest o tyle ważne, o ile spełnia funkcję komunikatywną. Pomimo takiego nastawienia Zagajewski wprowadził zmiany do języka wypowiedzi poetyckiej przez znaczne ograniczenie użycia metafory jako tropu stylistycznego, zbliżenie języka poezji do języka prozy i stosowanie techniki „sprawdzianów logicznych”.

J. Kornhauser w swej praktyce poetyckiej ogranicza mocno funkcję impresywną literatury, postulowaną przez siebie w wypowiedziach programowych. Poezja staje się dla niego przede wszystkim rodzajem wypowiedzi osobistej. Do takiej formy wypowiedzi doprowadziła go, co

może zabrzmieć paradoksalnie, konwencja ekspresjonistyczna, w stosunku do której dokonywał coraz dalszych redukcji bez zasadniczych zmian artystycznych.

A. Szuba zakłada, że literatura zmienia się wraz ze zmianą środków komunikacji oraz przemianami cywilizacyjnymi i dlatego dąży do całkowitej odnowy form wypowiedzi, przedstawiając nieprzystawalność konwencjonalnych środków wyrazu poetyckiego do zmienionych treści, jak również nowej wrażliwości percepcyjnej odbiorców.

K. Karasek korzysta z doświadczeń T. Peipera z okresu schyłkowego jego twórczości oraz wyciąga konsekwencje z poetyki Orientacji. Poezja jest dla niego elementem kultury rozumianej jako ciągłość przeszłości i terażniejszości wychodzącej w przyszłość. Osobiste doświadczenia codzienności widzi w perspektywie całości kultury, łącząc sferę biologii z historią. Biologiczne przeżywanie historii wyraża jego meandryczny świat wyobraźni.

Poezja E. Lipskiej zapoczątkowała obecność pokolenia w życiu literackim końca lat sześćdziesiątych. Poetka nie była jednak związana z jakąkolwiek grupą. Jej poezja jest bardzo konsekwentną propozycją myślową i artystyczną. Łączy to, co uniwersalne z tym, co jednostkowe i codzienne. Postawę poetycką i filozoficzną Lipskiej najlepiej oddaje ironia, podkreślająca wieloznaczność i relatywność punktów widzenia. Ironia aktywizuje indywidualne postawy etyczne, tym bardziej że odnosi się do sposobu istnienia jednostki w świecie. Kruchość człowieka kieruje uwagę Lipskiej także w stronę biologii (anatomiczne pejzaże wewnętrzne). Problemy etyczne i egzystencjalne (choć wynikające z „tu i teraz”) przedstawia w syntetycznej formie poetyckiej, której genezy należy upatrywać w tradycji Awangardy Krakowskiej. Szacunek dla odrębności poezji od innych form widzenia i komunikowania łączy Lipska z głęboką refleksją filozoficzną.

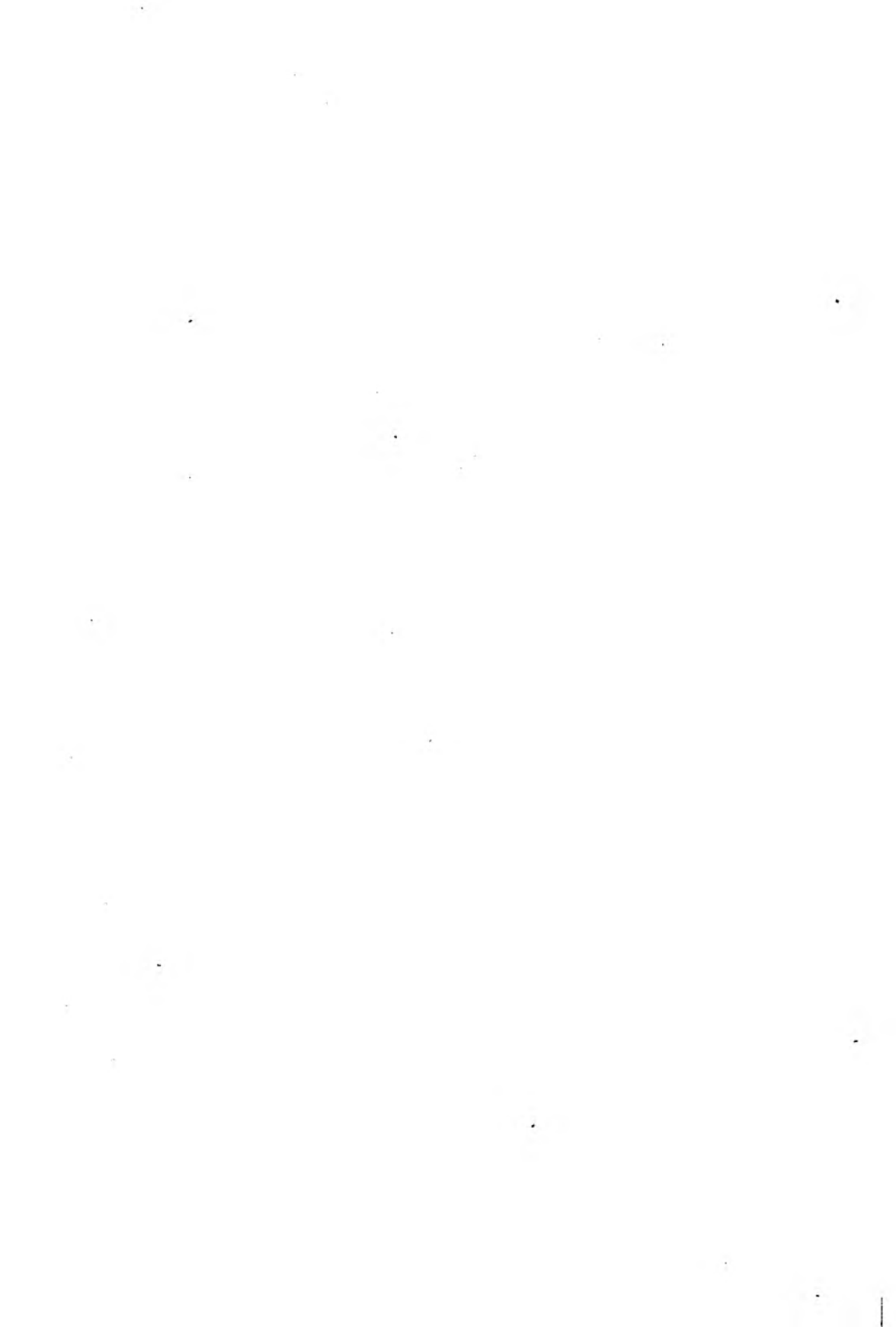
Oczywiście, całości prezentowanej twórczości nie można jednoznacznie zakwalifikować. Wybrane propozycje pozwalają pokazać różnorodność tego ruchu poetyckiego.

Konieczność dokonania wyboru zmusiła mnie do pominięcia między innymi poezji Jacka Bierzina, Jerzego Kronholda i Stanisława Stabro. Uwzględnienie ich twórczości zmuszałoby do pełnego rozpatrzenia socjologii grup literackich¹ bądź zupełnie indywidualnego ich potraktowania. Praca nie podejmuje również problematyki nowofalowej w powieści,

¹ Por. A. K. Waśkiewicz: *Formy obecności „nieobecnego pokolenia”*. Łódź 1978, a także M. Głowiński: *Grupa literacka a model poezji (przykład Skamandra)*. W: tenże: *Style odbioru*. Kraków 1977, s. 202—222 oraz S. Zólkiewski: *Kultura literacka 1918—1932*. Wrocław 1973, s. 254.

pomimo że rozważania dotyczą zjawiska „rewolucji artystycznej w prozie” jako konsekwencji estetycznej wcześniejszej praktyki poetyckiej.

Książka nie jest monografią Nowej Fali ani też studium o jej recepcji. Podkreśla przełomową rolę nowofalowej poezji w aspekcie diachronicznym, eksponując jej specyfikę literacką. Problemem centralnym jest stan świadomości literackiej i artystycznej, możliwy do odczytania w obszarze poetyki immanentnej i sformułowanej oraz w atmosferze intelektualnej tamtego czasu. Kontekst społeczno-polityczny jest *implicite* wpisany w analizy i czytelny dla odbiorcy znającego dotychczasowe prace z tego zakresu, do których odnoszą przypisy. Nie stanowi on jednak podstawowej płaszczyzny konfrontacji z tego względu, że dotychczasowe prace redukowały zjawisko^o Nowej Fali do przełomu społeczno-politycznego i ideologicznego, widząc w niej przede wszystkim reakcję na wydarzenia marca 1968 i grudnia 1970 roku. Wydarzenia te były jednym z ważnych elementów aktywności poetyckiej twórców tej generacji. Jednakże utożsamienie poezji z polityką przez zbyt silne podkreślenie tych związków grozi utratą z pola obserwacji wartości specyficznie artystycznych, które stworzyła ta generacja. Z tego też względu używam terminu „Nowa Fala”, a nie „pokolenie 68” (w odróżnieniu od S. Barańczaka, T. Nyczka, M. Szulc-Packalén i innych), jak również odślaniam reguły postępowania artystycznego poszczególnych twórców i całego zespołu. Poetykę immanentną omawiam według poszczególnych autorów, a nie według cech tej poetyki w celu wykrycia w wybranych dokonaniach poetyckich różnych dominant oraz ze względu na szacunek dla integralności i autonomii indywidualnych propozycji poetyckich. Tym samym twórczość wybranych poetów widziana jest w perspektywie całościowej i jednostkowej, a analizy podkreślają to, co jest dla nich wspólne oraz to, co ich różni.



Rozdział I

Nowa Fala — prezentacja

Terminem „Nowa Fala” określa się zjawiska artystyczne i kulturowo-społeczne ukształtowane w końcu lat sześćdziesiątych i w latach siedemdziesiątych. Najczęściej jednak jest on używany w stosunku do twórczości poetyckiej pokolenia, które w tym okresie pojawiło się w polskim życiu literackim. Zjawiska z innych dziedzin działalności artystycznej opisywane są jako „Nowa Sztuka” lub „Nowy Teatr”. W krytyce literackiej Nowa Fala istnieje także pod nazwą pokolenia 68, Nowego Ruchu i Młodej Kultury¹. Nazwy „Nowa Fala” i „pokolenie 68” bywają też używane wymiennie.

Pomimo obecności terminu „pokolenie” w krytyce literackiej i niektórych pracach historycznoliterackich jako pojęcia służącego porządkowaniu zjawisk literackich kategoria ta nadal pozostaje wieloznaczna ze względu na nieostrość swego zakresu oraz przynależność do teorii biologiczno-socjologicznych. Rację ma Jan Błoński pisząc między innymi o przeżyciu pokoleniowym, że „wtedy [...] nabywa użyteczności, kiedy ograniczyć je do zjawisk z dziedziny świadomości zbiorowej i stosować w opisie strukturalnym [...]. Inaczej spada do rzędu interpretacyjnych wytrychów, zastępujących rozumienie — nalepianiem genetycznych etykiet [...]”². Stosowanie więc tego pojęcia budzi zrozumiałe zastrzeżenia i wymaga dodatkowych ustaleń terminologicznych.

Poetycka Nowa Fala nosi znamiona przełomu literackiego, będąc elementem szerszej formacji kulturowej. Zmierzała ona do: ukształtowania nowej świadomości i wrażliwości kulturowo-społecznej oraz do zmiany istniejących kanonów artystycznych. Zmiana kryteriów estetycznych nie dokonuje się jednak w sposób momentalny. Jest wynikiem narastającego

¹ Por. A. K. Waśkiewicz: *Formy obecności „nieobecnego pokolenia”*. Łódź 1978.

² Por. J. Błoński: *Odmarsz*. Kraków 1978, s. 72.

procesu artystycznego i dokonujących się w nim przekształceń, które wykraczają poza przyzwyczajenia odbiorców. Wyraźne wskazanie w nazwie na rok 1968 stwarza dodatkowe niebezpieczeństwo, o którym pisze J. Błoński. Ogranicza kompleksowość sytuacji kulturowo-społecznej i artystycznej wyłącznie do wydarzeń marcowych, a więc do utożsamienia faktu społecznego z faktem artystycznym. Istniejący między nimi związek nie jest prostym związkiem tożsamości ani też bezpośredniego wynikania. Wydaje się więc, że nazwa „Nowa Fala” jest bardziej pojemna niż określenie „pokolenie 68” i lepiej oddaje różnorodność tego zjawiska.

Praße na temat kategorii pokolenia w badaniach literackich, między innymi W. Diltheya, K. Mannheim, J. Petersena, K. Wyki, M. Głowińskiego i J. Maciejewskiego, wyraźnie dążą do ograniczenia wieloznaczności tego terminu, by uczynić z niego kategorię wyjaśniającą przemienność zjawisk literackich. W tym celu starano się określić zespół uwarunkowań, których spełnienie pozwala uznać pewną grupę pisarzy za pokolenie bądź grupę pokoleniową. Warunki te określają następujące wyznaczniki: wspólnota metrykalna, wspólne przeżycia pokoleniowe, wspólnota debiutu, wspólnota walki z reprezentantami wcześniejszych kierunków literackich. Zaistnienie pokolenia literackiego jest uzależnione znacznie silniej od dynamiki życia literackiego, istniejących programów, nurtów i tendencji oraz od przemian kulturowo-społecznych niż od biologicznego rytmu przemian generacji³.

Patrząc z tej perspektywy, Nowa Fala jest pokoleniem literackim, w którym można wyróżnić kilka grup poetyckich. Stąd słusznie stwierdza M. Szulc-Packalén, że nie można traktować Nowej Fali jako grupy literackiej, ponieważ to różne grupy składały się na jej obraz całościowy. Pod koniec lat sześćdziesiątych dominowały cztery ośrodki: Wrocław, Poznań, Kraków, Łódź, a po 1971 roku jeszcze Katowice (członkowie grupy Kontekst byli początkowo związani z Poznaniem i Krakowem, gdzie studiowali). Mówiąc o ośrodkach dominujących w ruchu nowofalowym, nie należy również przeceniać roli grup w kształtowaniu się wspólnej poetyki, i to nie tylko z punktu widzenia wzorów literackich oraz strategii, z których wychodzili⁴.

Świadomie grupowy charakter miała grupa Teraz i później grupa Kontekst. Grupy literackie istniejące w Poznaniu, Łodzi i Wrocławiu skupiały poetów niekiedy luźno z sobą związanych. Grupa literacka to zespół najczęściej poetów, których łączą wspólne cele literackie i który dąży do realizowania wspólnych zamierzeń. Rozpoczynają zwykle dzia-

³ Por. K. Wyka: *Pokolenia literackie*. Kraków 1977; J. Maciejewski: *Kategoria pokolenia w badaniach literackich*. W: tenże: *Przedburzowcy. Z problematyki przełomu między romantyzmem a pozytywizmem*. Kraków 1971.

⁴ Por. A. K. Waśkiewicz: *Formy obecności...*, s. 60, 61.

łałość od określenia swojej pozycji na rynku literackim, publikując manifesty, oświadczenia programowe, polemiki. Po uzyskaniu dojrzałości literackiej najczęściej się rozpadają. M. Głowiński wyróżnia dwa rodzaje grup: grupy programowe i sytuacyjne. Grupa sytuacyjna tym się różni od programowej, że określa swoje położenie względem zastanej sytuacji literackiej przez wyeksponowanie wskazań negatywnych, nie zwracając większej uwagi na uzasadnienia teoretyczne i formułowanie programu. W grupie programowej odwrotnie: sytuacja literacka jest o tyle ważna, o ile jest ona wyrażana w programie. Program i teoria stanowią podstawowy czynnik spójności. Rodzaj grupy odpowiada przyjętemu przez zespół poetów rozumieniu literatury. Dla grupy sytuacyjnej twórczość literacka nie wymaga szerszych uzasadnień. Dla grupy programowej teoria jest równie ważna jak sama twórczość. Stworzony w grupie system wartości stanowi dopełnienie intelektualne twórczości artystycznej⁵.

M. Głowiński, klasyfikując grupy, sytuuje je względem porządku literackiego. S. Żółkiewski za punkt wyjścia przyjmuje porządek życia literackiego. Wyodrębnia trzeci rodzaj grupy — grupę funkcjonalną. Grupa sytuacyjna dąży do zajęcia najkorzystniejszej pozycji w życiu literackim, przystosowując się do praw nowoczesnego rynku kultury masowej. Wzmacnia prestiż swoich uczestników. Dbą o to, by byli oni pisarzami zawodowymi. Grupa programowa broni się przed komercjalizacją kultury literackiej. Zmierza do odnowienia środków wyrazowych literatury. Grupa funkcjonalna natomiast określa się nie wobec odbiorcy, lecz wobec społecznego obiegu literatury. Ośrodkiem jej skupienia jest program światopoglądowy, w którego zakresie funkcjonuje program literacki. Działanie grupy wykracza więc poza sferę literatury⁶.

Grupy literackie lat sześćdziesiątych istniały w świadomości odbiorczej dzięki zbiorowym wystąpieniom na łamach prasy. Były to wiersze, programy i polemiki. Znacznie częściej niż w prasie poeci manifestowali swą obecność w półoficjalnych wydawnictwach młodoliterackich, w prasie studenckiej i na wieczorach autorskich. Jak podaje A. K. Waśkiewicz, „Jedynie grupa »Teraz« miała do swej dyspozycji łamy pisma (»Student«) i współdecydowała o jego linii programowej”⁷.

Grupa Teraz powstała w 1968 roku w Krakowie na zasadzie wspólnoty ideowo-pokoleniowej. Tworzyli ją: Wit Jaworski, Julian Kornhauser, Jerzy Kronhold, Jerzy Piątkowski, Stanisław Stabro i Adam Zagajew-

⁵ Por. M. Głowiński: *Grupa literacka a model poezji (przykład Skamandra)*. W: tenże: *Style odbioru*. Kraków 1977, s. 202—222.

⁶ Por. S. Żółkiewski: *Kultura literacka 1918—1932*. Wrocław 1973, s. 251—254.

⁷ A. K. Waśkiewicz: *Formy obecności...*, s. 51.

ski. Założenia grupy sytuują ją między grupą funkcjonalną a programową, jej cele zaś wyrastają zdecydowanie poza wspólne zamierzenia artystyczne. Początkowo poeci określali się jako grupa interwencyjna, podkreślając wspólnotę inspiracji, światopoglądu i filozofii. Twierdzili, że nie zamierzają tworzyć nowej sytuacji literackiej, lecz chcą weryfikować jej zastany model, podobnie jak zastaną rzeczywistość: zatem — jak pisze A. K. Waśkiewicz — „Literatura jest tu tylko jedną z możliwych form ekspresji osobowości, może ona — a nawet powinna — realizować się także w działaniu typu społecznego i politycznego. W konsekwencji prowadzić to musi do weryfikacji funkcji literatury, która jest »wypowiedzią wtórną wobec rzeczywistości i światopoglądu«”⁸. Wyznaczono więc literaturze funkcję „naczelnego eksperta moralnego”, pozostawiając na boku formułowanie założeń artystycznych. Nie można bowiem za takie uważać stwierdzeń komunikujących o „kryzysie języka” czy powoływania się na realizm tzw. nienaiwny⁹. Podobnie nie służyły temu celowi uwagi na temat metafory ze względu na ich ogólnikowość¹⁰. Grupa nie odrzucała jednak programowania jako takiego. Miało ono dotyczyć nie spraw formalnych literatury, lecz świadomości. Poeci winni ukazywać „pęknięcie” między rzeczywistością a jej obrazami, wykształconymi w świadomości uczestników zbiorowości między innymi przez literaturę, a przede wszystkim przez formy życia i środki masowego przekazu. Walki te miały na celu „wykazanie fałszywej świadomości rówieśników”¹¹. Stąd obecność różnych tradycji, wśród których dominowały realizm, ekspresjonizm, katastrofizm, a także wyraźne wpływy poetyki Różewicza. Słusznie więc pisze A. K. Waśkiewicz: „Poeci grupy »Teraz« traktują literaturę jako pewien wycinek ruchu kulturowego pokolenia. [...] Literatura jawi się tu w dwóch ujęciach, jedno z nich zakłada weryfikację rzeczywistości, drugie — programowanie.”¹²

⁸ Tamże, s. 84—85.

⁹ Por. J. Kornhauser: *Realizm nienaiwny*. „Poezja” 1970, nr 9; tenże: *Szansa grupy. O najmłodszych grupach literackich w Polsce*. „Życie Literackie” 1969, nr 46.

¹⁰ Por. zbiorową publikację grupy Teraz — *Magiczne zaklęcie, które wyzwala metafora*. „Współczesność” 1970, nr 18.

¹¹ Por. J. Kornhauser: *Poezja jest niezgodą*. W: Teraz. Suplement do *Kroniki kulturalnej ZSP*. Warszawa 1972, s. 3.

¹² A. K. Waśkiewicz: *Formy obecności...*, s. 85.

Charakter grupy funkcjonalno-programowej miało także Forum Poetów Hybrydy w ostatniej fazie istnienia, kiedy przekształciło się w Konfederację Nowego Romantyzmu (1973). Za pierwszy program Konfederacji... należy uznać manifest *O Nowy Romantyzm*, ogłoszony w lutym 1971 roku i podpisany przez: Jolantę Miynarczyk, Tadeusza Kowala, Ankę Frajdlich, Aleksandra Nawrockiego, Jerzego

Grupa Kontekst powstała dopiero we wrześniu 1971 roku w Katowicach. W jej skład weszli absolwenci uniwersytetów w Poznaniu, Toruniu i Krakowie: Stanisław Piskor, Włodzimierz Paźniewski, Tadeusz Sławek i Andrzej Szuba. Miała ona charakter wyraźnie programowy, z odmienną propozycją poezji w stosunku do rówieśników. Różnica wynikała z innego rozumienia literatury. Nie traktowali oni poezji instrumentalnie, lecz integralnie, widząc ją całościowo jako odpowiedniość opartą na jedności semantyczno-artystycznej środka wypowiedzi i treści wobec rzeczywistości. Dlatego nie wystarczyło im zanegować zastaną rzeczywistość w granicach wyznaczonych przez konwencję literacką, lecz tę granicę chcieli świadomie przekroczyć. Stąd od początku konsekwentnie domagali się oni od poetów i krytyków określenia świadomości estetycznej, bez której nie można się przeciwstawić standaryzacji kultury masowej. Weryfikacja rzeczywistości jest — według nich — nieautentyczna bez weryfikacji estetycznej i komunikacyjnej sztuki¹³. Program grupy powstał w opozycji do istniejących nurtów: poezji Orientacji, poezji lingwistycznej i „realizmu nienaiwnego” grupy Teraz. Opierał się on na koncepcji McLuhana i na doświadczeniach nowych kierunków w plastyce. Podstawy tego programu w postaci też negatywnych ogłosił S. Piskor jeszcze przed ukonstytuowaniem się grupy¹⁴. Później pojawiły się grupowe wypowiedzi programowe¹⁵ i wreszcie wspólna książka *Spór o poezję*. Poeci Kontekstu proponowali poezję otwartą, która przez „manipulację kontekstami ingeruje w sferę ludzkiego myślenia, demaskując fałszywą i wygodną świadomość człowieka, wytwarzaną na zamówienie przez cywilizację powszechnej represji w standardowych fabrykach snów”¹⁶. Zasada manipulacji kontekstami wynikała ze zmian dokonywanych przez telewizję w zakresie ludzkiego postrzegania. Odpowiadała więc nowym formom percepcji świata, a przede wszystkim potrzebie integralnego traktowania jednostki jako równoczesności rozumu i uczucia, idei i konkretności, ducha i zmysłów.

Inaczej przedstawia się sytuacja z poznańskimi grupami Rokada i Próby oraz z łódzką grupą Centrum. Wszystkie powstały wcześniej, miały różny stosunek do poetyki Orientacji i były typowymi grupami sytuacyjnymi. W 1964 roku R. Krynicki, S. Piskor i M. Bajero-

Tomaszkiewicz, Krystynę Trawińską, Tadeusza Olszańskiego i Leszka Żulińskiego. Późniejsze manifesty ogłaszali głównie Jerzy Tomaszewicz i Bohdan Urbanowski — por. A. K. Waśkiewicz: *Formy obecności...*, s. 72—74.

¹³ Inną weryfikację artystyczną podjęła, istniejąca w tym czasie w Katowicach, grupa artystów Oneiron.

¹⁴ Por. S. Piskor: *Spór o nową poezję*. „Więź” 1970, nr 7/8.

¹⁵ Por. W. Paźniewski, S. Piskor: *O poezję naszego czasu*. „Poezja” 1973, nr 9 oraz *Zamiast manifestu*. „Poezja” 1974, nr 1.

¹⁶ W. Paźniewski, S. Piskor: *O poezję naszego czasu...*, s. 14.

wicz założyli grupę Rokada. Stymulowała ona poznański ruch literacki młodych. Reakcją na nią była grupa Próby, która utworzyła się w 1965 roku w składzie: Anna Maciejewska, Ruta Zylberberg, Stanisław Barańczak, Franciszek Piotr Bernacki, Wojciech Jamroziak, Marek Kośmider i Ryszard Krynicki. Po kilku wspólnych publikacjach w czasopismach i po wydaniu almanachu, od 1966 roku z grupą związani byli już tylko: S. Barańczak, W. Jamroziak, R. Krynicki i A. Maciejewska. Grupa nie ogłosiła wspólnego manifestu ani programu aż do 1969 roku, daty jej rozwiązania. S. Barańczaka i R. Krynickiego uważano za teoretyków. Częściej niż o grupie Próby pisano o poznańskich lingwistach, myśląc o poezji Barańczaka i Krynickiego¹⁷. Wspólnotę zapewniał realizowany model poezji, który powstał z tych samych inspiracji: poezją lingwistyczną (głównie Karpowicza), poezją Przybosa i teorią Peipera.

Grupa Centrum powstała później niż Próby, bo w listopadzie 1967 roku¹⁸. W jej skład jako sygnatariusze komunikatu programowego weszli: Jacek Bierezin, Andrzej Biskupski, Jerzy Jarmołowski, Janusz Królikowski i Kazimierz Świegocki (w 1969 roku wystąpił z grupy K. Świegocki, a wstąpił Jan Janiak). Grupa istniała do około 1971 roku, kiedy to w jej kręgu znalazł się Zdzisław Jaskuła. Poza komunikatem programowym i dwoma kolumnami wierszy poeci nie manifestowali swojej obecności być może dlatego, że w przeciwieństwie do działających pod auspicjami ZSP i Orientacji grup nie byli oni związani z żadną instytucją, co niewątpliwie utrudniało wspólne wystąpienia. Program, a raczej intuicja programowa przedstawiona w komunikacie, pozwala scharakteryzować ich postawę jako antyestetyzującą. W celu zaprezentowania swego rozumienia funkcji literatury w procesie komunikacji poeci powoływali się na tradycję autentyzmu i poezję Stanisława Czernika, eksponując zagadnienie etyki pisarskiej kosztem problematyki artystycznej. J. Bierezin nazywał model poezji grupy „poezją etyczną”¹⁹, a A. Biskupski — „realizmem poetyckim” lub „autentyzmem”²⁰. W wypowiedzi A. Biskupskiego „realizm poetycki” nie oznacza poetyckiej powinności mówienia prawdy, lecz wskazuje w sposób metaforyczny rozwiązanie artystyczne. Ma nim być wielogłosowość jako zasada organizująca wiersz²¹.

¹⁷ Por. A. K. Waśkiewicz: *Formy obecności...*, s. 63—64.

¹⁸ Por. tamże, s. 70—72.

¹⁹ Por. J. Bierezin: *W stronę etyki. O nową poezję*. „Więź” 1970, nr 1, s. 37.

²⁰ Por. A. Biskupski: *Wiara w niezbywalność poezji. O nową poezję*. „Więź” 1970, nr 1, s. 40.

²¹ Można by doszukać się pewnych zbieżności z „mozaikowością” Kontekstu, chociaż inspiracje czerpali poeci z różnych źródeł. A. Biskupski pozostawał w kręgu wpływów Orientacji, a nie Nowej Fali.

Dla ruchu nowofalowego i kształtowania się pokolenia ważna jest również działalność poetycka środowiska wrocławskiego, skupionego początkowo wokół pisma „Agora”, a później także w Ugrupowaniu 66, które wydawało „Kontrasty”. Grupa Agora powstała w 1965 roku i miała charakter sytuacyjny. Jej ośrodkiem było pismo — początkowo ukazujące się jako uczelniany biuletyn, później jako pismo środowiskowe i wreszcie jako studyjne pismo młodej literatury. W 1968 roku do grupy należeli: Lothar Herbst, Bogusław Sławomir Kunda, Marek Garbala, Stanisław Zając oraz publicyści Jacek Rybak i Andrzej Kisiel. Po wystąpieniu trzech ostatnich, w 1970 roku skład grupy poszerzyli: Michał Fostowicz-Zahorski, Andrzej Zawada, Ireneusz Spychalski, Henryk Kubicki, Jerzy Jastrzębski, Stefan Bednarek, Marianna Bocian, Wojciech Sitek i Michał Waliński. Program literacki w przypadku tej grupy miał drugorzędne znaczenie. Jednak już w 1966 roku Marek Garbala pisał: „Naszym powołaniem jest życie — często chwytane w sposób reporterski, na gorąco, i śledzenie jego uwarunkowań i manifestacji. Od tradycji żądamy sprawdzenia się w aktualności i odmitologizowania. [...] Daje to nam [...] poczucie użyteczności społecznej, świadczy, że jesteśmy potrzebni i otwarcie reagujemy na życie.”²² Była to zapowiedź wystąpień programowych grup pokoleniowych po 1968 roku, tak w cytowanej postaci, jak i w późniejszym programie pisma z 1968 roku, który odrzucał poetykę lingwistyczną, a proponował posługiwanie się jednoznacznym słowem²³.

Na łamach tego samego pisma ukazał się w 1966 roku przeciwstawny manifest powstałej wówczas grupy programowej Ugrupowanie 66 w składzie: Ernest Dyczek, Lucjan Kielkowski, Leszek A. Mamot, Jerzy Pluta i Jerzy Styczeń. W późniejszym okresie związali się z nimi także: Maria Pawlikowska, Bogusław Kierc, Edward Korobłowski, Stanisław Ryszard Kortyka i Aleksander Przybylski. Grupa ta odrzucała model poezji Orientacji, a podejmowała poetykę lingwistyczną, pozostając pod wpływem poezji T. Karpowicza. Dlatego, po opublikowaniu manifestu w „Agorze” skierowanego przeciw lingwistom, Jerzy Pluta zerwał kontakty z pismem. Odtąd organem grupy stały się wydawane od 1967 roku „Kontrasty”. Ugrupowanie 66 stanowiło silny ośrodek lingwistyczny zdominowany przez T. Karpowicza, który inspirował między innymi E. Balcerzana i lingwistów poznańskich. O grupie pisano jako o lingwistach wrocławskich lub jako o szkole karpowiczowskiej. Ugrupowa-

²² M. Garbala: *Przejsście przez Rubikon. O grupie literackiej „Agora”*. „Agora” 1966, nr 10; por. także na temat grupy — A. K. Waśkiewicz: *Formy obecności...*, s. 65—66.

²³ Tamże.

nie 66 rozwiązało się 28 stycznia 1972 roku²⁴, natomiast Agora nigdy nie ogłosiła rozwiązania, choć praktycznie przestała istnieć wraz z pismem w 1969 roku.

Obie grupy wrocławskie zapowiadały poetykę Nowej Fali, wnosząc swój wkład w jej nurt lingwistyczny i nurt reporterskiej rejestracji.

Przedstawione grupy (najważniejsze dla ruchu nowofalowego), mimo że powstały w różnych częściach Polski, korzystały z odmiennego typu inspiracji i doświadczeń środowiskowych, stworzyły często własny model poezji (np. przedstawieni w książce poeci jako przedstawiciele poszczególnych grup), polemizowały z sobą, to wszystkie reprezentują cechy pozwalające widzieć w nich jedność pokoleniową, zwaną Nową Falą. Wśród poetów można zauważyć świadomość narastającej wspólnoty pokoleniowej od I Spotkania Poetów i Krytyków w Cieszynie jesienią 1970 roku, kiedy to nastąpiło połączenie działań grupy poznańskiej i krakowskiej. Świadczą o tym ich wystąpienia na łamach „Studenta” (dotąd pisma grupy Teraz) oraz ich starania o wspólne pismo „Młoda Kultura”, którego utworzenie nie doszło do skutku.

Kazimierz Wyka wyróżnia pięć zasadniczych faz istnienia pokolenia literackiego jako:

- kół rówieśników, których łączą poczucie koleżeństwa i jeszcze niewyraźnie sprecyzowane cele;
- grup programowych, przedstawiających swe założenia ideowo-artystyczne i mających czasem do dyspozycji własne pisma;
- odmian wewnątrzgeneracyjnych, które łączy wspólny cel, lecz jego urzeczywistnienia są różne;
- pokolenia pełnego, tzn. w pełni świadomego swej roli i odrębności wobec innych pokoleń, choć nie jest ono jednolite;
- pokolenia, czyli grupy hipotetycznej, którą można zdefiniować z pewnej perspektywy czasowej, ukazującej jej działanie jako etap zamknięty²⁵.

Pomimo przekonania o względności każdego typu podziału należy zgodzić się częściowo z propozycją fazowości rozwoju pokolenia, przedstawioną przez M. Szulc-Packalén, pod warunkiem jednak niewielkich przesunięć czasowych. Pierwsza faza obejmowałaby nie lata 1968—1970, lecz lata 1966—1967 do 1970—1971. Początek fazy jest trudny do uchwycenia całościowego, ponieważ w grę wchodzi różne ośrodki. Narastanie prób samookreślenia pokolenia rozpoczyna się między rokiem 1966 (manifest Ugrupowania 66 i końcowy etap istnienia poznańskich Prób) — 1967 (ogłoszenie komunikatu programowego łódzkiej grupy

²⁴ Por. tamże, s. 66—69.

²⁵ Por. K. Wyka: *Pokolenia literackie...*, s. 79.

Centrum) a 1970 (I Spotkanie Poetów i Krytyków w Cieszynie) — 1971 (powstanie katowickiej grupy Kontekst, ukazanie się książki programowej *Nieufni i zadufani* S. Barańczaka). Poza uwarunkowaniami związanymi z ówczesną dynamiką życia literackiego miały w tym czasie miejsce dwa ważne wydarzenia społeczne: marzec 1968 i grudzień 1970. Wywołała je ta sama sytuacja społeczno-polityczna, która kształtowała świadomość poetów. Wypadki grudniowe są wprawdzie ich konsekwencją, lecz wnoszą zupełnie inny wymiar w problematykę społeczną, pociągając za sobą dalsze konsekwencje światopoglądowe i artystyczne.

Druga faza obejmowała lata 1971—1974. To przesunięcie o rok w stosunku do propozycji M. Szulc-Packalén jest motywowane stopniem ujawnienia „świadomości pokolenia”. W 1974 roku ukazała się druga ważna książka teoretycznoliteracka *Świat nie przedstawiony* Juliana Kornhausera i Adama Zagajewskiego; do tego roku również grupa Kontekst sformułowała w artykułach ogłoszonych w pismach literackich najważniejsze założenia swego programu.

Trzecia faza to okres 1974—1977, w którym obok dwu wyraźnie zarysowanych grup wewnątrzgeneracyjnych — Teraz i Kontekst — pojawia się nowe zjawisko w prozie: tzw. proza nowych nazwisk, określana także „rewolucją artystyczną w prozie”²⁶. Proza była konsekwencją nie postaw światopoglądowych, formułowanych w ciągu dwu pierwszych faz, lecz przyjętych wówczas form ekspresji, wyrażonych w indywidualnych poetykach i w programach (np. Kontekst). Zamyka tę fazę książka grupy Kontekst pt. *Spór o poezję*. Pojawienie się grupy w drugiej fazie rozwoju i jej dookreślenie w formie książki programowej jest ważne ze względu na zaktywizowanie świadomości estetycznej pokolenia i próbę całościowego widzenia kultury, literatury, rzeczywistości oraz miejsca w niej jednostki. „Proza nowych nazwisk” jest natomiast przykładem wyciągnięcia konsekwencji estetycznych z poetyki sformułowanej w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych.

Faza czwarta to lata 1977—1980. Pokolenie zaistniało w świadomości nadawców i odbiorców. Równocześnie nastąpiła indywidualizacja poetyk poszczególnych twórców, spowodowana tak względami wewnątrzliteracjami, jak i zewnętrznymi²⁷.

Ostatnia, piąta faza to lata osiemdziesiąte. Jest ona najtrudniejsza do opisanego, ponieważ nie można jeszcze określić jej końcowej daty. Lata te charakteryzują próby zdefiniowania pokolenia *ex post* na dwóch

²⁶ Od ogłoszenia konkursu „Czytelnika” w 1975 roku.

²⁷ Por. m. in. „postawę niezależną” J. Kornhausera z ogłoszonego w 1978 roku manifestu *Niezależność czy odpowiedzialność* lub dążenie do oszczędności słowa i wydobywanie jego ukrytego, prawdziwego sensu w poezji R. Krynickiego.

płaszczyznach: wypowiedzi krytycznoliterackich krytyków luźno związanych z pokoleniem (A. W. Pawluczuk: *Rozbiory* — 1983, Z. Bauer: *Dekada* — 1980) oraz uczestników sporów pokoleniowych (T. Nyczek: *Powiedz tylko słowo* — 1985, S. Piskor: *O tożsamości polskiej* — 1988, S. Stabro: *Poeta odrzucony* — 1989), a także w sferze wypowiedzi artystycznych (poetyckie podsumowania — A. Zagajewski: *Jechać do Lwowa* — 1985, R. Krynicki: *Niepodlegli nicości* — 1988, jak również tom wierszy zebranych S. Barańczaka *159 wierszy (1968—1988)*²⁸.

Poeci, których twórczość jest szczególnie reprezentatywna dla Nowej Fali, osiągnęli stopień oryginalności indywidualnej. I tak S. Barańczak zadebiutował w 1968 roku tomikiem *Korekta twarzy*. Obecnie jest autorem dziewięciu zbiorów wierszy: *Jednym tchem* — 1970, *Dziennik poranny* — 1972, *Ja wiem, że to niestuszne* — 1977, *Sztuczne oddychanie* — 1978, *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu* — 1980, *Atlantyda i inne wiersze* — 1986, *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986—1988* — 1989 oraz *159 wierszy (1968—1988)*. Rysem charakterystycznym jego poezji jest jasna konstrukcja wiersza i wykorzystanie interakcyjności słowa.

Debiut książkowy R. Krynickiego również przypadł na 1968 rok. Był to tomik *Pęd pogoni, pęd ucieczki*, wydany w formie suplementu do „Orientacji”. Później ukazały się: *Akt urodzenia* — 1969, *Organizm zbiorowy* — 1975, *Nasze życie rośnie* — 1978, *Niewiele więcej* — 1980, *Wiersze, głosy* — 1985, *Niepodlegli nicości* — 1988. Zawieszenie między awangadową konstrukcją a metafizyką, po zbliżeniu do nurtu cywilizacyjnego, przeszło w jego poezji w fascynację ukrytym znaczeniem słowa, które staje się syntezą poznającego i poznawanego.

A. Zagajewski debiutował w 1972 roku tomikiem *Komunikat*. Jest autorem czterech tomików poetyckich: *Sklepy mięsne* — 1975, *List* — 1979, *Jechać do Lwowa* — 1985 oraz powieści *Ciepło, zimno* — 1975. W jego wierszach dominuje ciąg wypowiedzi o charakterze narracyjno-sprawozdawczym, a całość konstrukcji oparta jest na zasadzie prawdy logicznej.

J. Kornhauser, podobnie jak A. Zagajewski, debiutował w 1972 roku tomikiem *Nastanie święto i dla leniuchów*. W następnych latach ukazały się: *W fabrykach udajemy smutnych rewolucjonistów* — 1973, *Stan wyjątkowy* — 1978, *Zjadacze kartofli* — 1978, *Zasadnicze trudności* — 1979, *Huraaaa* — 1981, *Inny porządek* — 1979 oraz dwie powieści: *Kilka*

²⁸ M. Szulc-Packalén podaje następujące fazy: pierwsza — 1968—1970, druga — 1971—1973, trzecia — 1974—1975, czwarta — 1976—1978 i piąta 1979—? — por. M. Szulc-Packalén: *Pokolenie 68. Studium o poezji polskiej lat siedemdziesiątych*. Uppsala 1987, s. 67—69.

chwil — 1975 i *Stręczyciel idei* — 1979. Debiutował w poetyce wyobraźni, by pójść w stronę „prywatności”.

A. Szuba debiutował w 1976 roku arkuszem poetyckim *Karnet na życie*. W 1980 roku wydał *Wejście zapasowe*, a w 1983 — *Na czerwonym świetle*. Prezentowane w wymienionych tomikach teksty należą do drugiej fazy zjawisk ruchu nowofalowego. W latach 1973—1976 wszyscy omawiani poeci mieli za sobą określone doświadczenia artystyczne i wydawnicze, a dekada 1970—1980 coraz bardziej traciła swój kulturowy i społeczny optymizm. Równocześnie rozwiązania poetyckie i programowe liderów Nowej Fali ujawniły słuszność założeń, a także niedoskonałość niektórych z nich. Poeta debiutujący w okresie ustalonego już wzorca miał do wyboru rzemieślniczo go powielić lub twórczo rozszerzyć. A. Szuba wspólnie (choć inaczej) z innymi uczestnikami grupy Kontekst (W. Paźniewskim, S. Piskorem i T. Sławkiem) wybiera drugą możliwość.

Krzysztof Karasek i Ewa Lipska wymagają odmiennej prezentacji. Pierwszy dlatego, że metrykalnie nie przynależą do Nowej Fali, natomiast twórczość E. Lipskiej nigdy nie była związana ze strategią grupy literackiej.

Krzysztof Karasek urodził się w 1937 roku, a więc należy do tych poetów, których obejmowały w znacznej mierze wpływy Orientacji. Przez pewien okres był też związany z Orientacją Poetycką Hybrydy i z Forum Poetów Hybrydy. Współredagował „Orientacje”. Jego książkowy debiut miał miejsce w 1970 roku. Tomik *Godzina jastrzębi* ukazał się jako suplement do „Orientacji”. W następnych latach wydał: *Szczelina* — 1970, *Drozd i inne wiersze* — 1972, *Poezje* — 1974, 1975, *Prywatna historia ludzkości* — 1979, *Trzy poematy* — 1980, *Wiosna i demony* — 1980 (powieść), *Poezja i jej sobowtór* — 1986 (eseje), *Świerzcze* — 1987. Poezja jego ewoluuje od pytań egzystencjalnych i rejestracji przesuwających się zdarzeń ujętych w technikę collage'u przez równoczesność oddziaływania konstrukcją i wyobraźnią, przekraczanie granic poezji i prozy do syntezy wrażenia i intelektualnego porządku.

Ewa Lipska nie współtworzyła żadnej grupy poetyckiej. Jej debiut książkowy — *Wiersze* z 1967 roku — był pierwszym sygnałem wstępowania do literatury nowej formacji poetyckiej. Później ukazały się: *Drugi zbiór wierszy* — 1970, *Trzeci zbiór wierszy* — 1972, *Czwarty zbiór wierszy* — 1974, *Piąty zbiór wierszy* — 1978, *Dom Spokojnej Młodości* (wybór) — 1979, *Zywa śmierć* — 1979, *Nie o śmierć tutaj chodzi, lecz o biały kordonek* — 1982, *Utwory wybrane* — 1986. Od początku jej poezję charakteryzowała ironia i autoironia, stwarzająca swoistą formę katharsis.

Określając kształtowanie się poetyki Nowej Fali, do dokonywania uogólnień wybrano tomiki wydane do 1989 roku oraz te wiersze

z twórczości późniejszej, które kontynuują poprzednie zainteresowania i rozwiązania poetyckie bądź syntetyzują wcześniejsze doświadczenia w procesie ewolucji artystycznej.

Przedstawionych poetów można ponadto traktować jako pokolenie ze względu na wspólnotę metrykalną (urodzeni między rokiem 1943 a 1949 — wyjątkiem jest Z. Jaskuła) oraz wspólnotę debiutu (koniec lat sześćdziesiątych i początek siedemdziesiątych). Na wspólne przeżycia pokoleniowe składają się wydarzenia marca 1968 i grudnia 1970, dominujące lektury (E. Fromm: *Ucieczka od wolności*, K. R. Popper: *Utopia i przemoc*, Cz. Miłosza wiersze i eseje, tłumaczenia myśli filozoficznej Wschodu — D. T. Suzuki, A. Watts, J. Kapleau) oraz świadomość aktualnej sytuacji estetycznej (Kontekst). Wszystkich łączyła idea nadrzędna — niezgoda na istniejącą rzeczywistość życia i rzeczywistość sztuki. Ich zamierzenia artystyczne zdążyły w kierunku autentyczności literatury, którą różnie rozumieli: jedni — jako włączenie się w rytm wydarzeń społecznych, politycznych i kulturowych, drudzy — jako całościowe widzenie człowieka w świecie i nasemantyzowanie wyborów estetycznych, inni — jako rejestrację zdarzeń. Poeci Nowej Fali atakowali przedstawicieli wcześniejszych kierunków literackich. Ataki były skierowane przede wszystkim na poezję Orientacji. Odrzucali jej model literatury, rozumianej jako „jedna z definicji sposobu istnienia rzeczywistości ludzkiej”. Dla nich natomiast literatura była wypowiedzią wtórną wobec rzeczywistości i światopoglądu²⁹. Pomimo podobnych deklaracji pokolenie stworzyło różny od dotychczasowego wzorzec wypowiedzi poetyckiej, dokonując przełomu literackiego przez zakwestionowanie dotąd obowiązującej normy swoistości poezji i zrelatywizowanie pojęcia autonomii literatury³⁰.

Z punktu widzenia działalności grup, przełom zapoczątkowała grupa Teraz. Złożyły się nań: 1) niezadowolenie społeczne (marzec 1968, grudzień 1970); 2) negacja zastanej rzeczywistości i jej obrazu w literaturze; 3) negacja modelu poezji Orientacji; 4) nie w pełni uświadomiona negacja norm estetycznych; 5) nurt przemian w humanistyce (od semiotyki do hermeneutyki). Jest to więc pewien kompleks uwarunkowań, których nie można ograniczyć konkretną datą ani też zredukować do jednego rodzaju wydarzeń. Wszystkie razem stworzyły nowe zjawisko literackie. Dlatego nazwa „Nowa Fala” wydaje się lepiej oddawać jego złożoność i przełomowość niż „pokolenie 68” lub „pokolenie 70”.

²⁹ Por. A. K. Waśkiewicz: *Formy obecności...*, s. 94—95.

³⁰ Por. E. Balcerzan: *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na marginesie polskiej poezji współczesnej*. Poznań 1972 — na temat granic autonomii i specyfiki literatury.

M. Głowiński określa przełom literacki „jako dynamiczną sytuację niewykrystalizowania, sytuację, w której pojawia się ruch, lansujący nowe propozycje literackie, mieszające się ze sobą, wchodzące w różnorakie, nieomal z reguły krótkotrwałe związki, które się rozpadają w dalszych stadiach rozwoju (sytuacjach wykrystalizowanych), sytuację, w jakiej nowe programy i rozwiązania mieszają się w różnoraki sposób z tym, co odziedziczone w spadku po epoce poprzedniej, co trwa — mimo ostrej negacji, jaką się w tym kierunku zwraca, trwa bądź na mocy inercji i przyzwyczajenia, bądź jako wynik faktu, że nie można przewyciężyć od razu wzorca literackiego, który zdobył sobie w poprzednim etapie rozwoju silną pozycję”³¹. Pierwsza i druga faza rozwoju omawianego pokolenia są odzwierciedleniem sytuacji przełomu, której ślady można odnaleźć później. Wiąże się to z ogólną sytuacją sztuki współczesnej, która zmienia dotychczasowe normy artystyczne. Nowa Fala, będąca polskim odpowiednikiem kontrkultury, dokonała zmiany wartości, przy czym zdecydowanie wyeksponowała system wartości społeczno-etycznych kosztem estetycznych. Stąd jej działalność przejawia się w destrukcji dawnych nawyków w sferze świadomości kulturowo-społecznej. W konsekwencji zarysowała się konieczność stworzenia nowych form ekspresji, opartych na proponowanym przez uczestników pokolenia systemie aksjologicznym. Nie przeszkadza temu osłabienie lub brak świadomości estetycznej twórców.

³¹ M. Głowiński: *Grupa literacka...*, s. 205.

Rozdział II

Wstępujące pokolenie

Poeci Nowej Fali jako wstępujące pokolenie podejmowali polemikę ze swoimi bezpośrednimi poprzednikami: z pokoleniem 56 i z poetami z kręgu Orientacji. Najczęściej i wręcz zgodnie krytykowano poetów Orientacji, dokonując często utożsamienia ich z poetami należącymi do różnych grup, którzy debiutowali w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych. Podstawę takiego uogólnienia stanowił z jednej strony prymat, jaki wiodła Orientacja, z drugiej zaś — zbieżność rozwiązań formalnych i postaw artystycznych pokolenia 60.

S. Barańczak trzecią część *Nieufnych i zadufanych* poświęca krytyce poezji pokolenia 60, zastrzegając się, że obejmuje nią nie tylko grupę Hybrydy. Polemikę prowadzi zgodnie ze wstępnym założeniem, wyróżniającym myślenie arbitralne jako narzucające rzeczywistości określony porządek i myślenie dialektyczne jako myślenie twórcze, wyrastające z dynamiki przeciwieństw. Odrzuca myślenie arbitralne jako postawę wtórną w sensie poznawczym. Rozpoznaje tę postawę obserwując sposób konstruowania bohatera lirycznego, który w analizowanej przez niego poezji jest zarazem podmiotem lirycznym. Zarzuca Orientacji przede wszystkim myślenie arbitralne, przejawiające się w egocentryzmie i anonimowości. Egocentryzm widzi w tożsamości bohatera (który jest poetą) i podmiotu lirycznego oraz w dominacji konstrukcji opartych na sytuacji wyznania. Anonimowość natomiast jest wynikiem zacierania rysów indywidualnych bohatera-podmiotu, co znajduje odbicie w konwencjonalizacji i odindywidualizowaniu języka. Sprzeczność między egocentryzmem i anonimowością jest wyrazem braku konsekwencji w poetyce Orientacji, braku związku między światopoglądem a poetyką. Zarzuty Barańczaka idą jeszcze dalej, albowiem przyczyn opisywanego stanu poezji upatruje w aintelektualizmie, który przejawia się w indyferentnym stosunku do języka. Nie tylko „ja” liryczne jest pozbawione

cech indywidualnych, ale również krytykowany przez poezję świat utracił swą różnorodność, ponieważ poeci definiują go w metaforze lub całą jego złożoność sprowadzają do jednego elementu. W celach homogenizujących rzeczywistość posługują się uniwersaliami, które traktują jako samoistne byty. „Zadufani” — jak ich nazywa — manifestują rolę demiurgiczną poety, tworząc mit artysty, kodyfikatora kultury, a raczej jej kapłana. Wszystkich poetów tego kręgu łączy wspólne wyobrażenie rzeczywistości oraz roli w niej poety. Sprowadza się taka postawa do braku odpowiedzialności, a reakcją na świat jest ucieczka od niego podmiotu, przekonanego o jednoznaczności świata (*homo definiens*) i o własnej poetyckiej wszechmocy (*homo omnipotens*). Jest to ucieczka w konwencję stylistyczną ujmującą obraz świata w kategoriach „Wzniosłości, Zdolności i Harmonii”¹, w ułatwiony, jednostronny, emocjonalny sposób reakcji na rzeczywistość (*homo sentimentalis*) oraz w uproszczenie świata i cudzy autorytet (*homo simplificans*). Wspólny dla wszystkich bohaterów lirycznych tej poezji jest motyw ucieczki pod postacią symbolicznych znaków spokoju i harmonii; jest to ucieczka w estetyzm i solipsyzm².

Ciekawe, że wśród poetów krytykowanych znalazł się również Rafał Wojaczek, któremu przypisuje Barańczak postawę *homo sentimentalis*, wyrażoną w konwencji czarnej poezji. Fakt ten zaskakuje z dwóch względów: włączenia rówieśnika do grupy poprzedników oraz błędnego odczytania postawy poety. R. Wojaczek debiutował w 1965 roku. Tworzony przez niego mit artysty wynika z oscylacji jego postawy między prywatnością a zbiorową anonimowością. Mit miał służyć wyrwaniu człowieka z kręgu pojęć i wyobrażeń, które utraciły możliwość wyjaśnienia skomplikowanych problemów współczesnego świata. Twórczość i własną biografię uczynił Wojaczek swoistym happeningiem. Wyszedł poza tekst, poza język w kierunku działania, zacierając granicę między kreacją artystyczną a życiem. S. Barańczak tymczasem interpretuje jego poezje wyłącznie na poziomie tekstu. Ustawiczna profanacja tego, co sakralne w sensie narodowym, religijnym, kulturowym, etycznym i estetycznym, uczyniła z poety istniejącego w słowie i w działaniu przedmiot sztuki. Stąd też dbałość samego twórcy o to, by tworzona przez niego legenda przystawała do działań artystycznych. „Poeta sztuki nie znający wcale” to nie tylko kreator, to również jej przedmiot w sensie dosłownym. Dokonując rozpoznania sytuacji artystycznej. Wojaczek utożsamiał się z kulturą, w której ryzykiem jest brak ryzyka. Negował istniejące formy sztuki, lecz nie ją samą, czyniąc z siebie jej

¹ W ten sposób S. Barańczak wydaje się określać estetyzm.

² Por. S. Barańczak: *Nieufni i zadufani*. Wrocław 1971, s. 109—161.

przedmiot. Zapoczątkował niewątpliwie poezję kontestacyjną, stanowiąc przykład skrajnego rozczarowania rzeczywistością.

S. Barańczak zarzuca również Orientacji nieumiejętność, a nawet brak wyboru tradycji pozytywnej: „[...] »tradycja pozytywna« tej poezji jest niesłychanie pojemna, wybór patronów bywa najczęściej dowolny i przypadkowy, umotywowany niejednokrotnie okolicznościami czysto zewnętrznymi [...]»³ Natomiast „tradycją negatywną” jest dla poetów Orientacji — według autora *Nieufnych i zadufanych* — poezja lingwistyczna. I tu znów wypada zgłosić pewne zastrzeżenie. Otóż Orientacja powoływała się na wiele tradycji literackich tak polskich, jak i obcych. Najśilniej zaciążyła jednak na niej tradycja Awangardy Krakowskiej, a zwłaszcza Przybosia, o co słusznie upomniał się A. K. Waśkiewicz⁴. Dokonany wybór ograniczał się do tzw. postulatu pracy w słowie i do podjęcia metafory wraz z towarzyszącym jej światopoglądem, porządkował arbitralnie chaos świata. Jeżeli można mówić o braku tradycji, to raczej o braku tradycji negatywnej, bo poezji lingwistycznej nie sposób traktować w kategoriach tradycji. Lingwiści należą do grupy poprzedników, a w przypadku E. Balcerzana — wręcz rówieśników. Może więc być mowa o przeciwieństwie postaw, nie zaś o odrzuceniu tradycji lingwistycznej.

Innego rodzaju uwagi krytyczne formułuje Barańczak na temat życia literackiego Orientacji i jego instytucji. Zasadniczą krytyką obejmuje turnieje i konkursy, zarzucając im zakłamanie przejawiające się w rozdźwięku między głoszonymi hasłami zaangażowania a faktycznym jego brakiem. Oskarża poetów o przedkładanie tematu nad wartości, czyli substancji nad strukturę. Zarzuca również pokoleniu 60 generalnie obniżenie wartości poezji przez ułatwianie debiutów, wybór wierszy o średnim poziomie oraz wielość publikacji i brak odpowiedniej krytyki⁵.

Autorzy *Świata nie przedstawionego* również krytykują pokolenie 60, odróżniając je od pokolenia 56. S. Barańczak oskarża pokolenie 60 o konformizm. A. Zagajewski twierdzi, że „niesprawdzalność” metafor, czyli ich nieskuteczność w planie artystycznym, pragmatycznym i psychologicznym, odpowiadała oddaleniu się języka propagandy od rzeczywistości. Widzi w twórczości tego pokolenia wyraz poetyckiej bezradności, nie zaś poetyckiego konformizmu. Z podobnych przyczyn krytykuje również instytucję konkursów literackich i kamuflaż językowy. Jednak najcięższą winą jest — według niego — niespełnienie danych przez pokolenie obietnic zaangażowania. Przyczyn tego niespełnienia poszukuje w szer-

³ Tamże, s. 41.

⁴ Por. A. K. Waśkiewicz: *Modele i formuła*. Wrocław 1978.

⁵ Por. S. Barańczak: *Nieufni...*, s. 32—40.

szej perspektywie kulturowo-społecznej: „Pokolenie 56 startowało w atmosferze spontaniczności, angażując się bezpośrednio w sprawy społeczne. Sama świeżość poezji tego pokolenia, odnowienie środków wyrazu były odpowiednikiem odnowy życia politycznego. Również — na drugim biegunie — zamilowanie do brutalizmów i lubowanie się w »brzydocie« było spontanicznym protestem przeciwko oficjalnie panującemu stylowi urzędowego optymizmu. Zaangażowanie nie było problemem, było sposobem pisania. Tymczasem dla poetów 1960 zaangażowanie stało się właśnie problemem. [...] Ale zmieniła się także sytuacja zewnętrzna, rozpoczęła się »mała stabilizacja«, tak to przynajmniej rozumiano. Zaangażowanie przestało być prostą reakcją, spontaniczną postawą, utraciło niemal zmysłową postać, jaką przybrało po roku 56. Musiało teraz być poprzedzone przez rzeczywiste zrozumienie sytuacji. „Pokolenie 60” [...] nie musiało znaleźć płodnej, długofalowej i konsekwentnej formuły zaangażowania. Doprowadziło tylko do tego, że słowo to odbyło wielką hochsztaplerską karierę. [...] Poeci tego pokolenia nadmiernie zaufali obrazowi poetyckiemu, wierząc, że on wchłonie w siebie treści społeczne i polityczne. Działo się tak rzeczywiście, ale osmozie podlegały tylko treści najbardziej banalne, już z góry zadane przez temat konkursu. [...] Obraz poetyki stał się bezradny wobec nacisku treści społecznych i politycznych, służył więc tylko treściom dominującym, utracił własny charakter intelektualny.”⁶

Ten długi cytat wyraźnie ukazuje zależność przeprowadzonej krytyki od postawy światopoglądowej jej autora. Podnosi on problem dominujący w założeniach programowych Nowej Fali i szczególnie bliski autorowi — postulat etyczności w stosunku do uprzednio rozpoznanej rzeczywistości. Racje estetyczno-artystyczne bez poparcia w sferze etyki pisarskiej i społecznej eliminują sztukę z życia, czyniąc ją bezużyteczną, co jest konsekwencją realistycznej postawy estetycznej, utożsamiającej wartości estetyczne z poznawczymi, a także z pragmatycznym nastawieniem literatury.

Wśród sytuacyjnych przyczyn porażki pokolenia 60 wymienia jeszcze A. Zagajewski sam moment debiutu pokoleniowego, mającego charakter grupowy i zorganizowany. Wyraża tym swą niechęć i brak zaufania do poezji jako zorganizowanego ruchu kulturowego, widząc szansę w poezji tworzonej przez krystalizujące się osobowości poetyckie. Według autora *Świata nie przedstawionego* winę za stan poezji lat sześćdziesiątych ponosi również krytyka, wyłoniona z samego pokolenia⁷, która pogłębiała wzajemną adorację. Stan taki w zestawieniu z „krecjon-

⁶ Por. J. Kornhauser, A. Zagajewski: *Świat nie przedstawiony*. Kraków 1974, s. 93—95.

⁷ Nowa Fala również wyłoniła własnych krytyków, czasopisma itp.

styczną estetyką” — jak to nazywa — języka propagandy wytworzył ogólny marazm intelektualny⁸.

W. Paźniewski i S. Piskor zarzucają tej poezji uleganie mitologiom społecznym i manipulacjom pozaliterackim. Wychodząc z założenia, że struktura wiersza jest wyrazem światopoglądu poety, dostrzegają głęboką sprzeczność między używanymi przez pokolenie 60 środkami artystycznymi, ewokującymi ład, a werbalizowanym niepokojem: „Ten anachronizm postawy był adekwatny do zużytych środków poetyckich, rodem z dawnej Awangardy, a więc prawie sprzed pół wieku. Egzystencjalny niepokój, wyrażony przy pomocy pięknych obrazów, nie może już nas wzruszać, a tym bardziej — apelować do naszej czujności.”⁹ Do ogólnej krytyki Paźniewski i Piskor wnoszą element nowy, nie tylko podkreślając nierozzerwalność struktury i światopoglądu, lecz także wskazując na ogólną sytuację estetyczną tamtych lat: *beat generation* z Allenem Ginsbergiem, nowe kierunki w plastyce i muzyce, ukazujące nowymi środkami wyrazu sytuację cywilizacyjną współczesnego człowieka. Rzecz znamienita dla tych poetów i ilustrująca ich stosunek do tradycji Awangardy: powołują się na Peipera, utożsamiając go z twórczo aktywną postawą artystyczną: „Niestety zabrakło wśród zadufanych nowego Peipera, który by myśl teoretyczną wydzwignął po wieloletniej regresji na europejski poziom.”¹⁰ Równocześnie przyznają, że Orientacja usiłowała nawiązać kontakt artystyczny ze sztuką światową, motywując nie przypadkiem, lecz celowością, pojawienie się w poezji pokolenia 60 cytatów z Rilkego i Eliota, a w wypowiedziach teoretycznych — S. Eisensteina, A. Camusa, E. Pounda, J. Donne’a czy A. Malraux¹¹.

Stosunek grupy Kontekst do Orientacji był w miarę obiektywny. Tym bardziej więc zasługuje na uwagę rzetelna analiza propozycji pokolenia 60, pozbawiona napastliwego i agresywnego charakteru. Paźniewski i Piskor doceniali próby wpisania się poetów Orientacji w ogólną sytuację estetyczną tamtych lat, choć widzieli także ich błędy. Brali więc pod uwagę komponenty artystyczne i pozaartystyczne, które ukształtowały to odrębne zjawisko na tle całej powojennej literatury. Piskor pisze: „Cała »Orientacja« wchodziła do literatury kuchennymi schodami i gdyby zabrakło kogoś takiego, jak Jerzy Leszin — prawdopodobnie nie pozostałby ślad po tej formacji. [Tym cenniejszy wkład kronikarski A. K. Waśkiewicza w dzieje tego pokolenia. — B. T.]. Przypomnijmy na marginesie, że na łamach »Orientacji« debiutowali

⁸ Por. tamże.

⁹ W. Paźniewski, S. Piskor: *O poezję naszego czasu*. „Poezja” 1973, nr 9, s. 8.

¹⁰ Tamże, s. 9.

¹¹ Tamże.

późniejsi nowofalowcy: R. Krynicki, S. Barańczak, J. Markiewicz i inni [...]”¹², a także „Istota dramatu nonkonformistycznej [tzn. Orientacji; wyróżnienie moje — B. T.] grupy poetów [...] polegała na tym, że swój bunt chcieli wyrazić anachronicznymi, afirmującymi środkami. [...] poezja »Orientacji« jako spóźniony refleks sztuki informelu czy też może zjawisko analogiczne, powstałe na zasadzie poetyckiej materializacji »ducha czasu« owej epoki.”¹³

Negatywny stosunek Krzysztofa Karaska do poprzedników pokoleniowych wynika z niespełnienia przez nich warunków gwarantujących istnienie poezji, którymi — według niego — są: idea zewnętrzna (uwarunkowania rzeczywistości), idea poetycka, czyli koncepcja estetyczna, myśl poetycka ujawniana w indywidualnym języku i wyobraźnia. W manifestie *Przez otwory strzelnicze ust* pisze o poetach lat pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i o poetach 56. Pierwszym zarzuca zredukowanie myśli do idei społecznej. Poetów 56 wini za zbyt szybkie wyeksploatowanie myśli poetyckiej i wyobraźni, co wobec braku koncepcji estetycznej doprowadziło do dewaluacji poezji, do zepchnięcia jej na margines życia społecznego.

W tym ogólnym ujęciu Karasek nie odnotowuje wartości poezji Z. Herberta, A. Bursy, M. Białoszewskiego oraz nie przynależącego do żadnego z tych pokoleń T. Różewicza. Powierzchnowe uogólnienie wynika być może z formy manifestu, w której nie ma miejsca na wyjątki.

Jeżeli chodzi o poetów lat sześćdziesiątych, przyznaje autor, że zwrócili oni uwagę na wyobraźnię poetycką, lecz zredukowali ją do języka, za którym nie było żadnej „idei zewnętrznej ani myśli”¹⁴.

Spośród krytykowanych poeci lat sześćdziesiątych byli mu najbliżsi. To od nich przejął koncepcję ciągłości kultury i szacunek dla wyobraźni poetyckiej.

Zastrzeżenie budzi pokoleniową schematyzacja negatywna, choć nie ze względu na kryteria oceny. Podział na lata pięćdziesiąte, sześćdziesiąte oraz na poetów 56 zaciera indywidualne zjawiska poetyckie, jak i charakter pojawiających się formacji kulturowych oraz literackich.

Pokolenie 60 atakowane było zarówno przez poprzedników, jak i następców, co jest również dowodem na jego zdecydowaną odrębność w dziejach powojennej poezji. Atakowani bronią tej odrębności, podkreślając własną postawę estetyczną. Głoszą przekonanie o autonomii

¹² *Spór o poezję*. Red. S. Piskor. Kraków 1977, s. 16.

¹³ Tamże, s. 70.

¹⁴ Por. K. Karasek: *Przez otwory strzelnicze ust*. „Poezja” 1971, nr 12, s. 60.

sztuki, z którą wiązał się przyjęty przez nich estetyzm¹⁵. Podnoszenie problematyki estetycznej uważają za obowiązek artysty, stąd Z. Jerzyna twierdzi, że „piękno [myśląc wartość estetyczna — B. T.] jest również kategorią moralną”¹⁶. W estetyzmie nie widzi ucieczki od rzeczywistości, lecz inny jej stan skupienia. A. K. Waśkiewicz, znakomity krytyk, kronikarz, bibliograf i uczestnik pokolenia, tak pisze: „Pokolenie to można nazwać »straconym«, ale czy tylko dlatego, iż »kurczo-wo dążąc do zaangażowania nie umiało znaleźć jego tropów« i »szybując w sferze sublimowanych obrazów straciło zdolność widzenia rzeczywistości«? Nawet jeśli przyjmiemy, iż diagnoza ta sformułowana jest z perspektywy doświadczeń przełomu dziesięcioleci i sposobem stawiania kwestii przypomina zarzuty czynione Awangardzie przez poetów pokolenia wojennego, nie sposób przejść nad nią do porządku dziennego. Jest prawdą, że pokolenie to, jak żadne inne, wypracowało tysięczne metody mimikry, jest jednak równocześnie prawdą, iż na ogół trafnie [...] rozpoznało swoją sytuację, zbudowało (myślę tu o publicystyce literackiej kręgu »Orientacji«) nieprzedawniony chyba program »odbudowy świadomości narodowej niejako od wewnątrz.«” I dodaje: „Tym bowiem, co na prawdę wytworzyło pokolenie »Orientacji«, nie był ruch umysłowy, ale sieć instytucji.”¹⁷

Z. Jerzyna dostrzega więc szczególnie silnie ten rys Nowej Fali, którego brakowało Orientacji, a mianowicie rozbudowaną świadomość społeczno-historyczną¹⁸, pozwalającą poezji związać się z całokształtem spraw dziejących się w Polsce. Zauważa również brak świadomości artystycznej, w czym widzi niebezpieczeństwo popadania w prosty zapis rzeczywistości. Ożywienie teoretyczno-publicystyczne Nowej Fali — stwierdza Z. Jerzyna — demonstrowa postawę antyestetyczną, przede wszystkim bezkompromisową. Książkę Barańczaka ocenia jako zadufaną, arbitralną i mentorską, a także nieuczciwą z punktu widzenia sposobu dokonywania analiz swych adwersarzy poetyckich¹⁹.

Podobny ton krytyki następców prezentuje Krzysztof Nowicki, odpowiadając również na atak S. Barańczaka. Tym razem zarzuty skierowane są przeciw programowi i jego poezji równocześnie. Zarzuca autorowi

¹⁵ K. Gąsiorowski. *Trzeci człowiek*. Łódź 1980 — również prezentuje koncepcję człowieka całościowego.

¹⁶ Z. Jerzyna: *Aktualne tendencje w poezji polskiej*. „Poezja” 1972, nr 10, s. 94.

¹⁷ A. K. Waśkiewicz: *Formy obecności „nieobecnego pokolenia”*. Łódź 1978, s. 223.

¹⁸ Z. Jerzyna: *Aktualne tendencje...* Można by jednak polemizować z jej historycznością.

¹⁹ Tamże, s. 97.

*Dziennika porannego sztuczność i schematyczność w poezji, a doktrynerstwo w programie. Wysuwając postulat konieczności uświadomienia sobie ograniczeń wszelkiej doktryny, obejmuje także krytyką koncepcję przemienności form kultury i niewystarczalność podziału dychotomicznego*²⁰.

Jan Kurowicki w artykule *Spirala*²¹ z zupełnie innej perspektywy dokonuje krytyki pokolenia 60 oraz Nowej Fali. Nie można się z nim zgodzić w całości, ale trzy konstatacje wzbudzają uwagę i zmuszają do głębszej refleksji nad całą powojenną poezją, a nawet literaturą. Są to: 1) symptomatyczna krytyka Orientacji; 2) zatarcie granic pojęcia „realizm” oraz 3) permanentny brak w literaturze polskiej kontaktu z autentyczną rzeczywistością, powodujący jej zawieszenie między negacją a aprobatą.

Autor artykułu krytykuje pokolenie 60 z punktu widzenia materializmu historycznego. Poezja tego pokolenia jest dla niego odbiciem mieszczańskiego indywidualizmu i rezultatem zaniku w latach sześćdziesiątych rzeczywistości kultury. To pokolenie 56 wyzwoliło indywidualizm, którego nie zdołał zniszczyć socrealizm, ponieważ filozofia materializmu historycznego nie była nigdy wartością autentycznie przeżyta przez społeczeństwo polskie²². Kiedy debiutowała Orientacja, wstrząs przełomu październikowego już minął, ale pozostał indywidualizm — sprawca powstania w poezji światów abstrakcyjnych. Kurowicki krytykuje więc pokolenie za stworzenie odrębnej koncepcji artystycznej, opartej na świadomości autonomii dzieła literackiego, za kreacyjność i subiektywizm. R. Wojacek natomiast stanowi dla niego przykład skrajnej postaci założeń pokoleniowych, choć zauważa dominację zapisu doznań zmysłowych. Cenne jest jego spostrzczenie, że pokolenie krytykowane ukształtowało się w określonej sytuacji kulturowej i społeczno-politycznej oraz że po październiku 56 nastąpiła zmiana polityki kulturalnej z represywnej na selektywną. „Polegała ona nie na administracyjnym egzekwowaniu realizacji określonych sposobów tworzenia literatury, lecz po pierwsze — na premiowaniu twórczości zgodnej z linią polityczną, po drugie — na obojętności wobec twórczości nie kwestionującej danej linii, po trzecie — na odrzuceniu dokonań artystycznych z tą linią niezgodnych. Szkopuł polegał na tym, iż linia ta nie była i nie mogła zaw-

²⁰ Por. K. Nowicki: *Sentymentalizm i doktrynerstwo*. „Poezja”, 1971, nr 12. Kwestię tę podjął również S. Piskor w recenzji *Nieufnych i zadufanych — Eklektyzm jako nowatorstwo*. „Poezja” 1974, nr 2, s. 56—61 oraz w książce *O tożsamości polskiej*. Kraków 1988.

²¹ Por. J. Kurowicki: *Spirala*. „Poezja” 1974, nr 7/8, s. 200—212.

²² W innym, szerszym ujęciu problem powojennego przełomu podejmuje S. Piskor: *O tożsamości polskiej...*

sze być taka sama. Odrzucane więc mogło być również to, co niedawno uchodziło za prawidłowe. Ten stan rzeczy, tak w humanistyce, jak i literaturze, doprowadził do wytworzenia się postaw obronnych. I za taką postawę obronną należy uznać tę, jaką obrali poeci lat sześćdziesiątych (nie tylko zresztą dopiero startujący).²³ W tym oświeceniu inaczej wygląda atak na solipsyzm i „koturnowość” metafor Orientacji, jak również prezentowane przez A. K. Waśkiewicza „formy obecności nieobecnego pokolenia”, które mimo wszystko zachowało swoją egzystencję artystyczną. Uprawnia to Kurowickiego do oskarżenia Nowej Fali o pomieszanie planów taktyczno-strategicznego z etycznym. Główne niebezpieczeństwo jej grożące widzi krytyk w retoryczności i niewystarczalności formuły estetycznej. W tym drugim przypadku nie jest do końca konsekwentny, albowiem nie stawiał dotychczasowej literaturze wymagań artystyczno-estetycznych, lecz wręcz je odrzucał jako przejaw abstrakcjonizmu.

Drugi krąg tematyczny, niezmiernie ważny dla Nowej Fali, a także dla całości literatury, to wybór tradycji realizmu. Śledząc następstwo powojennych pokoleń literackich i ich świadomość artystyczną, autor zauważa, iż dominuje w nich realizm (z domieszką romantyzmu). Socrealizm kierował się zasadami materializmu historycznego, któremu nadał formę zdroworozsądkową. Wzorów artystycznych szukał socrealizm w powieści pozytywistycznej. Efektem tego jest literatura pozbawiona konfliktów, zawężająca perspektywę oglądu świata społecznego i jednostkowego. Literatura minęła się zatem z rzeczywistością. Pokolenie 56 również manifestowało potrzebę realizmu, w turpistycznym wydaniu w manifestie S. Grochowiaka. „Relizm-turpizm” Grochowiaka zakładał wierność konkretowi. Brzydotę rozumiano nie jako kategorię estetyczną, lecz polityczną i światopoglądową: miała stanowić odpowiedź na rzeczywistość i możliwość odnalezienia właściwych środków wyrazu. W sumie, początkowi zwolennicy turpizmu lub za takich uważani obrali różne kierunki artystyczne, realizując odmienne poetyki. Literatura — zdaniem Kurowickiego — znów minęła się z rzeczywistością. Przysłoniła socrealizm, ale go nie zlikwidowała.

Nie do końca można się zgodzić z autorem *Spirali*. Realizm niewątpliwie nie był właściwą kategorią ani myślową, ani artystyczną. Pokolenie 56 dokonało jednak znacznego zbliżenia do rzeczywistości, wykorzystując ją czasem, jak w wierszach A. Bursy, jako element konstrukcyjny poezji. Prawdą jest, że często poezja ta ukrywała się za stylizacją (za co np. Kornhauser krytykuje Grochowiaka), a więc nie wypracowała swojego języka poetyckiego. Z drugiej jednak strony przemienność po-

²³ J. Kurowicki: *Spirala...*, s. 210.

dejmowanych konwencji, tak w poezji, jak i w filmie tego okresu (np. *Niewinni czarodzieje*), nie była zgodą na sztuczność, stanowiła jakby gotowy element, którym można się posługiwać jako całością informacyjną. Być może nie był to jeszcze „produkt gotowy”, lecz widać zbliżenie w tym właśnie kierunku. Konwencja stanowiła element rzeczywistości, który wprowadzano do całości języka komunikacji poetyckiej²⁴. Niewątpliwie pokolenie 56 nie pokusiło się o racjonalizację polskiej rzeczywistości po uprzednim zrozumieniu jej wszystkich uwarunkowań.

Następny etap realizmu to względny realizm wyobraźni, reprezentowany przez Orientację, czego Kurowicki nie bierze pod uwagę. Kolejny obrót „spirali” — realizm Nowej Fali, który takim jest wyłącznie w deklaracjach programowych, uważa krytyk za niewystarczalny w zestawieniu z tekstami. Najprawdopodobniej krytyk myśli o pierwszych tomikach J. Kornhausera, kiedy twierdzi, że poeci tworzą rzeczywistość arealną. Podobne zdanie wyraził również Waśkiewicz w recenzji tomu Kornhausera *Nastanie święto i dla leniuchów*²⁵. Kontekst artystyczny był więc podobny do sytuacji pokolenia 56, którą charakteryzowało rozchwianie artystyczne i głębsza świadomość społeczna. Uprawniało to A. K. Waśkiewicza do przypuszczenia: „I nie dziwiłbym się, gdyby nowe pokolenie, pokolenie ludzi urodzonych już po roku 1945, pozbawione tych obciążeń [chodzi o pozostawanie w tyle za ogólną sytuacją estetyczną w świecie — B. T.], które były jeszcze udziałem Orientacji, nawiązało ponad głowami tej generacji dialog z poprzednikami.”²⁶

Analiza dziejów realizmu w powojennej poezji polskiej, z którą trzeba się zgodzić, prowadzi autora *Spirali* do bardzo ważnej konstatacji: ani poprzednicy pokoleniowi, ani też Nowa Fala nie przewyciężyli w literaturze (a może w mentalności narodowej) stanu zawieszenia między negacją a aprobatą²⁷.

Nieprecyzyjność w wyborze tradycji, doktrynerstwo, postulowana stronniczość²⁸, marzenie o „Głównym Krytyku-Inkwizytorze”²⁹, niezadowolone z i tak małej różnorodności czasopism³⁰ oraz przyjęta strategia literacka³¹ naraziły głównie grupę Teraz na zarzut totalitaryzmu przy-

²⁴ Por. B. Tokarz: *Mit literacki*. Katowice 1983, s. 86—142.

²⁵ A. K. Waśkiewicz: *Nowy ekspresjonizm*. „Poezja” 1974, nr 2, s. 78—80.

²⁶ Cytuję za: J. Kurowicki: *Spirala...*, s. 210.

²⁷ Por. S. Piskor: *O tożsamości polskiej...*

²⁸ Por. J. Kornhauser: *Nowa poezja*. W: J. Kornhauser, A. Zagajewski: *Świat nie przedstawiony...*, s. 120.

²⁹ Por. A. Zagajewski: *Rzeczywistość nie przedstawiona w powojennej literaturze polskiej*. W: J. Kornhauser, A. Zagajewski: *Świat nie przedstawiony...*, s. 29.

³⁰ Tamże, s. 28.

³¹ Por. A. K. Waśkiewicz: *Formy obecności...*, s. 87.

pominającego socrealizm, co wszakże nie było zamiarem poetów³². T. Nyczek tłumaczy, że intencją autorów *Świata nie przedstawionego* nie było wołanie o totalitaryzm kulturowy czy ideologiczny ani o system jednolitych opinii i ocen. Pisze: „To raczej hasło opanowania chaosu przez jego dokumentację słowną, próba stworzenia czegoś w rodzaju moralności kultury, wyrażonej przez dzieła odnoszące się do rzeczywistości świata na serio, nie buffo.”³³

Nowa Fala również wyrażała swój stosunek do pokolenia 56, przy czym nie czyniła tego w sposób globalny, tak jak Orientacja. Kilka zaledwie uwag ogólnych można na ten temat znaleźć w *Świecie nie przedstawionym*. A. Zagajewski pisze, że było to pokolenie autentycznie zaangażowane w sprawy społeczne³⁴. Widzi w nim dalej funkcjonującą formację³⁵ z którą można podjąć dialog. W innym miejscu J. Kornhauser oświadcza, że kontakt poetów tego pokolenia z rzeczywistością nie był twórczy. Zarzuca im unikanie sytuacji konfliktowych z terażniejszością, ucieczkę od niepewności dnia codziennego do mitów biblijnych i kraju wyobraźni. Oskarża ich również o peryferyjność, stylizację, uproszczenie i ucieczkę od odpowiedzialności³⁶. Winę dużo poważniejszą ponosi — według niego — pokolenie za niewyciąganie konsekwencji z doświadczeń socrealizmu i myślenia historycznego oraz — słusznie — za brak nawiązania do przemian w literaturze europejskiej³⁷. Poeci nie potrafili zobaczyć współczesności w kontekście historii, a odwołania do tradycji były ciągłym poszukiwaniem nieskalanego świata (sam Kornhauser również nie potrafił na to się zdobyć). Motyw ten obecny jest również w wypowiedzi Zagajewskiego³⁸, a także w książce Piskora³⁹, pisanej już z perspektywy wyciszonych sporów pokoleniowych.

Wychodząc z tej ogólnej diagnozy, Kornhauser przeprowadza krytyczne analizy poezji 56: Harasymowicza, Grochowiaka i Herberta, uznając ich wiersze za realizacje chybione ze względu na sentymentalizm, stylizację i historycyzm. Szczególne kontrowersje budzi krytyka Herberta, do którego poezji ma J. Kornhauser stosunek ambiwalentny. Raz chwali go za mądrość i kunszt poetycki, drugi — gani za penetrację rzeczywistości fantastycznej i metafizyki kosztem współczesności, za

³² Por. M. Szpakowska: *Tęsknota do ładu*. „Student” 1974, nr 19/20, s. 11.

³³ T. Nyczek: *Powiedz tylko słowo. Szkice literackie wokół pokolenia 68*. Londyn 1985, s. 46.

³⁴ Por. J. Kornhauser, A. Zagajewski: *Świat nie przedstawiony...*, s. 93.

³⁵ Tamże, s. 29.

³⁶ Tamże, s. 69—71.

³⁷ Tamże, s. 73, 74.

³⁸ Tamże, s. 42—43.

³⁹ Por. S. Piskor: *O tożsamości polskiej...*, s. 148—152, 165—167.

zainteresowanie konstrukcją świata, nie rzeczywistością oraz za nieumiejętność wykorzystania nowego języka kultury. Jego odczytanie Herberta jest zaskakujące, bo obnaża bezradność poety-krytyka, uwikłanego we własny, do końca nie sprecyzowany, program, któremu umykają zasadnicze wartości⁴⁰ albo nie chce im przyznać racji.

Równowagę wprowadza szkic Zagajewskiego, który eksponuje przede wszystkim wartości etyczne poezji Herberta. To samo czyni również Barańczak⁴¹. Herbert scala bowiem doświadczenia moralne w imię godności ludzkiej, godzi tradycję z rzeczywistością, poszukuje i stosuje kryteria moralne; w celu dokonania syntezy sięga do mitologii i historii kultury, znajdując tam kryteria porządkujące chaos rzeczywistości⁴². W zasadzie obaj poeci zauważają podobne cechy twórczości Herberta, z tą tylko różnicą, że dla pierwszego ich wartość jest nie sprecyzowana, dla drugiego zaś — wyraźnie pozytywna. Zagajewski, podobnie jak dużo później Barańczak w *Uciekinierze z utopii*, przedstawił Herberta jako nosiciela wartości etycznych, stanowiących istotę programu nowofalowego.

Dominacja problematyki etycznej w wypowiedziach grupy Teraz jest w pełni zrozumiała. Mimo to zaskakuje brak zainteresowania stroną artystyczną tekstu jako podstawą komunikującą o tych wartościach. Jest to szczególnie przykre, gdy chodzi o poezję T. Różewicza, odkrywczą również w sferze artystycznej, którą jednak J. Kornhauser rozpatruje wyłącznie w kategoriach etycznych, nie widząc w autorze reweлятора języka poetyckiego. Więcej, twierdzi, że poezja nie stanowi dla Różewicza problemu estetycznego⁴³. Tymczasem jest to twórca o bardzo wyczulonej świadomości estetycznej, której nie oddziela się od świadomości etycznej. Nic więc dziwnego, że w 1969 roku T. Różewicz pisał w *Rozmowie*: „Obawiam się, że mogę zostać epigonem własnego epigona.”⁴⁴ Ten żart poetycki wywołały pierwsze manifestacje Nowej Fali, które w pewnym stopniu zbliżyły się do doświadczeń twórcy *Niepokoju*, oraz powierzchowna krytyka, nie reagująca dość długo na przejaw nowej estetyki w wierszach Różewicza. Wszyscy krytycy natomiast zgodnie interpretowali w jego twórczości przesłania moralne. Autorzy *Świata nie przedstawionego* preferują Peipera, Borowskiego, Różewicza, Hła-

⁴⁰ Por. J. Kornhauser: *Herbert z dalekiej prowincji*. W: J. Kornhauser, A. Zagajewski: *Świat nie przedstawiony...*, s. 100—109.

⁴¹ Por. S. Barańczak: *Uciekinier z utopii*. Paryż 1984.

⁴² Por. A. Zagajewski: *Jak zmierzyć własny świat*. W: J. Kornhauser, A. Zagajewski: *Świat nie przedstawiony...*, s. 110—115.

⁴³ Por. J. Kornhauser: *Różewicz: odpowiedzialność czy nudna przygoda*. W: J. Kornhauser, A. Zagajewski: *Świat nie przedstawiony...*, s. 47—58.

⁴⁴ T. Różewicz: *Rozmowa*. W: tenże: *Przygotowanie do wieczoru autor-
skiego*. Wyd. II. Warszawa 1977, s. 156.

skę ze względu na odnalezienie w ich twórczości tzw. estetyki zdziwienia (Kornhauser wymienia jeszcze Gałczyńskiego i Bursę). Wybór ten odzwierciedla istniejące między autorami różnice artystyczne i rozległość ich fascynacji.

S. Barańczak dokonuje pozytywnego wyboru z kręgu poetów 56, a są nimi lingwiści: M. Białoszewski, T. Karpowicz i W. Wirpsza (E. Balcerzan debiutem i wiekiem przynależy raczej do pokolenia 60). Ceni poezję lingwistyczną za postawę krytyczną, nieufność do języka jako środka przekazu i jego demystyfikację, za ironię, zręczne wykorzystanie sprzeczności istniejących w świecie i w języku, a także za indywidualizm (Białoszewski) i za wewnętrzną logikę wierszy (pozostali)⁴⁵. Ogólnie jego stosunek do pokolenia 56 jest pozytywny; widzi w ich poezji nawiązania do bliskich sobie epok: baroku, romantyzmu i modernizmu, które nazywa romantycznymi⁴⁶. Znajduje to potwierdzenie w analizach krytycznych z tomu *Ironia i harmonia*. Zarzuca jednak pokoleniu brak własnej syntezy świata i własnego systemu wartości, których nie zastąpią demaskacja i zwątpienie⁴⁷.

R. Krynicki, dokonując pozytywnego wyboru z kręgu poetów 56, wymienia przede wszystkim T. Karpowicza, a spoza pokolenia — T. Różewicza. Rzecz znamienita, że obu nazywa lingwistami, a lingwizm wyjaśnia w ten sposób: „Postawa lingwistyczna [za którą się opowiada — B. T.] nie jest metodą twórczą, lecz stanem świadomości, procesem światopoglądowym. Jeśli jest metodą, to jedynie metodą poznawania siebie i świata, w tekście poetyckim jest przesłanką jego epistemologii, nie ontologii. Zakładając, że każdy kierunek literacki jest nie jednorazowym stanem, lecz nieustającym procesem, kanon tekstów, który zwykliśmy nazywać poezją lingwistyczną, należy traktować jako dokument takiego, a nie innego momentu świadomości, dający się wywieść z takiego a nie innego, konkretnego stanu świadomości literackiej i uwarunkowań społeczno-politycznych.”⁴⁸ Dalej Krynicki podkreśla rolę demaskacji języka zinstytucjonalizowanego w wierszach poetów lingwistów, dającej — według niego — wyraz swoistej filozofii języka.

W okresie sporów o nową poezję zainteresowanie członków grupy Kontekst budziła poezja A. Bursy, M. Białoszewskiego i T. Różewicza. T. Sławek zauważa w ich twórczości znamienne przekraczanie konwencji, prowadzące w kierunku nowej estetyki. Zagadnienie konwencji ma podstawowe znaczenie dla nowej poezji. W dyskusjach na temat etyki

⁴⁵ Por. S. Barańczak: *Uciekinier z utopii...*, s. 41—108.

⁴⁶ Tamże, s. 12.

⁴⁷ Tamże, s. 17.

⁴⁸ R. Krynicki: *Czy istnieje już poezja lingwistyczna*. „Poezja” 1971, nr 12, s. 50.

poetyckiej przeciwstawia się konwencji autentyczność i szczerść. Opowiadając się po stronie nowej sztuki, T. Sławek zwraca uwagę na pewną ontologiczną prawidłowość. Otóż dzieło literackie istnieje w dwóch porządkach: artystycznym i społecznym. Jako twór artystyczny kieruje się określonymi prawami, podlega konwencji poetyckiej, wynikającej z jego specyfiki. Kreacja, nawet zgodna z normą, upodmiotawia. Należąc do sfery społecznej, dzieło literackie podlega konwencjom społecznym, które je uprzedmiotawiają, czynią rzeczą wśród innych rzeczy. W poezji pokolenia 56 konwencjonalność estetyczna równała się konwencjonalności społecznej. Jedyne Bursa — dowodzi T. Sławek — jest twórcą oryginalnym estetycznie, ponieważ wykracza poza konwencję społeczną, niwecząc harmonię społeczną przez wprowadzenie opozycji my — oni i ja — oni. Różewicz jest antykonwencjonalny w sferze estetycznej. Burzy on jednoznaczność egzystencji w sferze poezji rozumianej jako dzieło w sobie. Poezja powstaje ze swego zaprzeczenia, jest wynikiem relacji twórca — odbiorca. Różewicz pozbawia więc ją cech poetyckości, zbliżając do prozy, M. Białoszewski manifestuje swą antykonwencjonalność w płaszczyźnie estetycznej i społecznej⁴⁹. Według A. Szuby poezja Różewicza jest skutecznym przewyższeniem metafory, które pozwoliło wytworzyć nowe środki ekspresji w wierszu. W jego ostatnich tekstach dostrzega dominację „uniwersalizmu” nad aktualną problematyką polską⁵⁰.

Poezja wymienionych autorów jest zatem według grupy Kontekst przejawem twórczego stosunku do rzeczywistości, a struktura wierszy ewokuje określony światopogląd (nieco ambiwalentnie wygląda to u Bursy), oparty na autentyczności i wierności wobec rzeczywistości oraz wytwarzanej przez nią wrażliwości.

Wypowiedzi Nowej Fali służące tworzeniu programu, jak i polemiki z poprzednikami zarysowują dwa nurty istniejące w myśleniu o literaturze. Pierwszy, reprezentowany przez S. Barańczaka, J. Kornhausera i częściowo A. Zagajewskiego, charakteryzują: 1) brak świadomości estetycznej i daleko posunięty intuicjonizm; 2) gotowość do uproszczeń i pochopność w stawianiu diagnoz (takiej opinii nie sformułował Zagajewski); 3) brak pełnego przemyślenia sytuacji współczesnej w kontekście historii; 4) troska o zachowanie wartości etycznych i narodowych; 5) troska o sztukę użyteczną społecznie, ze skłonnością do pragmatyzmu; 6) świadomość filozoficzna (Zagajewski); 7) nie zawsze uzasadniony wybór tradycji. Nurt drugi reprezentują: S. Piskor, A. Szuba, T. Sławek, W. Paźniewski oraz częściowo R. Krynicki. Różni ich od

⁴⁹ Por. T. Sławek: *Konwencja i tworzywo poety*. W: *Spór o poezję...*, s. 78—80.

⁵⁰ Por. A. Szuba: *Redukcja metafory*. W: *Spór o poezję...*, s. 61—62.

wcześniej wymienionych: 1) duża świadomość estetyczna; 2) znajomość dominujących postaw w sztuce i w kulturze; 3) dbałość o równoczesność przekazu wartości etycznych i estetycznych, jednoznaczność struktury, środków ekspresji i światopoglądu; 4) uwzględnianie współczesnych form percepcji w strukturze wiersza; 5) wybór tradycji skorelowany z własną koncepcją sztuki; 6) w miarę wyważony stosunek do poprzedników.

Różnice te znalazły wyraz w polemikach wewnątrz formacji Nowej Fali. Dyskusja skupiała się wokół uogólniających wyborów tradycji i dotyczyła szczególnie książki S. Barańczaka i autorów krakowskich. Głównym adwersarzem była grupa Kontekst, która atakowała rówieśników za zgubioną perspektywę estetyczną oraz w imię rozpoznania ogólnej sytuacji estetycznej, a także potrzeby synkretyzmu sztuk i włączenia się w nurt awangardowych przemian w sztuce⁵¹.

S. Piskor polemizuje z lingwistami oraz grupą Teraz tak w płaszczyźnie realizowanych poetyk, jak i koncepcji programowo-teoretycznych. Zarzuca grupie Teraz, że ich wiersze są zaprzeczeniem postulowanej poetyki „mówienia wprost”, będąc wypowiedziami opartymi na aluzji i metaforze⁵². Z tej również pozycji dyskutuje z A. Zagajewskim na temat symbolu i konkretności⁵³. W poetyce lingwistów (S. Barańczak, R. Krynicki) zauważa ograniczenie możliwości przez specyfikę demaskacji językowych. W płaszczyźnie świadomości twórczej nie zgadza się na traktowanie twórczości artystycznej wyłącznie w ujęciu epistemologicznym⁵⁴. Książkę Barańczaka *Nieufni i zadufani* krytykuje Piskor za stworzenie błędnej perspektywy logicznej i kulturowej dla Nowej Fali oraz za arbitralność rozpoznań i brak konsekwencji myślowej, przejawiający się w pomieszaniu założeń filozoficznych: heglizmu, z którego pochodzi dialektyczna triada, z dualistycznym podziałem na nurt dionizyjski i appoliński, pochodzący z nietzscheanizmu, a tego wszystkiego z marksizmem. Zastrzeżenia autora budzi nie tylko połączenie przeciwnych sobie filozofii, lecz także przydatność dualistycznego podziału, ponieważ wprowadza on uproszczenia zbyt daleko idące. Konsekwencją tego jest pominięcie przez Barańczaka wielu zjawisk artystycznych, arbitralność ocen i wyboru⁵⁵.

A. Zagajewski odrzuca dokonany przez Barańczaka podział poezji na klasyczną i romantyczną jako bezprzedmiotowy ze względu na zbyt dużą pojemność tych pojęć i różnorodność ich użycie⁵⁶. Natomiast książkę

⁵¹ *Spór o poezję...*, s. 11–13.

⁵² Tamże, s. 70.

⁵³ Por. S. Piskor: *Symbol czy kontekst?* „Twórczość” 1973, nr 8.

⁵⁴ Por. *Spór o poezję...*, s. 69–70.

⁵⁵ Por. S. Piskor: *Eklektyzm...*

⁵⁶ Por. J. Kornhauser, A. Zagajewski: *Świat nie przedstawiony...*, s. 146–151.

Barańczaka ocenia wysoko w kategoriach jej pionierstwa. Podkreśla znaczenie nadrzędnego tematu: wierności wobec życia, w imię którego prowadzi spór o całość kultury. Niestety, w żadnych wypowiedziach poza książką Barańczak nie przedstawił własnej wizji kultury. A. Zagajewski podkreśla wrażenie czegoś ważnego, zawarte w *Nieufnych i zadufanych*: „[...] książka Barańczaka [...] pozostała barometrem — choć wyskalowanym w niewłaściwych jednostkach.”⁵⁷ Oznacza to, że idee nie zostały jasno przedstawione. W efekcie krytyka Zagajewskiego jest bliska zarzutom Piskora, mimo że poeta krakowski celowo unika konkretów.

A. Zagajewski trafnie zauważa nieprzystawalność podziału Barańczaka do aktualnej rzeczywistości. Sam jednak popełnia ten błąd, odwołując się do realizmu. O ile można zauważyć pewne analogie między sytuacją estetyczną artysty-realisty a postawą autora *Świata nie przedstawionego*, o tyle egzemplifikacje odwołujące się do powieści realistycznej XIX i początków XX wieku są jawnym anachronizmem, który musi zabrznieć sztucznie w latach siedemdziesiątych. Toteż S. Piskor nie widzi konkretnych propozycji artystycznych ani w *Nieufnych i zadufanych*, ani w *Świecie nie przedstawionym*⁵⁸.

Spory i dyskusje wewnątrz Nowej Fali wynikały nie tylko z różnic programowych, lecz także z odmienności lub braku całościowej wizji kultury i rozpoznania aktualnej sytuacji kulturowej.

⁵⁷ Tamże, s. 196.

⁵⁸ Por. w innej perspektywie czasowej S. Piskor: *O tożsamości polskiej...* — uwagi o Nowej Fali.

Rozdział III

Poetyka immanentna Nowej Fali

Tekst poetycki, należący do literatury, a więc sztuki posługującej się słowem, charakteryzuje się specyficznym ukształtowaniem języka oraz odmiennym od innych rodzajów tej dziedziny sztuki związkiem przedmiotu przedstawionego ze środkiem przekazu. Mimo celowego zacierania przez współczesnych artystów granic między życiem a sztuką ponowne uświadomienie sobie podstawowych między nimi różnic może stać się punktem wyjścia interpretacji przedstawionych zjawisk poetyckich.

W celu poznania środka przekazu jako elementu znaczącego należy odczytać zawarte w nim treści. Percepcja jest więc równoczesna z interpretacją, albowiem język tekstu poetyckiego odsyła do siebie jako środka przekazu i do czegoś, co istnieje poza tekstem. Ma on charakter czysto użytkowy i funkcjonuje na różnych poziomach komunikacji międzyludzkiej, modelując na każdym z nich swoją systemową strukturę. Poezja odkrywa całą wewnętrzną złożoność języka w celach estetyczno-epistemologicznych; temu zagadnieniu poświęcono już wiele prac, mających różne założenia metodologiczne¹. Będąc materialną podstawą dzieła literackiego, język tworzy świat fikcyjny, najczęściej przez stosowanie przekształceń semantycznych słowa. W niektórych typach poezji ważnym elementem, podlegającym artystycznym przekształceniom, jest również aspekt dźwiękowo-wyglądowy (fonetyczno-graficzny) języka. Już sama struktura języka zawiera elementy fizyczne — zmysłowe i interpreta-

¹ Por. m. in.: teorię fenomenologiczną — R. Ingarden: *Szkice z filozofii literatury*. Łódź 1947; teorie strukturalistyczne — R. Jakobson: *Poetyka w świetle językoznawstwa*. Tłum. K. Pomorska. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. T. 2. Red. H. Markiewicz. Kraków 1972, s. 22—69; koncepcje semiotyczne, np.: J. Lotman: *Struktura tekstu artystycznego*. Tłum. A. Tanańska. Warszawa 1984.

cyjne — znaczeniowe. Udział tych drugich w budowaniu fikcji literackiej jest dużo większy i być może tłumaczy odmienny rytm rozwoju sztuk plastycznych i literatury.

W badaniach tekstów poezji współczesnej, a zwłaszcza Nowej Fali, uświadomienie sobie owej granicy między tym, co realne, a tym, co fikcyjne, jest niezmiernie ważne choćby dlatego, żeby móc odpowiedzieć na pytanie, w jakim stopniu istnieją jeszcze granice autonomii poezji w granicach autonomii sztuki².

Interakcje

Język jako uprzywilejowany środek przekazu poezji charakteryzuje się nie tylko wielopoziomowością strukturalną, lecz także wielopoziomowością funkcjonalną, a z obu korzystają poeci. Przykładowo S. Barańczak jest szczególnie uczulony na oba typy złożoności równocześnie. Pierwszy poddaje zabiegom analitycznym, drugi natomiast wykorzystuje w celach formalno-estetycznych; różne poziomy „użycia” mowy tworzą przedmiot przedstawiony jego wierszy, a także wskazują granicę między poezją a językiem naszej codzienności.

Najczęstszym zabiegiem formalnym zarysowującym granice tekstu jest specyficzna dla autora *Korekty twarzy* technika tworzenia ramy. Zwykle ramę tworzą slogany, związki frazeologiczne i *clichés*, które są wynikiem instrumentalnego traktowania języka; wszystkie powstały wraz z rozwojem cywilizacji technicznej. W specyficzny sposób wpisana jest w nie wypowiedź poetycka. W podobnej funkcji występują również tytuły wierszy Barańczaka, do których poeta przywiązuje szczególną wagę. Żaden z jego tekstów nie jest ich pozbawiony, nawet jeżeli powtarzane są w incipicie, przy czym takie ich użycie służy najczęściej zaznaczeniu podwójnej bariery: w planie semantycznym podkreślają nieprzyleganie słów do faktów, w planie ontologicznym zaś sygnalizują inny sposób istnienia tych samych sformułowań językowych w życiu codziennym i w poezji. Zwykle jest to pewna powszechność zwrotów o zabarwieniu pragmatycznym, obecnych w codzienności. Przykładów dostarcza tu większość tekstów dokonujących rozbicia tych struktur, jak: *W atmosferze*, *Złożyli wieńce i wiązanki kwiatów*, *Spójrzmy prawdzie w oczy*. Są one nacechowane funkcjonalnie i bezpośrednio wskazują na kształtujący takie użycie języka środek przekazu³.

² Por. B. Tokarz: *Granice autonomii poezji*. „Studio” 1984, t. 5, s. 3—19, a także J. Stezaker: *Postulat teorii posyulatywnej*. Tłum. P. Graff. „Studio” 1994, t. 5, s. 20—41.

³ Por. D. Danek: *Dzicło literackie jako książka*. Warszawa 1980 — o funkcji tytułu.

Teksty te mają doraźny cel i dokonują uogólnienia na potrzebę chwili, podobnie jak użycie tytułów, których metatekstowość ma bezpośredni charakter i przedstawia ten sam problem celowego rozmijania się słów i intencji, np. *Protokół*, *Wypełnić czytelnym pismem*. Wiersze te na pragmatyzm odpowiadają pragmatyzmem. Przejmują więc cudzy język prawie w całości. Jest to najczęściej język ankiety, sprawozdań, protokołów, komunikatów i reportaży oraz środków masowego przekazu.

Inną grupę tworzą wiersze mające tytuł także powtórzony w incipicie, przez co jednak dokonuje się rozbicie odmiennego stereotypu: związku frazeologicznego czy konwencjonalnego pytania, np. *Jednym tchem*, *Gdzie się zbudziłem*. Poza stereotypem ten rodzaj wierszy prezentuje analizę wszelkich syntez znaczeniowych, głoszonych tak w postaci motywacji o charakterze uniwersalnym, jak i w postaci związków metaforyczno-symbolicznych, np. *Bo tylko ten świat bólu*, *Między rudą a rdzą*. Drugi rodzaj analizy nie kwestionuje znaczeń, lecz je raczej wzbogaca. W omawianej grupie tekstów dominuje natomiast forma stylizowana na wykład, pełna wyjaśnień metajęzykowych.

Wiersze te mają więc zdecydowanie inny charakter niż poprzednie. Wprowadzają konkrety językowe (czyli „użycia” słowa w określonym celu, np. reklamowym, propagandowym) bądź szeregi słów — bardzo często metafor — w celu wywołania efektów redundancji. Podkreślana jest w ten sposób celowość podjętego w wierszu tematu, czemu dodatkowo służy stworzenie perspektywy uniwersalnej dla doraźnych obserwacji. Podobna technika nadawania tytułów powtarza się również w wierszach emigracyjnych Barańczaka, nie będących przedmiotem tej książki.

We wszystkich dziedzinach sztuki zagadnienie ramy pojawia się w rozumieniu ontologicznym i artystycznym⁴. W perspektywie ontologicznej pojęcie „rama” związane jest z rodzajem tworzywa, które stanowi podstawę materialną danej dziedziny sztuki. Tworzywo istnieje zawsze w kategorii bytów realnych, sztuka natomiast należy do tzw. bytów intencjonalnych czy fikcyjnych⁵. O zmianie przynależności bytowej stanowi ukształtowanie tworzywa ze względu na cel estetyczno-poznawczy sztuki. Język, linia, kolor, kamień, dźwięk mają własną strukturę ontologiczną, zanim nie staną się elementami struktury artystycznej. Rama służy więc podkreśleniu granicy między światem realnym a fikcyjnym. Może nią być przestrzeń fizyczna — np. dla rzeźby i teatru oraz przestrzeń

⁴ Por. ujęcie ramy w rozprawie B. Uspieńskiego: *Strukturalna wspólnota różnych sztuk (na przykładzie malarstwa i literatury)*. Tłum. Z. Zaron. W: *Semiotyka kultury*. Red. E. Janus i M. R. Mayenowa. Warszawa 1975, s. 212—243.

⁵ Por. R. Ingarden: *Szkice z filozofii literatury...*

przekaznika — np. głos ludzki lub kartka zadrukowanego papieru dla literatury, a płótno dla malarstwa. Rama może też być elementem kompozycyjnym dzieła sztuki. Na taką jej funkcję wskazują terminy: kompozycja otwarta i kompozycja zamknięta. Jako element kompozycyjny rama jest wyrazem obowiązującego stylu, zaleceń poetyki normatywnej, świadomości artystycznej czy dominującego w danym okresie światopoglądu⁶. Kompozycyjne wykorzystanie ramy implikuje zwykle świadomość ontologiczną twórcy.

W procesie historycznoliterackim, począwszy od literatury oralnej, a skończywszy na literaturze drugiej połowy XX wieku, sens ontologiczny użycia ramy słabnie; od XVIII wieku wzrasta jej funkcja socjologiczna, związana z utratą kontaktu nadawcy z odbiorcą⁷. Jednak aspekt socjologiczny ramy utworu wywodzi się z jej wcześniejszego nacechowania ontologicznego. To pierwotne nacechowanie rozciąga się również na przekaznik, który też sygnalizuje zmianę przestrzeni bytowej. Książka, kaseła, radio, telewizja to przekazniki funkcjonujące w sferze praktycznej i w sferze artystycznej. Wszystkie są wynikiem rozwoju techniki: druku i elektroniki, a ich wpływ na kształt sztuki jest coraz bardziej widoczny⁸.

Obecność ramy w poczci Barańczaka jest faktem głęboko przemyślanym. Służy celom kompozycyjnym, jak również wskazuje na stanowisko poety wobec charakteru bytowego literatury. Poezja jest dla niego bytem autonomicznym; broni swego przeświadczenia, określając wyraźnie granice tekstu poetyckiego. Świadomość ograniczeń stawianych poecie przez wielofunkcyjność tworzywa (*Te słowa*) i samego przekaznika (*Pociół i papier, Autentyk*) ujawnia się w całej twórczości Barańczaka; szczególnie silnie jest obecna w wierszu programowym *Jednym tchem*, będącym typowym credo poetyckim tak ze względu na rolę, jaką przypisuje mu sam poeta⁹, jak i na swą programowość.

⁶ Por. U. Eco: *Dzieło otwarte*. Tłum. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk. Warszawa 1973, a także M. Porębski: *Sztuka a informacja*. Kraków 1986, s. 7—80.

⁷ Por. J. Lalewicz: *Literatura w epoce masowej komunikacji*. W: *Kultura, komunikacja, literatura*. Red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger. Wrocław 1976, s. 97—122 oraz na temat autora, narracji i odbiorcy w powieści autotematycznej: E Szary-Matywiecka: *Książka — powieść — autotematyzm*. Wrocław 1979; K. Bartoszyński: *Opowiadanie a deixis i presupozycja*. W: *Studia o narracji*. Red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński. Wrocław 1982, s. 9—18; M. Czermińska: *Postawa autobiograficzna*. W: *Studia o narracji...*, s. 223—235; M. Głowiński: *Powieść jako metodologia powieści*. W: *Tenże: Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*. Warszawa 1968.

⁸ Temu m.in. zagadnieniu poświęcony jest rozdział IV tej książki.

⁹ Obecny jest w *Dzienniku porannym* i w wyborze pt. 159 wierszy (1968—1988).

Przedmiotem wywodu w wierszu jest refleksja nad znaczeniem zwrotu frazeologicznego „jednym tchem”. Zwrot ten nie został wybrany przypadkowo, dotyczy bowiem aktu mówienia, który ma podstawowe znaczenie dla poety jako twórcy. „Mówić jednym tchem” to mówić pośpiesznie. Wypowiadającym jest poeta-kreator, na co wskazuje łańcuch skojarzeniowy słów z kręgu pola semantycznego „pisanie”, np. „nawias”, „zdanie”, a także metafora o charakterze metonimicznym: „połykacz szabel”, czyli ktoś prezentujący swoje umiejętności, a więc należący do świata artystów. Słowa wypowiedziane przez niego pośpiesznie mają świadczyć o natychmiastowej reakcji na bodźce zewnętrzne, a także o jego zaangażowaniu w przedmiot wypowiedzi aż do granic fizycznego bólu, w którym jest obrona przed rzeczywistością kultury i atak na nią.

Ramy kompozycyjne wiersza tworzy specyficzny rodzaj metafory, zbliżony do antymetaboli, tj. konstrukcji dwuczęściowej polegającej na tym, że druga część powtarza wyrazy z części pierwszej. Obie części zamykają wiersz klamrą:

„Jednym tchem, jednym nawiasem tchu zamykającym zdanie.
[...]
[...] zdanie jednym tchem jākane
do ostatniego tchu”¹⁰

To wyraźne zamknięcie przedstawia pewną modyfikację nie tylko formuły początku, lecz również figury antymetaboli w sposób znaczący z punktu widzenia treści wypowiedzianej. W pierwszym wersie dwukrotne powtórzenie tytułu jeszcze raz określa przedmiot — temat wiersza; pierwszy raz ogólnie, drugi raz szczegółowiej, wskazując na zdanie (zamknięty segment informacyjny) oraz na element emocjonalny. „Nawias” należy odczytać, zgodnie z biologiczną koncepcją obecną w poezji Barańczaka, jako skurcz, skurcz serca, a więc napięcie emocjonalne. Element ten powtarza się w tym samym znaczeniu w formule końca „jākane do ostatniego tchu”, przy czym odwrócenie szyku stawia „zdanie” na pierwszym miejscu, a więc już nie jakiegokolwiek wypowiedzenie, lecz wypowiedź uporządkowaną, zamkniętą.

Semantyczna analiza czasownika 'zamknąć' wypełnia przestrzeń ramy wiersza. W ciągu metafor zbudowanych przy użyciu tego czasownika podmiot wiersza wypowiada swój program-życzenie. Ma to być poezja przeżywana własnym życiem, co oddają skojarzenia biologiczne: (zdanie) „[...] nawiasem żeber wokół serca”, (zdanie) „wiór płomienia zestrugany

¹⁰ S. Barańczak: *Jednym tchem*. Suplement do „Orientacji”. Warszawa 1970.

z płuc”, „Wieża tchawicy”, „obłoki krwi”, (zdanie) „jak pięść, jak niewód | wokół wąskich ryb wydechu”. Autentyczne tworzenie jest zespoleniem życia i poezji, jest jednością, która nie opiera się tylko na żywiołowej reakcji, lecz także na konstrukcji. Wypowiedzenie, które ma „zamknąć wszystko i zamknąć się we wszystkim”, pełni również funkcje poznawcze, łącząc w sobie konstrukcję i autentyczność emocjonalną. W program zostało również wpisane pragmatyczne założenie poezji. Towarzyszy mu niepewność co do osiągalności celu, wyrażona przez podobieństwo brzmieniowe słów „rozlega” i „rozkłada”: „[...] twój głos się rozlega | czy się rozkłada, [...]”.

Liczne zabiegi paronomazji służą analizie semantycznej, oczyszczeniu i określeniu słów. Obok logicznej konstrukcji i silnego zmetaforyzowania tekstu podkreślają autonomię poezji, której zaangażowanie w rzeczywistość dokonuje się w innym niż ta rzeczywistość wymiarze ontologicznym.

W wierszu *Na jedną kartę* rozszerza się zakres wątpliwości poety na kręgi tematyczne, które obejmuje jego twórczość. Obok tematów doraźnych pojawiają się tematy uniwersalne i egzystencjalne. Zastosowana technika zadawania pytań akcentuje bezokoliczniki, respektując strukturę zdania pytającego. Pozornie sprawią to wrażenie otwarcia i emocjonalnego chaosu, jednak nałożona siatka narastającego napięcia i zmiana relacji myśl — język, przedstawiona w relacji myśl — papier, porządkują całość. Punkt ciężkości przerzucony na przekaznik jest konceptem spinającym tytuł z zakończeniem, w którym wykorzystano metonimiczną wspólnotę desygnatu: karta papierowa i język zapisany na papierze. Metafora codzienności „postawić na jedną kartę”, wykorzystana w tytule, nie jest więc zaopatrzona w znak zapytania, lecz stanowi potwierdzenie programowego założenia o tożsamości postawy życiowej i artystycznej.

Poezja jako przedmiot przedstawiony jest dość charakterystyczna dla Barańczaka, zwłaszcza do okresu *Dziennika porannego* — 1972, czasu obfitującego w dyskusje wewnątrz i wokół „Młodej Kultury”. *Wyciągnęliśmy właściwe wnioski z wydarzeń* jest takim głosem w dyskusji z rzeczywistością. Tytuł jest cytatem z przemówienia, zdaniem cudzym, a więc istnieje poza tekstem poetyckim. W stosunku do niego tekst pozostaje w związku indeksalnym, opartym na zasadzie wynikania, co ujawnia wyrażoną sprzeczność między tytułową deklaracją a realizacją przedstawioną synekdochicznie w płaszczyźnie osobistej (opis anatomiczny), zbiorowej — ludzie zamieszkujący określone miejsce na Ziemi (wykorzystanie nasemantyzowania pionu i poziomu) oraz w płaszczyźnie idei, czasu, energii i twórczości. „Bardziej niż dotąd wieczne” pióra poetów stanowią przestrożę przed zaraźliwą stagnacją i uniformizacją.

Porównania sprowadzają świat do wymiarów ciała ludzkiego lub roślinności, zaprzeczając uprzedmiotowieniu „kartoteki”, uprzedmiotowieniu przez język, jakim się posługiwano, czyli przez język składający się z gotowych klisz, za którymi już nic się nie kryje. Temu służy tytułowe wykorzystanie sloganu, stanowiącego granicę między rzeczywistością w języku a rzeczywistością przedstawioną.

O ile z punktu widzenia poety-artysty przedmiotem tekstu jest zagadnienie twórczości i jej relacji z rzeczywistością, o tyle z egzystencjalnego punktu widzenia jest nim jednostka ludzka w świecie. Poeta jest jednostką, choć nie każda jednostka może być poetą. Oboje natomiast przeżywają i poznają świat. S. Barańczak postawił sobie także zadanie poznania rzeczywistości, nie tylko jej rozpoznania. Poezja, doświadczać świata, jest na niego skazana. W wierszu *Bo tylko ten świat bólu* doświadczenie i istnienie jest skutkiem bólu. Stąd tak wyraźna deklaracja o charakterze filozoficznym mogła być ujęta w ramy kompozycyjne, przedstawiające efekty doznań prowadzących do takiej konstatacji. Pojawienie się wskazanego spostrzeżenia dało początek tekstowi, który wyniki zaszłego procesu myślowego przedstawia w zamkniętej formie wiersza, składającego się z dwóch strof ośmiowersowych i jednej dwuwersowej. Zamknięciu służy nie tylko forma stroficzna, lecz przede wszystkim wyraźna rama kompozycyjna. Tworzy ją metafora „świat bólu” podana w zdaniu eliptycznym: „Bo tylko ten świat bólu”, w którym opuszczonym członem jest czasownik ‘istnieć’. I w tym przypadku zastosował Barańczak chwyt antymetaboli, która obejmuje początek i koniec:

„Bo tylko ten świat bólu [...]

[...]

bo tylko ten świat bólu, bo tylko ten świat
jest bólem; bo światem jest tylko ból”¹¹

Pierwsza oktawa stanowi metaforyczny opis Ziemi, w którym podlega ona antropomorfizacji. Druga opisuje ciało człowieka doznającego bólu istnienia od narodzin do śmierci. Jest to ból egzystencjalny oraz ból mający swe źródło w zetknięciu z drugim człowiekiem („pięści”). W obrazach metaforycznych następuje zespolenie makrokosmosu Ziemi z mikrokosmosem człowieka przez cierpienie:

— ziemia

„cienka skóra skorupy ziemskiej, popękana
rzekami, wydzielająca z siebie pot mórz słonych
między ciosami lawy i ciosami słońca”

¹¹ S. Barańczak: *Dziennik poranny*. Poznań 1972, s. 36—37.

„cienka skorupa skóry ludzkiej, popękana
krwawo, tocząca z siebie słone morza potu
pomiędzy ciosem narodzin i śmierci”¹²

Cierpienie jest doznaniem jednostkowym. Cudze cierpienie może wzruszać, można drugiemu współczuć, można się z nim jednoczyć. Nigdy jednak to odczucie nie ma takiego stopnia autentyczności, jak cierpienie własne. Tak rozumiany ból jest wyrazem postawy metafizycznej, obecnej w twórczości wielu artystów Nowej Sztuki¹³. W poezji Barańczaka taka postawa obecna jest jeszcze w wierszu *Gdzie się zbudziłem*, lecz już nie w tak dramatycznej formie.

W tym wierszu szczególnie silnie dominuje rygor konstrukcji, podkreślony przez odwołanie się do figur geometrycznych. Formułę inicjalną i zarazem tytuł stanowi codzienne pytanie człowieka wyrwanego ze snu. Ono wskazuje granicę między kreacją artystyczną a życiem. Całość konstrukcji opiera się na krzyżowaniu pionów i poziomów, rozumianych jako współczynniki konieczne do określenia własnego miejsca w sferze prywatnej (ciało, mieszkanie), w życiu społecznym zbiorowości (blok mieszkalny), w płaszczyźnie geograficznej (granice, rzeki, oceany, wschód, zachód) oraz we Wszechświecie (Ziemia, wiatr, Księżyc). Odnalezienie siebie, czyli dotarcie do własnej tożsamości, wymaga poznania i zrozumienia własnego położenia dzięki postrzeganiu i wiedzy. W języku wiersza unika autor metafory jako tropu, stylizując wypowiedź na opis, prowadzony przez podmiot liryczny w 1. osobie liczby pojedynczej. Metafora leży u podstaw całości i uzyskuje swoją obrazową realizację w zakończeniu, które koresponduje przez wymowę symbolu krzyża z wierzem *Bo tylko ten świat bólu*:

„odnaleziony,

przyryka jeszcze oczy, z głową w miejscu
krzyżowania się wszystkich pionów i poziomów,
przybity do tych wszystkich naraz krzyży
miarowymi ćwiekami dudniącego serca.”¹⁴

Biologiczna perspektywa obecna w omawianych wierszach wydaje się być najszerszą i najbardziej pojemną płaszczyzną odwołań. Niekiedy towarzyszy jej wytwór przemysłu, np. stal w *Między rudą a rdzą*, ale

¹² Tamże, s. 36.

¹³ Por. m. in. najbardziej tragiczny lament w naszej literaturze — E. Sta-
chura: *List do pozostałych*. „Twórczość” 1980, nr 1 oraz *Dziennik* (tamże), a także
zmaganie się ze sobą i cierpieniem — *Fabula rasa (rzecz o egoizmie)*. Olsztyn 1979.

¹⁴ S. Barańczak: *Jednym tchem...*, s. 68.

zachowuje on swoją obcość. Metafora ciało-stal nie doprowadza do zespolenia jak ciało-ziemia, ujawnia sprzeczności w symbolu krwotoku, które ukrywa papier publicystyki. Pozostaje jednak rdza-korozja moralna¹⁵.

Język jest podstawowym bohaterem w poezji Barańczaka. Przedstawiony bywa bezpośrednio i pośrednio przez ciągłość analizy semantycznej zwrotów frazeologicznych, sloganów. Autor nieustannie poszukuje właściwego nośnika dla przekazywanych znaczeń, jak to ma miejsce w znacznej liczbie analizowanych tekstów. W takich wierszach, jak *W atmosferze* czy *Protokół*, szczególną rolę odgrywa rama kompozycyjna — często najbardziej namacalny dowód, poza samym dokonaniem wyboru, na istnienie granicy między sztuką a niesztuką. W pierwszym z tekstów cytata ze środków masowego przekazu kwestionuje jakąkolwiek skuteczność, jeżeli dokonuje się w nim takiego nadużycia, które jest zaprzeczeniem zrozumienia. Poszczególne poetyckie rozwinięcia cytatu dowodzą bezprzedmiotowości dyskusji, czego wynikiem jest zakończenie:

„wiozą [...] atmosferę szczelności i wzajemnego zrośnięcia ze sobą mózgów i ust.”¹⁶

Odtworzenie stylu samokrytyki w *Protokole* skierowane zostało przeciw wszelkiej instytucjonalizacji języka, w którym nie ma już człowieka, a zostały tylko poprawne pod względem gramatycznym zdania. Jest to krytyka określonych typów wypowiedzi; idzie ona dalej niż u lingwistów (Białoszewski) czy twórców teatru absurdu. Tamci deformowali słowo lub okaleczali zdania. Tu, zewnętrznie wszystkie normy są zachowane, natomiast zanegowana została zdolność komunikacyjna sformułowanego użycia języka¹⁷.

W *Śniegu I* i w *Całym życiu na walizkach z Tryptyku z betonu, zmęczenia i śniegu* znów intensyfikacji ulegają związki frazeologiczne jako punkty wyjścia całych kompozycji i fragmentów kompozycyjnych. Są one również demaskowane w swojej sztuczności klisz. Towarzyszy temu jednak postawa analityczna, obecna w *Jednym tchem*. Za pomocą

¹⁵ Ponadto zespolenia ciała z Ziemią ma implikację ekologiczną obecną w różnych nurtach kontrkultury, a także w zapisach-manifestacjach działań happenin-gowych w Polsce — por. J. Brach-Czaina: *Etos nowej sztuki*. Warszawa 1984.

¹⁶ S. Barańczak: *Jednym tchem...*, s. 56.

¹⁷ Por. tamże, s. 57. Jest to poetycka refleksja korespondująca z koncepcją „człowieka zinstytucjonalizowanego” Illicha i „człowieka jednowymiarowego” Marcusego. Barańczak zakwestionował zatem nie przekąznik, lecz przekaz, choć w wypowiedziach programowych utożsamia przekaz z przekąznikiem.

ich demaskacji tworzony jest niezależny język przekazu, tak jakby to one stanowiły punkt wyjścia kreowanego świata, czyli język naturalny, który zmienia swą funkcję w nowej poetyckiej całości. W ten sposób powstają wielopoziomowe konstrukcje semantyczne.

W *Całym życiu na walizkach* incipit powtarza tytuł, tworząc ramę kompozycyjną i granice autonomii tekstu:

„całe życie na walizkach z własnej skóry
[...]
twoje życie, zastępcze mieszkanie”¹⁸

Forma dystychu, opartego na przynależnych tej strofie ramach, daje możliwości przeprowadzania prostych paralelizmów. Parenteza w pierwszych czterech strofach stanowi komentarz wartościujący do zasadniczego toku wypowiedzi, przekształcając frazeologizmy bądź zbitki słowne. Kolejno, w poszczególnych dystychach metafory stanowiące łańcuch przedstawieniowy są zbudowane na następujących metaforach codzienności: 1) siedzieć (tzn. żyć) na walizkach, w wierszu „z własnej skóry”; 2) mieszkać kątem u kogoś (tu: „pośród składanych kości”, co wskazuje na inną metaforę — złożyć kości); 3) być na odchodnym (tu: „z przedśionków serca”); 4) być na wylocie (tu: „ze źrenicy oka”); 5) tymczasowe zameldowanie (w tekście: „z tymczasowym żyj zameldowaniem”); 6) zastępcze mieszkanie („twoje życie, zastępcze mieszkanie”). Z wyjątkiem trzeciego dystychu, którego metafora jest nieostro motywowana zewnętrznym użyciem języka, wszystkie bardzo silnie wywodzą się z zasobów metafory codzienności. Poziomy interpretacji uległy więc zagęszczeniu, by przedstawić „ty” liryczne, wygnane z zewnętrznej przestrzeni do przestrzeni ograniczonej przez skórę, która też nie daje bezpieczeństwa. „Mieszkać” można we własnej myśli. To jest przestrzeń prawdziwa podmiotu, lecz nie można być jej pewnym, bo stamtąd jednostka też jest „na wylocie”, na odchodnym. Stąd i całe życie jest zastępcze. Wybór tego konkretnego nośnika znaczenia pełni ważną funkcję w tekście, tak pod względem artystycznym, jak i semantycznym, ponieważ on sam ma własną treść. Przekształcenia związków frazeologicznych chętnie wykorzystywał Przyboś oraz w podobnym jak Barańczak zakresie — lingwiści.

Ta sama technika budowania oryginalnego tekstu na podstawie metafor życia codziennego występuje w *Śniegu I*, z tym że inny jest jednostkowy przedmiot — „śnieg” i „język”. Śnieg symbolizuje w wierszu czystość, ale może być w całości tomiku również symbolem ukrycia prawdy, jego biel bowiem niewiele mówi, jest raczej neutralna. Zła-

¹⁸ S. Barańczak: *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*. Kraków Wyd. KOS 1980, s. 7.

many szyk inwokacji, jej inwersja, tak w przypadku „śniegu”, jak i „języka”, podkreślają sprzeczność między rzeczywistością a językiem poety. Droga do odnalezienia autentycznego języka poezji jest bolesnym zmaganiem się z tym, co zewnętrzne i niewłaściwie nazywane. Podobnie jak śnieg, język również jest personifikowany. Następuje więc, jak w poezji Przybosa, odwrócenie proporcji i przynależności: już nie język przynależy do człowieka, lecz człowiek do języka, który się uniezależnił. Rzeczywistość, podobnie jak w wierszach Wirpszy, symbolizuje szyba. Metafora świat-szyba („świat za szybą”) wskazuje na nieautentyczną rzeczywistość. Niestety, dotarcie do istoty świata, jego prawdy — rani, a więc jeszcze raz pojawia się cierpienie jako konieczność poznawcza.

Głównym przedmiotem wierszy S. Barańczaka jest język i to nie tylko wtedy, kiedy pojawia się w formie pojęcia, lecz także gdy chodzi o koncepcję poety, jednostki (niekoniecznie twórczej), poezji i rzeczywistości. Wskazuje on na przedmiot zewnętrzny, czyli całe skomplikowanie świata, na które składają się różne ludzkie interakcje. Kontakt i rzeczywisty udział w tym świecie możliwe są dla poety jedynie poprzez język, który już ze swej istoty jest znakiem, a więc jego istnienie zależy od postrzegającego umysłu. Stąd we wszystkich tekstach Barańczaka dominuje dbałość o wyraźne zarysowanie granic, które podkreślają autonomię poezji, nawet wówczas, gdy wprowadzone są cytaty z innych języków funkcjonalnych. Relacja poety ze światem jest zawsze relacją z językiem i w języku. Konkretny, który może się pojawić, to cytat bądź metafora życia codziennego. Środek przekazu literatury jest czymś ogólnym i ponadczasowym. Nie daje się percypować wyłącznie przez zmysły. Znak językowy jest znakiem konwencjonalnym, zatem odniesienie znaku do przedmiotu ma charakter symboliczny. Konwencjonalność tej relacji prowokuje powstawanie klisz. Artysta, chcąc ustosunkować się do świata, skazany jest na język. Barańczak w pełni to respektuje. Tworzy autonomiczne światy, korzystając z możliwości środka przekazu i dostosowując go do wyrażanych treści. Nie unika, a wręcz przeciwnie kreuje metaforyczno-symboliczne konstrukcje, wykorzystując możliwości tkwiące na wszystkich poziomach językowej organizacji; konstruuje po to, żeby burzyć, lecz nie budowlę języka; burzy znaczenia, które bądź mają postać nic nie mówiącej skamieliny, bądź mogłyby stać się takimi. Dokonuje ciągłej reinterpretacji, nie zapominając o zasadzie logicznego rygoru¹⁹. Jego gry znaczeniami odślaniają problemy aktualne

¹⁹ Ideę potrzeby konstrukcji nie tylko w zakresie języka jako środka komunikacji, lecz również wiersza jako artystycznego środka przekazu podkreśla Barańczak także przez dużą dbałość o wersyfikację — por. analizę wersyfikacyjną jego poezji i poetów Nowej Fali: M. Szulc-Packalén: *Pokolenie 68. Studium o poezji polskiej lat siedemdziesiątych*. Uppsala 1987, s. 134—221.

o charakterze doraźnym lub bronią głębokich wartości humanistycznych. Podmiot liryczny ukrywa się za światem przedstawionym, posługuje się gotowymi faktami językowymi w celu jego obiektywizacji. Nie jest to jednak poezja słowiarza.

Gry znaczeniami demaskują anomalie rzeczywistości, które zostają ukonkretnione w słowach, bo dla Barańczaka świat to język. Taki sposób widzenia i rola przypisywana językowi są wyrazem przekonania, że to on jest kluczem do zrozumienia całego świata.

E. Sapir twierdził, że języki różnie kategoryzują zjawiska rzeczywistości, nakładając na nią różne siatki interpretacyjne²⁰. Język modeluje mentalność ludzką, a ta równocześnie kształtuje jego strukturę, bo świat ludzki jest światem znaczeń. W celu jego poznania pracował Sapir nad strukturalną typologią znaczeń. Hipoteza „względności językowej”, nazywana także hipotezą Sapira — Whorfa, zakładała, że „Ludzie nie żyją wyłącznie w świecie obiektywnym, nie żyją też wyłącznie w świecie działań społecznych rozumianych w zwykły sposób, ale zależą w znacznym stopniu od konkretnego języka, który stał się środkiem wyrazu w danym społeczeństwie [...] realny świat jest w znacznym stopniu konstruowany przez ludzi podświadomie na podstawie zwyczajów językowych danej grupy”²¹.

Barańczak, krytykując nadużywanie języka, zgadza się z Sapirem i jest niewątpliwie przez niego inspirowany²²: „Prawdziwym miejscem dziania się kultury jest interakcja osób i, z subiektywnego punktu widzenia, świat znaczeń, które każda z tych osób może podświadomie wysnuć ze swego udziału w owej interakcji.”²³

²⁰ A. Wierzbicka we *Wstępie do E. Sapir: Kultura, język, osobowość*. Tłum. B. Stanosz, R. Zimand. Warszawa 1978 — sytuuje teorię Sapira w perspektywie językoznawstwa współczesnego.

²¹ Cytuję za A. Wierzbicką: *Wstęp do E. Sapir: Kultura...*, s. 21.

²² S. Barańczak często powołuje się na niego, analizując wiersze M. Białoszewskiego — por. S. Barańczak: *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*. Wrocław 1974.

²³ Cytuję za A. Wierzbicką: *Wstęp do E. Sapir: Kultura...*, s. 27. Kultura autentyczna jest dla Sapira „wyrazem bogato zróżnicowanej, a zarazem w jakiś sposób spójnej postawy wobec życia, postawy, która nadaje sens każdemu składnikowi cywilizacji, przyporządkowując go pozostałym jej elementom” (s. 181). Na temat funkcji języka wypowiedział się następująco: Nie ma przesady w twierdzeniu, że jedną z rzeczywiście doniosłych funkcji języka jest stałe powiadamianie społeczeństwa o psychologicznym statusie każdego z jego członków.” (s. 49).

Wśród współczesnych językoznawców średniej generacji zblizone stanowisko zajmuje francuski lingwista Claude Hagège w książce *L'homme de paroles*. Paris 1986, s. 204—249.

Paralelizmy

O ile w poezji Barańczaka uwaga odbiorcy koncentrowała się poniekąd automatycznie na środku przekazu, będącym kluczem do interpretacji, o tyle poezja Krynickiego skupia zainteresowanie na zasadniczych kręgach tematycznych. Są nimi: poszukiwanie formuły poezji między innymi w Peiperowskim układzie rozkwitania i w poezji lingwistów, sensualistyczne postrzeganie rzeczywistości, miłość oraz filozoficzna koncepcja życia, prowadząca od biologizmu do metafizyki. Stąd poetyckie postrzeganie świata wiąże się nie tyle z pojęciową siatką języka, wprowadzającą pewien aprioryzm myślenia, ile z przeżywaniem i kreacją. Dlatego opis tej poezji powinien rozpoczynać się od opisu jej przedmiotu i postępować w kierunku środka przekazu (z niewielkimi wyjątkami), by w znaczeniu dostrzec wyniki relacji między nimi.

W wierszach R. Krynickiego wszystko jest podróżą. Przybiera ona postać motywu lub zachodzącego procesu przemian, a więc nie tkwi wyłącznie immanentnie w strukturze wierszy, lecz jest uświadamiana tendencją myślenia poetyckiego. Wynika z intuicyjno-interpretacyjnego oglądu zjawisk świata zewnętrznego. Krytycy bardzo często zwracali uwagę na obecność tego motywu wyłącznie w pierwszych dwóch tomikach, mimo że występuje w większości tekstów. Również sam autor przywiązuje do niego dużą wagę, czego dowodzi motto do *Pędu pogoni, pędu ucieczki*. Po dwudziestu latach powtórzył je, zamieszczając w wyborze *Niepodlegli nicości* przed pierwszym cyklem wierszy pochodzących z *Pędu pogoni...* Są to słowa Bolesława Micińskiego z *Podróży do piekieł*: „[...] podróż może być poszukiwaniem samego siebie, może być ucieczką przed sobą, może mieć charakter pokuty i kary [...]”. Tę metaforyczną konstrukcję w kontekście twórczości Krynickiego należy rozumieć podwójnie metaforycznie. Uogólniając znaczenie owej konstrukcji, można przyjąć, że podróż jest ciągłym ruchem myśli, wyobrażeń, emocji i doznań. Jej obecność we wszystkich kręgach tematycznych stwarza szeroką płaszczyznę interpretacyjną.

Punktem wyjścia poszukiwań właściwej formuły poezji Krynickiego jest Peiperowski układ rozkwitania oraz poezja lingwistyczna. Zwrot ku tym tendencjom został podyktowany przekonaniem, że poezja ma obowiązek scalania świata i demaskowania jego anomalii. Peiperowski układ rozkwitania dawał gwarancję uporządkowania w granicach autonomii poezji, a zorganizowanie elementu znaczącego języka, płynące z doświadczeń poetów lingwistów, pozwalało skierować świadomość i wrażliwość odbiorcy ku określonemu elementowi znaczonemu. Względny rygor konstrukcji umożliwiał przedstawienie ruchu doznań i emocji wyrażających wątpliwość.

Z punktu widzenia funkcjonalności i światopoglądu konstrukcja poematu rozkwitającego oraz lingwizm wykluczają się wzajemnie. Układ rozkwitania ewokował ideę afirmatywną w stosunku do świata, tezę o jego wewnętrznym i zewnętrznym ładzie. Celem chwytów lingwistycznych była natomiast destrukcja, tym bardziej że sam autor widział w lingwizmie coś więcej niż metodę twórczą²⁴. Zespalając te dwie wykluczające się tendencje, dawał dowód nie tylko własnych poszukiwań artystycznych, lecz przekonaniu bliskiemu Nowej Sztuce i kontrkulturze, że konstrukcja jest możliwa przez permanentne procesy destrukcji. Stąd częste współwystępowanie logiki sprzeczności i logiki afirmacji prowadzi z jednej strony do ironii, z drugiej — do integracji natury człowieka i świata²⁵.

Reprezentatywnym wierszem dla tematyki podróży w języku jest tytułowy *Pęd pogoni, pęd ucieczki*. Na nim jakby do głębi sprawdza Krynicki przydatność środka przekazu, w układzie kompozycyjnym zaproponowanym przez Peipera. Sygnalizuje również kierunki podróży, które odczytać można ze splątanych, jak pęd rośliny, ciągów wynikania. Wynikanie jest bowiem uzależnione od formuł inicjalnych zdania oraz od obowiązujących reguł poematu rozkwitającego, czyli od stopni narastania coraz bardziej szczegółowego przedstawiania aż do syntezy końcowej. Łączy ona formułę inicjalną „pęd” z argumentami wyobrażeniowymi tekstu, przedstawionymi w słowach:

„[...] póki
[...] w spojrzeń zakrwawionym tunelu nie opadniesz
(z liści) z sił.”²⁶

Powstała w ten sposób rama tekstowa, charakterystyczna dla konstrukcji podkreślających autonomizację wiersza. Zbieżność między poematem Krynickiego a *Jednym tchem* Barańczaka jest oczywista. Sprowadza się głównie do pomysłu konstrukcyjnego oraz programu. Pomimo tej bliskości różnice są zasadnicze.

Program poetycki Barańczaka dotyczy kształtu artystycznego — zamknięcie w konstrukcji, zaangażowanie w rzeczywistość i przedstawienie jej przez pary i ciągi przeciwieństw. U Krynickiego upodobanie do konstrukcji nie jest nazwane, istnieje immanentnie w rozkwitających zda-

²⁴ Por. R. Krynicki: *Czy istnieje już poezja lingwistyczna*. „Poezja” 1971, nr 12, s. 50.

²⁵ Por. funkcjonowanie motywu biologicznego, a także motywu miłości w tej poezji.

²⁶ R. Krynicki: *Pęd pogoni, pęd ucieczki*. Suplement do publikacji: *Almanach ruchu kulturalnego i artystycznego ZSP*. Warszawa 1968. s. 35.

niach i przedstawieniach, a rzeczywistość i „pisanie” opatrzone są niepewnością i zastrzeżeniami, bo „pisanie bywa też zabijaniem”, choć wyrasta z „rzeczywistości różnojęzycznej wieży Babel”. Wspólna obu tekstom jest biologiczna wyobraźnia organizująca metafory. W *Pędzie pogoni...* mają one charakter metonimiczny (jak „głód sytości”) z przewagą oksymoronów: „śmiercionośne życie”, „życiodajna śmierć”, „nieruchomy pęd ucieczki”, „nieobrazowa wyobraźnia” czy „obecność przez nieobecność”. Pomijając w tym miejscu ich aluzyjność w stosunku do Orientacji, warto zaznaczyć, że określają one sposób modelowania środka przekazu w celu stworzenia w nim przedmiotu określonego i wieloznacznego, który mógłby prowadzić do powstania znaczenia scalającego obraz świata. W poemacie elementem scalającym jest biologizm, wyrażony w roślinnej (pęd rośliny), zwierzęcej (sierść) i ludzkiej perspektywie („nie ubiegiesz krwi”). Oparte są na nim ciągi asocjacyjne przebiegające przez cały wiersz. Czynniki biologiczne sprawia, że „ja/ty” liryczne odczuwa osaczenie przez „własną skórę” i równocześnie przywiązanie do ziemi — rzeczywistości, która z kolei ogranicza je cudzymi słowami. Również istnienie ludzkie warunkuje fakt, że jedynym miejscem człowieka jest rzeczywistość rozumiana konkretnie jako rzeczywistość ziemską.

„swej roślinnej nie ubiegiesz krwi, nie przedrzesz się przez własne spojrzenia;”²⁷

Krynicki nigdy nie doprowadza do sprymityzowania kategorii biologizmu przez uproszczenie, obojętnie czy pojawia się jako kategoria organizująca wiersz, czy wynika z ciągu asocjacji metaforycznych. Zwykle powołuje jego przeciwwagę w postaci wyobraźni sprawiającej, że człowiek przedstawiony w tekście istnieje w ciągłym zawieszeniu między wzrostem („chcesz odrosnąć od ziemi”) a upadkiem („Upadek, bo: głód, głód sytości”). Przeciwwstawienie wzrostu upadkowi implikuje nakładanie i przenikanie się co najmniej dwóch sfer: biologicznej i moralnej²⁸. W innych wierszach podobną funkcję zrównoważenia pełni uczucie lub poznanie wykraczające poza empirię. Egzystencjalizm i psychologia głębi ustaliły, że upadkiem może być także samopoznanie, czyli własne, nie dające się skodyfikować wnętrza psychiczne. Erich Fromm,

²⁷ Tamże, s. 33.

²⁸ Co w pewnym sensie koresponduje z koncepcją człowieka proponowaną przez Fromma, a opierającą się na integracji rozumu i uczucia (E. Fromm: *Ucieczka od wolności*. Tłum. O. i A. Ziemińscy. Warszawa 1978), przy czym rozum i uczucie stanowiły dla niego korelaty utoż samostępszego, bo dychotomicznego ujęcia natury ludzkiej, w której wyróżniał tzw. biegun ludzki (świadomość) i biegun zwierzęcy (instykt) — por. tenże: *Szkice z psychologii religii*. Tłum. J. Marzęcki. Warszawa 1966.

definiując naturę człowieka, umieścił go między biegunem ludzkim a zwierzęcym²⁹. Udowodnił bogactwo psychiczne natury ludzkiej, wy-nikające z tego dualizmu, różnie uświadamianego w różnych epokach. Poeta wydaje się brać pod uwagę również koncepcję Fromma jako wyj-ściową do zrozumienia świata i jednostki. Zawarte w niej dramatyczne napięcie stwarza możliwość poszukiwań i swobodę kreacji.

Poemat określa nie tylko charakterystyczną dla Krynickiego figurę dualizmu, lecz również podstawowe dla tej poezji kręgi tematyczne. Wielość problemów rozsadza ramy wiersza, choć wyjaśnia także zało-żenia wykraczające daleko poza doraźność, którym poeta pozostał wier-ny również w późniejszej twórczości, mimo że uległ fascynacji obcymi językami gotowymi. W omawianym wierszu różne kręgi znaczeń zespala w jedną całość konstruktywistyczna logika wywodu poetyckiego, ujęta w formę układu rozkwitania. Nie jest to jednak całość jednoznaczna w swej definiowalności, ponieważ zasadniczym jej elementem jest ruch. W efekcie ten program poetycki wpisany w tekst nie ma charakteru pragmatycznego, w przeciwieństwie do *Jednym them* wydanego przez Barańczaka dwa lat później, również w formie suplementu. Jest raczej poetycką spowiedzią z wątpliwości, a także zapowiedzią.

Szacunek dla zdania i konstrukcji językowych nie powoduje rygo-rystycznego ograniczenia wypowiedzi przez język. Do 1970 roku pisał Krynicki wiersze o dużym stopniu wieloznaczności, uzyskanej dzięki technice wyjaśniania wybranych części zdania i zapożyczonej z Peipe-rowskiego układu rozkwitania technice przedstawiania od prostoty do skomplikowania. Ta zasada obowiązuje w granicach zdania i całego układu kompozycyjnego wiersza, który najczęściej pozostaje otwarty na inne możliwości interpretacyjne, a to głównie przez technikę zdań wtrąconych, dokonujących na różnych poziomach tekstu coraz bardziej skomplikowanej reinterpretacji zinterpretowanych już wypowiedzi. W *Akcie urodzenia* realizacja takiego modelu poetyckiego z jednej stro-ny ujawnia ogólny relatywizm, z drugiej zaś — odkrywa tematykę psy-chologiczno-społeczną w analizie semantycznej, dotyczącej istnienia gra-nic zjednoczenia i poczucia wspólnoty oraz utraty wzajemnej łączności i wyobcowania. Dalsze stawianie sobie pytań o coraz to wyższym stop-niu skomplikowania wymagało modyfikacji modelu. Słowo i zdanie ujawniły w pełni swój relatywizm znaczeniowy w zabiegach poetyckich. Ich silna metaforyzacja o charakterze metonimiczno-oksymoronicznym wkra-czała w pęknięcia istniejące między językiem a światem, prowadząc w kie-runku kultury autentycznej. Sztuka jest bowiem swobodną grą wyobraźni i intelektu, a miejscem tej gry jest owo pęknięcie między dostępnymi wszystkim środkami komunikacji (nie tylko językowej) a światem i jed-

²⁹ Tamże.

nostką³⁰. Już w *Akcie urodzenia* podkreślony został związek między prawami języka a ludzką społecznością. Stąd, w celu określenia ziemskich korzeni człowieka, podmiot w *Organizmie zbiorowym* dokonuje zwrotu w kierunku języków funkcjonalnych (notatka prasowa, komunikat) o gotowej strukturze językowej i myślowej, czemu towarzyszy poszukiwanie zasad przystawalności słowa do rzeczy, jakby wbrew istniejącej wieloznaczności języka. Związek między językiem a rzeczywistością dostrzegany jest przez podmiot w fakcie istnienia „wspólnego języka”, którego wspólnota polega na powtarzalności aż do plagiatu, a więc nie jest w nim zawarte porozumienie:

„[...] nie traktowałbym jednak jako plagiatu, [...]

[...]

używanie tego samego języka, skoro żyje się w czasach, w których język jest wspólny: [...]”³¹

Język wspólny nie ułatwia poszukiwania wspólnoty międzyludzkiej ani wspólnoty między człowiekiem a światem, ponieważ posługuje się stereotypem. Stanowi więc zagrożenie tak dla jednostki, jak i dla zbiorowości, deformując myślenie oraz jednostkową wrażliwość. Ta skrajna postawa względem środków masowego przekazu, typowa dla katastroficznych wizji przeciwników cywilizacji technicznej, wynika ze sprzeciwu autora wobec pragmatyczno-manipulacyjnych działań prasy, radia i telewizji. Ich doraźny pragmatyzm powoduje zachwianie równowagi między jednostką a zbiorowością — ważnymi komponentami kulturotwórczymi. Dla Krynickiego wytworem mass mediów jest „nowa pasza”, dająca pozorną wspólnotę, pod którą ukrywa się tragedia alienacji. Jej sygnały pojawiły się już w pierwszych tomikach, w takich szczególnie wierszach, jak *Mieszkamy przez skórę ...* i *Akt urodzenia*. Tam jednak stanowiły człon relacji wspólnota — obcość, nie zwiastując nic groźnego, podobnie jak problemy alienacyjne, które pojawiły się w literaturze dużo wcześniej niż dwudziestowieczna cywilizacja.

Rzeczywistość przedstawioną wierszy Krynickiego określa nie tylko język, poddawany przemianom, lecz zespół zdarzeń zaczerpniętych ze struktury świata zewnętrznego. Obecne są one w tekstach jako hasła-

³⁰ Z uświadomienia sobie tego zjawiska wynikają m. in. estetyczne koncepcje J. Derridy, H. G. Gadamera, M. Dufrenne'a oraz teorie filozoficzno-socjologiczne H. Marcusego i I. Illicha, które preferują zachowanie autonomii sztuki (a zmianę jej spistości, a więc substancjalnego istnienia) w celu intuicyjnego wypełnienia pęknięcia między nazwanym a istniejącym oraz między poznawalnym a niepoznawalnym. W tym realizuje się poznawcza wartość sztuki.

³¹ R. Krynicki: *Most*. W: tenże: *Organizm zbiorowy*. Kraków 1975, s. 42.

-cytaty oraz jako opowieści fabularyzowane o cechach zapisu sylwicznego (*Przedmieście*), w którym współistnieją równorzędne informacje³². Demaskują rzeczywistość kultury masowej z jej fałszującą poetyckością i manipulatorstwem (*Samokrytyka, Coraz bardziej oddalające się metafory*), natłokiem informacji zacierającym elementarne znaczenia (*Obywatele Fantasmagorii, Świat jeszcze istnieje*), automatyzacją człowieka jako bezosobowego przekąznika (*Żyję, żyjesz, żyje*). Krytyka homogenizacji i standaryzacji połączona jest z odmitologizowaniem „świata zastępczego”³³ kultury masowej. Krynicki nie przywołuje całego repertuaru ról i sytuacji społecznych, dzięki którym jednostka mogłaby uwiarygodnić odbiór kultury. Wybiera sytuacje realne już poddane hiperbolizacji (*Nowa pasza, Jeden długowłosy nie nakarmi całego świata, Obywatele innego świata*). Szczególną funkcję w świecie wartości zastępczych pełni sensacja, która zaspokaja społeczną potrzebę wyrwania się z alienujących działań codzienności, wprowadzając do niej nieprzewidziany element. Najczęściej czyni to forma notatki prasowej, tzw. *fait-divers*, przenosząca fikcyjność gatunków wytwarzanych przez rozrywkę kultury masowej w sferę faktów zaistniałych. Hierarchia i częstotliwość jej ukazywania określają, czy informacja przynależy do „świata zastępczego”, czy też odnotowuje pewne sporadyczne przypadki. Z tą formą koresponduje komunikat, na którego strukturze i treści oparte są teksty *Nowa pasza* i *Jeden długowłosy nie nakarmi całego świata*. W *Przestrzeni życiowej* dokonana została natomiast transpozycja informacji gazetowej w formę sylogizmu, tak charakterystyczną dla Krynickiego ze względu na częste w tej poezji porównania i paralelizmy składniowe.

Myśl interpretująca krytycznie rzeczywistość znajduje swój materialny ekwiwalent w ewoluującym środku przekazu wierszy, czyli w specyficznym ukształtowaniu języka. Podmiot preferuje porównanie i paralelizm oraz przestrzega przyjętych zasad kompozycji. W konsekwencji powstają wiersze *collages*, będące wynikiem umieszczania przedmiotów zewnętrznych (języków funkcjonalnych, sytuacji, cytatów) w ich tkance. Zostaje w ten sposób zakwestionowana jednorodność stylistyczna wiersza, a co z tym związane — podmiotu lirycznego jako czynnika organizującego tekst (*Podróż pośmiertna III, Pożegnanie, upadek, Zabawa ję-*

³² Por. M. R. Mayenowa: *O potrzebie zróżnicowania znaczenia i informacji*. W: „Rozprawy Filozoficzne”. Toruń 1969, s. 239—245.

³³ „Świat zastępczy” to świat narzuconych wartości — por. stanowisko J. Habermasa w książce: A. Jawłowska: *Drogi kontrkultury*. Warszawa 1975, s. 109—110. Tworzą go: „represywna integracja kultury”, której efektem jest „człowiek jednowymiarowy” (por. H. Marcuse: *L'ethique et la révolution*. Paris 1969, s. 303—304 oraz *L'homme unidimensionnel*. Paris 1968) lub „człowiek zinstytucjonalizowany”.

zykowa). Punktem wyjścia jest bądź wyrażenie metaforyczne, wyraźnie nacechowane poetycko i stanowiące tezę dla następnych części tekstu:

„przypadkowy świadek przyszłego wypadku,
banita własnej skóry i cudzego serca”³⁴,

bądź stylizacja na komunikat (*Podróż pośmiertna III*), utrzymana w formie hipotetycznej. Struktura cudzej mowy została zastosowana w celu podjęcia dialogu ze sposobem odbioru informacji o kimś obcym. Wiersz poddaje więc refleksji stanowisko odbiorcy, przez którego informacja przepływa, nie zaś sam środek masowego przekazu.

„pewnego pięknego poranka
także i ty możesz wyjść z domu
aby doń nigdy nie powrócić”³⁵

Później następuje przedstawienie natłoku zdarzeń. Ich obecność pełni funkcję destrukcyjną w stosunku do przywołanej wcześniej zasady konstrukcyjnej, jak również do dotychczasowych granic autonomii poezji. Jeszcze silniej kwestionują poetyckie sacrum wiersze-strumienie. Zdarzenia nakładają się w nich absurdalnie na siebie, a podmiot liryczny („ja-ty”) stanowi medium dla przepływających faktów, nie będąc w stanie dokonać żadnych zabiegów scalająco-interpretacyjnych (*Świat jeszcze istnieje, Przedmieście, Kobieta trzydziestoletnia, Żyję, żyjesz, żyje*). Technika unaoczniająca, obecna również w wierszach-zdarzeniach, ukazuje absurdalność świata, nie jest jednak wizją jego zagłady. Wskazuje na zagrożenia, wśród których najpoważniejsze to uniformizacja myśli, ponieważ ułatwia manipulację. W odpowiedzi na tendencje sterujące poeta tworzy krainą fantastyczną w swej absurdalności — „Fantasmagorię”, w której winę za przekształcenie kultury prawdziwej w zastępczą ponosi prasa. Demaskacji służy język stylizacji bądź cytat w funkcji samostnej wypowiedzi (*Z ostatniej chwili*).

Krynicki atakuje treści środków przekazu za błędne użycie języka, a więc także wypowiedzi, w których znaczenie słowa znosi samo siebie i staje się czymś innym. Pisanie jest poszukiwaniem przystawalności słowa w celu porozumienia, a w konsekwencji koniecznością jego kontekstowej modulacji semantycznej. Autentyczne tworzenie jest jednak czymś więcej niż wyborem samych środków porozumienia (por. *Maszyny do pisania*). Zawarta jest w nim chęć zakomunikowania jakiejś prawdy. Aby sens mógł być uświadomiony, nie można go przekazać jednoznacznie,

³⁴ R. Krynicki: *Organizm zbiorowy...*, s. 53.

³⁵ Tamże, s. 71.

ponieważ dochodzenie do prawdy wymaga ciągłego stawiania pytań, a więc poszukiwania³⁶.

Zadawanie pytań w celu uzyskania autentycznego przeżycia i poznania wynika w twórczości Krynickiego bardziej z wpływu filozofii Wschodu i grupy Oneiron niż z hermeneutyki Gadamera. Okres peiperowsko-lingwistyczny kończy się w jego poezji na *Akcie urodzenia*. *Organizm zbiorowy* jest tomikiem pogranicznym, a już w *Nasze życie rośnie* wyraźne są wpływy myślenia Wschodu w postaci zapożyczonych z buddyzmu Zen struktury rozmowy, zwanej *koan*.

Grupa Oneiron powstała w Katowicach w 1967 roku. W jej skład weszli następujący malarze: Urszula Broll, Antoni Halor, Zygmunt Stuchlik, Andrzej Urbanowicz i Henryk Waniek. Ich działalność zdominowała aktywność twórcza i organizatorska U. Broll, A. Urbanowicza i H. Wańka. Członkowie grupy wystąpili przeciw ówczesnej modzie, którą charakteryzowało odejście od piktoralnego statusu dzieła sztuki w kierunku tworzenia sytuacji, zdarzeń, bytów pojęciowych. Nie podejmowali więc form typu *environnement*, *happening* czy wypływających z konceptualizmu. Wyróżniał ich: 1) powrót do tzw. sztuki malowania, czyli płótna i pędzla; 2) powrót do obrazowania pewnych sytuacji; 3) eksploracja podświadomości; 4) posługiwanie się gotową symboliką, znakami znanymi z tradycji; 5) odejście od tradycji awangardowej, a odwołanie się do myśli Wschodu³⁷.

R. Krynicki najwięcej inspiracji zaczerpnął z obrazów H. Wańka, który jest autorem opracowania graficznego ostatniego jego tomu wierszy *Niepodlegli nicości*. W malarstwie Wańka chyba najsilniej był wyeksponowany motyw poznania i niemożność osiągnięcia go w wymiarze uniwersalnym. Dlatego to, co zewnętrzne, przedstawiał w formie szczerboku, prawie dotykalnego, którego poznanie zbliżało do całości, lecz jej nie ogarniało.

Dążenie do całościowego poznania charakteryzuje sposób myślenia Wschodu. Jego syntezą są charakterystyczne dla buddyzmu Zen formy rozmowy mistrza z uczniem, oparte na *mondo*, czyli pytaniu i odpowiadaniu. Z czasem rozmowy te uzyskały formę *koan* (zgodną z wymienioną zasadą), przygotowująca ucznia przez częste ćwiczenia do poznania istoty prawdy. *Koan* to rozmowa, ćwiczenie oparte na dialogach i gestach, których celem jest zmiana sposobu myślenia i patrzenia na świat. Chodzi przede wszystkim o odrzucenie myślenia logicznego, dua-

³⁶ Stanowisko to jest bardzo bliskie rozumieniu komunikacji przez Gadamera (por. M. G. G a d a m e r: *Rozum, słowo...*, s. 110—118); wyjaśnia także cel użycia motta z *Podróż do piekieł* B. Micińskiego.

³⁷ Por. S. P i s k o r: *W kręgu grupy „Oneiron”*. „Rocznik Katowicki” 1975, s. 55—67.

listycznego i analitycznego jako przeszkód do osiągnięcia *satori*, czyli oświecenia albo przebudzenia umysłu umożliwiającego poznanie mistyczne. Odrzucenie pragnień, wyuczonych zasad języka i logiki, uznanych opinii autorytetów oraz przesądów uwalnia umysł od jednostronności zarówno w postaci namiętności, jak i konwencji. Myśl Wschodu dąży do syntezy, unika więc alternatywnych podziałów na: tak lub nie, dobro lub zło, ducha lub materię. Jej efektem jest synteza posunięta do zjednoczenia się podmiotu z wszechświatem aż do rozplynięcia się w nim³⁸.

R. Krynicki wykorzystuje twórczo strukturę rozmowy *koan*, łącząc ją często z formą artystyczną *haiku*³⁹, co prowadzi do syntezy myśli i słowa, wskazuje na możliwości otwarcia oraz na ograniczenia. Wśród wierszy opartych na tej tradycji można wyróżnić trzy grupy:

1) rozmowy, np.:

„Pamiętaj,
że jestem twoim przyjacielem:
mnie możesz wszystko powiedzieć.
I ty możesz mi wszystko powiedzieć.
Będę o tym pamiętać
kamieniu.”⁴⁰

„Wszyscy już wiedzą, że wolności
nie dostanie się na talerzu —
ale kto wie
kiedy wstać od stołu”⁴¹

„Wysoko zaszedłeś, mój ślimaczkę,
na najwyższy liść czarnego bzu!
Ale pamiętaj: już koniec września”⁴²

2) formy epigramatyczne, np.:

„Składam się z komórek:
jakże mi daleko
do ich nieludzkiej doskonałości.”⁴³

³⁸ Por. D. T. Suzuki: *Wstęp do buddyźmu Zen*. Wstęp C. G. Jung. Tłum. M. i A. Grabowscy. Warszawa 1979. Podobną postawę można odnaleźć w poezji T. Sławka, J. Markiewicz, będących pod wpływem grupy Oneiron.

³⁹ Por. W. K o t a ń s k i: *Japoński siedemnastozgłoskowiec haiku*. „Poezja” 1975, nr 1, s. 3—21.

⁴⁰ R. Krynicki: *Niepodlegli nicości*. Kraków 1988, s. 63.

⁴¹ Tamże, s. 115.

⁴² Tamże, s. 86.

⁴³ Tamże, s. 63.

„Jestem jak to naczynie: możesz mnie jedynie przyjąć,
nie próbuj jednak zmieniać
lub naprawiać.”⁴⁴

3) spostrzeżenia, np.:

„Spójrz, prawdziwym blaskiem
witraz świeci dopiero
wewnątrz kościoła.”⁴⁵

Wszystkie wykorzystują strukturę rozmowy. Towarzyszą im również teksty o charakterze komentarza ironicznego, np.:

„Władza cierpi na lęk wysokości:
im wyżej się wspina,
tym bardziej boi się zejść na ziemię.”⁴⁶

W cytowanych wierszach ujęcie całościowe jest uzyskiwane przez wykroczenia poza podstawowe sensory zestawionych sprzeczności (np.: mówić — milczeć, ludzka — nieludzka, blask — cień, góra — dół) lub przez zaprzeczenie systemu myślenia racjonalnego. Rozum — według wyznawców buddyzmu Zen — nie może wyjaśnić sensu życia w kategoriach logicznych, ponieważ życiem nie rządzą prawa logiki, lecz prawa biologii i psychologii. Po to, by poznać i wyrazić prawdę, należy wybrać pomiędzy negacją a afirmacją, co daje wyższą formę wypowiedzi, skierowaną w przyszłość. W doborze argumentów stosowanych w rozmowie trzeba unikać słów abstrakcyjnych, ponieważ universum jest obecne w każdej codziennej rzeczy. Trzeba je tylko dostrzec, a jest to możliwe w stanie *satori*.

Struktura rozmowy obecna w wierszach R. Krynickiego, podobnie jak inspirująca poetę forma *koan*, sprzyjają budzeniu wątpliwości przez ciągle stawianie pytań i utrzymaniu stałej aktywności umysłu. Jest to sposób przeciwstawienia się uniformizacji myśli oraz procesom konwencjonalizacji, tak codziennej, jak i artystycznej. Temu celowi służy również ograniczenie użycia słów abstrakcyjnych.

Poeta jest zmuszony zadać sobie pytanie, jak pisać w dobie „wspólnego języka”, skoro nie chce ani „odtworzać”, ani „niewiernie powtórzyć”. Nie zadowala go już awangardowy wzorzec, który nie może unieść współczesnej rzeczywistości. Teoretyk Awangardy Krakowskiej pozostaje jedynie pięknym symbolem sztuki:

⁴⁴ Tamże, s. 67.

⁴⁵ Tamże, s. 81.

⁴⁶ Tamże, s. 94.

„Tadeusz Peiper wierzył, że sztuka
porządkuje chaos, jest przydatna w życiu.”⁴⁷

Nie udało się jednak za pomocą Peiperowskiej konstrukcji uporządkować świat. Krynicki wierzy nadal w esencjonalność Peiperowskiego myślenia o sztuce. Zmienia się czas, który nadaje inny wymiar przedmiotowi sztuki, jak to wyjaśnia motto do wiersza *Tadeusz Peiper (fragment poematu)*:

„I w rano, i w wieczór cienie są równe,
atoli nie są po tej samej stronie drzewa”⁴⁸

Poetyki lingwistycznej nie sposób kontynuować ze względu na jej doraźność i jałowość światopoglądową. Oddaje „cień”, gubiąc „drzewo”. Utopia Awangardy i doraźność lingwistów nie mogą przyczynić się do stworzenia syntezy, dokonującej uniwersalizacji doznań i potrzeb rzeczywistości. Dlatego Krynicki porzuca zabiegi demaskatorskie, zamykające jeden z etapów czy raczej kierunków swej podróży w możliwości języka. Nadal wierzy, że poezja może scalać świat (idea Peipera), ale na to nie pozwala język zapożyczony z rzeczywistości. Nawet w próbie częściowej kategorializacji świata pozostaje ekspresjonistyczna groteska:

„[...] mój bohater liryczny
przeżuwa swój język z gazetowego papieru. Odjęty od ust
język go przeżuwa i trawi. Dławiąca dłoń z gazetowego papieru
chwytą go za gardło — wrywa mu język, zatyka krwawiące
usta. Odcięty
od świata ludzki język pełźnie
po ziemi. Język ognia. Język lodowca. Nieludzki,
więc samowystarczalny,
pochłania sam siebie i trawi. Sam siebie wydala”⁴⁹

Język spetryfikowany, ośmieszony niczego nie rozwiązuje ani w płaszczyźnie estetycznej, ani etycznej. Poezja, aby sprostać życiu, które ją przerosło, musi ogarnąć wszystkie jego przejawy począwszy od materialnych, a skończywszy na wartościach powstających w wyniku interakcji elementów.

Nasze życie rośnie prezentuje już odmienne środki wyrazowe, bliższe prostocie wypowiedzi i syntetyzujące aktualne potrzeby jednostki i kultury:

⁴⁷ Tenże: *Tadeusz Peiper (fragment poematu)*. W: *Organizm zbiorowy*, s. 76.

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ Tamże, s. 58—59.

„nasze życie rośnie jak plód i jak głód,
nasze życie rośnie jak flora i fauna —
ale nasze życie nie rośnie jak nienawiść, żądza odwetu
czy pragnienie zemsty
i nawet wtedy, kiedy nie wie, czego chce,
nasze życie chce żyć
jak człowiek”⁵⁰

Życie, rozumiane w kategoriach wzrostu biologicznego i moralnego, narzuca tej poezji powinności etyczne. Dobitniej określa je wiersz *Silniejsze od lęku* z tomu *Niepodlegli nicości*, opatrzony mottem z poezji Czesława Miłosza. Dialog, jaki Krynicki podejmuje z Miłoszem, jest w zasadzie w zgodzie z założeniami etycznymi autora *Ziemi Ulro*, z jedną różnicą: miejsce jednostek i narodów, przeżywających determinizm historii, zajmują wartości moralne — sumienie.

W procesie poznawania świata i siebie poeta dociera do esencji przez prawie fenomenologiczne redukcje przedmiotowe, a więc redukcje subiektywnych nosicieli znaczeń. Nie oznacza to jednak, że literacki środek przekazu, jakim jest odpowiednio ukształtowany język, przestał być dla niego ważny. *Nie wiersz, lecz wyznanie* dowodzi wyraźnie świadomości etycznej artysty.

„Sprawiłem zawód, gdy przestałem bawić
grą słów, bezradną mimiką
niewoli.”⁵¹

Podmiot dąży do przekształcenia gry słów w język filozofa. Zmianę postawy światopoglądowej i estetycznej zapowiadały już wcześniejsze wiersze⁵². Jest ona konsekwencją nieufności do martwego języka i nieprzystawalności wzorców tradycji literackiej. Fascynacja Peiperem, jeszcze przed okresem fascynacji Miłoszem, dostarczyła poezji Krynickiego przykładu estetycznej kategorializacji świata zewnętrznego, natomiast lingwizm interwencyjny (do tego nurtu tak chętnie zaliczała Krynickiego krytyka i zaliczał się on sam), wzbudzając nieufność do języka, pozostawił niewątpliwy szacunek dla tajemnicy słowa, którą można zbanalizować lub zniszczyć przez niewłaściwe jego użycie, a takim jest też jego nadużycie.

Poezja Krynickiego opiera się na logice sprzeczności. Kształtuje się między pragnieniem konstrukcji (obecnym w wykorzystaniu Peiperowskiego układu rozkwitania) a potrzebą destrukcji, ujawnioną w grach semantycznych i w chaosie przepływających zdarzeń-obrazów (*ready-*

⁵⁰ Tenże: *Niepodlegli nicości...*, s. 64.

⁵¹ Tamże, s. 41.

⁵² Por. np. takie wiersze jak: *Kto wybiera samotność, Poezja czy Jeżeli miłość z Organizmu zbiorowego*.

-mades), np. *Pożegnanie upadek*. Destrukcja nie przysłania nigdy chęci widzenia całościowego⁵³. Jest negacją tak stereotypu językowego, jak i *clichés* cywilizacyjnych, prowadzących do reifikacji jednostkowej świadomości oraz wrażliwości. Tej podstawowej sprzeczności towarzyszy pytanie o miejsce jednostki w świecie. Odpowiedzią na nie jest istnienie pomiędzy biologizmem a zagrożeniem cywilizacyjnym oraz między naturą a kulturą. Poeta nie dokonuje jednoznacznego wyboru w granicach przedstawionych sprzeczności, nie tworzy obrazów katastroficznych, lecz zgłasza wątpliwości. W ten sposób powstaje wizja świata poddanego nierozwiązywalnym sprzecznościom.

Celem autora *Niepodległych nicości* nie jest jednak tylko przedstawianie aktualnego stanu rzeczywistości, lecz jej twórcze zrozumienie. Prowadzi spór o coś więcej, o kulturę autentyczną, co ujawnił już na początku swej twórczości, w słowie autorskim do *Pędu pogoni, pędu ucieczki*: „Żyjąc w świecie pełnym pęknięć poeta winien scalać.” „Kultura autentyczna — pisał E. Sapir — nie może być zdefiniowana jako suma pożądanых *in abstracto* celów, jako mechanizm. Należy ją widzieć jako zdrową roślinę, której każda gałąź, każdy najodleglejszy liść żywi się sokami płynącymi z rdzenia. Rozkwit zaś nie jest tu metaforą dotyczącą grupy jedynie, lecz w równym stopniu odnoszącą się do jednostki. Kultura, która nie przyjmuje za podstawę zasadniczych zainteresowań i dążeń swych nosicieli, która funkcjonuje od celów ogólnych ku jednostce, jest kulturą zewnętrzną. Słowo »zewnętrzne«, tak często instynktownie wybierane celem opisania takiej kultury, jest trafne. Kultura autentyczna funkcjonuje od jednostki ku celom.”⁵⁴ W innym miejscu stwierdza: „[...] nic w kulturze nie jest pozbawione duchowego znaczenia; żaden istotny dla jej funkcjonowania składnik nie niesie z sobą poczucia frustracji, bezcelowości, przymusu.”⁵⁵

Pełen sprzeczności spór poetycki o autentyczność kultury i jednostki kończy się wyborem mistyki Wschodu, rozumianym jako wybór autentyzmu. W wierszach po 1978 roku widoczna jest prostota wypowiedzi, wskazanie bezpośrednio na przedmiot zewnętrzny, zachowanie tajemniczej wieloznaczności „pomiędzy”⁵⁶. Zanika użycie metafory w funkcji

⁵³ Dłatego T. Nyczek pisał, że mimo pewnego podobieństwa z Różewiczem Krynicki nie przedstawia „wizji zagłady cywilizacyjnej. Raczej obraz świadomości podmiotu obserwującego i przeżywającego jednocześnie, podmiotu stającego się czasem przedmiotem w kotłowniku świata [...]” — por. T. Nyczek: *Powiedz tylko słowo. Szkice literackie wokół pokolenia 68*. Londyn 1985, s. 125.

⁵⁴ E. Sapir: *Kultura, język...*, s. 184.

⁵⁵ Tamże, s. 181.

⁵⁶ M. Szulc-Packalén zauważa w poezji Krynickiego skracanie się długości wersu do ponad 17 sylab — por. M. Szulc-Packalén: *Pokolenie 68...*

tropu stylistycznego na rzecz naturalnej metaforyzacji istniejącej w języku. W opinii J. Brach-Czajny buddyzm, inspirujący poezję Krynickiego, zakładał, „że pewne problemy są nierozwiązywalne racjonalnie ze względu na antynomiczny charakter ludzkiego umysłu. Ta właściwość umysłu powoduje, że wiedza spekulatywna jest złudzeniem wiedzy. Widać to w istnieniu równoległych, licznych systemów filozoficznych, które negują się wzajemnie. Dialektyka buddyjska była próbą praktycznego przekroczenia antynomii rozumu.”⁵⁷ Zen posuwa się dalej, negując całkowicie poznanie racjonalne.

Dokonując wyboru, Krynicki przeciwstawił chaosowi sprzeczności ludzkiego świata integralność jednostki w relacji ze wszechświatem. Terazniejszość czy momentalność zjawiska jest dla niego krokiem ku odnalezieniu ładu, będącego porządkiem mistyki Wschodu. A. Watts, przeciwnie jak niektórzy twórcy Nowej Sztuki, uważa, że Zen nie jest postawą buntu wobec kultury, lecz postawą akceptującą. Wiersze Krynickiego nie są akceptacją, wyrażają bądź wątpliwość, bądź poszukiwanie uniwersalnego sensu:

„Nie chcesz za nas umierać,
nie chcesz za nas żyć:
żyj z nami.”⁵⁸

albo:

„Czy naprawdę trzeba być z kamienia,
żeby umieć i żyć,
i umierać?”⁵⁹

Integracja przez niego proponowana odrzuca unieruchomienie. „Sztuka buddyjska przyjmuje wprawdzie całą napływającą rzeczywistość, ale jednak — choć subtelnie — porządkuje ją. Jest to porządek wielowymiarowy, nie dający się łatwo wyłożyć w słowach ani w schematycznej kompozycji. Nazywany jest zasadą »Li« — co znaczy »ściętno muskułu« — a więc jednak pewne naturalne wiązadło, a nie przypadkowe zdarzenie.”⁶⁰

s 140—144 — co interpretuje jako ucieczkę w milczeniu. Moim zdaniem jest to doskonalenie formy wersowej, być może pod wpływem mistyki Wschodu, dążącej do maksymalnej syntezy (haiku, metoda medytacyjna) — por. D. T. Suzuki: *Wstęp do buddyzmu...*

⁵⁷ J. Brach-Czajna: *Etos...*, s. 127—128.

⁵⁸ R. Krynicki: *Nie chcesz za nas umierać*. W: tenże: *Niepodlegli nicości...*, s. 83.

⁵⁹ Tenże: *Czy naprawdę*. W: *Niepodlegli nicości...*, s. 88.

⁶⁰ Cytuję za J. Brach-Czajna: *Etos...*, s. 282.

Ryszard Krynicki dokonuje poetyckiego poznania świata przez analizę języka i możliwości jego przystosowalności. Przekracza granicę autonomii poezji, by wrócić do niej w formie syntetyzującej doświadczenia jednostki w kontakcie z rzeczywistością, nadając jej charakter sentencji i konstrukcji opartych na paralelizmie. Paralelizm, będąc elementarnym chwytem poetyckim, jest uniwersalny, a równocześnie wskazuje na inspirację mistyką Zen, której podstawą jest analogiczność między jednostką a Kosmosem w wymiarze ontologicznym⁶¹. Z drugiej strony, konstytutywna funkcja sprzeczności w tej poezji zbliża światopogląd autora do ideologii kontrkultury i Nowej Sztuki⁶² przez swoiste pojmowanie istnienia w świecie. Jest to bycie „pomiędzy”. Dla H. G. Gadamera „pomiędzy” jest sposobem bycia jednostki w świecie, przecięciem dwóch porządków: jednostkowego „autentycznego” i kulturowego „nieautentycznego”. Dla Dufrenne’a to przestrzeń gry, zapewniająca sztuce autonomię pomimo ogólnej zmiany norm estetycznych.

W poezji Krynickiego kategoria „pomiędzy” ma waloryzację pozytywną, twórczą, dla Miłosa natomiast „pomiędzy” oznacza wykorzenie, tragiczne pozbawienie punktu oparcia⁶³.

Sprawdziany logiczne

Spojrzenie A. Zagajewskiego na rzeczywistość i obecność w niej poezji jest zupełnie inne niż poetów reprezentujących tzw. lingwizm interwencyjny. Nie dokonuje on analizy poszczególnych fragmentów otaczającego świata przez rozbijanie i deformacje struktur języków użytkowych. *Spiewnik ze Sklepów mięsnych* to jeden z nielicznych tego typu wierszy. Nawet wówczas, gdy poeta podejmuje gry językowe, są one podporządkowane nadrzędnym konstrukcjom myślowym. Interesuje go bowiem rozbijanie stereotypów myślowych, które niekoniecznie muszą być ujawnione w konstrukcji języka, występują również w sferze gestów i zachowań. Dotyczą zarówno tzw. specyfiki polskiej, jak i ogólniejszej problematyki cywilizacyjnej. Dlatego poeta szkicuje sytuacje, najczęściej w postaci ciągów narracyjnych. Mają one unaocznic rzeczywistość. Podmiot posługuje się nimi jak pojedynczymi słowami, wykorzystując zaistniałą między nimi interakcję, która tworzy ich znaczenia

⁶¹ Źródła tej inspiracji można upatrywać w kontaktach Krynickiego z działalnością i publikacjami grupy Oneiron — por. S. Piskor: *W kręgu grupy „Oneiron”...*, s. 55—67.

⁶² Szczególnie do koncepcji H. Marcusego i I. Illicha, a także do teorii bycia w świecie H. G. Gadamera i estetyki M. Dufrenne’a.

⁶³ Por. Cz. Miłosz: *Ziemia Ulro*. Paryż 1977.

przenośne. Nie oznacza to jednak, że zabieg metaforyzacji został przeniesiony wyłącznie na ciągi narracyjne. Obok nich, a raczej łącznie z nimi, występują metafory budowane na zasadzie substytucji i podobieństwa, wskazujące na obecne w praktyce językowej sformułowania⁶⁴.

Jednakże poezja jest skazana na medium języka, albowiem w nim może istnieć. Aktualny stan języka poezji nie zadowala Zagajewskiego, ponieważ jest to twór obcy rzeczywistości, o której ma orzekać. Jego nieautentyczność wynika z nieumiejętności wyartykułowania współczesności. Nie jest to negacja języka jako środka komunikacji, lecz negacja jego skostniałych form, nieużytecznych w ekspresji poetyckiej. Szczególnej krytyce poddaje autor kategorie pojęciowo-wyobrażeniowe wzniosłości, rozpacz i patosu jako obce naszemu sposobowi przeżywania świata. Jeżeli więc się pojawiają w poezji, to są grą bądź dowodem braku doświadczenia. Odrzucenie myślenia tymi kategoriami jest warunkiem uwolnienia języka ze sztuczności oraz możliwością dotarcia do istoty rzeczywistości. Wiersz *W pierwszej osobie liczby mnogiej*, dedykowany Julianowi Kornhauserowi, daje rodzaj rozpoznania aktualnego stanu w poezji, będąc równocześnie negatywną deklaracją. Wyrażenia metaforyczne:

„Nosimy używane słowa, wzniosłość i rozpacz
zjedzone przez cudze usta,
chodzimy po zapadniach cudzego przerażenia”⁶⁵

zostały skonstruowane na zasadzie podstawiania, czyli substytucji. Odczytanie ich właściwego znaczenia musi poprzedzać zrozumienie związków semantycznych zachodzących między poszczególnymi składnikami wyrażenia a istniejącą praktyką językową. Użyte w trzech przedstawionych ciągach metaforycznych czasowniki ‘nosić’, ‘zjeść’ i ‘chodzić’ sugerują elementarny zakres problematyki związanej z podstawowymi czynnościami życiowymi. Na to wskazują związki łączliwości, w które wchodzi te czasowniki: nosić ubranie, nosić używane ubranie, nosić ciężary, zjeść posiłek, chodzić po lesie itp. W tekście nosi się „używane

⁶⁴ Por. niektóre prace o metaforze -- M. R. Mayenowa: *Poetyka teoretyczna. Zagadnienie języka*. Wrocław 1974, s. 222—251; M. Black: *Metafora*. Tłum. J. Japola. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 3; *Studia o metaforze I*. Red. E. Sarnowska-Temeriusz. Wrocław 1980; *Studia o metaforze II*. Red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska. Wrocław 1983; J. Pelc: *Zastosowanie funkcji semantycznych do analizy pojęcia metafory*. W: *Problemy teorii literatury*. Red. H. Markiewicz. T. 1. Wrocław 1967, s. 95—130; a także *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wyd. 2. Wrocław 1988, s. 274—277 (hasło „metafora”).

⁶⁵ A. Zagajewski: *Komunikat*. Kraków 1972, s. 14.

słowa”, „zjedzone” przez inne swe użycia (usta to element biorący udział w artykulacji). Tymi słowami są pojęcia wzniosłości i rozpacz. Sprowadzenie pojęć artykulacyjnych do czynności elementarnych nie służy ich unaocznianiu i nie uwalnia od nieokreśloności. Naoczność wyobrażenia dotyczy nie ontologii, lecz pragmatyki. Określone stany psychologiczne, praktyka, tak językowa, jak i poetycka, zredukowały je do pusto brzmiących słów i gestów; tak więc to wzniosłość i rozpacz stanowią temat główny metafor: „wzniosłość i rozpacz” to „używane ubranie”, „wzniosłość i rozpacz” — „przetrawiony posiłek”, które mają swoje ekwiwalenty w postaci porównań, zatem mechanizmem odniesień motywacyjnych kieruje również zasada podobieństwa⁶⁶.

Wiersz *W pierwszej osobie liczby mnogiej* jest bardzo przejrzysty nie tylko ze względu na charakter preferowanych przez poetę metafor, lecz również — na całość poetyckiej kompozycji, typowej dla jego twórczości. „Wzniosłość i rozpacz”, będące składnikami wyrażenia metaforycznego, funkcjonują w wierszu na zasadzie tezy-tematu. Metafory ujawniają ich pragmatyczną interpretację, nie dając jednak, pomimo konkretności obrazów, wyraźnych dowodów. Egzemplifikacja wykracza już poza sferę czysto lingwistyczną. Rozszerza rozumienie podmiotu zbiorowego „my poeci” na „my ludzie” należący do określonej tradycji i tworzący określoną rzeczywistość, my, dokonujący reinkarnacji przeszłości. Podsumowanie terażniejszości odbywa się w końcowej metaforze: [my] „obdarzeni | absolutnym słuchem milczenia”. Przeprowadzony ciąg pseudoargumentacji przedstawia zachowania i czynności w formie krótkich zdań prostych, które prezentują konkretne sytuacje, tworząc ciąg narracyjny wydarzeń. Stanowią one zwerbalizowany kontekst niemetaforyczny, rozwijający znaczenia wyrażań metaforycznych, by znaleźć swą postać uogólnioną w oksymoronie „słuch milczenia”. Konstrukcja oksymoroniczna podkreśla sprzeczności tkwiące w rzeczywistości.

Konstrukcja myślowo-kompozycyjna: temat — argumenty — podsumowanie występuje często w poezji Zagajewskiego, choć porządek elementów bywa różny. Zmiana odnosi się najczęściej do miejsca zwerbalizowania tematu. W wierszu *W pierwszej osobie liczby mnogiej* miejscem ujawnienia tezy był pierwszy wers. W *Ciałach bohaterów* temat ujawnia się w definicji: „Patos jest poezją tchórzy lub początkujących.”⁶⁷ Doktrynalno-definicyjne stwierdzenie nie przejmuje roli typowego w tej poezji podsumowania. Definicja jest poprzedzona ciągami narracyjnymi, nie pozbawionymi zupełnie metafor i porównań, lecz preferującymi sytu-

⁶⁶ Według M. G. G a d a m e r a znaki językowe są środkami, których „używa się [...] wedle uznania i odkłada na bok” (*Rozum, słowo...*, s. 111).

⁶⁷ A. Z a g a j e w s k i: *Sklepy mięsne*. Kraków 1975, s. 45.

acje, które tworzą obrazy. Sposób formułowania definicji ma więc charakter poznania indukcyjnego, w przeciwieństwie do przedstawionego wcześniej myślenia dedukacyjnego. Nie bez znaczenia pozostaje różnica czasowa dzieląca oba teksty: pierwszy pochodzi z *Komunikatu* — 1972, drugi ze *Sklepów mięsnych* — 1975. Podsumowanie jest nacechowane terażniejszością i przybiera formę hipotezy:

„Jeżeli tam można było zachować umiar
ile ziaren niepokoju musi rozsądzać
nasze zwyczajne jak smak wody życie”⁶⁸

Odrzucenie kategorii wzniosłości, rozpacz i patosu na rzecz umiaru zmusza tę poezję do nazywania rzeczywistości. Właściwe nazywanie jest również zrozumieniem. Temat ten podejmowali także lingwiści pokolenia 56 i pokolenia 70, kontynuując długi ciąg tradycji. Poetyka lingwistyczna (poza którą wykroczył Krynicki w kierunku biologii i metafizyki) ograniczała pole działania do paronomazji, kalamburów katachrezy, homonimów czy antymetaboli, pozostawiając odbiorcy tekstu proces scalania interpretacyjnego całości, ponieważ wiersz ujawnił jedynie niewielki wycinek świata. Zagajewski podziela wprawdzie nowofalowe przekonanie o tym, że porządek języka jest synonimem porządku świata, lecz go nie demonizuje. Rzeczywistość istnieje w języku, a także poza nim. Jeśli dotychczasowy sposób nazywania zjawisk rzeczywistości nie przystaje do faktów, to trzeba jeszcze raz wszystko nazwać w poezji. W tym między innymi celu odwołuje się (podobnie jak poeci poznańscy) do formy przynależnej funkcjonalnemu użyciu języka: do komunikatu, listu czy sprawozdania. Często, pomimo stylizacji na konkretny wzięty z rzeczywistości zewnętrznej, teksty przybierały charakter głęboko aluzyjny, jak np. *Sprawozdanie*, które jest poetycką formą sprawozdania z rokowań. W kategoriach zewnętrznych, czysto informacyjnych można odczytać wyłącznie pierwszy wers, przedstawiający temat: „Rokowanie nie było pomyślnie”. Zastosowana figura fałszywej etymologii tworzy drugą płaszczyznę dla argumentów, przenosząc punkt ciężkości na łańcuch skojarzeń przyrodniczych i związany z nim czas cykliczny, który utracił tę cykliczność i jest czasem zatrzymanym. Analogicznie do czasu język znajduje się także w stanie martwym, a pomimo to kieruje zachowaniem ludzi, czemu służy zastosowana inwersja oraz zabieg odwracający proporcje przyporządkowania semantycznego: „Słowa znały już wszystkich ludzi.”⁶⁹ Tajemniczy „Układ Słoneczny” jest magiczną przyczyną zatrzymania.

⁶⁸ Tamże.

⁶⁹ Tenże: *Komunikat...*, s. 50.

Magiczne zbliżenia z rzeczywistością są zjawiskiem niezmiernie rzadkim w tej poezji i należy je traktować jako formę zabawy wyobraźniowej lub formę gry analogiami. Zagajewski wyraźnie określa rodzaj swej twórczości poetyckiej, odcinając się zdecydowanie od wyobraźni. Manifestuje to w konstrukcji podmiotu lirycznego ukrytego za światem przedstawionym, nadając własnym obserwacjom cechy obiektywizmu, lub ujawnia nadawcę w osobie „my”, albo też eksponuje adresata swoich wypowiedzi „wy” i „ty” liryczne⁷⁰.

Podstawowe założenie deklarowane w tekstach to następująca konstatacja ontologiczna: poezja nie jest bytem autonomicznym. Nie tylko jej istnienie zależy od procesów komunikacyjnych, lecz sama ma charakter odtwórczy w stosunku do rzeczywistości, szczególnie zaś do zachodzących w niej procesów. Pokazanie odbiorcy tych procesów to funkcja poznawcza poezji. Koncepcja taka koresponduje z Arystotelesową kategorią mimesis, odradzającą się w sztuce z różnym natężeniem. Zagajewski nawiązuje do niej w takich tekstach, jak *Czytelnicy poezji apelują* czy *Nowy świat*. W pierwszym temat-teza pojawia się w końcowej części wiersza i wyraźnie określa bytowy charakter poezji:

„Czytelnicy poezji powinniście pomóc poetom
Poezja świeci odbitym światłem”⁷¹

Twierdzenie zostało sformułowane po uprzedniej obserwacji dokonanej po stronie odbiorców. Jest ono odpowiedzią na oczekiwania odbiorcze, prezentowane w obrazach-marzeniach uciekających od trudnej rzeczywistości. Równocześnie zespół tych oczekiwań jest odbiciem sytuacji wieczoru autorskiego młodego poety, który spotyka się z niezrozumieniem. Tak więc stwierdzenie, że „Poezja świeci odbitym światłem”, nie powstaje w sferze filozoficznej teorii odbić, lecz jest odtworzeniem realnie istniejącej sytuacji. Poeta unika metaforyzacji środków językowych, pozostawiając jedynie porównanie bez jego specjalnego sfunkcjonalizowania znaczeniowego. Wzmacnia ono już wcześniej obecne przekonanie o nieautentyczności: „Poeci mówią tak głośno, że skóra ich twarzy | pęka jak rękawiczka.” Rękawiczka, pozostając sobą, zastępuje konwencjonalną maskę, jest bowiem izolacją od świata zewnętrznego.

⁷⁰ Por. A. Okopień-Sławińska: *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*. W: *Problemy socjologii literatury*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1971, s. 109—125 — o poziomach wewnątrztekstowej i zewnątrztekstowej komunikacji oraz E. Balcerzan: „Sytuacja liryczna” — propozycja dla poetyki historycznej. W: tenże: *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na marginesie polskiej poezji współczesnej*. Poznań 1972, s. 195—250 — o wewnątrztekstowej sytuacji komunikacyjnej.

⁷¹ A. Zagajewski: *Sklepy mięsne...*, s. 35.

Symbolicznie nacechowane są takie słowa, jak: nadzieja, wiara, miłość, światło, zegar, droga, serce, lustro. Każde z nich ma swoją literacką i kulturową historię, zredukowaną o nieobecność uzupełniającego składnika wyrażenia metaforycznego.

Jednakże nawet mimetyczne odtworzenie świata nie sprowadza się do zwykłego kopiowania. Odtwarzając, artysta dokonuje wyboru. Jego obowiązkiem jest przedstawienie tych rzeczy i zdarzeń, które mają ogólne znaczenie i są typowe. Także w tym względzie poeta akceptuje mimetyczne odtwarzanie. Wyraźnie unika jakiegokolwiek jednostkowości, w przeciwieństwie na przykład do Krynickiego. Ma ambicje rozwiązywania i pokazywania zjawisk ogólnych. Nie interesuje go jednak poetyka Awangardy Krakowskiej, bo jest oddaloną od życia i ogranicza się do przedstawienia autonomicznego i papierowego świata. Takie wyobrażenie poety międzywojennego daje wiersz *Poeta II*. Struktura utworu jest silnie zmetaforyzowana, a wszystkie sądy-obrazy podporządkowane nadrzędnemu tematowi, obecnemu w metaforycznej postaci: poeta „jest urzędnikiem śmierci”. Temat ujawnia się również w odczytaniu ramy utworu, tym razem silnie zaznaczonej:

„Jest urzędnikiem śmierci.

[...]

Zwykły poeta międzywojenny”⁷²

Zagajewskiego nie interesuje kontakt z rzeczywistością polegający na jej scalaniu w konstrukcji. Chce odtworzyć sytuacje, zachowania i niektóre nadrzędne mechanizmy. *Playbeck* przedstawia mechanizm świata, który okazuje się być teatrem. Porównanie świata do teatru nie jest nowe, choć koncepcja teatralnego widzenia i rozumienia życia odegrała ważną rolę w nowej sztuce⁷³. W *Playbecku* jest to jednak teatr specyficzny, w którym aktorzy nie grają swych ról przed publicznością, lecz naśladują mechanizm, który za nich mówi. Pojęcie teatru zostało więc poddane powtórnemu procesowi konwencjonalizacji. Teatr już w swojej istocie zakłada grę i przeżywanie za kogoś. Aktorzy grają przed

⁷² Tenże: *Komunikat...*, s. 48.

⁷³ Teatr był jedną z najistotniejszych form sztuki, w jakie wcielała się ideologia kontrkultury — por. *Living Theatre*. Stanowił naoczne zaprzeczenie „nieautentycznej” kultury. Dlatego w teatrze Becka i Maliny zostały zlikwidowane tradycyjne role: postaci dramatycznej, aktora i widza. Poza tym terminologia teatralna — jak pisze J. Brach-Czaina — przeniknęła do socjologii. W ostatnich latach dominowało myślenie o społeczeństwie jak o teatrze, co prawdopodobnie było konsekwencją teatralizacji życia społecznego. Stąd protesty sytuacjonistów końca lat sześćdziesiątych przeciw „spektaklom” w miejsce prawdziwej rzeczywistości miały swoją głęboką motywację.

publicznością, odtwarzając postacie wymyślone przez autora. Na kulturową konwencjonalizację nałożył poeta następną — cywilizacyjną: to „teatr stu ust”, teatr środków masowego przekazu, teatr technicyzacji unicestwia jednostkowość w wymiarze masowym. Jest to więc świat imitacji, świat groteskowy:

„teatr stu ust [...]
[...]
[...] produkujących prawdę
matkę nigdy nie nasyconą”⁷⁴

I tutaj metaforyczna rama została wypełniona konkretnymi obrazami sytuacyjnymi, skupionymi wokół motywu turysty zwiedzającego Kraków. A więc to nie tylko treści przekazywane przez mass media mają destruktywny wpływ na odbiorcę, lecz przede wszystkim tkwiąca w technice nieograniczona możliwość reprodukcji informacji. Niechęć do techniki i wszelkich mechanizmów obecna jest również w wierszu *Potrawy bez smaku*, w którym próba rekonstrukcji mentalności przeciętnego człowieka natrafia na ślady doświadczeń telewizyjnych. Sam wiersz opiera się na technice przedstawienia zakładającej symultaniczność postrzegania.

Postrzegana rzeczywistość przedstawiona w tekstach (*Święto, Miasto, Kret, Nowy Świat, Playbeck, Śpiewnik*) jest zapisem sprzeczności, niezgodności używanych pojęć w zestawieniu z faktami. Jeszcze w *Komunikacie* (tomiku o znacznym stopniu metaforyzacji) istnieje ślad wiary w scalenie świata. Jej nośnikiem jest motyw muzyczny — melodia. Instrumenty, dźwięki, akordy, muzyka, melodia, bęben są racechowane różnymi znaczeniami — od pojedynczych głosów przez ich grupy aż do systemu. Najwyżej stoi w tej hierarchii melodia, dająca poczucie pewności w dobrze zorganizowanej i funkcjonującej całości. Bęben natomiast jest instrumentem barbarzyńców (podobnie jak u Herberta), którego ekspresja sprowadza się do krzyku. Począwszy od ostatnich wierszy z *Komunikatu* wiara w powtórne zorganizowanie świata jest konsekwentnie podważana. W *Mieście* jest to rzeczywistość mobilna, pozbawiona konkretnego istnienia. To „miasto-poczekalnia” dla „chorych na przymyknięcie oczu”, w którym wszystko jest „pomiędzy” i nie istnieją żadne zasady moralne. O ile w metaforyczno-symbolicznym *Krecie* rzeczywistość była złudą nieodpowiedzialnego obserwatora, uciekającego w krecią ślepotę, o tyle w *Mieście* antyteza zamiast wykluczać, pozostawia sprzeczności, będące źródłem rozczarowania.

⁷⁴ A. Zagajewski: *Sklepy mięsne...*, s. 13—14.

Poeta istnieje właśnie w takiej rzeczywistości, „zanurzony w płynie fizjologicznym świata”⁷⁵. Ma to swoje konsekwencje wypowiedziane wprost, choć w postaci hipotetycznej, w *Nowym Świecie*:

„Jeśli żyjesz w środku świata,
musisz się liczyć ze wszystkim.
Patrzą na Ciebie żywi i umarli”⁷⁶

Są to przede wszystkim konsekwencje etyczne i poznawcze. Poeta, odtwarzając świat, nie mówi o nim prawdy (*Prawda*), rozdzielając miłość i nienawiść. Świat został przez niego konsekwentnie podzielony na rzeczywistość autentyczną, czyli jednostkową, i nieautentyczną, czyli zbiorową. Świat nieautentyczny tworzy „spektakle”, w których rozdano poszczególne role. Przypisano im określone formy zachowań i sposoby użycia języka, tworząc „człowieka jednowymiarowego”. Ten nieautentyczny wytwór kultury gra swoją życiową rolę o nic, bo sam jest nijaki:

„Nie jesteś głodny ani nie jesteś najedzony
nie jesteś uczciwy ale nie jesteś świnia”⁷⁷

Nie może doznawać życia, lecz przeżywa jego fikcyjne przedstawienia. Zlikwidowany jest więc świat autentycznych kontaktów międzyludzkich, co podkreśla konstrukcja wzmocnionej negacji „ani... ani”⁷⁸. Pozostała komunikacja za pośrednictwem narzuconej lub wyobrażonej roli. W ten sposób uległa zatarciu granica między życiem a sztuką, lecz to nie życie zdominowało sztukę, ale odwrotnie. Dlatego podmiot „apeluje do czytelników” i podważa przydatność innego autorstwa niż życie. Ono również jest reżyserowane według przyjętych reguł codziennych zachowań i obowiązków. Działanie ludzkie zostało więc pozbawione potrzeby samorealizacji i odpowiedzialności (*Filozofowie, Autor jednego życia*).

Zagajewski wierzy w możliwość jednoznaczności w sferze etyki i epistemologii. Stąd podmiot większości wierszy ze *Sklepów mięsnych* pozostaje celowo w ukryciu, dążąc do obiektywizmu. Jest to więc bardziej subiektywna rejestracja faktów i sytuacji niż autentyczne przeżywanie. Coraz częściej pojawiają się formy „wy”, „ty”, wskazujące na adresata tekstu. Działanie to ma cele pragmatyczne, ujawnione zresztą w wierszu *Czytelnicy poezji apelują*.

⁷⁵ Tamże, s. 47.

⁷⁶ Tamże, s. 5.

⁷⁷ T e n ż e: *Komunikat...*, s. 56.

⁷⁸ Por. uwagi na temat kultury spektakli — A. J a w ł o w s k a: *Drogi kontrkultury...*, s. 116.

Poezja werbalnie pozbawiona autonomii bytowej i estetycznej zmienia więc swój środek przekazu, zmierzając do formy wybranego języka funkcjonalnego. Nie bez przyczyny, podejmując dialog z ideą konstrukcji poematu rozkwitającego Peipera (obecną u Krynickiego), Zagajewski pisał, że tylko poemat i powieść nie umarły jeszcze. Wiersz *Poematy, które związają się do środka* został zbudowany na figurze paralelizmu składniowego, którą stanowi zdanie podrzędnie złożone względne. Względność syntaktyczna służy przedstawieniu względności istnienia poezji. Newralgicznym punktem metamorfozy poetyckiej jest metafora, której Zagajewski poświęcił wiersz pod takim właśnie tytułem. Zresztą większość jego poezji jest zmaganiem z jej dotychczasową formą stylistyczną.

Poeta, mimo stwierdzenia:

„Z niecierpliwością barbarzyńców,
napadamy na metaforę [...]”⁷⁹

nie eliminuje jej ze swoich tekstów, choć w porównaniu z pierwszym tomikiem ogranicza częstość jej stosowania. Zwykle składnik wyrażenia metaforycznego pozostaje w związku podobieństwa z językową praktyką lub przedmiotami zewnętrznymi. Metafory budowane na zasadzie podobieństwa mogą również przybrać formę porównania. Są to oszczędne środki językowej stylizacji. Nie zagrażają faktografii poetyckiej, ponieważ oddalają zbytnio od istoty rzeczy. Zestawiane w metaforze składniki bywają najczęściej ujęte w układy przedmiotowe lub w ciągi myśli, przeżyć czy wyobrażeń, czasem są to także kompozycje obrazowe. Świat przedstawiony istnieje jako splot kilku konwencji: obiektywizująco-realistycznej, psychologicznej i niekiedy tematologicznej⁸⁰. Tendencje obiektywizująco-realistyczna i psychologiczna korespondują ze specyficzną konstrukcją większości tekstów, wykorzystującą metaforyczność zarówno języka, jak i sytuacji. Prawie każdy wiersz werbalizuje temat, czyniąc go ośrodkiem odczytania znaczenia. Tematyzacja może wystąpić w układzie metaforycznym, a także w twierdzeniu o charakterze definicji. Miejscem tematyzacji jest bądź wers inicjalny, bądź końcowa partia wiersza. Moment werbalizacji tematu motywuje wybór formy poznania. Jeżeli jest to wiersz inicjalny, poznanie przebiega na drodze myślenia dedukacyjnego. Jeśli formuła występuje w końcowej części tekstu, poznanie ma charakter indukcyjny, a więc montaż realnych sytuacji jest sposobem dochodzenia od rzeczywistości do poezji. Jednakże poezja ta, tworząc wbrew sobie światy autonomiczne, dąży do pełnienia funk-

⁷⁹ A. Zagajewski: *Sklepy mięsne...*, s. 20.

⁸⁰ Tamże.

eji poznawczych. Dbłość o powinności epistemologiczne przejawia się w myślowej konstrukcji tekstów, przypominającej strukturę funkcji zdaniowej. Nie stanowi ona unaukowienia, które mogłoby zagrażać poezji. Mariaż poezji i filozofii ma w swym założeniu zmierzać do nadania lekkości filozofii i mądrości poezji. Wiąże się też z chęcią obiektywistyczno-realistycznego przedstawienia, stąd też struktura tekstów jest logicznie jasna.

W poezji Zagajewskiego środek przekazu charakteryzuje się metaforycznością językową z przewagą metaforyczności sytuacyjnej. Przedmiotami przedstawionymi są natomiast pojęcia ogólne, takie jak: wzniosłość, patos, rozpacz, miłość, nadzieja, prawda, dobro, nienawiść, zagubienie, tradycja, poezja, poeta oraz panoramiczny obraz rzeczywistości polskiej. Nasuwa się w tym momencie pewne odległe skojarzenie ze średniowiecznym sporem o powszechniki, ze szczególnym uwzględnieniem idei P. Abelarda.

Nominalizm — jedna z koncepcji w tym sporze — wyłonił się z realizmu Arystotelesa. Przedstawiciele owego stanowiska twierdzili, że przedmioty ogólne nie istnieją, a skoro nie są realnymi rzeczami, to są tylko wytworami mowy. Arystoteles natomiast uważał, że nie istnieje nic poza jednostkowymi rzeczami. Abelard pisał, że poznanie zaczyna się od postrzeżeń, które są materialem poznania pojęciowego. Rozum przez abstrakcję wydobywa z nich poszczególne składniki i tworzy przedstawienia ogólne⁸¹. Pojęcia ogólne są zatem znaczeniami znaku.

Z wierszy Zagajewskiego można wybrać centralne twierdzenia, które złożyłyby się na pewien ciąg wynikania: „Poezja świeci odbitym światłem”, „Tylko poemat i powieść nie umarły jeszcze”, „Patos jest poezją tchórzy lub początkujących”, „Prawda matką nigdy nie nasycona”, „Każde życie jest klęską”, „Praca nie jest radością”, „Jest tylko kilka wzorów upadania” czy „Najpiękniejszym zwierzęciem jest kret”. Podobieństwo do sentencji mogłoby stawiać je w kręgu automatyzmów językowych. Tak się jednak nie dzieje, ponieważ celem autora jest krytyczna weryfikacja przez analizę logiczną typu: jeżeli p ... to q ... Jeżeli „poezja świeci odbitym światłem”, to „Czytelnicy poezji powinniście pomóc poetom”. Autor wyraża świadomość zawieszenia między poezją a filozofią (między innymi w *Odzie do wielości*), nadając tej sytuacji znaczenie strategii poetyckiej, stylizowanej na wyznanie. Prawidłowość mechanizmu poznania zbiorowego uległa zachwianiu, polegającemu na utożsamieniu postrzeżeń z abstrakcją, wartości z faktem. Dlatego poeta gromadzi fakty postrzeżeniowe, by je później uogólnić lub sprawdzić dzięki nim poprawność myślenia logicznego tych, którzy byli siłą spraw-

⁸¹ Por. W. Tatarakiewicz: *Historia filozofii*. Wyd. 7. T. 1. Warszawa 1970, s. 219—229.

czą faktów. Często zaprzecza sposobowi użycia jakiegoś pojęcia ogólnego, będącego odbiciem powszechnego wyobrażenia lub prawd nie przylegających do realiów życia. Ponieważ wierzy w możliwość nazwania rzeczy od początku i w obiektywne poznanie świata, poprzestaje na rejestracji postrzeżeń oraz konfrontacji teorii z praktyką. Rozumowanie oparte na funkcji zdaniowej jest poprawne z punktu widzenia logiki, lecz ogranicza wieloznaczność interpretacji. Służy działaniu pragmatyzmowi, a nie wyjaśniającemu. W konsekwencji ujawnione w tej poezji sprzeczności podkreślają absurdalność teatru świata, pełniąc funkcję destrukcyjną w stosunku do aktualnej rzeczywistości⁸². Zaktywizowanie sił destrukcyjnych jest warunkiem rozwoju w sferze praktyki kulturowo-społecznej, w której pewne fakty utożsamiono z wartościami. Jeżeli jednak ten związek tożsamości nie będzie rozbity, to pozostanie tylko doraźne działanie w granicach zastanego modelu. W poezji z lat siedemdziesiątych Zagajewski reprezentował postawę destrukcyjno-opisową, a w wypowiedziach teoretyczno-programowych ujawniał konieczność wyciągnięcia konsekwencji artystycznych z etycznego rozpoznania świata.

Zapis osobisty

O ile Barańczak, Krynicki i nawet częściowo Zagajewski koncentrowali się na poszukiwaniu środków ekspresji poetyckiej, o tyle Julian Kornhauser sięga zupełnie świadomie do poetyki ekspresjonistycznej. Jego propozycja, wpisując się w ciąg prezentacji nowofalowych, stała się w konsekwencji ich odwrotnością. Jest bardzo poetycka i stanowi wynik zawiłych niekiedy procesów wyobraźniowych. Meandryczność wyobraźni ekspresjonistycznej już w drugim tomiku Kornhausera ustępuje miejsca wypowiedzi oszczędniejszej z punktu widzenia stylistyki i użycia słowa, idąc w kierunku problematyki filozoficzno-etycznej oraz pojawiających się od czasu do czasu form zapożyczonych z innych języków funkcjonalnych, a przede wszystkim z języka środków masowego przekazu. Jak wszyscy poeci tego nurtu, Kornhauser wykorzystuje cudzy język, wprowadzając cytaty z komunikatu czy notatki prasowej albo stylizację na wspomniane formy wypowiedzi (por. *Most węglowy Szczecin — Dania. Notatka prasowa i Wtorek, miasto ziewa*). Jednak doświadczenie ekspresjonistyczne wpłynęło na inny kształt tej poezji, albowiem

⁸² Zupełnie inaczej funkcjonują sprzeczności postrzeżeniowe i wyobrażeniowe w ostatnim tomiku Zagajewskiego *Jechać do Lwowa*. Nie znoszą się wzajemnie, lecz tworzą doświadczenie wewnętrzne, nadając wierszom wielowymiarowość.

droga poety do oszczędności wyrazu prowadziła nie od poetyki rygoru i rozumu, lecz od poetyki bujnej wyobraźni.

Pierwszy tomik *Nastanie święto i dla leniuchów* jest w całości ekspresjonistyczny, wizyjny (*Brueghel*) i egzystencjalno-eschatologiczny (*Goya*). W takiej poetyce zmierza autor do określenia swojego miejsca w rzeczywistości. Podmiot liryczny w wierszach tego tomiku doznaje bólu przeżywania świata. Odczucie bólu jest wynikiem obcości jednostki wobec otoczenia. Dlatego życie przedstawia się jako śniony koszmar. Egzystencja jest ciągłą walką z przeciwnościami, a ich pokonywanie stanowi element wewnętrznego rozwoju jednostki. Ten ekspresjonistyczny tomik, mimo że wydawał się krytyce nieco anachroniczny⁸³, wyznacza problematykę podstawową: nazywanie rzeczywistości i przedstawienie jej przez świat wewnętrzny człowieka, tematyka etyczna i poznawcza. Nie znalazły się w nim zagadnienia poezji i poety, które pojawiły się w tomikach następnych. Dominuje natomiast mroczny nastrój wierszy-wyznań i wierszy-myśli. Taką atmosferę tworzą nie tylko Traklowsko-Bennowskie ciągi wyobrażeniowe, lecz ich zestawienie z tym, co na zewnątrz. W efekcie powstaje mieszanina odczuć w stosunku do świata zewnętrznego i świata wewnętrznego podmiotu. Tworzą one podstawowe napięcie, będące gwarantem sztuki. Niewątpliwie napięcie między odczuciem zewnętrznym a wewnętrznym sygnalizuje postawę wątpliwego obserwatora. Określone zostały również elementarne ciągi asocjacyjne wokół takich słów, jak: dom, śmierć, krew, gwiazda, gwiazda Dawida, pociąg, słońce, księżyc. Metafory wokół nich powstające uderzają swoją obrazowością, np. „dzban słońca”, „słońce zatrzepotało skrzydłami” czy „Ulice biegły za pociągami w ogniu wiatru”. W ich tworzeniu poeta wykorzystuje szyk przestawny, co daje efekt magii.

Widoczna w pierwszym tomie wierszy Kornhausera zależność od tradycji ekspresjonistycznej stanowi problem bardziej złożony, obecny również w twórczości innych poetów grupy Teraz, np. Wita Jaworskiego i Stanisława Stabro. Wśród przytoczonych metafor J. Kornhausera zwraca uwagę ostatnia, ponieważ przypomina metaforę przybosiowską. Pierwsza jej część „ulice biegły za pociągami” — wykazuje szczególne podobieństwo. Druga ma już charakter ekspresjonistyczno-katastroficznego. Wprowadza rzeczywistość codzienną w przestrzeń walki żywiołów — ognia i wiatru (powietrza), niesie zagładę. Przyjęcie tradycji ekspresjonistycznej było nawiązaniem do określonego nurtu z początku wieku, a także wynikało z poszukiwań światopoglądowych autora, które zmierzały w stronę poetyki II Awangardy. Niestety ani grupa Teraz, ani

⁸³ Por. A. K. Waśkiewicz: *Nowy ekspresjonizm*. „Poezja” 1974, nr 2, s. 78—80.

Nowa Fala nie wyciągnęły z tego światopoglądu głębszych wniosków w planie historycznym, poprzestając na stworzeniu atmosfery zagrożenia przez stosowanie środków stylistycznych znanych już z tradycji. Manifestowany przez J. Kornhausera ekspresjonizm należy zatem przyjmować wspólnie z wpływami Przybosa i katastrofizmu.

Na obecność elementów ekspresjonistyczno-katastroficznych w poezji Nowej Fali pierwszy zwrócił uwagę R. Krynicki, widząc je również w poezji lingwistycznej⁸⁴. S. Stabro rozumiał katastrofizm jako nową kategorię estetyczną w poezji lat siedemdziesiątych, potwierdzając tym samym typowe dla tej generacji mieszanie pojęć — w tym przypadku światopoglądowych z estetycznymi. Katastrofizm „Stanowi kategorię całościową wobec cząstkowych spostrzeżeń liryki lingwistów. Proces permanentnego rozkładu i ponownego odrodzenia się wartości, realizowany w symboliczno-kulturowej poetyce ma charakter procesu »kosmicznego«. Obejmuje on w szerszej niż liryka lingwistyczna skali doświadczenia jednostki, uwzniośla je i uniwersalizuje.”⁸⁵ Takie rozumienie katastrofizmu nie jest, oczywiście, kontynuacją II Awangardy.

Począwszy od tomiku *W fabrykach udajemy smutnych rewolucjonistów* w poezji Kornhausera dokonuje się zmiana. Miejsce jednostkowego bohatera indywidualisty zajmuje zbiorowość. Poeta jest pozbawiony swego wyjątkowego miejsca. Nie chce już być bohaterem, wyrastać ponad własną społeczność. W wierszu *Gra „ja”* liryczne to „Inni”, inni to także rzeczywistość, przedstawiona w rozmaitych swoich formach:

„Rzeczywistość wcale nie jest zagadkowa
składa się z prymitywnego systemu ubezpieczeń
Który chroni wyłącznie nasze myśli”⁸⁶

„Rzeczywistość ma kilka twarzy”⁸⁷

oraz:

„Rzeczywistość jest głucha jak pień dlatego
Nie krzyczę (święte wartości nabierają wagi)”⁸⁸

Rzeczywistość — jak informuje podmiot wypowiadający — nie jest ani skomplikowaną całością, ani tajemnicą, ani też odbiciem właściwości ludzkich. Jest jednak różnorodna. Poeta nie znajduje w niej adresata swo-

⁸⁴ Por. R. Krynicki: *Widmo młodych*. „Fakty i Myśli” 1971, nr 22.

⁸⁵ S. Stabro: *Czy nowy katastrofizm*. W: tenże: *Poeta odrzucony*. Kraków 1989, s. 108 (przedruk ze „Studenta” 1973, nr 1).

⁸⁶ J. Kornhauser: *Zwycięstwo*. W: tenże: *Stan wyjątkowy*. Warszawa 1978, s. 33.

⁸⁷ Tenże: *Odpowiedzialność*. W: *Stan wyjątkowy...*, s. 31.

⁸⁸ Tamże, s. 32.

ich emocji. Dlatego rezygnuje z siły ekspresji, a nawet swoje działanie ogranicza do wyboru odpowiednich fragmentów rzeczywistości. Następuje więc zamiana strumienia myśli na strumień obrazów, jak w *Punkcie widzenia*, będącym rejestracją rzeczywistości. Zapis świata wymaga jednak nazywania (*Niepamięć*) zgodnego z epoką i jej moralnością. Nazwy nie mogą wydłużać linii kontaktu między rzeczą a słowem. Jest to zadanie trudne ze względu na konwencjonalność języka, która tworzy naturalną barierę między światem przeżywanym a światem odbieranym przez medium poezji. Język operujący pojęciami ogólnymi jest nieprecyzyjny jako środek przekazu. Związek między znakiem a jego przedmiotem, zachodzący w języku według triadyczno-trychotomicznej koncepcji Peirce'a, polega na jego relacji do interpretanta, przebiegającej arbitralnie. Nie ma naturalnych ani bezpośrednich zależności przyczynowych między znakiem a przedmiotem⁸⁹. Jednakże proces nazywania odbywa się w innym porządku niż czysta analiza znaku. Kształtuje się na pograniczu między żywiołowością tego, co na zewnątrz jednostki ludzkiej, a jej zdolnością do racjonalizowania świata. Właściwe przyleganie nazwy do jej desygnatu zależy od zakresów i celów jej użycia oraz od możliwości interpretacji jej znaczenia przez inne znaki. Przekładalność znaku ważna jest nie tylko z punktu widzenia semantyki, lecz także rozważań etycznych. Szeroka interpretowalność znaku dowodzi zrozumienia jego znaczenia, a więc staje się gwarantem prawdziwości jego użycia. Wszelkie skostnienie grozi fałszem.

Poszukiwanie prawdy to przyczyna stosowania przez przedstawicieli Nowej Fali różnych poetyk: lingwizmu interwencyjnego i syntetyzującej paraleliczności Wschodu, prezentyzmu i ekspresjonizmu. Barańczak, aby dotrzeć do prawdy o świecie, demaskuje użycie języka, poszukując jego prawdziwości. W efekcie, zarówno wieloznaczność, jak i skostnienie nie budzą jego zaufania. Zgłasza ciągłą nieufność do języka jako środka przekazu i komunikacji międzyludzkiej. Kornhauser w tym samym celu sięga do poetyki ekspresjonistycznej. Nie bez powodu w pierwszym tomiku poświęca pojęciu prawdy cały tekst pod tym właśnie tytułem:

„Jeśli masz czas, brzeg cienia odetnij jak
welon. Jeśli masz czas wyrwij paznokcie,
zapukaj w szybę okna. W skrzydłach talmudu
skrzep ciszy pękł, mogę już tylko wołać:
zapomniałem, jak wygląda prawda.”⁹⁰

⁸⁹ Por. H. Buczyńska: *Peirce*. Warszawa 1966, a także M. Bense: *Świat przez pryzmat znaku*. Tłum. J. Garewicz. Wstęp H. Buczyńska-Garewicz. Warszawa 1980.

⁹⁰ J. Kornhauser: *Nastanie święto i dla leniuchów*. Warszawa 1972, s. 45.

Ekspresjonistyczne poszukiwanie prawdy zmierza w stronę odnawiania znaczeń oraz nie zracjonalizowanego odczucia świata. Język ma wyrażać świat z perspektywy wewnętrznych przeżyć podmiotu postrzegającego ten świat. Ważna jest więc i jednostka, i ogół. Trudność dotyczy wyrażania odczuć i zapisu obserwacji. Stąd w *Zjadaczach kartofli* pojawia się pojęcie języka-tarczy, omijającego istotę świata zewnętrznego, a także wewnętrznego. Przekonanie o tej podwójnej zależności leży u podstaw negatywnie przeprowadzonego dowodu w wierszu *Gra*. Skoro „ja to inni”, podmiot liryczny ma prawo nie wiedzieć, nie mówić, nie dbać, nie rozumieć i nie rozpaczać, ponieważ to samo czynią inni. Owo ironiczne wpisanie się we wspólnotę jest podjęciem dyskusji z ekspresjonistyczną typowością, a także z socrealistyczną wspólnotą. Jest to refleksja nad uniformizacją życia, choć podobna postawa i jej konsekwencje mogą również odnosić się do sfery działalności artystycznej.

Przyczyny uniformizacji tkwią nie w aktualnych właściwościach języka, dających poczucie ograniczenia, lecz w sposobie mówienia. Analiza logiczno-metodologiczna warunków porozumienia doprowadza w wierszu *Przemówienie* do zaprzeczenia możliwości wzajemnego zrozumienia. Język nie zmierza do oddania wielości w jedność, lecz do unifikacji treści i struktury oraz do własnej wielokrotności przez środki masowego przekazu. Połączenie tych odległych czasowo konstatacji z okresu początkowego twórczości Kornhausera (*W fabrykach...*) i z czasu ustalonej już poetyki (*Stan wyjątkowy*) daje dość zaskakujące zestawienie: „zamieńmy język na głośnik” i „ja to inni” z obecną w całości tej poezji tendencją do łączenia zewnętrznego i wewnętrznego punktu widzenia. Wynika stąd niechęć do deklaratywnego rewolucjonizmu, który jest ideowo nadszarpnięty w tomiku *W fabrykach...* i świeci obcym sobie światłem. Typową reakcją na taką postawę jest tekst *Jak zobaczysz tłum, wracaj szybko do domu*. W budowanym obrazie rzeczywistości dominują więc pozór, kłamstwo i maska w zmultiplikowanej postaci.

Poeta, chcąc się przeciwstawić takiemu światu, wybiera postekspresjonistyczny krzyk, ponieważ widzi siebie w sytuacji podobnej do tej, w jakiej znajdowali się poeci początku wieku. Upraszcza być może swoje zadanie, zważywszy częste deklaracje na temat nieistnienia przeszłości. Niewątpliwie taki wybór zapewnił mu odmienną tonację debiutu, lecz nie określał indywidualnej poetyki. Jego poezja zaskakiwała agresywnością semantyczno-obrazową i anachronizmem artystycznym, nie była jednak wystąpieniem w pełni oryginalnym. Chociaż w następnych tomikach Kornhauser zrezygnował z patosu ekspresjonistycznego, to chęć sprawdzenia współczesnej użyteczności tej poetyki pozostała długo w jego poezji, poszukującej także punktów styčných ze współczesną sztuką.

Przede wszystkim nie zrezygnował z wypowiedzi-wyznań, które sąsiadują często z relacją bezosobową.

Wyznanie jest gwarantem autentyczności, a bezosobowa relacja ma ambicje obiektywizacji doświadczeń. Połączenie widzenia subiektywnego z obiektywnym daje konstrukcje artystyczne oparte na sprzeczności. Bezosobowość w takich wierszach, jak *Ankieta* oraz *Iść* stanowi skrajną propozycję rozwiązania problemu zapisu obserwacji, jak również maksymalnie krótkiej informacji⁹¹. Oba teksty zbudowane są z bezokoliczników. W pierwszym występują czasowniki przedstawiające elementarne płaszczyzny aktywności, związane najczęściej z egzystencją, których wyliczenie zostało zakończone przysłówkiem „po prostu”. Drugi tekst składa się z czasowników ruchu i czasowników rozwoju, podanych również w formie bezokolicznikowej. Ruch jest zawsze do przodu: od bycia do działania. Może nim być kariera zawodowa, bezkompromisowa, krzykliwa, ukrywająca lęk. Niektóre bezokoliczniki występują z rzeczownikami, przez co artykułowany nakaz staje się bardziej konkretny: „zdusić lęk”, „zagryźć wargi”, „przywołać obrazy”, „posuwać się naprzód”. Prezentowana postawa jest niewątpliwie postawą bezkompromisową. Odpowiedź na pytanie: Wobec czego? — należy do każdego indywidualnie.

Bezokolicznikowa relacja Kornhausera to zabieg artystyczny dający świadectwo braku świadomości estetycznej, charakterystycznego dla całego nurtu nowofalowego. Forma bezosobowa, a szczególnie jej odmiana bezokolicznikowa, są pozbawione indywidualnie realizowanej łączliwości semantycznej. Jeżeli można określić łączliwość strukturalną bezokolicznika w granicach istniejącego systemu językowego, to jej substancjalne wypełnienie pozostaje polem możliwości indywidualnych. Zakładając, że prawda leży w autentyczności i w zobiektywizowanej relacji, zapis bezokolicznikowy nie deformuje i nie nadinterpretowuje przedstawionej sytuacji. Jeżeli jest autentyczny, czyli obiektywny, to powstaje opis prawdziwy, przy czym nie będzie to jedyna prawda, lecz wielość jednostkowych prawd, powstających na zasadzie asocjacji *implicite* w stosunku do prezentowanych bezokoliczników; a więc i w takim przypadku nie można dokonać całkowitej neutralizacji języka.

Konsekwentne użycia takiej formy powodują niewątpliwie oszczędność słowa i odczłowieczenie poezji. Podjęta przez Kornhausera droga od ekspresjonistycznego patosu połączonego z apelatywnością stylu do bezokolicznikowego skrótu — jest jedną z konsekwencji płynących z analizy tradycji. Żart bezokolicznikowy odbija bowiem ekspresjonistyczną (choć nie tylko) telegraficzność, a ponadto stanowi przykład

⁹¹ Por. t e n ż e: *Stan wyjątkowy...*, s. 42, 47—48.

skumulowanej aktywności słowa, które bez konkretyzacji znaczy niewiele.

Pomimo ciągłej obecności wzorca ekspresjonistycznego, sprawdzanego na różne sposoby, poeta omija jego irracjonalizm i metafizykę, najprawdopodobniej ze względu na odmienne założenia filozoficzne. Dokładne odczytanie z tekstów filozofii poetyckiej jest praktycznie niemożliwe, podobnie jak rekonstrukcja programu artystycznego. Wypowiedzi poety na temat języka i poezji wyjaśniają w pewnym stopniu jego stanowisko. Jeżeli nie ma jednej prawdy, podobnie jak nie ma jednej rzeczywistości, to pozostaje własne „ja”. Jednak ono również nie daje gwarancji oryginalności, ponieważ wystawiane jest na działania zewnętrzne, które nie są ani dobre, ani złe, lecz są jedynie koniecznością. Przesłanie:

„Stań się wrogiem samego siebie, zniszcz w sobie niewinność
Pij chciwie świat nie dbaj o jego opaleniznę
Ale zatrać się w nim zwalczaj go w sobie nazywaj go
Świecie mój Przyładku Dobrej i Ostatniej Nadziei”⁹²

wyjaśnia, dlaczego poeta nie może być przywódcą. Miejsce poety-przywódcy zajął ktoś inny piszący, np. piekarz czy przedstawiciel innego zawodu. Ta zamiana wynika ze starej relacji między sztuką a życiem, w której przewagę zyskało tym razem życie (*Czy jest młody poeta, Trzy wyjścia*). Poeta to człowiek, który żyje i łączy się ze zbiorowością ze względu na przynależność gatunkową, narodową, profesjonalną itp. Czy jednak ma prawo twierdzić, że „ja to inni”? Wydaje się, że rozwój poezji Kornhausera przeczy takiej interpretacji już od samego początku, ponieważ autor, przyjmując ekspresjonistyczną poetykę, unikał charakterystycznej dla niej typowości. Stąd zarzucany mu przez krytykę pęd do uniformizacji nie wydaje się słuszny⁹³. Słuszne natomiast jest stwierdzenie samego autora, który mówi o sobie jako o „liryku bezpośrednim”. Ekspresywność bezpośrednia jego wierszy nie ulega wątpliwości, a podjęcie niektórych aktualnych tematów „ze świata” nie likwiduje liryzmu. Świat przedstawiony w wierszach Kornhausera jest w mniejszym lub większym stopniu metaforyczny. W autotematycznej wypowiedzi pisze on:

„dokąd iść nie kalecząc sobie języka
dokąd iść nie wygłaszając przemówień
i nie dotykając sparaliżowanych pomników
to retoryczne pytanie nie jest bynajmniej metaforą
to pytanie zmieniło mnie w zbieracza anegdot”⁹⁴

⁹² Tamże, s. 37.

⁹³ Co zauważa T. Nyczek w szkicu *Daliśmy się złapać na lep poezji*. W: tenże: *Powiedz tylko słowo...*, s. 101–102.

⁹⁴ J. Kornhauser: *Stan wyjątkowy...*, s. 21.

Niewątpliwie poeta włącza anegdotę do zbioru swoich środków ekspresji, nie rezygnując z wyobraźniowego porządku przedstawienia, w którym istotną rolę odgrywają inwersja i metafora.

Inną konsekwencją wielości prawd i wielości rzeczywistości jest zwrócenie uwagi na prawdę jednostkową; poznanie siebie okazuje się dużo bardziej prawdziwe niż poznanie świata. Cykl wierszy *Osiem linijek* z tomiku *Zjadacze kartofli* podejmuje tematykę kontemplacyjną zmierzającą do poznania siebie, własnych reakcji oraz reakcji innych na nas. Stanowi rodzaj *cahier intime*, w którym nie ma ani patosu, ani krzyku, ani ciemnych metafor, ani też agresji. Tajemnica powstaje z wzajemnego odniesienia doznań i myśli. Jest to prawdziwe odejście od ekspresjonizmu. Poeta uzyskał niezależność specyficznie przez siebie rozumianą, którą sygnalizował już wiersz *Decyzja czyli narodziny wieku*. „Niezależność — pisał w nowym manifestie w 1978 roku — nie oznacza braku odpowiedzialności, jakby się prostodusznie wydawało. Jest to odpowiedzialność innego rodzaju. Nie podnosi ciężarów trudnych do udźwignięcia, lecz wierzy w misję jednostkową, skromną i nieuprzywilejowaną, jednak autentycznie żywą. Żyją, gdyż stale przekracza samego siebie, słucha wewnętrznego głosu, odrzuca hasła, które płyną z zewnątrz, nawet te szlachetnie sformułowane, łatwe do przyswojenia, będące echem niegdysiejszych przemyśleń.”⁹⁵

Trudno określić, czym jest ta ostateczna formuła poezji i czy pozostaje ona w zgodzie z pytaniami stawianymi sobie przez autora na początku twórczości, których w całości nigdy nie podjął pomimo świadomości wszystkich sprzeczności życia publicznego. Być może było jeszcze za wcześnie na dokonanie syntezy narodowej.

„ten romans z ojczyzną, polszczyzną, zgnilizną,
mielizną, siwizną, krzywizną, workiem klątw,
jak zamknąć w jednej skrzyni razem
z szablą Kordiana. jak zatrzymać
ten pociąg. w którym ciepła jest moja
pamięć i uczciwość. [...]”⁹⁶

J. Kornhauser jest autorem siedmiu tomików poetyckich i mimo to jego twórczość trudno przedstawić w kategoriach oryginalnej poetyki indywidualnej. Wiersze cyklu *Osiem linijek* wpisują się w odmianę poezji liryczno-kontemplacyjnej i stanowią konsekwentny głos indywidualny. Nie można jednak tego powiedzieć o całym jego dorobku, w którym podstawowe sprzeczności wynikają z wyboru poetyki. Stąd założe-

⁹⁵ Cytuję za T. Nyczek: *Powiedz tylko słowo...*, s. 108.

⁹⁶ J. Kornhauser: *Krwotok*. W: tenże: *W fabrykach udajemy smutnych rewolucjonistów*. Kraków 1973, s. 42.

nie aktywnej obecności w świecie realizowane jest równocześnie w poetyce ekspresjonizmu i w poetyce faktu, w poszukiwaniu autentyzmu wyznania i w bezosobowości wypowiedzi. Elementem wspólnym dla wszystkich tekstów jest niewątpliwie dążność do odnalezienia własnej bezpośredniości lirycznej wbrew podejmowanym formom komunikatu czy notatki prasowej. W tym znaczeniu *cahiers intimes* są konsekwencją wcześniejszych prób. Ponadto dowodzą świadomego odejścia od agresji (wyrażonej w poetyce ekspresjonistycznej bądź w poetyce faktu) w kierunku poznania samego siebie. Wybór podjęty przez Kornhausera jest w pewnym sensie wynikiem jego refleksji nad ideologią kontrkultury (por. *Kto się boi czerwonego Rudiego*, *Mówi André Malraux*, *Wolfgang Lefèvre*). W początkowym okresie buntował się przeciw rzeczywistości, szukając prawdy społecznej. Późniejsze ograniczenie się do perspektywy osobistej stanowi inną postać buntu, tym razem w imię prawdy jednostkowej. Poznanie siebie jest bliższe autentyczności przez subiektywizm, w przeciwieństwie do prawdy publicznej, która zakłada obiektywizm, a ten zawsze grozi zabiegami redukcjonistycznymi lub demagogią. Wybierając „niezależność”, odchodzi Kornhauser od form demagogicznych, wpisując się w nurt poszukiwań ideologicznych kontrkultury⁹⁷.

Redukcja metafor

W okresie debiutu książkowego Andrzeja Szuby problem języka i różnorodnych, poetyckich gier językowych, zmierzających do demaskacji jego struktury i wartości informacyjnych, stanowił temat już prawie zamknięty i nie nadający się do realizacji artystycznej. Ponowne jego podjęcie nie służyłoby rozwojowi indywidualnej postawy twórczej. Nieufność wobec języka jako systemu, jak również poszukiwanie trwałych wartości etycznych, ukryte za jego demystyfikacją, były już na tyle oczywiste, że stały się własnością generacji, a także przedmiotem fascynacji młodszych poetów. W zakresie oczekiwań estetycznych Nowa Fala nie dała zamkniętej propozycji i nie wytworzyła w pełni oryginalnego stylu języka poetyckiego, który odpowiadałby wachlarzowi poruszanych zagadnień etycznych. W doświadczeniach i postawach dwóch poetów krakowskich — Zagajewskiego i Kornhausera tkwiło dalej pytanie bez odpowiedzi: jak? Obaj poeci inaczej poszukiwali indywidualnej formy wyrazu: Zagajewski w celu dania świadectwa rzeczywistości ograniczał

⁹⁷ T. Nyczek interpretuje to jako odejście Kornhausera od deklarowanej kiedyś postawy, a nie jako jej konsekwencję, ponieważ dla niego poznanie siebie jest również poznaniem własnego otoczenia.

już od początku częstotliwość użycia metafory i posługiwał się kategoriami logicznymi w myśleniu poetyckim. Kornhauser przeciwnie, rozpoznał od skomplikowanej semantycznie metafory ekspresjonistycznej, by dojść w 1978 roku do oszczędnej formy zapisków osobistych doznań w swoim *cahier intime*. Metafora była zagadnieniem centralnym dla całego ruchu nowofalowego, choć może nie zawsze dostatecznie wyartykułowanym.

Założenie poetyckie Andrzeja Szuby to odmetaforyzować i odmystyfikować rzeczywistość, wyposażając bohatera w świadomość terażniejszości, a także nadając wypowiedzi poetyckiej nowy kształt, zdeterminowany stanem współczesnej kultury i utrwalonymi w niej formami percepcji. Realizuje to między innymi tekst *Tym wszystkim z Wejścia zapasowego*, będący motywacją tomu i dedykacją dla odbiorcy:

Tym wszystkim

„którzy:

zapomnieli o łotrach i krzyżu i
wiedzą, że chrystus umiera na raka i nie zmartwychwstaje
[...]
dają się metaforyzować zbyt łatwo
[...]

których

milczenie ma wartość krzyku a
krzyk jest bezwartościowy”⁹⁸

W innym miejscu na pytanie stanowiące tytuł: *Czy może ślepy prowadzić ślepego*, odpowiedź brzmi: tak

„w oparciu o niepodważalną zasadę metaforyzowania

rzeczywistości”⁹⁹

Użycie bądź odrzucenie metafory nabiera znaczenia moralnego, z pełnym pominięciem jej walorów estetycznych. Została ona bowiem utożsamiona z przynależnością do grupy, szkoły czy — ogólnie — ze sztucznością i fałszem. Już na początku XX wieku B. Cendrars i G. Apollinaire zwrócili uwagę na niebezpieczeństwo utraty własnej tożsamości. W dobie wzmożonej komunikacji i rozwoju środków masowego przekazu zaistniały realne warunki do manipulacji (choć wymienia się również pozytywne właściwości kultury masowej). Problem ten przed-

⁹⁸ A. Szuba: *Wyjście zapasowe*. Katowice 1980, s. 30.

⁹⁹ Tamże, s. 8.

stawia dramatycznie A. Zagajewski. W *Playbecku* aparat myślenia został niejako zinstytucjonalizowany w gotowych wzorcach interpretacji rzeczywistości, nie wyłączając modelu czysto konsumpcyjnego. Poeta już wcześniej utracił romantyczną funkcję przywódcy duchowego i eksperta kultury, a rozłożenie stopnia uczestnictwa w kulturze między literaturę i inne formy aktywności sprawiło, że wytworzyła się wśród pisarzy chęć z jednej strony zaspokojenia konsumpcyjnych potrzeb odbiorcy, z drugiej zaś — wypowiedzenia własnej indywidualności artystycznej. Wraz ze zmianą sytuacji pisarza zmieniła się również sytuacja czytelnika, który, chcąc zachować tożsamość, musi dokonywać ciągłych wyborów między różnymi propozycjami kultury i wchodzić z nimi w dyskusję. Przemiany estetyczne w poezji dwudziestowiecznej oscylują ustawicznie między tymi prawidłowościami.

Bunt poetów przeciw metaforze miał również inne źródło; środki komunikacji masowej wytworzyły swój specyficzny język na podstawie form literatury z doby jej dominacji kulturowej, wzbogacając go chwytami perswazyjnymi o podłoże dydaktyczne i komercyjnym. W ten sposób metafora — konstytutywny element poezji — uległa nadmiernemu upowszechnieniu, stając się nie zamierzoną uprzednio formą afirmacji rzeczywistości. Uczestnictwo w kulturze, ale i w życiu codziennym musi wykluczać pełną akceptację metafory, w przeciwnym bowiem razie traci znamiona działania twórczego, a więc mającego jakikolwiek sens. Poeci odrzucają lub redukują metaforę rozumianą jako trop stylistyczny. Negują więc wszelką działalność językową zmierzającą do uzyskania względnej jedności semantycznej o odkrywczym charakterze. Dzieje się tak dlatego, że uzyskanej jedności znaczeniowej zestawienia słownego grozi w procesie reprodukcji automatyzacja i konwencjonalizacja. Stąd w poezji Szuby rzeczywistość zmetaforyzowana jest światem pozorów.

W *Karnecie na życie* dominuje żywiolowość skojarzeń, oparta na metaforze językowej, a przede wszystkim sytuacyjnej. Ośmieszeniu ulega autonomia i oryginalność poezji. Na tej samej płaszczyźnie zestawia podmiot instrukcję obsługi samochodu, skład farmaceutyczny leku i test *Hamleta*. Wychodzi z założenia, że zarówno języki użytkowe silnie spetryfikowane, jak i tekst dramatu Szekspira mogą stanowić środek przekazu wierszy, stając się materiałem wyjściowym nowej oceny i rozumienia świata.

Wejście zapasowe, a także późniejszy tomik *Na czerwonym świetle* prezentują etyczne stanowisko autora wobec zjawisk otaczających. Wypowiedź autorska, podobnie jak w cytowanych tekstach, wchodzi w dialog z przywołanymi kontekstami: kulturowym, literackim i z samą rzeczywistością codzienną. Dialog przebiega równocześnie w płaszczyźnie

historyczno-mitologicznej i we współczesnej. Poeta nie unika wyraźnej aluzji stylistycznej, tematycznej i niekiedy kompozycyjnej do tekstów powstałych w ostatnim ćwierćwieczu (np. *Jonasz i Tren Fortynbrasa* Herberta). Najczęściej przywołuje tekst *Hamleta* w funkcji cudzego głosu (odpowiednio spreparowany tekst *Na lotnisku delegację żegnali* analogiczny do *Na lotnisku delegację witali z Karnetu na życie*) oraz odwoławczego elementu polemicznego.

Trzeba również zauważyć, że tytuły tekstów funkcjonują w *Wejściu zapasowym* na podwójnej zasadzie: informacji pozatekstowej i wewnątrztekstowej. Teksty zwykle nie są ujęte w ramy, ponieważ wszystko, co cudze i własne, ulega wymieszaniu, tworząc różnorodne konfiguracje semantyczne. Daje to poczucie równoczesnego postrzegania rzeczywistości, atakującej ludzką uwagę wieloma bodźcami. Tradycja literacka i kulturowa również wchodzi w skład świata przedstawionego. Zapis aktualnych wydarzeń wywołuje to, co już kiedyś się zdarzyło, uzupełniając wypowiedź o odczytanie kontekstowe.

A. Szuba zauważa też upadek wartości etycznych w społeczeństwie kultury masowej:

„zdalnie sterowane słowa teraz
już szybsze od prawdy
przemykające ze świstem po zebrze
kiedy stoimy na czerwonym świetle
patrzac
jak umiera w nas ostatni człowiek”¹⁰⁰

Nie demonizuje jednak tego zjawiska, lecz rozważaniom etycznym nadaje szerszą, uniwersalną perspektywę. Biblia pojawia się nie tyle w celu podkreślenia ciągłości kultury, ile zaznaczenia postawy moralnej. Na podobnej zasadzie podmiot prowadzi dialog z Herbertem, Różewiczem, Krynickim, Barańczakiem i polskimi romantykami, którzy w różny sposób i w różnym czasie podnosili zagadnienie odpowiedzialności etycznej poety, poezji i kultury.

Motyw ojca i syna, dominujący w tomiku *Siostrze skalpel*, sprowadza problematykę etyczną na płaszczyznę osobistą i jednostkową. Równocześnie wyznacza zakres, w którym autor prowadzi rozważania nad granicami moralnej odpowiedzialności, weryfikacją historii, mitologii, współczesnej rzeczywistości, a także zadaje pytanie, jakie wartości jesteśmy w stanie przekazać następnym pokoleniom.

Głos odpowiedzialności dobiega poprzez natłok informacji, układankę z różnych funkcjonalnie i terytorialnie języków — mozaikę świata i mo-

¹⁰⁰ Tamże, s. 28.

zaię wrażliwości. O problemach współczesnych mówi Szuba językiem „produktów gotowych”, czyniąc użytek z tego, co w kulturze uzyskało już formę zamkniętą. Odpowiednikiem „rzeczy gotowych” jest cytat nacechowany stylistycznie. Nie dokonując lingwistycznego rozbicia stereotypu, podmiot pozbawia go właściwości automatyzacyjnych, oczyszczając w ten sposób pole percepcji rzeczywistości. We wszystkich tych tekstach, w których zestawione formy gotowe uzyskują znaczenie metaforyczne na poziomie całości znaczeń konotowanych, metoda manipulacji kontekstowej pozwala na twórczą interpretację świata; ingeruje i może przekształcić powszechną świadomość odbiorczą. Dokonuje się w ten sposób proces przetłumaczalności jednego tekstu na drugi. Jednakże można odnaleźć kilka wyrażen metaforycznych w *Wejściu zapasowym*, np.: „rezerwy ślepoty”, „szczupła podbudowa ideologiczna”, „rampa słowa”, „cierpliwa nieobecność”, „wróci z przekształceniem semantycznym w dziobku” „nosić klatkę w sobie”. W tomiku *Na czerwonym świetle* obecność środków stylistycznych została ograniczona w zasadzie do jednego wiersza (*taki strach...*). Takie teksty, jak *Tym wszystkim i ten kto nas będzie reanimował* z *Wejścia zapasowego* oraz *człowiek jednocyfrowy* i *Mówią mieszkańcy wyspy Jotabe położonej u wylotu zatoki Akaba*, pokazują, że eliminacja metafory jako chwytu stylistycznego nie zagraża wieloznaczności, pod warunkiem, że tekst przedstawiony ma poza sensem bezpośrednio komunikowanym jakiś sens ogólniejszy, odnoszący się do innej dziedziny rzeczywistości niż ta, której wprost dotyczy. Jest to już wszakże właściwość nie tylko poezji i nie tylko sztuki słowa.

W twórczości A. Szuby nastąpiło większe niż u innych poetów Nowej Fali zbliżenie z problemami kontrkultury. Uczestnicy ruchu kontrkultury kontestowali wszelkie formy kultury represywnej i zinstytucjonalizowanej. Środki masowego przekazu mają — według nich — potężną siłę zniekształcającą świadomość dzięki koncentracji informacji. Decydują też o tym, co można upowszechnić, a czego nie należy. Równocześnie kontestatorzy nie głosili haseł zatrzymania rozwoju techniki i nie kwestionowali przydatności jej osiągnięć. Krytykowali jedynie niewłaściwe wykorzystanie techniki.

A. Szuba stara się wyciągnąć konsekwencje ze sprzeczności tkwiącej w ruchu kontrkultury oraz z doświadczeń lingwizmu interwencyjnego i doświadczeń poetów krakowskich, przekraczając zaczarowany krąg języka jako uniwersalnego przedmiotu przedstawionego wierszy nowofalowych. W efekcie jego teksty tworzą wielopoziomową strukturę znakową, opartą na wzajemnej „przetłumaczalności” znaków.

C. S. Peirce w swej teorii znaku wyróżnia trzy jego elementy: znak (czyli środek przekazu lub materialny nośnik znaczenia), przedmiot i interpretant. Te trzy elementy określane są także jako „Pierwsze”, „Dru-

gie” i „Trzecie”. „Pierwsze” jest jakością, do której nie jest przypisany żaden przedmiot, a więc jest możliwością. „Drugie” jest obecnością dwóch elementów (jakości i przedmiotu), lecz jest pozbawione głębszego znaczenia. Dopiero „Trzecie” jest myślą, prawem, znaczeniem, a więc koniecznością. Pomijając dokładniejsze wyjaśnienie układu trychotomicznego tej teorii, należy podkreślić, że w ujęciu epistemologicznym każdy z członów triady musi zawierać element „Pierwszego”, czyli element jakości oderwanej od swego bezpośredniego użycia. Nie znaczy to jednak, że „Pierwsze” znaku (w ujęciu ontologicznym to środek przekazu) nie posiadało innego lub innych użyc. Przetłumaczalność znaku polega na tym, że za pomocą używanych już struktur (znaków) można informować o czymś innym, niż one pierwotnie komunikowały. Możliwe to jest głównie dzięki zmianie przedmiotu, o którym mowa. Powstające znaczenie (interpretant) nie jest w ten sposób narażone na oderwanie od przedmiotu i ustatycznienie¹⁰¹.

Istnienie „wspólnego języka” nie stanowi dla A. Szuby bariery uniemożliwiającej indywidualną wypowiedź. Nie demonizuje więc go, lecz traktuje stereotyp jako materialny nośnik znaczenia. Dopiero w relacji z przedmiotem wypowiedzi realizuje się jego możliwość jako środka przekazu, ponieważ powstające znaczenie ma charakter mediacyjny i nie utożsamia znaku z przedmiotem. Dlatego celowo sięga autor *Wejścia zapasowego* do *clichés* cywilizacyjnych i literackich, tzw. metafor i symboli codzienności, dokonując jakby ich rozpisania na argumenty¹⁰².

W propozycji A. Szuby poeta jest wnikliwym obserwatorem i z elementów rzeczywistości tworzy jej antyśrodowisko¹⁰³, które ma prowokować odbiorcę do refleksji. Takiemu założeniu odpowiada kompozycja utworów. Nie są to teksty ujęte w formalne ramy wyraźnego początku i końca. Nawet tytuł nie stanowi sygnału przejścia z jednej rzeczywistości do drugiej. Incipit nie powtarza tytułu, lecz często włączony jest w sam tekst (por. *Tym którzy*), czym sygnalizuje istniejącą ciągłość między tym, co na zewnątrz i wewnątrz. Równocześnie tekst nie jest zapisem chaosu, argumenty bowiem dobierane są według dwóch zasad: możliwości i wynikania w kierunku od szczegółu do ogółu¹⁰⁴. W ten sposób nie język został poddany weryfikacji, lecz sens, którego podstawową

¹⁰¹ Por. koncepcję znaku Peirce'a W: H. Buczyńska: *Peirce...*

¹⁰² Por. G. Lakoff, M. Johnson: *Metafory w naszym życiu*. Wstęp i tłum. T. Krzeszowski. Warszawa 1988.

¹⁰³ M. McLuhan: *Wybór pism*. Tłum. K. Jakubowicz. Warszawa 1975, s. 76—77, 307—310 — artysta tworzy antyśrodowiskowo dzięki własnej świadomości zintegrowanej.

¹⁰⁴ Charakter argumentacyjny wypowiedzi podkreśla często układ graficzny tekstu.

funkcją jest komunikacja. Traktowanie tekstu jako możliwości pozostaje w zgodzie z koncepcją struktury otwartej, natomiast przyjęcie zasady wynikania wskazuje na nadrzędne założenia tej poezji — likwidację specjalizacji oraz odbudowę całościowego widzenia świata, człowieka i sztuki w miejsce znaczeń spetryfikowanych przez kulturę. Temu celowi służy między innymi prowokacyjne stosowanie „instrukcji obsługi”, „sposobu użycia” lub cytatów z Szekspira.

A. Szuba realizuje zasadę mozaiki kontekstowej zaproponowaną przez S. Piskora¹⁰⁵, który przystosował teorię McLuhana oraz technikę *ready mades i assemblage'u*, czyli technikę twórczego posługiwania się „produktami gotowymi”, do potrzeb poezji, dając propozycję artystyczną zwaną manipulacją kontekstami. „Produktem gotowym” w literaturze jest zamknięta przez swoje użycie forma wypowiedzi. Zasada mozaiki kontekstowej polega na posługiwaniu się formami językowymi już wcześniej wykorzystanymi w określonych celach, np. reklamowych, propagandowych, instruktażowych, literackich. Odpowiada to formie *assemblage'u*. W przeciwieństwie do *collage'u*, który stanowi zestawienie dwuwymiarowe rzeczy gotowych (np. gazety, etykiety) z tzw. rzeczywistością kreatywną (malarstwem), *assemblage* to montaż „rzeczy gotowych” o określonej funkcji praktycznej, polegający na odkształceniu lub zakwestionowaniu ich pierwotnych funkcji i wymowy semantycznej.

Propozycja S. Piskora i jej poetycka realizacja przez A. Szubę były zaprzeczeniem katastroficznego przerażenia kulturą masową, charakterystycznego dla poetów Nowej Fali. Wobec możliwości twórczego posługiwania się reprodukcją, przestaje być groźny „teatr stu ust” A. Zagajewskiego, a jednostka jest sama odpowiedzialna za swój wybór.

Dynamika pamięci

Poezja Krzysztofa Karaska różni się od twórczości jego rówieśników pokoleniowych¹⁰⁶: 1) sposobem potraktowania języka, 2) rodzajem stawianych pytań oraz 3) wizją świata i poezji. To co łączy go z Nową Falą, to świadomość sprzeczności i poczucie odpowiedzialności, jeżeli nie za świat, to za siebie. Należy jednak dodać, że traktuje on własną świa-

¹⁰⁵ Por. *Spór o poezję*. Red. S. Piskora. Kraków 1977, s. 157—164.

¹⁰⁶ Niezależnie o którym pokoleniu myślimy. Słusznie bowiem zauważył A. K. Waśkiewicz, że niektórzy poeci Nowej Fali przynależą metrykalnie do pokolenia Orientacji. Do nich zalicza się również K. Karasek, chociaż jego poetyka bliższa jest Nowej Fali.

domość jako „świadomość statystycznego człowieka epoki”¹⁰⁷, którą charakteryzują sprzeczności.

Przeświadczenie to obecne jest w całej twórczości poety, a najlepiej ujawnia je tekst Z „*Poematu pedagogicznego*”, będący poetycką biografią świadomości pokolenia. Autor zmierza do wyjaśnienia sytuacji inicjalnej zadawanych przez podmiot pytań. Motywuje ponadto specyfikę polskich sprzeczności, tę, o której tak pisał T. Nyczek, charakteryzując genezę pokoleniowej nieufności: „Z własnego dzieciństwa pamiętam okoliczności towarzyszące śmierci Stalina: najpierw uroczysty apel, trzy minuty ciszy, głos dzwonu Zygmunta z Katedry Wawelskiej, lzy w oczach ówczesnego kierownika szkoły, i my, siedmioletni, poustawiani w szeregi, na baczność, z obowiązkowym grymasem bólu na nie rozumiejących gębach; potem spacer z matką ulicami nagle poczerniałego Krakowa, przystąpienie pod jednym z ulubionych sklepików-trafik, pełnym zawsze kolorowości, zabawek i lizaków, na wystawie pusto, portret Wodza przecięty krepą, i słowa matki: — Spójrz synku, i zapamiętaj: umarł jeden z najgorszych ludzi na świecie.”¹⁰⁸ Poemat Karaska kończy się również śmiercią Stalina.

Wydawałoby się, że społeczne i polityczne sprzeczności, w które uwikłana była polska świadomość powojenna, nie mogą być zaskoczeniem. Pisał o tym między innymi A. Bursa w wierszach *Głos w dyskusji o młodzieży i Rówieśnikom kameleonom*. Problem ten podnoszono po okresach bardzo krótkich „otwarć” społecznych, także na łamach czasopism. Jednakże wcześniejsze pokolenia miały inne jeszcze doświadczenia etyczne, mniej lub bardziej uświadomione, natomiast pokolenie Nowej Fali, urodzone i wychowane po II wojnie (wyjątek K. Karasek), przeżywało sprzeczności etyczne jako swoje podstawowe doświadczenia egzystencjalne.

Krzysztof Karasek opiera konstrukcję wiersza m. in. na technice zadawania pytań. Pytania są wyraźną konsekwencją obrazu zastanej rzeczywistości, tej konkretnej — pokoleniowej oraz rzeczywistości w sensie ogólnym jako miejsca istnienia człowieka wraz z jego wewnętrznymi uwarunkowaniami. Mają one charakter ontologiczny, są pytaniami o tożsamość jednostki i możliwość jej działania. Podmiot liryczny wiersza *Rewolucjonista przy kiosku z piwem z tomu Godzina jastrzębi*, a także *Szkiców do poematu (Co ja tu robię...)* nie oczekuje z zewnątrz odpowiedzi. Narastające znaki zapytania ujawniają jego stan świadomości:

¹⁰⁷ K. Karasek: *Odpowiedź „człowiekowi dojrzałemu”*. W: tenże: *Poezja i jej sobowtór*. Warszawa 1986, s. 37.

¹⁰⁸ T. Nyczek: *Powiedz tylko słowo. Szkic o poezji pokolenia 68*. Wyd. „Przedświt”. Warszawa 1985, s. 17.

„Co ja tu robię, wśród tych ludzi.
wśród tego zgiełku, w kapeluszu mysioszarym,
z wyleniałą czaszką,
z miękką skórą na dłoniach, zdolny
tylko do dotknięć, do uścisków ręki,
co ja tu robię?

[...]

i czy się nie powtórzę?

[...]

Czy będę w nieładzie, czy w porządku?

W chaosie czy w rozproszeniu?”¹⁰⁹

„Nic nie pamiętam, wszystko zapomniałem,
udaję, że żyję, chodzę jeszcze,

[...]

Więc czy byłem, czy jestem. Czy się spełniam?

Czy żyłem, czy byłem tylko? Czy widziałem?

I gdzie byłem? Gdzie mnie nie było?

I w czym byłem. I kiedy?

Nic nie pamiętam. Wszystko zapomniałem.”¹¹⁰

Jest to świadomość rozbita na skutek braku poczucia tożsamości. Pomimo dużego ładunku ekspresji pytania podmiotu-bohatera skupiają się wokół Heideggerowskiego „Co to znaczy być” i — podobnie jak samego filozofa — prowadzą do odkrywania sensu własnego życia. Dla Heideggera nasze bycie istnieje ze względu na „bycie sobie i temu, co jest w świecie”. Jest projektowaniem własnych możliwości, które są możliwościami tego, co istnieje wokół nas, a zadawanie pytań stanowi element projektowania naszego bycia. Pyta nie tylko ten, kto nie wie, lecz i ten, kto wie, ponieważ w pytaniu zawarta jest nasza wiedza oraz rozumienie rzeczywistości¹¹¹. Pamięć, podkreślona w wierszu ramową budową, jest stale obecna w twórczości poety w perspektywie czasu, przestrzeni i biologii.

Pamięć, o ile nie jest zapomnieniem, pozwala określić własną tożsamość. Ma jednak właściwości rozpadowe, ponieważ dokonuje selekcji zdarzeń doświadczanych i faktów z przeszłości. „Teraz” nie ma racji bytu bez przeszłości, toteż K. Karasek gromadzi strzępy zdarzeń i przeżywanych nastrojów, chcąc jakby ogarnąć całość istnienia ziemi, ludzi, ptaków i rzeczy. Wypowiada się przy tym różnymi językami: językiem informacji gazetowej, telegramu prasowego, językiem metaforycznym. Najczęściej łączy różne płaszczyzny czasowe i prze-

¹⁰⁹ K. Karasek: *Godzina jastrzębi*. Suplement do publikacji „Orientacja”. Warszawa 1970, s. 9—10.

¹¹⁰ Tamże, s. 16—17.

¹¹¹ Por. K. Michalski: *Heidegger i filozofia współczesna*. Warszawa 1978.

strzenne dzięki metaforyce snu, a także wykorzystując opozycje: światła i cienia oraz nocy i dnia. Równie często posługuje się formułą początku, zbliżoną do ekspozycji w poematach rozkwitających Peipera, umożliwiającą rekonstrukcję pamięci.

„Tego dnia
szedłem długim wąwozem ulicy Marszałkowskiej,
krzyże gołębi krążyły ponad głowami, chmura
osaczała pióra ich lotu,
czerwiec kołysał się na sznurze z powietrza,
kołysały się piony i poziomy budowli
odkrywałem strony i kierunki świata.”¹¹²

Odtwarzanie pamięci w wierszach Karaska nie ma charakteru ciągłego. Oparte jest na skojarzeniach wywołanych w określonym miejscu: „ulica Marszałkowska”, „plac Konstytucji”, „ulica Wilcza”, „zakręt Krucezej”, „Aleje Jerozolimskie”. Na te konkrety nałożona została wyobraźnia przetwarzająca, w której między innymi pojawiają się: aluzje do wiersza *Football* Peipera, wielości rzeczywistości Chwistka, rysunki Kostrzewskiego, *Wielki Wóz*, sam Peiper (Nazywam się A), obrazy Wojtkiewicza, ludzkie śmietnisko, Europa, zmarli, ziemia-matka, współczesna propaganda oraz możliwość istnienia w języku. Symultaniczność uzyskana za pomocą wyobraźni ujawnia rozpadowość pamięci. W tej dezintegracji istnieje wspólnota, jest to wspólnota kulturowa; więcej, świadomość dezintegracji stanowi ważny komponent budowania własnej tożsamości:

„Ciemność słów mnie nie dotknęła,
moja ciemność naprzeciw waszemu światu.”¹¹³

Inny wiersz z tego samego tomu *Twarze żywych...* jeszcze wyraźniej określa związek teraźniejszości z przeszłością:

„Twarze żywych
powracają w twarzach umarłych
są jak rozsypane ziarno krzyku
który wkręca w usta metalowe śruby”¹¹⁴

Odwrócenie perspektywy „zmarli w żywych” na „żywi w zmarłych” wskazuje bardziej na koło historii niż na pamięć. W obu tych poję-

¹¹² K. Karasek: *Oiropa*. W: tenże: *Prywatna historia ludzkości*. Kraków 1979, s. 12.

¹¹³ Tamże, s. 19.

¹¹⁴ Tamże, s. 20.

ciach zawiera się istnienie i jak u Eliota nie ma czasu przeszłego i przyszłego. Jest tylko czas teraźniejszy, obejmujący przeszłość i przyszłość. Karasek nie przejmuje jednak bezpośrednio formuły Eliota, lecz wyciąga z niej konsekwencje dla określenia swojego czasu i swojego istnienia. Wprowadza metaforę „żywy ekran wymarłej pamięci”, zaznaczając w ten sposób wybiórczą aktualizację przeszłości jako doświadczenia historycznego i kulturowego.

Dynamika pamięci aktywizuje się pod wpływem konkretnego, jak w wierszu *Oiropa* oraz w poemacie *Ulica Marszałkowska*:

„[...] — być może —
zobaczysz to,
co tkwi pod zakrytymi formami materii: ciemne oko sprzeczności
pulsujące w purpurowych ustach wyludnionego boga. Wtedy
być może zrozumiesz
własną klęskę,
i wsiadając na półotwarty wehikuł czasu
powiesz: nie,
nic nie usprawiedliwia rytmicznego tętna galaktyk. Nic,
prócz odrobiny współczucia.”¹¹⁵

„Ciemne oko sprzeczności” to zasada istnienia świata. Coś jednak te sprzeczności łączy, a jest nim hermeneutyczne zrozumienie, współodczuwanie (por. *Drzewo na mrozie*). Pozwala ono na docieranie do prawdy wbrew rozpadowi (wiersz *Koniak i rewolucja* z tomu *Prywatna historia ludzkości*) i wbrew kłamstwu (*Borowski — Prywatna historia ludzkości*).

Ważną rolę w ożywianiu pamięci odgrywa też przestrzeń miasta (*Komin na Służewcu*) i cmentarza. Obie uzupełniają się nawzajem, choć zewnętrznie są znakami opozycji: życie — śmierć. Cmentarz unaocznia, że „teraz” jest ciągiem długiego istnienia, stworzonym z pamięci o jednostkowych ludziach:

„Tam, gdzie są miasta
muszą być i miasta umarłych, ich obecność
dostarcza pociechy żywym i unaocznia, że teraz
nie jest złudzeniem,
albo częścią wielkiego wszystko; zadamawia w historii
ukazując, że każdy ucisk

ma swój kres,
że żadna opresja nie jest wieczna. I że każdy tyran
też kiedyś umrze; filozof

¹¹⁵ Tenże: *Trzy poematy*. Warszawa 1982, s. 45.

przeczuł tę prawdę, dramatopisarz
ją skomentował. [...]”¹¹⁶

Jest to nie tylko ciągłość historii i narodów, lecz także ciągłość kultury
oraz jednostkowa tożsamość.

„Jeśli chcesz dowiedzieć się kim jesteś,
musisz wiedzieć kim byłeś; dowiedz się,
kim był twój ojciec. [...]”¹¹⁷

Pytanie o prawdę jednostkową staje się pytaniem o prawdę historii.
Historia, literatura, sztuka, język zatrzymują dynamikę pamięci w za-
kreślonym przez siebie wymiarze, nie dając pełnego świadectwa praw-
dzie ludzkiego istnienia. Na pytanie „Kiedy słowo krew jest nieobecne
w wierszu?” pada odpowiedź:

„Słowo krew jest nieobecne w wierszu, kiedy krew
wisi w powietrzu. kiedy staje się deszczem.
[...]
słowo krew staje się nieestetyczne, nie odpowiada
wymogom konwencji i poetyk, leksyki i składni, nie
odpowiada rzeczywistym potrzebom języka, zaś szary człowiek
nie odróżnia już kwiatu od postrzału
(powiada się wówczas: maki zakwitły nie w porę —
ponieważ jest właśnie zima — lub: sok pomidorowy
rozlano na plaży nadbrzeżnego miasta — ponieważ
kończy się lato, a wody zatoki przybrały kolor czerwony).”¹¹⁸

Podobnie jak w *Prywatnej historii ludzkości* i w tym tekście odpowie-
dzą jest imperatyw. Tam, „musisz wiedzieć”, tu:

„Ucz się tropić ziarno krwi na kartkach podręczników
historii i gramatyki [...] w szczelinach między
słowami; ucz się rozpoznawać [...]”¹¹⁹

Etyczny stosunek do siebie jest równocześnie etycznym stosunkiem do
historii. Jak dalece jest to możliwe, pisze K. Karasek w esejach krytycz-
nych: „[...] czy historia może stać się etyczna? I czy była nią kiedy-
kolwiek? Na to pytanie polityk, naukowiec wzrusza być może ramionami.
Poeta humanista wie tylko, że powinna nią być. Stąd tragizm każdej
przygody artystycznej, gdy przedmiotem jej staje się historia pojęta

¹¹⁶ T e n ż e: *Prywatna historia...*, s. 58—59.

¹¹⁷ Tamże, s. 73.

¹¹⁸ Tamże, s. 61.

¹¹⁹ Tamże, s. 61—62.

jako rzeczywistość.”¹²⁰ Tak więc poeta zmuszony jest do zajęcia etycznej postawy wobec rzeczywistości rozumianej jako historia. Staje się odpowiedzialny za jej utrwalanie w pamięci.

„Nie zapomnijcie poeci przyszłych pokoleń nazwisk
tych,
którzy zginęli od pioruna,
od gazu,
od strzału w tył głowy,
pod ścianą
albo w równinach; którzy
rozplynęli się w piękniemy zdanii krajobrazu
historii naszego wieku — waszych milczących braci
w słowie
oni mieszkają w nas.”¹²¹

Dla podmiotu poezja jest świadectwem czasu, ma wyraźny cel etyczny, podobnie jak dla R. Krynickiego jest „głosem sumienia” (*Silniejsze od lęku*), a dla Cz. Miłosza — ostrzeżeniem danym tyranom historii („Nie bądź bezpieczny. Poeta pamięta” z wiersza *Który skrzywdziłeś*). Obaj współcześni poeci nawiązują (motto u Krynickiego) do *Przedmowy* Cz. Miłosza z tomu *Ocalenie*:

„Czym, jest poezja, która nie ocala
Narodów ani ludzi?
Współnictwem urzędowych kłamstw,
Piosenką pijaków, którym za chwilę ktoś poderżnie gardła,
Czytanką z panieńskiego pokoju.”¹²²

Krzysztof Karasek w słowie wstępnym do swego debiutanckiego tomu pisał, że poezja ma możliwość scalania chaosu rzeczywistości, zachowując równocześnie swą wewnętrzną dialektykę, która zapewnia jej ciągłość i aktualność. Dodawał również, że poezja „Jest buntem irracjonalizmu i podświadomości przeciw terrorystycznemu opanowaniu świata wewnętrznego człowieka przez mechanizmy świata zewnętrznego, przez przybierający napór materii [...] Obroną jednostki przeciw rozpasaniu racjonalizmu i myślenia pragmatycznego, przeciw wynaturzonym do monstrualnych rozmiarów bodźcom cywilizacji.”¹²³ Równocześnie zaś stwierdzał, że poezja i poeta są zdeterminowani przez swój czas. Poeta jest

¹²⁰ Tenże: *Poezja i jej sobowtór...*, s. 50.

¹²¹ Tenże: *Elegia na śmierć Aj Ts'inga (1910—1958?)* W: *Prywatna historia...*, s. 71.

¹²² Cz. Miłosza: *Ocalenie*. Warszawa 1945, s. 5.

¹²³ K. Karasek: *Od autora*. W: tenże: *Godzina jastrzębi...*, s. 4.

więc zmuszony do dwojakiego działania: reinterpretacji rzeczywistości w celu jej scalania myślowego oraz do jej reinterpretacji artystycznej. Świadomość bowiem wyraża się przez język i w języku. Dlatego przedstawiając świat jako chaos, dba K. Karasek o spójność konstrukcji i wizji poetyckiej. Jego postawa wynika z ambiwalentnych odczuć: z poczucia dezintegracji świadomości, która prowadzi do utraty tożsamości, do stanu zawieszenia i rozpadu (por. *Trzej mężczyźni...*), a także z chęci uporządkowania świata z zachowaniem kreatywności poetyckiej wyobraźni. Tradycja, do której się zwraca, to tradycja Peipera z końca lat dwudziestych, tradycja poematów z tomów *Raz, Na przykład*, a przede wszystkim specyficznej formy *Kroniki dnia*. Nie jest mu obca również idea poematu rozkwitającego i obecna w poetyce Orientacji technika metaforyzowania rzeczywistości. Jest zwolennikiem ciągłości rozwoju tak w płaszczyźnie pamięci kulturowej oraz historycznej, jak i w płaszczyźnie kreacji poetyckiej. Wybór *Kroniki dnia* znajduje motywację w jego zamierzeniach poetyckich jako jedna z możliwości dialogu z rzeczywistością i z tradycją.

Kronika dnia ukazała się w 1928 roku i — jak pisze Stanisław Jaworski — koresponduje z dwoma zjawiskami w literaturze: z dwudziestowiecznym poematem lirycznym typu *Proza transsyberyjskiej kolei* Cendrarsa i *Strefy* Apollinaire'a oraz z lefowskim programem „literatury faktu”. Nie ulega wątpliwości, że Peiper znał twórczość Larbauda, Cendrarsa, Apollinaire'a. Jednakże zainteresowanie doktryną Nowego Lefu zaczyna się w Polsce w kilka miesięcy po ukazaniu się *Kroniki dnia*¹²⁴. Można więc przypuszczać, że jest ona wyrazem wątpliwości autora co do jego wcześniejszych rozwiązań artystycznych i postaw światopoglądowych, które likwidowały antynomię: jednostka — społeczeństwo, wprowadzając bezpieczne poczucie tożsamości. Teoria przestała przystawać do rzeczywistości (por. R. Krynicki: *Tadeusz Peiper. Fragment poematu*), do zachodzących zmian społecznych. Jak pisze Janusz Kryszak, ostatnie poematy Peipera są świadectwem postępującego rozpadu i zachwiania poczucia tożsamości. W całej *Kronice* przewijają się pytania o miejsce poety i możliwość jego ingerencji w porządek świata. Jest więc *Kronika...* poematem autotematycznym. J. Kryszak twierdzi, że na świadomość racjonalistyczną Peipera nałożyła się świadomość mityczna, która miała służyć odzyskaniu utraconej tożsamości. Chcąc osiągnąć nowe możliwości poezji, poeta sięgnął do reprodukcji cudzego języka. Pomimo autentyczności przedstawionych faktów („Naprzód” —

¹²⁴ Por. S. Jaworski: *U podstaw awangardy. Tadeusz Peiper: pisarz i teoretyk*. Wyd. 2. Kraków 1980, s. 174—175.

krakowski organ PPS-u), *Kronika dnia* wyzwala funkcję poetycką przez tajemniczość zawartą w chaosie samej rzeczywistości¹²⁵.

Punkt dojścia Peipera, będący klęską jego światopoglądu, okazał się inspiracją dla młodych poetów. Zdaniem twórców Nowej Fali prawdziwe zagrożenie stanowiła utrata tożsamości jednostki i kultury. Teoretyk Awangardy Krakowskiej zasadniczo się od nich różnił. Nie widział zagrożenia w bodźcach cywilizacyjnych, jak większość poetów lat siedemdziesiątych. Przyjmował je jako jedną z determinant rozwoju sztuki. To one przecież decydowały o zmianie sposobów percepcji rzeczywistości i o nowej wrażliwości.

Krzysztof Karasek usiłuje scalić świat na płaszczyźnie komunikatu poetyckiego i dać jego artystyczne świadectwo. Podmiot jego wierszy stanowi medium dla przepływających zdarzeń i rejestruje obce poezji języki. Powstaje w ten sposób forma *assemblage'u*, np. w tekście *Nie-zgoda na siebie...* Podmiot ujawnia też swoją obecność w kompozycji wiersza. Dzięki inspiracji płynącej z poematów Peipera porządkuje świat i przedstawia go w opowieści świadka, np. w wierszu *Godzina jastrzębi*. Włączone w narrację teksty depeš prasowych tworzą formę *collage'u*, zyskując nową funkcję w kreatywnej całości. Przez wprowadzenie informacji o paryskim maju 1968 rodzi się poczucie wspólnoty z rozbitym światem. Informacja ta koresponduje z pamięcią warszawskiego marca w wierszu pt. *Warszawianka*:

„klerk siedział
w barze mlecznym nad szklanką kawy
i przeglądał dzienniki REBELIA STU
DENCKA WE FRANCJI STOP SECESJA KA
TANGI STOP ŻYWE POCHODNIE NA ULI
CACH Europa kipiała
od nadmiaru międzynarodowej miłości.”¹²⁶

„Nadmiar międzynarodowej miłości” przywołuje idee kontrkultury, które temu ruchowi nadawały sens ogólnoludzki.

W innych tekstach funkcję cytatu pełnią nazwy ulic, dzielnic i placów. W poemacie *Ulica Marszałkowska* topografia ulic, a konkretnie skrzyżowanie Marszałkowskiej i Alej Jerozolimskich stanowi aluzję do awangardowych pionów i poziomów, przecinających się linii. Na nich zbudowana jest fabuła, rozbijana ciągami wyobraźni opartej na metonimicznym przyleganiu słów, np. „żywa gałka globu”, „jedwabna powłoka z głosów”, „przestrzenie gramatycznego nieba”, a w *Godzinie*

¹²⁵ Por. J. Kryszak: *Kres poetyckich doświadczeń Tadeusza Peipera*. (Wokół „*Kroniki dnia*”). „Ruch Literacki” 1972, z. 4, s. 201—210.

¹²⁶ K. Karasek: *Godzina jastrzębi*. W: tenże: *Wiersze i poematy*. Warszawa 1982, s. 37.

jastrzębi „sylwetki przechodzących | ludzi odziane | w długie kaptury zmierzchu”. Poszczególne części poematu tworzą jakby samodzielne całości, z których każda ma wyraźną formułę inicjalną opowieści: 1) „stałem na wiadukcie [...]”, 2) „Łazanki, gorące pierożki [...]” — cytat wprowadzający w chaos rzeczywistości, 3) „To było w sierpniu.”, 4) „I wtedy [...]”, 5) „I tak go ujrzałem.” Już same formuły początku charakteryzują dramatyczne narastanie opowieści aż do jej mityzacji, do obrazu Chrystusa rozpiętego na planie miasta.

W *Prywatnej historii ludzkości* (tomie najbardziej charakterystycznym dla poezji Nowej Fali) miejsce wyobraźni analitycznej zajmie scallająca funkcja pamięci oraz język rozumiany samoistnie, nie tylko jako środek, ale jako byt. W nim istnieje pamięć, lecz on uniezależnia się od swoich użytowników. Jest obcy:

„Przez ciemny otwór krtani
wydobywa się wyjałowiony płacz,
język który nas łączył, odrywa się od nas,
odkrywa nagle szczeliny, zwapnienia,
warstwy pustyni krążą między nami”¹²⁷

To, oczywiście, język zużyty, który „siebie pożera” (cytat z Barańczaka), lecz przedstawiony inaczej — bez uprzedniej demaskacji. Język jest dla K. Karaska ostatnim elementem łańcucha: pamięć → myśl → materia → język, jak słusznie zauważa T. Nyczek¹²⁸. Łańcuch tych pojęć istnieje w związku dialogowym:

„Jaka jest twoja grupa krwi? — napoczęta pamięć
przebłyskiwała przez zgonioną myśl
i obmyta przez rytm materii
spajała dwa człony języka klamrą niespójnego
zdania.”¹²⁹

Zastosowanie ciągu wynikania wywołuje pytanie o tożsamość jednostkową. Pytanie prowokuje ruch pamięci, która materializuje się w języku rozmówców. Ich język nie jest jednak wspólny, brak mu spójności, podobnie jak poddającej się rozpadowi pamięci.

Ograniczenie przez język nie ma w poezji Karaska charakteru do-
rażnego, jak sugerował T. Nyczek. Pojawia się w wielu wierszach, np.:
Na Mokotowie... (Komarowa 82/86 w *Wierszach i poematach*), *Zyjemy*

¹²⁷ Tenże: *Prywatna historia...*, s. 21.

¹²⁸ Por. T. Nyczek: *Powiedz tylko słowo...*, s. 58—68.

¹²⁹ K. Karasek: *Sen nocy letniej w izbie wytrzeźwień*. W: tenże: *Prywatna historia...*, s. 25.

na słowach..., *Usta Man Raya*. Jest to często niemy język, niezdolny wyartykułować myśli, przywołać pamięci i nazwać rzeczy. Takie rozumienie wykracza poza lingwistyczną świadomość Nowej Fali, jak również Awangardy Krakowskiej. „Zapomnienie” z wiersza *Rewolucjonista przy budce z piwem* może więc być rozumiane jako niemożność wypowiedzenia. Dlatego języki cudze nie są w rezultacie — według Karaska — rozwiązaniem dla współczesnej poezji.

Funkcję porządkowania rzeczywistości przejmują wartości etyczne. Te jednak nie znajdują indywidualnego wypowiedzenia w poezji, bo każde słowo zawiera pamięć swojego użycia. Powstaje rozproszone znaczenie, rozproszona pamięć i lęk powtórzeń. Wyrażona przez poetę chęć współuczestniczenia w świecie wychodzi poza ramy języka w sferę gestu i sposobu bycia w rzeczywistości. Dynamika pamięci w płaszczyźnie języka prowadzi do samozniszczenia, przy równoczesnym przeświadczeniu o ciągłości kultury. Rysuje się więc wyraźnie ambiwalentna postawa Karaska wobec poezji jako świadectwa czasu i przestrzeni dialogu oraz poezji niemożliwej, pozostającej w kręgu powtórzeń. Nie bez przyczyny twórczość Karaska wchodzi na pogranicze poezji i prozy. Wielu poetów jego pokolenia czyniło to samo, lecz kierowali się inną motywacją. On postawił język w stan oskarżenia, nie burząc jego struktury gramatycznej i słownikowej.

Poezję K. Karaska cechuje: 1) wyobraźnia analityczna prowadząca do wielosłowia¹³⁰; 2) symboliczność i metonimiczny tok obrazowania, wywodzący się z Orientacji; 3) dbałość o kompozycję tekstu; 4) rejestracja rzeczywistości przez wprowadzenie do poezji obcych jej języków — notatki prasowej, telegramu, plakatu, cytatu; 5) przekonanie o ciągłości kultury i historii oraz zabiegi zmierzające do odzyskania utraconej tożsamości; 6) dezintegracyjna funkcja pamięci o poprzednich użyciach słowa; 7) sytuacyjność.

Wieloznaczność i ironia

W twórczości Ewy Lipskiej krytycy najczęściej wyróżniali podstawowe motywy, wokół których koncentrowali interpretacje¹³¹. Wyjątek sta-

¹³⁰ Por. J. Kwiatkowski: *Nowego ruchu dalsze dzieje*. W: tenże: *Notatki o poezji i krytyce*. Kraków 1975, s. 100.

¹³¹ Por. m.in. T. Nyczek: *Spalony dom (o poezji Ewy Lipskiej)*. „*Twórczość*” 1974, nr 9, s. 82—89; R. Matuszewski: *Epitafium dla niespokojnej młodości*. W: tenże: *Z bliska*. Kraków 1981, s. 298—305 (przedruk z „*Polonistyki*” 1980, nr 2); tenże: *Poetycki świat Ewy Lipskiej — wstęp do E. Lipska: *Utwory wybrane**. Kraków 1986, s. 5—22.

nowią recenzje Jerzego Kwiatkowskiego¹³², publikowane w „Twórczości” od 1971 roku w stałej rubryce *Felieton poetycki*. Motywy domu dziecka, wojny i pokoju, katastrofy, czasu łączą poezję E. Lipskiej z twórczością rówieśników pokoleniowych. Wyróżnia ją natomiast odmienna poetyka: specyficzny koncept poetycki, konstrukcja, zachowanie odmienności języka poetyckiego (nie będąca wynikiem ciśnienia wpływów Orientacji, lecz świadomym wyborem) oraz przekraczanie granic teraźniejszości.

U podstaw każdej całości poetyckiej leży koncept, pełniący funkcję intelektualną, moralną i konstrukcyjną. Na przykład:

„Po śmierci Boga
otworzymy testament
aby dowiedzieć się
do kogo należy świat
i
ta wielka łapka
na ludzi.”¹³³

„Łapka na ludzi” określa stosunek podmiotu lirycznego do świata — jego nieufność, a także ironię wypowiedzianą w nieco żartobliwym tonie, tak charakterystycznym dla autorki. Żart nie zwalnia od protestu, przeciwnie — podkreśla jego potrzebę, dotyczy bowiem sytuacji egzystencjalnej człowieka.

Często źródłem konceptu są idiomy językowe, służące również jako rama kompozycyjna. Zwrot „na szczęście” w wierszu o tym samym tytule jest klamrą spinającą całość. Podobną funkcję pełnią informacje wyraźnie nacechowane swoją przynależnością do takich wyrażen, jak „takie czasy” lub „nie wychylać się”, przywołujące różnorodne skojarzenia. Ich wewnętrzne zdialogowanie jest dodatkowo zdynamizowane w celu poszerzenia znaczenia o sferę moralną. Podobnych zabiegów na języku dokonywał także Barańczak.

Rama kompozycyjna i koncept nie są jedynymi środkami konstrukcyjnymi tej poezji. Spośród najbardziej typowych dla Lipskiej należy wymienić: powtórzenia, porównania, geometryzację, kontrast, odwrócenie porządku przynależności pojęć i rzeczy, pytanie, a także przypowieść jako formę gatunkową. Są to konstrukcje wielorako nasemantyzowane.

Powtórzenie pełni równocześnie funkcję semantyczną:

„Mądry król o śmierci myśli.

¹³² Por. J. Kwiatkowski: „*Lękać należy się odważnie*” oraz *Lipska po raz drugi w: tenże: Notatki o poezji...*, s. 40—44, 212—216.

¹³³ E. Lipska: *Testament*. W: tenże: *Dom Spokojnej Młodości*. Kraków 1979 [*Czwarty zbiór wierszy*, 1974], s. 119.

A jeśli śmierć radością jest
król się obżera. Drze sukienki
pannom rumianym smukłym giętkim.
[...]

Mądry król o śmierci myśli.
A jeśli śmierć żałobą jest
król jest dostojny i w damę ozdobny
[...]
A jeśli śmierć mądrością jest...¹³⁴

Anaforyczne powtórzenie segmentuje przypowieść o mądrym królu na różne emocjonalnie części (radość i żałoba), by je podmiot niespodziewanie ujął w pointę o znaczeniu filozoficznym, podkreślonym końcowym przemilczeniem. Podobnie wykorzystane są powtórzenia zwrotu „dom mój” w wierszu *Dom* z tego samego tomu, uzupełniane czasownikami. Tworzy się łańcuch wynikania prowadzący ku katastrofie: „Dom mój stoi bez drzwi i bez okien” → „Dom mój płynie bez drzwi i bez okien” → „Dom mój płynie do ostatniej stacji” → „Dom się wali”¹³⁵. Efekty redundancji hiperbolizują sytuację zagrożenia egzystencji. W *S.O.S.* z tomu *Czwarty zbiór wierszy* powtórzenie „kapitanie, kapitanie” otwiera każdy z dystychów, dramatyzuje sytuację umierania, rytmizując równocześnie tekst. W wierszu *Perspektywy* (*Czwarty zbiór wierszy*) czasownik w formie osobowej „możesz” hiperbolizuje przez swe kontekstowe użycia kolejne ograniczenia działania adresata. W rezultacie możliwość „ty” lirycznego sprowadza się tylko do obserwacji.

Porównanie ma w tej poezji nieco odmienny charakter niż w wierszach Krynickiego, gdzie wskazywało na paralelizm postaw, zjawisk i sytuacji, bez ich utożsamienia. E. Lipska wykorzystuje porównanie jako podstawę konstrukcji artystycznej i jako środek stylistyczny. Przez jego użycie aktywizuje różne znaczenia słowa. W zależności od przyjętego konceptu porównanie jest punktem wyjścia całej kompozycji. W wierszu *Wakacje w hotelu* (*Trzeci zbiór wierszy*) hotel jest metaforycznym domem, „Hotel wlecze się jak pociąg towarowy”. W konstrukcji wprowadzonego utożsamienia między członem porównującym a porównywanym wiersz ma budowę ciągłą, styliczną, która rozwija beznadziejność zawartą w pierwszym wersie. W wierszu *Trochę włóczyki* (*Drugi zbiór wierszy*) człony porównania podstawowego wykazują swą niezależność, wręcz opozycyjność, a porównania wspomagające zachowują związek tożsamości:

¹³⁴ Te j z e: *Mądry król*. W: tamże [*Wiersze*, 1967], s. 31.

¹³⁵ Te j z e: *Dom*. W: tamże [*Wiersze*, 1967], s. 36.

„Więc to nie tak jak było w książkach
Więc to nie tak jak na polanie
kwiaty w zielonej porcelanie
we włosy wpięta dumna wstążka
jak wałka gdy nad oceanem
lat naszych młodych się uniosła.”¹³⁶

Rygorystycznie przestrzegana konstrukcja wiersza związana jest także z geometryzacją wyobraźni poetyckiej. Wyobrażenia w twórczości E. Lipskiej porusza się po liniach pionu i koła. Linia pionu opiera się na klasycznej, obecnej w poezji J. Przybosia¹³⁷, opozycji: góra — dół, opatrzonej też znaczeniem wywodzącym się od tego poety. Dół oznacza śmierć, góra — życie i wznoszenie. Inna jest motywacja figury pionu. W poezji Przybosia była ona związana z optymizmem cywilizacyjnym i przekonaniem o dominującej roli poety. Lipska wpisuje w tę opozycję nie harmonię, lecz tragizm kondycji ludzkiej, nawet wówczas gdy wyraża go żartobliwie.

W wierszu *Trąbki* (*Trzeci zbiór wierszy*) zakochanym grozi rozdzielenie przez śmierć. On należy do porządku życia, ona — do śmierci. Góra (życie) i dół (śmierć) tworzą ramę kompozycyjną wiersza:

„Nie możemy się zobaczyć.
Trąbki kwitną na akacji.
Nie możemy się zobaczyć.
A ty szpiegów masz na sobie.
Ty na ziemi a ja w grobie.
[...]

Nie możemy się zobaczyć.
Trąbki kwitną na akacji.
A mnie ciemność kwitnie w grobie.”¹³⁸

Silna rytmizacja trocheiczno-jambiczna i paralelizmy każą przywołać tradycję ludową, a konkretnie piosenkę *Ty pójdiesz górą, a ja dolinę*; ten żart stylistyczny łagodzi dramatyzm śmierci, która została „oswojona”.

Linia pionu w poezji Lipskiej podkreśla zwykle sprzeczność nie do pokonania. Często bywa jednak łączona z kołem, symbolem dopełnienia i wymiaru uniwersalnego. Tak też ujmowane są motywy życia i śmierci, przy czym linia koła może być także przedstawiana w ruchu, np.:

¹³⁶ Tejże: *Trochę włóczyki*. W: tamże [*Drugi zbiór wierszy*, 1970], s. 50.

¹³⁷ Por. J. Kwiatkowski: *Świat poetycki Juliana Przybosia*. Warszawa 1972.

¹³⁸ E. Lipska: *Trąbki*. W: tejże: *Dom Spokojnej Młodości...* [*Trzeci zbiór wierszy*, 1972], s. 111.

„Na Twój pogrzeb
przypadł mój kolejny lot.

Ty startowałeś z siebie
Ja z lotniska w Denver w Colorado.
[...]

Moi przyjaciele patrzyli do góry.
Twoi patrzyli w dół.
[...]

Jestem ci już potrzebna
jak umarłemu
żywy.”¹³⁹

Kierunki ruchu „ja” i „ty” lirycznego są przeciwne, lecz nie przebiegają po pionie, lecz po łuku, jak start samolotu. Podkreśla to zaskakujące przekształcenie związku frazeologicznego „potrzebne jak umarłemu kadzidło”. Powstałe znaczenie nie ma negatywnego zabarwienia ani też nie opiera się na relacji wykluczenia, ponieważ w założeniu tej poezji tkwi inna jeszcze zasada — odwróconego porządku przynależności pojęć i rzeczy. Na jej podstawie żywi i umarli uzupełniają się wzajemnie. Tworzy się uniwersalna kategoria „teraz”, poświadczona kreatorską postawą podmiotu lirycznego. Ów czas uniwersalny ogranicza, a także łagodzi kruchość człowieka na Ziemi. Skoro jest Dzień Zmarłych, to może być również Dzień Żywych. W wierszu o takim tytule, z *Czwartego zbioru wierszy*, umarli odwiedzają żywych. Odwrócenie porządku jest wieloznaczne: w planie uniwersalnym oznacza ciągłość historii i kultury, w planie konkretnym — beznadziejność życia. Podobne odwrócenie w *Pogoni (Wiersze)* czy w *Domu Spokojnej Młodości (Piąty zbiór wierszy)* zmusza do przywołania terażniejszości (konkretnie przeżywanej) i przeszłości. Dom, który goni pamięć („Dom mój wysyłam w pogoń za pamięcią”¹⁴⁰), nie oznacza tego samego, co ‘pamięć goni dom’. Wiersz sugeruje, że ktoś odebrał pamięć, tak jak „Dom Spokojnej Młodości | jest siwy jak gołąb”¹⁴¹ pozwala podejrzewać coś lub kogoś o odebraniu młodości. Uprawnia do takiego odbioru inny tekst *A myśmy biegli (Czwarty zbiór wierszy)*:

„A myśmy biegli przez trawniki
gdy rozstrzygały się losy historii.

¹³⁹ Te j ż e: *Na Twój pogrzeb*. W: tamże [*Piąty zbiór wierszy*, 1978], s. 156.

¹⁴⁰ Te j ż e: *Pogoń*. W: tamże [*Wiersze*, 1967], s. 21.

¹⁴¹ Te j ż e: *Dom Spokojnej Młodości*. W: tamże [*Piąty zbiór wierszy*, 1978], s. 168.

Nie słyszeliśmy strzałów.
Zamiast historii była gimnastyka.”¹⁴²

Stosowana przez Lipską precyzyjna konstrukcja jest jednym z zabiegów autonomizujących poezję, czemu towarzyszy wieloznaczność na płaszczyźnie języka poetyckiego. Słowa są dokładnie dobierane pod względem brzmieniowym, rytmizacyjnym i semantycznym w celu uzyskania efektu redundancji znaczeniowej. Obok wskazanej rytmizacji i instrumentacji tekstu ważną rolę w uzyskiwaniu wieloznaczności odgrywa łamanie norm znaczeniowych w zakresie przynależności semantycznej słów. Rozbijanie związku frazeologicznego przez zabieg podstawiania jest jedną z możliwości. Lipska wykorzystuje także kontaminację dwóch związków frazeologicznych. Na przykład: zwrot „dziecko [...] rozpląkało na głos szklanke”¹⁴³ powstał z „rozpląkać się na głos” i z nie nacechowanego idiomatycznie, lecz przyległościowo — „rozbić szklanke”. W wyniku połączenia uległo zintensyfikowaniu poczucie przerażenia.

Myśl zawiera się w języku nie tylko w postaci jego idiomatycznych skamielin, lecz przede wszystkim w prezentowanych punktach widzenia. Zaskakujące może okazać się połączenie dwóch odmiennych postaw myślowych w jednym wypowiedzeniu (por. *Pewność* (*Trzeci zbiór wierszy*), *Oni* (*Drugi zbiór wierszy*)) na zasadzie kontrastowego zestawienia różnych poziomów świadomości — por. *Moja siostra* (*Drugi zbiór wierszy*) lub przywołania odrębnych nastawień emocjonalnych — por. *Oddział VI* (*Czwarty zbiór wierszy*).

Do zbioru środków autonomizujących świat poetycki E. Lipskiej należy dodać metaforyzację pseudonimującą rzeczywistość i stany podmiotu-bohatera. W *Kogucie* (*Trzeci zbiór wierszy*) obrazowi rewizji mózgu, oznaczającej odbieranie indywidualności, towarzyszy typowa metafora pseudonimująca:

„A na pustkowiu mojego mózgu
pieje kogut przyszłości.”¹⁴⁴

Ten sam zabieg artystyczny jest zastosowany w wierszach *S.O.S.*, *Transfuzja* (*Czwarty zbiór wierszy*), *Atlantyk z góry* (*Piąty zbiór wierszy*) i innych.

Chociaż pseudonimizacja stawia wiersz obok rzeczywistości, w omawianej poezji nie został utracony kontakt ze światem, z konkretem. Pseudonim dodawany do pseudonimu nie tworzy anonimu, jak obawiał

¹⁴² Te j ż e: *A myśmy biegli*. W: tamże [*Czwarty zbiór wierszy*, 1974], s. 125.

¹⁴³ Te j ż e: *Lęk*. W: tamże [*Trzeci zbiór wierszy*, 1972], s. 83.

¹⁴⁴ Te j ż e: *Kogut*. W: tamże [*Trzeci zbiór wierszy*, 1972], s. 98.

się tego A. Zagajewski¹⁴⁵. Nie dzieje się tak dlatego, że poetka wykorzystuje również języki obce poezji, takie jak rozmowa telefoniczna, kolokwializmy, język propagandy — por.: *Z listu II* i *S.O.S.* (Czwarty zbiór wierszy), *Sytuacja* (Drugi zbiór wierszy), *Dwugłos* (Trzeci zbiór wierszy) oraz *Kiedy nasi wrogowie zasypiają*, *Czułość*, *Oddział VI*, *Odezwa*, *Takie czasy* (Czwarty zbiór wierszy). Języki obce systemowi poetyckiemu zostają podporządkowane strukturze tekstu bądź poddane stylizacji. Jedynie w tomie *Nie o śmierć tutaj chodzi, lecz o biały kordonek* języki już użyte — z punktu widzenia ich informacji oraz struktury — zachowują względną niezależność, np. w wierszu *Nowy Jork miasto porwane*. Lipska tworzy w ten sposób możliwość konfrontacji różnych światopoglądów, co pozwala jej na artystyczne uporządkowanie chaosu świata i myślowe otwarcie.

Wewnętrzna dynamikę tekstów potęguje włączenie w autonomiczną strukturę poezji systemu wartości etycznych. Będąc kreatorem, poetka żywi nieufność do wszelkich prawd arbitralnych; tych powszechnie głoszonych — por. *Pejzaż* (Wiersze), jak i własnych — por. *Ostrzeżenie* (Czwarty zbiór wierszy). Nie ufa również poezji i wyobraźni, choć broni ich niezależności — por. *Rozterka* (Drugi zbiór wierszy) i *Odwracam głowę* (Wiersze). Jako reprezentantka pokolenia urodzonego po wojnie oskarża świat o kłamstwo. W poetyce świata dorosłych i dzieci lub dziecienniejszej rzeczywistości atakuje szkołę, która głosiła prawdy niesprawdzalne — por. *A myśmy biegli ...* (Czwarty zbiór wierszy), *O czym myśli dziewczynka na lekcji gramatyki języka polskiego, Klasa I* (Drugi zbiór wierszy), *Rozum* (Piąty zbiór wierszy). Kontestacja rzeczywistości, a szczególnie systemu wychowania zbliża ją do kontrkultury. Punktem wyjścia uzyskania świadomości własnego położenia w świecie są pojęcia podstawowe: dom, prawda, życie i śmierć.

E. Lipska wykracza poza granice doraźności. Krytykując teraźniejszość w języku pseudonimu (*Egzamin*, *Dom Spokojnej Młodości*, *Kogut*), zajmuje się bardziej postawami ludzkimi niż konkretami. Unika tym samym publicystyki. Odrzuca aktualną rzeczywistość, nazywaną życiem, ze względu na istniejące w niej sprzeczności etyczne. Z drugiej jednak strony ma świadomość, że sprzeczność jako zasada istnienia świata jest uniwersalna, ponieważ dopuszcza różnorodność i wzajemne oddziaływanie elementów. Środkiem prowadzącym do uznania tej konstatacji są ironia i żart stylistyczny, oparte na łączeniu ze sobą wzniosłości i codzienności, tego co małe i tego co wielkie.

Brak pewności, wywołany sprzecznościami leżącymi u podstaw organizacji świata, został przewyciężony w takich wierszach, jak: *Zaręczyny*,

¹⁴⁵ Por. J. Kornhauser, A. Zagajewski: *Świat nie przedstawiony*. Kraków 1974, s. 25.

Nic nie jest pewne (*Czwarty zbiór wierszy*), Pewność (*Trzeci zbiór wierszy*) czy Ucz się śmierci (*Piąty zbiór wierszy*). Jest to trudny optymizm, który koresponduje z Heideggerowskim docieraniem do sensu naszego własnego życia. Człowiek może zrozumieć własny byt przez analizę strachu, trwogi, sumienia i śmierci¹⁴⁶.

Stawiane pytania eschatologiczne ujawniają kruchość istoty ludzkiej. E. Lipska broni tej kruchości z jednej strony przez żart, z drugiej — przez doskonały porządek świata wyrażony figurą myślową koła, łączącą narodziny ze śmiercią — por. *Lęk* (*Trzeci zbiór wierszy*). Nie przeszkadza jej to ośmieszyć potencjalnego samobójcę groteskową receptą na śmierć — *Recepta* (*Drugi zbiór wierszy*). Jedynie w ostatnich wierszach (np. *Wybaczenie mi to ...*) zabrakło tego uniwersalizmu.

Uniwersalizm pełny wewnętrznego dynamizmu (co brzmi dość paradoksalnie) uzyskała poetka dzięki twórczemu wykorzystaniu dwóch światopoglądów i artystycznie różnych tradycji: poetyki Awangardy Krakowskiej (przede wszystkim Przybosia) oraz nieufności Miłosza. Wynikiem jest poetyka oparta na rygorze konstrukcji, geometryzacji wyobraźni racjonalizującej doświadczenie, wieloznaczności powstałej z szacunku dla odmienności języka poetyckiego oraz z otwartości światopoglądowej.

E. Lipska, która zapoczątkowała polski ruch kontestacyjny końca lat sześćdziesiątych, pisząc:

„Oddano urodzeniem naszym cześć — zabitym

A pamięć przestrzeloną dźwigamy
już my.”¹⁴⁷

sformułowała swój program poetycki w trzech wierszach (poza cytowanym manifestem pokoleniowym *My*): w *Przesłaniu* (*Czwarty zbiór wierszy*), *Z podróży* (*Piąty zbiór wierszy*) i *Pytania na spotkaniu autorskim* (*Nie o śmierć tutaj chodzi, lecz o biały kordonek*). Podsumowują one dotychczasową twórczość w perspektywie warsztatu poetyckiego i samoświadomości artystycznej, a także w perspektywie filozoficznej.

W wierszu *Z podróży* wpisany jest program. Podróżą jest tworzenie, a dziennikiem tworzenia — wypowiedzi teoretyczno-programowe, których autorka unika. Jej poezja jest syntetyczna, zrjonalizowana i wieloznaczna. Właściwe jej credo poetyckie stanowi *Przesłanie*:

„Tak pisać, żeby nędzarz
myślał, że pieniądze

¹⁴⁶ Por. K. Michalski: *Heidegger...*

¹⁴⁷ E. Lipska: *My*. W: tejże: *Dom Spokojnej Młodości...* [Wiersze, 1967], s. 8.

A ci co umierają
że to urodziny.¹⁴⁸

Trudno byłoby w *Przesłaniu* doszukać się wpływu Awangardy Krakowskiej.

Poetyka immanentna

Teksty poetyckie Nowej Fali wniosły nową jakość w zakresie poetyki, zaistniały jako fakty literackie i wskazały na możliwość stosowania innych reguł artystycznych niż dotychczasowe, nie tworząc jednak zamkniętej poetyki normatywnej. Cechy tej poetyki znalazły pełniejszy wyraz w wierszach niż w programach. Poza tym między postulatami programowymi a twórczością artystyczną zauważalna jest pewna rozbieżność. Stąd częste uproszczenia krytyki, dokonywane na podstawie stanowisk prezentowanych w książkach programowych¹⁴⁹.

Spośród nowych jakości, jakie wniosła poezja Nowej Fali, na szczególną uwagę zasługują: 1) dewaloryzacja metafory jako tropu stylistycznego, a co za tym idzie, 2) dewaloryzacja poetyckości języka, 3) weryfikacja podmiotu lirycznego, 4) różne stopnie ujawniania napięcia między podmiotem a tym, co zewnętrzne oraz 5) samookreślenie wobec tradycji dalszej i bliższej. Warto więc pod tym kątem przyrzeć się tekstom nowofalowym.

Język funkcjonuje w poezji między innymi Nowej Fali w dwojaki sposób: jako środek komunikacji międzyludzkiej oraz jako środek ekspresji poetyckiej. Zakresy tych ujęć najczęściej krzyżują się ze sobą albo też jedno jest w drugie immanentnie wpisane. Język jako środek komunikacji poddawany jest krytyce z punktu widzenia prawdziwości i autentyczności przekazywanych przezeń informacji oraz ze względu na stopień jego adekwatności do rzeczywistości. W ujęciu etyczno-semantycznym dyskusja nad językiem dotyczy jego form użycia, a więc *clickés* cywilizacyjnych i społecznych, związków frazeologicznych, upowszechnienia pewnych cytatów jako swoistej odmiany stereotypu. Zjawiska te doprowadziły do uniformizacji języka, a proces ten dokonał się na szerszą skalę dzięki prasie, radiu, telewizji i towarzyszącym im formom zbiorowych manifestacji. Wobec faktu homogenizacji środka komunikacji zagrożona została indywidualna ekspresja i jej dyspozytor — świa-

¹⁴⁸ Te jż e: *Przesłanie*. W: tamże [Czwarty zbiór wierszy, 1974], s. 148.

¹⁴⁹ Por. S. Pi s k o r: *O tożsamości polskiej*.. — punktem wyjścia oceny grupy Teraz jest dla autora *Świat nie przedstawiony*; por. także A. W. P a w ł u c z u k: *Rozbiory. Eseje o literaturze*. Warszawa 1983.

domość. To niebezpieczeństwo dostrzegają wszyscy poeci nowofalowi. S. Barańczak, E. Lipska i częściowo R. Krynicki są przedstawicielami ujęcia semantyczno-etycznego mechanizmów zagrażających jednostkowej tożsamości. Obu poetom bliska jest teoria względności języka, znana pod nazwą hipotezy Sapira—Whorfa, w której stwierdza się, że rzeczywistość wpływa na charakter języka oraz że zawarty w języku pogląd na świat kształtuje sposób postrzegania i rozumienia rzeczywistości przez ludzi posługujących się tym językiem¹⁵⁰, a więc język to rzeczywistość, to klucz do zrozumienia świata. Swoją krytyczny stosunek do rzeczywistość wpływa na charakter języka oraz że zawarty w języku poglądy zbitek wyrazowych, dokonując w ten sposób demistyfikacji języka. Zakres penetracji poetyckiej został przez to ograniczony do płaszczyzny językowej (szczególnie w poezji Barańczaka).

W ujęciu etyczno-logicznym, którego konsekwentnym przedstawicielem jest A. Zagajewski, język charakteryzują nie tylko słownik i reguły składni, ale przede wszystkim jego odniesienie do rzeczywistości względem niego zewnętrznej. Odniesienie takie obejmuje reguły semantyczne, określające warunki prawdziwości zdań oraz reguły uznawania zdań, które należą do pragmatyki języka. Krytyka Zagajewskiego skupia się przede wszystkim na regułach uznawania zdań, choć proponuje on również nowe nazywanie zjawisk świata, a więc zmianę w zakresie warunków prawdziwości zdań.

Język w ujęciu — nazwijmy je — cywilizacyjnym jest tworem zastanym, odbiciem środowiska i właściwym dla określonego czasu sposobem postrzegania świata. Istniejące w nim *clichés* świadczą o ich głębokim zakorzenieniu w świadomości społecznej. Artysta również postrzega zgodnie z tymi mechanizmami, a to, że widzi więcej, jest wynikiem indywidualnej wrażliwości. Nie interesuje go więc destrukcja języka, lecz możliwości konstruowania w nim. „Styl tekstu — jak pisał Enkvist — jest zbiorem kontekstualnych prawdopodobieństw jego językowych jednostek.”¹⁵¹ Kontekstualne prawdopodobieństwo określa aktualny stan kulturowo-cywilizacyjny, a więc i język w takich warunkach modelowany. Twórczość uwzględniająca uwarunkowania cywilizacyjne nie jest konformistyczna, ponieważ nie oznacza postawy afirmacyjnej. Taką postawę wobec języka reprezentuje Szuba, któremu bliska jest teoria McLuhana, mówiąca o zmianie sposobów percepcji świata ze względu na rozwój technicznych środków przekazu¹⁵².

¹⁵⁰ Por. E. Sapir: *Kultura, język...*, s. 33—84.

¹⁵¹ Cytuję za: M. R. Mayenowa: *Poetyka teoretyczna...*, s. 343—344 wraz z uwzględnieniem komentarza autorki.

¹⁵² Por. M. McLuhan: *Wybór pism...*

J. Kornhauser zajmuje postawę pośrednią w sprawie języka — między ujęciem etyczno-semantycznym a etyczno-logicznym, choć drugie wydaje się mu bliższe.

Konsekwencją wymienionych stanowisk, dotyczących środka przekazu poezji, jest język poetycki Nowej Fali. Określają go: 1) różny stopień redukcji metafory jako chwytu stylistycznego z jednoczesną jej obecnością u podstaw tekstu, gwarantującą wieloznaczność; 2) ujawnienie sprzeczności tkwiących w języku przez stosowanie między innymi gier językowych, paronomazji, antymetaboli, oksymoronu, katachrezy, figury etymologicznej; 3) częste stosowanie inwersji, przerzutni, paralelizmów składniowych i porównań; 4) wykorzystanie w funkcji własnej wypowiedzi cytatów, zarówno literackich, jak i pochodzących z innych języków funkcjonalnych, obecność kolokwializmów i stereotypów; 5) w zależności od stopnia redukcji metafory, wykorzystanie zasad organizacji semantyczno-logicznej zdania; 6) szacunek logiczny dla zdania; 7) częste wykorzystanie zdań empirycznych, zawierających przynajmniej jeden termin nieobserwacyjny — rodzaj hipotezy; 8) ciągi narracyjne — opis sytuacji; 9) obecność sylogizmu; 10) stylizacje; 11) zredukowanie formy wyznania (z wyjątkiem Kornhausera), które najczęściej jest zastępowane strumieniem myśli lub sentencją.

Język poetycki Nowej Fali nie jest jednorodny, wbrew powszechnym opiniom, które ruch ten utożsamiają najczęściej z poezją Barańczaka. Zabiegi demistyfikujące w postaci różnych gier językowych dla wielu poetów były etapem przejściowym. Najlepszym tego przykładem jest poezja Krynickiego i Lipskiej.

Koncepcja języka poetyckiego pozostaje w ścisłym związku z rozumieniem istoty i funkcji poezji. Najogólniej można stwierdzić, że określający swą postawę poeci oscylują między uznaniem autonomii poezji a jej odrzuceniem. Dla większości z nich faza gry prowadzonej z językiem propagandy i środków masowego przekazu była równoznaczna z przekraczaniem granic autonomii poezji, co jednak nie zawsze oznacza jej definitywne odrzucenie.

Zdecydowanym zwolennikiem traktowania poezji jako bytu autonomicznego jest S. Barańczak. Podkreśla to jego dbałość o doskonałość konstrukcji tekstu, znaczny stopień metaforyzacji (metafory oparte na zasadzie interakcji i podobieństwa), a przede wszystkim wyraźne wskazanie na granicę wiersza, czemu służy wprowadzenie ramy kompozycyjnej.

R. Krynicki również uznaje autonomiczność poezji. Znajduje to wyraz w dbałości o konstrukcję tekstu, w jego metaforyzacji, szacunku dla słowa, a przede wszystkim w podkreśleniu własnej konsekwencji wizji poetyckiej. Krecyjność jego poezji oraz specyficzny sposób docierania

do istoty życia, słowa i rzeczy są wynikiem traktowania poezji jako autonomicznego bytu intencjonalnego.

Metaforyzacja, wizyjność, ekspresjonistyczna stylizacja, a szczególnie konsekwentna obecność podmiotu lirycznego w 1. osobie liczby pojedynczej (najczęściej w sytuacji wyznania) stawiają Kornhausera po stronie zwolenników odrębności bytowej poezji.

Takimi jak on zwolennikami odmienności ontologicznej poezji są również Ewa Lipska i Krzysztof Karasek. Dążą oni do zachowania autonomii poezji różnymi drogami, choć w punkcie wyjścia łączyła ich inspiracja tradycją awangardową.

Analiza poetyki immanentnej K. Karaska wykazuje sprzeczność w jego myśleniu poetyckim. Istnieje niezgodność między bogatą wyobraźnią i niechęcią do cywilizacji a przekonaniem, że poezja jest zdeteminowana przez czas. W rezultacie Karasek odrzuca pozapoetyckie formy języka, wychodząc z założenia, że nie dają one twórczego rozwiązania, ponieważ utrudniają zachowanie łączności między pamięcią, myślą, materią i językiem. Wydaje się, że język modelowany w warunkach cywilizacyjnych nie traci swej siły kreatywnej, choć stwarza inne możliwości niż oryginalność typu genezyjskiego.

Ewa Lipska prezentuje konsekwentną postawę wobec poezji. Zachowuje i broni jej autonomii, dostosowując różne języki do własnej wrażliwości poetyckiej. Nie odrzuca sposobów demaskacji języka, lecz nie czyni tego nigdy dla samego języka ani też w jakimś doraźnym celu. Wszystkie jej zabiegi artystyczne zmierzają do odkrycia w świecie i w człowieku istoty oraz sensu całościowego istnienia.

Zdecydowanymi przeciwnikami autonomiczności są natomiast A. Zagajewski i A. Szuba. Zagajewski werbalizuje bezpośrednio swoje rozumienie ontologii poezji, stwierdzając, że „poezja świeci odbitym światłem”. Sam sposób, w jaki konstruuje tekst, jest w pewnym stopniu potwierdzeniem tej deklaracji, albowiem większość swoich wypowiedzi opiera na analizie funkcji zdaniowej, która stanowi ich oś kompozycyjną. Jego krytyka rzeczywistości nie przebiega w płaszczyźnie lingwistycznej analizy semantycznej, lecz semantyki i pragmatyki logicznej. W poezji Zagajewskiego rodzaje metafor nie są zbyt zróżnicowane. Prawie wszystkie opierają się na zasadzie podobieństwa, dają się więc w miarę łatwo przekształcić w język dyskursywny. Fakty z rzeczywistości autor wprowadza zwykle przez opis zdarzenia lub sytuacji, które są unaocznieniem postawionej tezy, choć zdarzają się również teksty, w których znaczenia tworzą wyłącznie przedstawione zdarzenia (np. *Playbeck*). Zagajewski pozostaje między żywiołem poezji a żywiołem filozofii, stąd aluzje do Hegla (największego poety wśród filozofów) są jakby syn-

W tekstach A. Szuby następuje zdecydowane ośmieszenie autonomii i oryginalności przez zabieg kompilacji wielu bardzo różnych języków. Żart między innymi na temat wypowiedzi w 1. osobie liczby pojedynczej jest kolejnym argumentem za taką postawą. Ponadto znaczną część jego wierszy można przekształcić bez większego uszczerbku w zdania empiryczne lub hipotetyczne. Być może jest to stan przejściowy jego poezji, ponieważ najlepsze teksty zachowują swoją autonomię i nie poddają się łatwym przekształceniom, choć nie ma w nich ani jednej metafory, ani porównania, ani jakiegokolwiek innego środka stylistycznego czy składniowego. Szuba najskuteczniej odrzucił metaforę, redukując ją do zdolności tekstu do wywołania wieloznaczności. Tak więc substancjonalność poezji została przez niego całkowicie zmieniona, zachowały się tylko jej związki relacyjne¹⁵³.

Niezależnie od samoświadomości artystycznej wpisanej w teksty, w utworach nowofalowych mamy jednak do czynienia ze światami przedstawionymi, a więc z pewną celową konstrukcją artystyczną.

O ile bytowy charakter poezji nie jest jednoznacznie rozumiany przez twórców, o tyle co do funkcji poezji istnieje raczej jednomysłność. Jest nią bardzo szeroko rozumiana interwencyjność, którą trafnie charakteryzuje cytat z *Pism McLuhana*: „Artysta, który przejmuje i powtarza podświadomie jednostronne ukierunkowanie kultury, sprzeniewierza się swojemu powołaniu, które każe mu je korygować. Można więc powiedzieć, że kulturę, która korzysta wyłącznie z elementów zapożyczonych od kultury bezpośrednio ją poprzedzającej, czeka nieuchronna śmierć. A zatem rola sztuki polega na umożliwieniu percepcji ludziom otępiiałym, których zdolności postrzegania stłumiło dla nich środowisko. Pomoże im w tym antyśrodowisko, które tworzy artysta w postaci swoich dzieł sztuki.”¹⁵⁴ Podobnie twierdził R. Barthes: „Rzeczywistość, która przedstawia się pisarzowi, może być oczywiście wieloraka: psychologiczna, teologiczna, społeczna, polityczna, historyczna, a nawet zmysłowa, przy czym detronizują się one wzajemnie; rzeczywistości te jednak mają pewną wspólną cechę, która wyjaśnia trwałość ich projekcji — wszystkie i od razu zdają się nasycone znaczeniem: namiętność, występki, konflikt, sen — nieuchronnie odsyłają do jakiejś transcendencji, duszy, bóstwa, społeczeństwa albo nadnatury, [...] trud powieściopisarza jest do pewnego stopnia kataraktyczny [podkreślenie moje — B. T.]: oczyszcza rzeczy ze zbędnego sensu, jakim ludzie wciąż je ob-

¹⁵³ Por. O. Ducrot: *Presupozycje, warunki użycia czy elementy treści*. Tłum. J. Hayowska. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 1; M. Głowiński: *Komunikacja literacka jako sfera napięć*. W: tenże: *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*. Kraków 1977, s. 7—28.

¹⁵⁴ M. McLuhan: *Wybór pism...*, s. 307.

darzają.”¹⁵⁵ Ciekawa jest też wypowiedź P. Picassa: „Gdy maluję, zawsze staram się stworzyć obraz, którego ludzie nie oczekują, i którego nawet nie zechcą zaakceptować. To mnie interesuje i w tym właśnie sensie mówię o sobie, że ciągle próbuję burzyć porządek rzeczy.”¹⁵⁶

Przytoczone cytaty są też częściowo odpowiedzią na pytanie o miejsce i rolę poety. Miejsce poety warunkuje rzeczywistość we wszystkich możliwych aspektach: czasowo-przestrzennym, kulturowym, społecznym. Jego rolę określa z jednej strony poeta romantyczny — męczennik, z drugiej — po prostu ktoś piszący, członek społeczności, który jest równocześnie artystą i odbiorcą. Dla drugiego ujęcia charakterystyczny jest tekst A. Szuby:

„uprzątnąć scenę z dekoracji i aktorów
wprowadzić na nią widownię
kazać jej grać siebie
zwolnić porządkowych
wygasic wszystkie światła
puścić zielony reflektor na gęstą czerwoną ciecz”¹⁵⁷

Oprócz tych dwóch ról jest jeszcze trzecia, związana z etyczną powinnością sztuki, wskazana też przez Szubę — autentyczność. To rola poety przeżywającego świat, lecz nie na wzór romantyczny. Własnym przeżyciem daje świadectwo światu, a prawdziwe przeżycie łączy się z cierpieniem. Bliski takiej postawie jest Krynicki i częściowo Barańczak w kilku wierszach typu *Bo tylko ten świat bólu*. Uosobieniem takiej roli artysty jest twórczość i życie Edwarda Stachury, którego mogiła występuje w funkcji rekwizytu w jednym z wierszy Kornhausera.

¹⁵⁵ R. Barthes: *Ostatnie słowo o Robbe-Grillecie?* Tłum. A. Tatarkiewicz. W: tenże: *Mit i znak*. Warszawa 1970. s. 210—212.

¹⁵⁶ Cytuję za: M. McLuhan: *Wybór pism...*, s. 307.

¹⁵⁷ A. Szuba: *Uprzątnąć scenę z dekoracji i aktorów*. W: tenże: *Na czerwonym świetle*. Katowice 1983. s. 34.

Rozdział IV

Postawy teoretyczno-programowe

Programy

Poetyka sformułowana Nowej Fali została przedstawiona w różnych rodzajach wypowiedzi: w książkach programowych o charakterze krytycznoliterackim, w manifestach i w licznych dyskusjach na łamach czasopism (głównie w „Studencie”, w „Poezji”, w „Nowym Wyrazie” i w „Odrze”).

Książki programowe wydają się szczególnie ważne dla przedstawienia nowofalowej koncepcji poezji, są bowiem formą dyskursywną, w której znalazło miejsce określenie postaw artystycznych, lepiej lub gorzej prezentowanych w wierszach. Stanowią one unaukowioną postać manifestów poetyckich, znanych z przeszłości. Sam manifest nie był uprzywilejowanym sposobem wypowiedzi, poza ekspresjonistyczno-futurystycznym wystąpieniem Krzysztofa Karaska (*Przez otwory strzelnicze ust*¹). Jeżeli jednak pojawiał się, jak w przypadku grupy Teraz czy grupy Kontekst, to ze świadomością swojej zastępczości, wyrażaną w tytule, by później znaleźć swe uzupełnienie w książkach².

¹ Por. K. Karasek: *Przez otwory strzelnicze ust*. „Poezja” 1971, nr 12, s. 58—64.

² Por. m.in. na temat grupy Teraz: *Posłowie*. W: *Teraz*. Suplement do *Kroniki kulturalnej ZSP*. Warszawa 1972; J. Kornhauser: *Realizm nienawny*. „Poezja” 1970, nr 9; A. Zagajewski: *Walka konkretna z symboliem w poezji najmłodszej*. „Nowy Wyraz” 1973, nr 9; T. Nyczek: *Mówić wprost*. „Miesięcznik Literacki” 1972, nr 12; R. Krynicki: *Czy istnieje już poezja lingwistyczna?* „Poezja” 1971, nr 12; tenże: *Od autora*. W: *Pęd pogoni, pęd ucieczki*. Suplement do *Almanachu ruchu kulturalnego i artystycznego ZSP*. Warszawa 1938 oraz wypowiedź odautorska do: *Aktu urodzenia*. Poznań 1969; na temat grupy Kontekst: W. Paźniewski, S. Piskor: *O poezję następnego czasu*. „Poezja” 1973, nr 9, a także *Zamiast manifestu*. „Poezja” 1971, nr 1.

Taka strategia literacka miała motywację w założeniach wyrastających z pragmatycznego nastawienia twórców Nowej Fali oraz z chęci przeciwstawienia się światopoglądowi Awangardy Krakowskiej, jak również niedomaganiom programowym poprzedników³.

Trzy podstawowe książki krytyczne: *Nieufni i zadufani* (1971) Stanisława Barańczaka, *Świat nie przedstawiony* (1974) Juliana Kornhausera i Adama Zagajewskiego oraz *Spór o poezję* (1977) grupy Kontekst, pod redakcją Stanisława Piskora, reprezentują trzy koncepcje programowe, a także odzwierciedlają fazy krystalizowania się poezji nowofalowej i samoświadomości jej twórców. Dominuje w nich aspekt programowy i polemiczny. Dopiero następne książki tych samych autorów i krytyków-rówieśników wprowadzają perspektywę kulturową.

Programy poetyckie powstają z chęci stworzenia podstaw teoretycznych własnej twórczości. Zwykle są typowe dla powstających poetyk normatywnych. Określają reguły pisania i światopogląd artystyczny. Ważna jest ich część czysto postulatyczna, jak również ta, w której autorzy wyrażają swój stosunek do zastanej sytuacji kulturowej i artystycznej, do tradycji (tej odrzucanej i tej preferowanej), a także ta, zawierająca uwagi na temat ontologii poezji i jej funkcji. Obecność wymienionej problematyki oraz jej hierarchizacja w konkretnych programach zależą od przyjętej postawy filozoficzno-estetycznej. Stopień nasycenia obiektywizmem i subiektywizmem warunkuje natomiast przyjęta forma wypowiedzi: od manifestu po rozważanie o charakterze programowo-teoretycznym. O ile manifest można traktować jako rodzaj tekstu istniejącego na pograniczu literackości i nieliterackości, o tyle dyskursywny charakter książki programowej plasuje ją w rzędzie wypowiedzi należących do krytyki o charakterze postulatycznie-oceniającym⁴.

Wiek XX, a szczególnie jego drugą połowę, cechuje zjawisko łączenia przez twórców teorii i praktyki, a w wielu przypadkach nawet przewagi stanowisk teoretycznych. Wyniki ankiety przeprowadzonej przez S. Morawskiego wskazują, że twórcy chętniej ujawniają swoje postawy artystyczne, wyjaśniające dokonywane przez nich wybory, w formie teoretycznej niż w oryginalnym akcie twórczym⁵.

Trzy wspomniane książki prezentują postulaty równoległe do tekstów poetyckich, będąc ich uzupełnieniem, a przede wszystkim do-

³ Por. ataki poetów Nowej Fali na poezję Orientacji (rozdz. II).

⁴ Por. J. Sławiński: *Krytyka jako przedmiot badań historyczno-literackich*. W: *Badania nad krytyką literacką*. Red. ... Wrocław 1974, s. 7—25 — o charakterze przekazów krytycznych.

⁵ Por. S. Morawski: *Na zakręcie*. „Sztuka” 1978, nr 4, s. 1—12 oraz A. Osęka: *Mitologie artysty*. Warszawa 1975, s. 148, 160—177 — o uczestnictwie wspólnego artysty w rzeczywistości.

wodem świadomości artystycznej autorów. Większość postulatów była drukowana wcześniej na łamach czasopism. Istnieją między nimi a konkretną realizacją poetycką rozbieżności, jak to się zdarza między poetyką sformułowaną a immanentną. Nie są one jednak typową prezentacją poetyki normatywnej, ponieważ nie zawierają zespołu wyraźnych nakazów i zakazów. Również w zakresie postulatywnym zespół przedstawionych propozycji nie jest kompletny. To, co zwraca szczególną uwagę, to częsty brak problematyki czysto poetyckiej, dotyczącej środków ekspresji. Niewątpliwie taki stan jest wynikiem indywidualnych postaw teoretycznych wymienionych autorów, lecz także wskazuje na ogólną świadomość artystyczną, jak również na sferę potrzeb twórczych, określających poszczególne realizacje.

S. Barańczak oraz J. Kornhauser i A. Zagajewski, eksponując problematykę etyczną, poszukują właściwej formy wyrażania współczesności w wybranych elementach paradygmatów stworzonych przez romantyzm i realizm. Pomijają przy tym zagadnienia estetyczne, nie podając przekonywującej motywacji. W przeciwieństwie do nich twórcy z Kontekstu eksponują problematykę estetyczną, poszukując form wyrazu w aktualnej sytuacji kulturowo-cywilizacyjnej, choć nie pomijają również tematyki etycznej. We wspomnianych książkach na próżno by szukać dyrektyw dotyczących stylu, języka poetyckiego, wersyfikacji, a nawet gatunku literackiego, mimo że niektóre uwagi pośrednio odnoszą się także do nich. Najwyraźniej sformułowano konieczność wyboru tematu, a jest nim współczesna rzeczywistość.

Pytanie o sposób istnienia poezji stanowi punkt wyjścia ustaleń programowych i przyjętej postawy wobec zaistniałej sytuacji artystycznej, a także wobec tradycji. Pojawia się więc kategoria autonomii poezji jako funkcjonalno-estetycznego kwalifikatora, której obecność lub brak wprowadza podział na poezję motywowaną względami czysto artystycznymi i pozaartystycznymi. W jednym i drugim przypadku odrębność poezji wynika z jej uczestnictwa w całości kultury i w całości sztuki. Stąd granice autonomii wyjaśniają dwa porządki: porządek kultury, obejmujący różne formy działalności ludzkiej i języki w swej funkcjonalnej różnorodności, oraz porządek sztuki i jej tworzywową specyfikę, warunkującą nie tylko sposób przedstawiania, lecz także technikę postrzegania i estetyczno-poznawczą interpretację świata. Zachodzi tu konieczność wprowadzenia — za E. Balcerzanem — rozróżnienia między pojęciem specyfiki i autonomii.

Swoistość należy do pojęć statycznych, autonomia zaś jest stopniowalna, a więc dynamiczna. Swoistość, będąc wartością bezwzględną, ma charakter obiektywny, autonomia istnieje między intersubiektywnością a subiektywnością i wynika z przeżycia swoistości. Autonomia jest war-

tością decydującą o istnieniu poezji i poety w świecie oraz świadomości odbiorców⁶. Przekroczenie granic autonomii może więc prowadzić do osłabienia cech uważanych za swoiste i obiektywne, ponieważ pojęcie autonomii należy do kategorii z kręgu filozoficznej estetyki ogólnej, a pojęcie swoistości wprowadza uszczegółowienie w zakresie różnych dziedzin sztuki. Autonomia realizuje się zatem w różnych swoistościach. Może być zanegowana tylko wówczas, gdy nastąpi zdecydowana zmiana kryteriów filozoficzno-estetycznych. Począwszy od drugiej połowy lat sześćdziesiątych można obserwować coraz częstsze zapowiedzi takich zmian w sztuce, przejawiających się w Nowym Realizmie we Francji, w pop-artcie w USA i w Wielkiej Brytanii, w *environnement* i innych zjawiskach kontrkultury.

Wypowiedzi twórców Nowej Fali na temat istoty poezji wymagają odrębnego omówienia z tego względu, że na poziomie poetyki sformułowanej ich stanowiska nie ulegają polaryzacji, pomimo istnienia wielu punktów wspólnych. Niewątpliwie wspólny dla poetyckiego ruchu nowofalowego jest specyficznie pojmowany „antyesetyzm”⁷. Poeci bowiem wskazują na różne funkcje literatury, pomijając niekiedy celowo funkcję estetyczną, w czym ujawnia się z jednej strony pokusa nowatorstwa, z drugiej zaś — świadomość utraty przez sztukę jej dawnego miejsca w procesie komunikacji międzyludzkiej, o czym świadczy m.in. ekspozowanie problematyki etycznej⁸.

W książce *Nieufni i zadufani*, w której chronologicznie po raz pierwszy została sformułowana odmiennosć założeń światopoglądowych formacji poetyckiej lat 1968—1970, S. Barańczak dowodzi, że literatura jest formą myślenia poznawczego. To stwierdzenie staje się warunkiem pozwalającym na ocenę tzw. młodej poezji. Autor pisze: „Bo przecież nie wywołuje chyba oporu czytelnika wypowiedzany tu kilkakrotnie aksjomat stwierdzający, że literatura jest specyficzną formą myślenia poznawczego? Jeśli się w tym punkcie zgadzamy, możemy powrócić do spraw młodej poezji.”⁹ W innym miejscu wprowadza uogólnienie: „Literatura zawsze w mniejszym lub większym stopniu kreowała rzeczywistość, nie poprzestając na biernym jej odbijaniu i stąd nie tyle w kategoriach wierności wobec obiektywnego świata, ile w kategoriach finalnych czy funkcjonalnych należy ją wartościować. Myślenie poznaw-

⁶ Por. E. Balcerzan: *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na marginesie polskiej poezji współczesnej*. Poznań 1972.

⁷ „Antyesetyzm” Nowej Fali przejawiał się w dwojaki sposób: niezauważaniem problematyki i sytuacji estetycznej w literaturze i sztuce współczesnej oraz odrzuceniem dotychczasowych norm estetycznych.

⁸ Por. S. Barańczak: *Etyka i poetyka*. Paryż 1979.

⁹ Tenże: *Nieufni i zadufani*. Wrocław 1971, s. 19—20.

cze, a zatem i literatura, nie tylko jest wytworem świata materii i ludzkiej praxis, ale też zdolna jest na ten świat wpływać: myśl nie tylko odbija rzeczywistość, ale także projektuje ją, postuluje rzeczywistość taką, jaką ma być.¹⁰ Tak więc poeta przypisuje literaturze charakter pragmatyczny, który nie zawsze musi pozostawać w zgodzie z obiektywizmem poznawczym. Jednakże nie stanowi to sprzeczności w całości wywodu, ponieważ obiektywizm poznawczy wiąże autor z etyczną kategorią prawdy, podkreślaną nieufną postawą, wobec obserwowanej i przeżywanej rzeczywistości. „Jeśli zaś powiadam — pisze Barańczak — iż dzisiaj konieczna jest literaturze „romantyczna” postawa nieufności, „klasyczne” zaś zadufanie jest rzeczą społecznie szkodliwą — rozumiem przez to, że właśnie nieufnej, krytycznej postawy wymaga dziś konieczność przynoszenia nam o skomplikowanym świecie takich informacji, które pozwoliłyby go nam pełniej rozumieć i wydadniej przekształcać.”¹¹ Literatura pełni więc, według niego, funkcję poznawczą, etyczną i postulatywną. W tym zespole funkcji wyraźnie brakuje tej, która wskazywałaby na specyfikę wybranej dziedziny sztuki. Nie oznacza to jednak, że Barańczak utożsamia literaturę z rzeczywistością. Stwierdza bowiem, że literatura ma zdolności mimetyczne i kreacyjne w stosunku do rzeczywistości, tworzy więc swój odrębny świat w języku. Pośrednio wprowadzone pojęcie autonomii literatury nie znajduje, niestety, swego potwierdzenia w postulatach czysto programowych, lecz obecne jest *implicite* w pochwalie poezji lingwistycznej, której „cechą szczególną jest nieufność wobec języka i to wobec języka pojmovanego jako system oraz jako pewna wizja świata”¹². Autonomię poezji określa język. W nim znajduje odbicie rzeczywistość, poddawana następnie przekształceniom artystycznym. Reguły tych przekształceń, ze względu na przyjętą postawę poznawczą i estetyczną, nie interesują jednak autora bliżej. Znajdują natomiast bezpośrednią realizację w jego twórczości poetyckiej. Analizowana w poprzednim rozdziale dbałość o ramy kompozycyjne wiersza, metaforyka, semantyczna analiza słów i rola konceptu w konstrukcji tekstu służą podkreśleniu autonomii poezji. Liczne interpretacje wewnątrztekstowe, będące formą kontaktu z rzeczywistością, nie kwestionują jej estetycznego sacrum¹³, już przekształconego w stosunku do tradycyjnego, lecz

¹⁰ Tamże, s. 16.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże, s. 46.

¹³ Terminu „sacrum estetyczne” używa m.in. S. Morawski na określenie tradycyjnych norm estetycznych — por. S. Morawski: *O krytycznym stanie estetyki*. „Miesięcznik Literacki” 1981, nr 10, s. 46—52, a także artykuł wstępny: *Czy zmierzch estetyki — rzekomy czy autentyczny?* Warszawa 1987, s. 5—173.

ciągle opartego na bytowej odrębności poezji, mimo że relacja poety ze światem przebiega w języku i przez język.

Dla autorów *Świata nie przedstawionego* spełnienie przez literaturę funkcji poznawczej jest warunkiem jej istnienia. Umieszczenie tej funkcji na szczycie wartości komunikatu poetyckiego czy — ogólnie — literackiego wynika z ulegania wpływowi teorii mimetycznych w sztuce. Wskazuje, że literatura nie ma ontologicznej samoistności. Autorzy teoretycznie odrzucają pojęcie autonomii w formie estetyzmu, więcej: wyraźnie przeciw niemu protestują. Autentyzm dotyczy jednak najczęściej określonej ekspresji artystycznej, dotyka zatem bardziej spraw swoistości niż autonomii, czego egzemplifikacją są tomiki poetyckie. Zagajewski, konsekwentnie preferując wartości poznawcze, stosuje zasadę sprawdzianów logicznych — tak w zakresie kompozycji wiersza, jak i doborze argumentów — tworząc całości zamknięte i dobrze zorganizowane. Ograniczenie, a później rezygnacja z tradycyjnych środków ekspresji poetyckiej są konsekwencją jego przemyśleń teoretycznych dotyczących funkcji poznawczej sztuki. J. Kornhauser, przeciwnie, czerpie bez ograniczeń z zasobów stylistycznych ekspresjonizmu, choć pozostaje to w sprzeczności z głoszonym przez niego hasłem „realizmu nienaiwnego”¹⁴. Uzyskane rezultaty, wynikłe z fascynacji trzecią fazą ekspresjonizmu, nie służą zaprzeczeniu estetyzmu, lecz jego podkreśleniu, co było szczególnie widoczne w tomiku debiutanckim¹⁵. Na swój sposób poeta pozostawał wierny mimetyzmowi, ponieważ naśladownictwem objął sferę emocji, traktując dzieło literackie jako wyraz ludzkich uczuć¹⁶. Nie służy to jednak przedstawieniu oryginalnej wizji świata ani poezji. Ten charakterystyczny dla autora brak konsekwencji widoczny jest na poziomie relacji między postulowanym obrazem literatury a własną poezją oraz między programem a oceną twórczości poprzedników (np. krytyka poezji Herberta, mijająca się z jej zasadniczymi wartościami). W efekcie, głosząc mimetyczny związek poezji z rzeczywistością, sam wybiera z niej niewielki tylko wycinek obejmujący reakcje uczuciowo-emocjonalne, przez co ociera się o sentymentalizm w kostiumie ekspresjonistycznym. Fakt ten pozostaje w sprzeczności z jego krytyką poezji pokolenia 56. Stylizacja to podstawowy zarzut, jaki autor stawiał poezji S. Grochowiaka. Trzeba jednak pamiętać, że

¹⁴ Por. J. Kornhauser: *Realizm nienaiwny...*

¹⁵ Por. tenże: *Nastanie święto i dla leniuchów*. Warszawa 1972 z koncepcją „realizmu nienaiwnego” oraz ze szkicem *Nowa poezja*. W: J. Kornhauser, A. Zagajewski: *Świat nie przedstawiony*. Kraków 1974, s. 118—127.

¹⁶ Jeżeli mimetyzm rozumie się szeroko jako naśladownictwo rzeczywistości, w tym rzeczywistości psychicznej (emocjonalnej), to ekspresjonizm można również traktować jako wyraz mimetyzmu w zakresie ujawniania uczuć — por. M. Goławska: *Zarys estetyki*. Wyd. 3. Warszawa 1986, s. 248—252.

stylizacja dopuszczana w tamtym okresie była programowo odrzucana w latach siedemdziesiątych. Niemożność uwolnienia się od niej aż do momentu zdeklarowania się w postaci *cahier intime* świadczy o kłopotach Kornhausera z odnalezieniem własnej formy wypowiedzi. Dlatego trudno zrekonstruować jego stanowisko na temat ontologicznych założeń poezji, ponieważ nie są one jasno wyłożone ani w formie teoretycznej, ani praktycznej. Ta druga świadczyłaby raczej o dominacji wewnętrznej potrzeby autonomizacji poezji.

Inaczej rozumie istotę literatury A. Zagajewski: „Rozpoznanie rzeczywistości nie jest jedynym zadaniem kultury, ale dopiero spełnienie tego obowiązku jest warunkiem sprawnego funkcjonowania tej kultury jako całości. Podobnie opis jako taki nie wyczerpuje zadań literatury. Literatura nie jest bowiem działalnością tylko poznawczą, jej rejon to naprzód opis tego, co jest, w całym uwarstwieniu rzeczywistości, a granicę tego rejonu i zarazem nowy obszar stanowi świat wartości. Literatura rozpięta jest więc między gnoseologią i aksjologią. Jest zbudowana warstwowo, i to w taki szczególny sposób, że zaniedbanie warstw niższych, poznawczych, podbudowujących zwykle warstwy wyższe, aksjologiczne czy metafizyczne, paraliżuje te drugie. Dlatego dopóki literatura nie spłaci wobec świata długu poznawczego, dopóki go nie dojrzy, nie opisze, wszystkie pozostałe jej funkcje ulegają albo skarleniu, albo mistyfikacji.”¹⁷

Programowaniu nowej literatury towarzyszy postulat jej wielofunkcyjności, jeśli ma być partnerem rzeczywistości. Autor ma więc pełną świadomość ograniczeń poznawczych literatury, która podobnie jak cała sztuka może mieć jedynie intuicję poznawczą. Istnieje, jak z tego wynika, coś poza poznaniem, co stanowi o odrębności sztuki w stosunku do innych form działalności ludzkiej i wyraża jej stosunek do rzeczywistości. Są to wartości estetyczne, których analizy, w zmienionej sytuacji kulturowej, Zagajewski celowo unika, dając niejako wyraz przekonaniu, że należy dokonać ich przewartościowania na poziomie wyobrażenia i jego materialnego odzwierciedlenia w środkach ekspresji poetyckiej. Imperatyw poznawczy zostaje w jego tekstach przedstawiony w ogólnej postaci idei strukturywania¹⁸. Zakres czynności poznawczych

¹⁷ A. Zagajewski: *Rzeczywistość nie przedstawiona w powojennej literaturze polskiej*. W: *Świat nie przedstawiony...*, s. 34—35.

¹⁸ Określa ją następujące postępowanie: opisywać — poznawać — wartościować. Opisywaniu odpowiada idea literatury napelniającej się rzeczywistością (s. 44). Poznaniu odpowiada zrozumienie, któremu towarzyszy wartościowanie (s. 42). Elementy takiego postępowania istnieją w ciągłych ze sobą relacjach i mają charakter uniwersalny (s. 35, 37—40). Ideę strukturywania prezentuje również szkic tego autora: *Walka konkretnego z symbolem*. W: *Świat nie przedstawiony...*, s. 132—159.

ulega rozszerzeniu również na wybory twórcze. Tworzone konstrukty logiczne, wskazujące na związki myślowe istniejące między elementami określonej całości, są rezultatem rozpoznania rzeczywistości dokonanego właśnie przez autora. Strukturuwaniu nie zawsze jednak towarzyszy przekonanie o zasadności poetyckiego scalania świata. Jest ono często przedstawieniem chaosu, amorfizmu i daje wrażenie rozdźwięku między potrzebą a możliwością.

Świadomość rozdźwięku pojawia się już w momencie dokonywania przez Zagajewskiego próby opisu aktualnego stanu kultury: „Najbardziej klasyczna, najbardziej zasadnicza w naszej kulturze jest rozbieżność między bytem a powinnością, między tym, co jest, a tym, co powinno być; sprzeczność między wymarzonym obrazem społeczeństwa, między wyidealizowanym obrazem ludzkiej osobowości a stanem rzeczywistym, pełnymi konfliktów i wrogości stosunkami między ludźmi. Jest to odległość między tym, co chcielibyśmy widzieć, a tym, co naprawdę istnieje; dominacja powinności nad bytem nie pozwala dostrzec, rozpoznać rzeczywistość.”¹⁹ Rejestracja świata, którą Zagajewski poddaje zabiegom strukturalizacji, jest tym zalecanym opisem rzeczywistości, jedyną możliwością pozbycia się świadomości rozdarcia i nieokreśloności kulturowej i artystycznej (por. rozdz. *Katarakta*). Spostrzeżenie to stało się punktem wyjścia ważnej refleksji ontologicznej. Otóż, jeśli świadectwa naszej kultury odnotowują stan oczekiwany, a nie zastany, to zmienić taką sytuację może wprowadzenie do literatury konkretności, przywołującego autentyczne konflikty, bo jej tworzywem jest język — system znaków symbolicznych. Materiał językowy stanowi naturalną barierę między jednostkowością i złożonością konkretności (tak materialnego, jak i myślowego) a ogólnym charakterem pojęć, za pomocą których konkretność jest wyrażana i opisywana. Świadomość tej rozbieżności ma swoją długą tradycję, sięgającą czasów tworzenia się form naukowej, informacyjnej i artystycznej ekspresji ludzkiej. Autor przybliżył ten problem, przedstawiając istotę średniowiecznego sporu o powszechność, co prowadzi go do stwierdzenia, że literatura, będąc z natury symboliczną, rozwija się fazowo. Jest symboliczna i konkretna na przemian, a lata siedemdziesiąte są dla niej czasem „wypełnienia się rzeczywistością” i ustawicznego konfrontowania symbolu z konkretem. Uogólnienie stanu współczesnego przekształca się w refleksję dotyczącą autonomii literackiej.

Zagajewski pisze: literatura „Jest po obu stronach równocześnie, jest po stronie ludzkiego doświadczenia, bo to jest jej żywioł, ale jest także po stronie powszechności, gdyż to jest jej struktura.”²⁰ To wręcz fenomenologiczne, wzięte jakby z Ingardena, zdefiniowanie istoty literatury

¹⁹ Tamże, s. 32.

²⁰ Tamże, s. 138.

jest symptomatycznym i filozoficznie odpowiedzialnym stanowiskiem wobec współczesnej sztuki.

Literatura ze względu na swój bytowy charakter (podobnie jak cała sztuka) stoi na pograniczu tego, co konieczne i tego, co możliwe. Przez konieczność należy rozumieć podleganie pewnym prawidłowościom ontologicznym tego, co istnieje realnie, a więc jest to świat w jego materialności, w aktualnym ustrukturuwaniu elementów, oraz język jako materia i jej podwójne uporządkowanie w postaci systemu językowego i literackiego. Zarazem można jednak przyjąć, że zarówno świat, jak i system językowej komunikacji i ekspresji nie są jedynymi możliwymi. Te same elementy mogłyby być inaczej ustrukturuwane, dając inną całość. Odmienność dotyczyłaby różnic w organizacji. Zatem — jak pisze M. Gołaszewska — „Chaos, przypadek, możliwość — charakteryzują stan materii przed jej zorganizowaniem; konieczność to kategoria należąca do materii zorganizowanej [...] sztuka, gdy jest mimetyczna, przedstawiająca, realistyczna, dosłowna, odpowiada konieczności, gdy zaś sugeruje coś, czego nie ma, gdy kształty dzieła nie są podobne do niczego, co realnie istnieje — odwołuje się do prawa możliwości, przemian, nowych relacji.”²¹ Wydaje się więc, że proponowane przez Zagajewskiego wypełnienie literatury rzeczywistością, opisem jej elementów jest chęcią stworzenia takiego stanu możliwości, z którego ma szansę powstać nowy kształt sztuki literackiej. Potwierdza to również droga jego poszukiwań twórczych. Niewątpliwie „rewolucja artystyczna” Zagajewskiego ma charakter umiarkowany, ponieważ jest on przekonany o istnieniu ciągłości kultury. Zmienia sposób wypełnienia tekstu, lecz zachowuje jego relacyjność związaną z nawykami odbiorczymi, istniejącymi w kontakcie z wierszem. Dlatego nie przedstawia chaosu i teoretycznie widzi szansę w realizmie rozumianym jednak inaczej, niż utrzymała to tradycja. Realizm to według niego wprowadzenie do literatury rzeczywistości języka i operowanie codziennymi strukturami myślowymi po to, by wskazać w nich sprzeczność, pomimo dbałości o stronę formalną wiersza. Tak więc ontologiczne istnienie literatury między koniecznością a możliwością jest zgodą na autonomię narzuconą przez językowe tworzywo, a niezgodą na estetyzm, rozumiany jako budowa poetyckich struktur oderwanych od rzeczywistości.

Założeniom Barańczaka, wyrażonym pełniej w poezji niż w formie dyskursywnej, towarzyszy również przekonanie o autonomii literatury. W przeciwieństwie jednak do Zagajewskiego, nie zostało ono tak szeroko udokumentowane. Autonomia w ujęciu Barańczaka sprowadza się do specyfiki tworzywowej i intuicyjnego poszukiwania jej wyjaśnienia

²¹ M. Gołaszewska: *Zarys estetyki...*, s. 430.

w zbliżeniu z hermeneutyką i estetyką²². Zagajewski uwzględnia więcej komponentów jej aktualnego istnienia. Granice autonomii określa zespolenie relacji: rzeczywistość — język, rzeczywistość językowa — literatura, myśl — literatura. Dla Barańczaka podstawową relacją jest rzeczywistość językowa — poezja.

Autorzy *Sporu o poezję* wychodzą pozornie z tego samego założenia co przedstawiciele grupy Teraz, gdy traktują literaturę jako składnik kultury. *Novum Kontekstu* polega na wprowadzeniu czynnika cywilizacyjnego jako stymulatora ewolucji kultury. Ich propozycja teoretyczno-programowa dotyczy pomijanych przez rówieśników zagadnień estetyczno-artystycznych. Koncepcja ontologii literatury nie jest dla nich punktem wyjścia sformułowań programowych choć istnieje jako zagadnienie uświadamiane. Wobec braku wyraźnych deklaracji na jej temat, można dokonać jedynie rekonstrukcji stanowiska ontologicznego z tekstów Stanisława Piskora, Andrzeja Szuby, Tadeusza Sławka i Włodzimierza Paźniewskiego.

Zajmują oni postawę pozornie ambiwalentną między posiadaniem świadomości autonomii literatury a pełną jej negacją. Koncepcja literatury S. Piskora jest wynikiem przekonania o istnieniu autonomii, ale w zmienionej swoistości literackiej. Z punktu widzenia istniejących konwencji jej granice są ciągle przekraczane od połowy lat sześćdziesiątych. Dąży więc autor do zmiany reguł w tworzeniu świata literackiego ze względu na odmiennie ukształtowaną wrażliwość człowieka współczesnego. Podkreśla rolę uwarunkowań cywilizacyjnych (środki masowego przekazu) oraz całej istniejącej ikonosfery i ich wpływu na sposoby percepcji. Literatura — według niego — tylko wtedy może spełniać swe podstawowe funkcje, gdy jej struktura stanie się odbiciem aktualnej struktury świata. Zachowanie tej prawidłowości umieści literaturę w „stylu epoki”, przy czym styl oznacza nie tylko formę, lecz zdolność komunikowania, co jest etyczną powinnością każdego twórcy. Podejmowanie pytań estetycznych staje się gwarantem kontaktu sztuki z rzeczywistością, albowiem zrozumienie, poznanie i opis artystyczny, po to by znalazły rezonans społeczny, muszą być proponowane w takim systemie komunikacji, który jest znany odbiorcy i równocześnie odkrywa przed nim to, czego on sam nie zauważa. W tym celu Piskor odwołuje się do

²² Bliższe zainteresowanie hermeneutyką (poza interpretacją *Biblii*) nastąpiło w Polsce na początku lat siedemdziesiątych; por. J. Tischner: *Perspektywy hermeneutyki*, „Znak” 1971, nr 200—201; M. Janion: *Humanizm, poznanie i terapia*, Warszawa 1974, poprzedzone dyskusjami w środowisku humanistycznym. Później dopiero pojawił się (wraz z tłumaczeniami) problem zbliżenia, a nawet utożsamienia hermeneutyki z estetyką.

tradycji Wölfflina i Strzemińskiego a także do aktualnych doświadczeń sztuk plastycznych²³.

Wyrazicielami podobnego poglądu są A. Szuba i T. Sławek, lecz wypowiadają go w sposób celowo skrajny, mogący budzić u czytelnika przekonanie, jakoby nastąpiło absolutne utożsamienie poezji z rzeczywistością. W efekcie A. Szuba, odrzucając metaforę, a T. Sławek twierdząc, że uległa zatarciu granica między przedmiotem a podmiotem postrzegającym, nie kwestionują autonomii. Domagają się nowego wypełnienia sztuki, zdając sobie sprawę z dynamicznego charakteru tej kategorii. Dlatego wiersz jest dla grupy Kontekst polem możliwości, wskazaniem, że może on istnieć również inaczej, niż to ustaliła konwencja: „Poeta umarł ustępując miejsca człowiekowi, który poezję tworzy nie tyle piórem, co ciałem, nie tyle powierzchnią stronicy, co przestrzenią świata” — pisze prowokująco T. Sławek, by później dodać: „[...] poezja jest jedna i ta sama”²⁴. Tak więc o jej istnieniu decydują relacje między elementami, te bowiem zmieniają się w zależności od rozwoju cywilizacyjnego. Właśnie ta cywilizacyjna strona kultury jest w centrum zainteresowań poetów katowickich. Od niej bowiem zależy kształt kultury, a w niej literatury. To oni bardziej niż poeci krakowscy są przekonani, że „literatura jest składnikiem kultury”, choć nie wypowiadają tego *explicite*. Świadomość autonomii poezji oraz faktu, że jest ona „składnikiem kultury”, pozostaje dla nich oczywista i nie wymaga komentarza. Skupiają swoją uwagę na konsekwencjach płynących z takiego stanu rzeczy.

Koncepcję kultury grupy Kontekst, sformułowaną przez S. Piskora, można by najogólniej określić jako antropologiczno-semiotyczną, która w pewnej mierze odpowiada trójdzielnej koncepcji znaku Ch. S. Peirce'a. Podstawowymi jej składnikami są jednostka i jej psychika (w tym również psychika twórcy) oraz wytwory człowieka jako znaki składające się na system kultury. Jednostka, będąc twórcą kultury w sferze materii oraz idei, istnieje w stworzonym przez siebie świecie i poddana jest jego oddziaływaniu. Zachodzi więc ciągły związek między twórcą a jego wytworem. Związek ten w zależności od stopnia akceptowania istniejącej rzeczywistości i zajmowanej wobec niej postawy jest inspirowany lub ubezwłasnowolniający. Kultura oddziałuje na jednostkę nie tylko poprzez idee, lecz również poprzez swe techniczne wytwory. Na te ostatnie zwraca szczególną uwagę S. Piskor dostrzegając w nich czynniki kształtujące indywidualną wrażliwość. Materialność ikonosfery i audiosfery staje się w ten sposób ważnym czynnikiem w płaszczyźnie

²³ Por. S. Piskor: *Odpowiedni dać światu obraz*. W: *Spór o poezję*. Red. S. Piskor. Kraków 1977, s. 157—164.

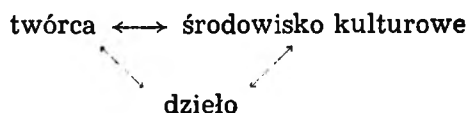
²⁴ T. Sławek: *Sztuka słowa, sztuka życia*. W: *Spór o poezję...*, s. 96—97.

życia psychicznego. Stosunek doń jednostki decyduje o zachowaniu przez nią autentyczności. Kultura współczesna jest w znacznej mierze kształtowana przez techniczne środki przekazu. One to emitują masową informację o świecie, przybliżając świat jednostce i równocześnie go upraszczając. Rzeczywistość jawi się jako mozaika na ekranie telewizora, szpalcie gazety, tygodnika ilustrowanego, kasety. Dzięki przekąźnikom powstała kultura masowa. Autor nie wartościuje jej, po prostu stwierdza jej istnienie jako środowiska człowieka. Idąc za sugestiami McLuhana, koncentruje się na sposobie przekazywania informacji, nie zaś na jej treści. Posługując się przykładem telewizji, stwierdza, że elektroniczne środki przekazu w znacznie większym stopniu niż tradycyjny druk angażują odbiorcę ze względu na współuczestnictwo w odbiorze wszystkich zmysłów. Ponadto informacje przez nie przekazywane oddziałują całościami, z których każda jest inna. Tak więc linearność ciągów logicznych (pismo) zastępuje zmysłowa symultaniczność. Zadaniem odbiorcy jest uzupełnienie jednostkowe i interpretacyjne powstających „miejsz niedookreślonych”. Za pośrednictwem środków masowego przekazu człowiek postrzega świat zewnętrzny i wewnętrzny w sposób symultaniczny, odbiera go mozaikowo. Wytworzyły się nowe zasady percepcji, ponieważ inny jest sposób zaangażowania zmysłowego w procesie postrzegania. „Jest to właśnie — pisze S. Piskor — ta nowa sytuacja cywilizacyjna, nowa wrażliwość wykształcona przez elektroniczne przekąźniki, która stanowi wyzwanie dla współczesnej, awangardowej literatury.”²⁵

Jednostka uczestnicząca w kulturze to również artysta, będący cząstką jej kodyfikatorem. We współczesnej kulturze ma on raczej świadomość kogoś poszukującego autentycznej wrażliwości. Jego dzieło jest znakiem epoki, oznacznikiem, środkiem przekazu informacji o niej, natomiast przedmiot wewnętrzny dzieła wyraża postawę czy ideę. Osoba twórcy, bezpośrednio nieobecna w utworze, jest przedmiotem zewnętrznym. Dzieło jako znak kultury nabiera swego właściwego znaczenia w wyniku relacji zachodzącej między środkiem przekazu a przedmiotem. Należy się zgodzić z redaktorem i współautorem *Sporu o poezję*, że sposób ukształtowania środka przekazu odgrywa ważną rolę w powstawaniu informacji. Rozdział *Odpowiedni dać świata obraz* prowokuje do rekonstrukcji myśli nie wprost wypowiedzianych, a *implicite* obecnych w szkicach Piskora i — częściowo — pozostałych współautorów.

Rysuje się trójkąt współzależności: twórca (wraz z własną wrażliwością postrzegania i predyspozycjami psychicznymi, podług których dokonuje wyboru), istniejące środowisko kulturowe (ze swą ikono-, audio- i psychosferą) oraz określone dzieło:

²⁵ S. Piskor: *Odpowiedni dać świata...*, s. 156; por. tenże: *Granice nowej sztuki*. W: *Spór o poezję...*, s. 18—32.



Między desygnatami pojęć, stanowiących wierzchołki trójkąta, zachodzi rodzaj sprzężenia zwrotnego. Wrażliwość percepcyjną twórcy kształtuje środowisko, na które składają się wytwory innych, nie tylko artystów, lecz także techników i naukowców. Równocześnie on sam oddziałuje na nie swą twórczością i całym zespołem działań paraartystycznych²⁶. Powstałe dzieło jest wynikiem pracy twórcy i wpływu środowiska. Będąc elementem składowym kultury i efektem jednostkowego w niej uczestnictwa, oddziałuje na swego twórcę, wzbogacając go wewnętrznie przez konieczność zracjonalizowania postrzeżeń, zweryfikowania wrażliwości emocjonalnej i postawy etycznej. Ponadto ze wzajemnej relacyjności komponentów kultury (a także procesu twórczego) wynika jeszcze jedno spostrzeżenie, które płynie z inspiracji triadą Peirce'a.

Znaczenie, pośrednicząc między środkiem przekazu a przedmiotem i będąc gwarantem istnienia znaku, musi być przetłumaczone na inny znak. Musi zaistnieć jako element składowy (przedmiot) nowej triady, bo znak jest reprezentacją czegoś przez coś innego i dla kogoś innego. Właściwość peirce'owskiego znaczenia prowadzi do zjawiska intertekstualności w kulturze²⁷.

Pojęcie intertekstualności wywodzi się z semiotyki i stanowi jedną z wcześniejszych prób naukowych ogarnięcia wiedzą różnorodnych form kultury w celu stworzenia jej obrazu całościowego. Intertekstualność zakłada istnienie relacji transformacyjnych między badanym tekstem a innymi tekstami, które pełnią wobec niego funkcję wyrażania danej kultury. W ten sposób kultura istnieje jako dynamiczny związek poszczególnych elementów o wzajemnych możliwościach oddziaływania na siebie. Dzieło artystyczne jest zatem rozpatrywane w płaszczyźnie wewnętrznych i zewnętrznych związków z różnymi ciągami systemów. Według Genette'a każdy tekst kryje w sobie inny²⁸.

²⁶ Por. M. Porębski: *Ikonosfera*. Warszawa 1972 — na temat wpływu otaczających obrazów na jednostkę oraz G. Dorfler: *Człowiek zwiokrotniony*. Tłum. T. Jekiel, I. Wojnar. Wstęp I. Wojnar. Warszawa 1973 — o środowiskach sztucznych, które dla człowieka stają się jego nową naturą. Kształtuje on względem niej swoje estetyczne upodobania — w zestawieniu z teorią przetłumaczalności znaku według Ch. S. Peirce'a — por. E. Prower: *Problem przedmiotu znaku w semiotyce Ch. S. Peirce'a*. W: *Znak, tekst, fikcja*. Red. W. Kalaga i T. Sławek. Katowice 1987, s. 25—30.

²⁷ Por. W. Kalaga: *Przedmiot i referent w świetle triadycznej teorii znaku*. W: *Znak, tekst...*, s. 45—61; E. Prower: *Problem przedmiotu znaku...*, s. 9—44.

²⁸ Por. G. Genette: *Introduction à l'architexte*. Paris 1979; J. Culler: *Presupozycja i intertekstualność*. Tłum. K. Rosner. „Pamiętnik Literacki” 1980,

Dotyka tego problemu S. Piskor, kiedy rysuje szeroką panoramę ewolucji sztuk plastycznych pod wpływem tego samego bodźca cywilizacyjnego. A. Szuba przedstawia zjawisko aleatoryzmu w muzyce (*Jedność formy i destrukcja*), T. Sławek pisze o pogranicznym charakterze poezji konkretnej (między sztuką słowa a plastyką w rozdziale *Słowo i budowla*) oraz o pograniczu konwencji i filozofii (*Sztuka słowa, sztuka życia*), a W. Paźniewski (wspólnie z S. Piskorem) o wpływie Zen na styl bycia oraz o substytucyjnej funkcji fetyszów w kulturze (wspólnie z A. Szubą). Poezja jest jednym z tekstów kultury i wchodzi z nimi w kontakt. Znaczenia powstające w jednej sferze przekazników stają się bardzo często inspiracją, elementem nowego znaczenia w innej sferze. Autorom *Sporu o poezję* chodzi o wskazanie na tę wspólnotę sztuki współczesnej i konieczność czerpania doświadczeń przez poezję z innych form artystycznej racjonalizacji oraz modelowania świata. Znaczenie, będąc uogólnieniem znaku, ma charakter względnie zamknięty, jest więc koniecznością. Jako takie wywołuje reakcje etyczne i estetyczne na współczesną cywilizację, której symbolem są szeroko rozumiane skutki oddziaływania środków masowego przekazu. W rozdziale *Nowa Fala wobec współczesności* to zagadnienie będzie szerzej omówione.

Autorzy trzech przedstawionych książek uznają autonomię poezji. S. Barańczak podkreśla taki jej stan istnienia *implicite* przez dokonywane wybory poetyckie. A. Zagajewski przeprowadza obszerny i dobrze udokumentowany dowód ontologiczny. Autorzy *Sporu o poezję* uzasadniają ją kulturowo, eksponując problem odmienności „przekaznika”. W ujęciu A. Zagajewskiego autonomia poezji rozumiana jest nieco fenomenologicznie, a w ujęciu S. Piskora — kulturowo-semiotycznie.

Jedynie koncepcja poezji S. Piskora uprawomocnia naczelne założenie Nowej Fali — otwarcie wiersza na rzeczywistość. Poezja po to, żeby istnieć, musi wpisać się estetycznie i etycznie we współczesną kulturę. Na potrzebę takiego współlistnienia wskazuje także A. Zagajewski w rozdziale *Rzeczywistość nie przedstawiona w powojennej literaturze polskiej*, pisząc, że literatura jest odbiciem społeczeństwa. Podejmuje on głównie zagadnienia powinności etycznych poezji, unika natomiast ich

z. 3. Francuscy semiotycy proponują badania tekstów literackich (i tekstów kultury) za pomocą metody generatywno-transformacyjnej. Wychodzą oni od diadykcznej koncepcji znaku de Saussure'a. Można zatem uzyskać obraz zintegrowanej kultury, ale kosztem zabiegów redukcjonistycznych. Przede wszystkim jest to integracja wątpliwa (w sferze realizacji, a nie idei) w badaniu sztuki, ponieważ pomija wartości artystyczne. Jest więc wynikiem postawy obiektywizującej. Poznanie hermeneutyczne proponuje postawę przeciwną — subiektywizm poznawczy, który np. w koncepcji Gadamera zmierza do połączenia obiektywizmu z subiektywizmem z perspektywy jednostki.

ukonkretnienia w formie postulatu estetycznego. Ma jednak świadomość tej konieczności, kiedy preferuje postawę „odnalezienia się w sytuacji”, a odrzuca postawę „bycia wytworem sytuacji” jako przejawu fałszywej świadomości. „Kultura może także odnaleźć się w sytuacji, uprzedmiotowić ją, czyli opisać, zdać sobie z niej sprawę i swoje uwarunkowania obrócić w możliwości, ograniczenia przekształcić w szansę artystyczną i intelektualną.”²⁹ Niestety, poeta nie rozwija tego jakże słusznego spostrzeżenia w propozycję programowo-teoretyczną, ale stosuje je w poezji, modyfikując swoją tezę, że opisanie świata jest jego nobilitacją.

Uwagi Zagajewskiego na temat symbolicznego ze swej natury charakteru literatury zbliżają jego propozycję do stanowiska Piskora i wynikają z wcześniejszych ustaleń ontologicznych³⁰. Dla autorów *Sporu o poezję* wewnętrznym celem poezji jest także wykazanie, że konkret wypełniony jest symbolem, a rzeczywistość symboliczna ukrywa się w rzeczywistości konkretnej³¹. Zagajewski daje w ten sposób wyraz swej symbolicznej koncepcji kultury, ale nie tylko, ponieważ równocześnie odrzuca aprioryczność literatury, konkretniej zaś — technikę literatury *a priori*. Dąży raczej do określenia relacji zachodzącej między literaturą jako znakiem a jej przedmiotem. Wskazuje w ten sposób, że między znakiem a przedmiotem nie ma naturalnych ani bezpośrednich zależności przyczynowych. Ich związek jest arbitralny, zatem konwencjonalny. Peirce nazywa znaki oparte na takim związku symbolami, przy czym pojęcie symbolu nie ma tu nic wspólnego z jego potocznym rozumieniem. Symboliczność literatury jest m.in. konsekwencją jej istnienia w języku, na co starał się zwrócić uwagę Zagajewski. Wynika także z przynależności do symbolicznych form sztuki, ale jest to już myślenie kategoriami filozofii pokantowskiej Ernesta Cassirera i Suzanne Langer, z którą to linią filozofii nie wydaje się utożsamiać współautor *Świata nie przedstawionego*. Tak więc znaczenie użycia przez niego pojęcia symbolu jest nieprecyzyjne: symbol to znak konwencjonalny; może też zawierać w sobie ontologiczną i epistemologiczną koncepcję kultury, niekiedy ma znaczenie potoczne — oznaczanie czegoś przez coś innego³².

Zbieżne dla Piskora i Zagajewskiego są jakby impulsy myślowe prowadzące do zmiany sposobu wypełnienia autonomicznej przestrzeni literatury.

²⁹ A. Zagajewski: *Rzeczywistość nie przedstawiona...*, s. 33.

³⁰ Por. tenże: *Walka konkretności z symbolem...* oraz przedstawioną analizę na temat autonomii literatury.

³¹ Por. postawę wobec autonomii sztuki w *Sporze o poezję...* — kontekst jest każdorazową aktualizacją znaku.

³² Por. A. Zagajewski: *Walka konkretności z symbolem...*

Poszczególne programy są odbiciem ogólnych koncepcji sposobu istnienia literatury i proporcjonalnie do nich się przedstawiają. Najuboższa w założenia programowe jest książka Barańczaka, której znacznym uzupełnieniem od strony założeń etycznych jest *Etyka i poetyka*, składająca się w sporej części ze szkiców publikowanych na łamach czasopism. Poszczególne programy można poddać dalszej problematyzacji, obejmującej, oprócz rozważań na temat istoty i funkcji poezji, zagadnienia estetyczne oraz etyczne i światopoglądowe.

Na poziomie estetycznym istotną rolę odgrywają sformułowania ukonkretniające stosunek poetów do środków ekspresji. Barańczak postuluje, by konstrukcja wiersza opierała się na sprzecznościach wyrażonych przez takie środki stylistyczne, jak np. oksymoron, paradoks, antyteza czy metafora zbudowana na wewnętrznych napięciach słów. Ujawnienie sprzeczności ma służyć demaskacji języka, bo — przypomnijmy — rzeczywistość odbija się w języku. Analizując poezję Orientacji, Barańczak odrzuca metonimię, synekdochę i parafrazę, którym jednak pozostaje wierny we własnej twórczości. Demaskacja języka to dla niego demistyfikacja treści środków masowego przekazu, a negacja kultury masowej to głównie protest przeciw treściom jej informacji, prowadzącym do uprzedmiotowienia odbiorcy. Nie zajmuje się zupełnie strukturą przekazu, lecz jego treścią i stylistyką. Operowanie sprzecznościami stwarza zawsze możliwości dla sztuki i w tym względzie autor *Nieufnych i zadufanych* zajmuje stanowisko zbliżające go do wrażliwości współczesnego człowieka atakowanego różnego typu informacjami. Twórca staje wobec konieczności dokonania wyboru spośród nich, przez co ujawnia swój stosunek do świata. Barańczak skupia się na samym wyborze treści. Tym samym w pewnym stopniu daje obraz terażniejszości w sensie odzwierciedlenia jej problemów, a więc nie odkrywa świata, lecz go uprawomocnia w negacji, rzadko w afirmacji. Przeniesienie idei sprzeczności również na strukturę świata byłoby dalszym i bardziej twórczym wykorzystaniem dialektycznej teorii dzieła sztuki, której jest propagatorem. Za podstawowe bowiem założenie jego książki należy uznać imperatyw dialektycznego myślenia jako obowiązujący każdą jednostkę, a szczególnie twórcę³³.

Poezja Barańczaka jest znacznie lepszą egzemplifikacją dialektycznej teorii dzieła³⁴ niż wypowiedź programowa. Skoro obie silnie podkreślają funkcję sprzeczności jako elementu twórczego, to poezja jest ich syntezą. Dokonuje się w niej proces scalania sprzeczności i równoczesnego ich uwypuklenia w rzeczywistości dzięki dokonany wyborom. Prze-

³³ Por. S. Barańczak: *Nieufni i zadufani...*

³⁴ Por. M. Gołaszewska: *Zarys estetyki...*, s. 252—255.

tworzenie artystyczne zostało dokonane w stosunku do rzeczywistości języka, która jest dla autora jedyną możliwą sferą świata do zaanektowania przez poezję. W niej to demaskuje słowa i strukturę. Wynika to, jak się wydaje, z przekonania o materialności języka. Obecne są Barańczakowi dylematy filozoficzne Zagajewskiego i niepokoje kulturowo-artystyczne Piskora i grupy Kontekst. Skoro język jest materią, to wprowadzenie jego formy użytkowej do wiersza równa się wprowadzeniu rzeczywistości.

Program A. Zagajewskiego i J. Kornhausera zawiera więcej konkretnych propozycji artystycznych. Naczelnym założeniem autorów jest „mówienie wprost”. Odrzucają oni figuratywność języka poetyckiego, kicując się w stronę języka potocznego, który dąży wyłącznie do przekazu informacji. Negacja poetyczności, a więc figuratywności języka, wynika z niechęci do wszelkiego rodzaju konwencji płynącej z doświadczenia kulturowego. Konwencja narzuca pewne formy reakcji i mimo że staje się sobą dopiero na skutek powszechnej akceptacji, to wywodzi się z braku autentyzmu, tak społecznego, jak i jednostkowego³⁵. Akceptacja czy raczej pozorna akceptacja wynika w kulturze współczesnej z rozwiniętej rytualizacji życia zbiorowego, do której przyczyniły się mocno reklama i propaganda. Konwencją są nie tylko przyjęte formy zachowań, lecz także zbiorowa świadomość. Istnieje dysproporcja między wzniosłymi gestami a często bardzo niskimi celami³⁶. Dlatego Zagajewski proponuje nazywanie rzeczy takimi, jakimi one są, czyli zmierzając do rekonstrukcji pierwotnych znaczeń, zatartych przez różne ich zastosowanie. Łączy to z kategorią symbolu, którego użycie zatraciło sens uogólniający ideę. „Kultura — zarówno literatura, jak i wszystkie inne jej »składniki« — jest symboliczna ze swej istoty. Gdy jednak symbol przeradza się w abstrakcję, gdy nie wyrasta w »naturalny« sposób ze środowiska konkretnego, symboliczność zmienia charakter, staje się niedołącznością kultury, znakiem jej niedowład.”³⁷ Jedynym, według niego, rozwiązaniem dla literatury jest konfrontacja symbolu z konkretem i odrzucenie aluzyjności oraz nadmiernej wieloznaczności w przedstawieniu rzeczywistości. Konsekwentnie odnosi tę samą zasadę do wyrażenia uczuć i stanów emocjonalnych, zalecając poezji bezpośrednią ekspresję uczuć,

³⁵ Por. stosunek J. Kornhausera do poezji Grochowiaka — J. Kornhauser: *Grochowiak w siłach stylizacji* oraz A. Zagajewski: *Dwa rodzaje sytuacjiności kultury*. W: *Świat nie przedstawiony...*, s. 83—91 i 33—35. Literatura ulegająca konwencji to dla nich wytwór sytuacji fałszywej świadomości. Teza ta koresponduje z teorią H. Marcusego na temat „człowieka jednowymiarowego”. Z drugiej jednak strony negacja poetyczności jest wynikiem wpływu poezji Różewicza.

³⁶ A. Zagajewski: *Literatura jako model kultury*. W: *Świat nie przedstawiony...*, s. 30—33.

³⁷ Tenże: *Walka konkretnego z symbolem...*, s. 135.

przez co rozumie (sądząc z porównania tezy programowej z jego poezją) prostotę w wyrażaniu radości i bólu, miłości i śmierci, buntu i afirmacji.

Inaczej to samo hasło bezpośredniości uczuć interpretuje J. Kornhauser, który wprawdzie powołuje się na Baudelaire'a, lecz myśli o konwencji stylistycznej ekspresjonizmu. To od Baudelaire'a zaczyna się depersonalizacja nowoczesnej liryki, a słowo nie wyrasta z jedności poezji i osoby empirycznej. Francuski poeta neutralizował osobiste uczucia, ponieważ życie uczuciowe traktował jako materiał, podniecie do tworzenia konstrukcji ujętej w racjonalne, estetyczne rygory³⁸.

Obok ekspresjonistycznie rozumianej bezpośredniości uczuć widzi Kornhauser współczesne piękno w prostocie. Do autentycznej prostoty w wyrażaniu uczuć doszedł dopiero w cyklu *cahier intime*. Jednak w ujęciu reprezentowanej przez niego formacji kulturowej prostota była wyrazem autentycznej potrzeby estetycznej. Potrzeba autentyczności ujawnia się również w krytyce pokolenia 56. Zasadniczym zarzutem, który stawia on poezji Grochowiaka, jest posługiwanie się stylizacją, którą ocenia jako ucieczkę od obiektywnej rzeczywistości. Tymczasem gra konwencjami stanowi jedną z cech charakterystycznych pokolenia Współczesności. Ogólna negacja konwencji i jednocześnie osobiste jej uleganie (ekspresjonizm) prowadzą Kornhausera do stwierdzenia, że istotą poezji Herberta jest zewnętrżność. Chociaż autor *Pana Cogito* znakomicie posługuje się ironią, która jest jednym z podstawowych punktów programu nowofalowego, Kornhauser nie dostrzega w niej zasadniczej wartości³⁹. Rola ironii w poetyce Nowej Fali związana jest z obowiązkiem ujawniania sprzeczności świata. Dowodzi postawy krytycznej wobec rzeczywistości w poszukiwaniu podstawowych znaczeń. Krytycznie oceniona została również twórczość poprzedników literackich bliższych i dalszych. Jednakże bezpośredniość wypowiedzi, prostota i stroniczość proponowana przez Kornhausera nie naruszają tradycyjnej swoistości poezji. Autor nie odmetaforyzuje w sposób zasadniczy tekstów, lecz przeciwnie — programowo zakłada, że powinnością twórcy jest przedstawienie rzeczywistości (która ma być metaforyczną reinterpretacją świata), głosząc w innym miejscu postulat realizmu nie-naiwnego⁴⁰. Linia programowa prezentowana przez Kornhausera w for-

³⁸ Por. J. Kornhauser: *Nowa poezja*. W: *Świat nie przedstawiony...*, s. 119—120 oraz studium na temat Baudelaire'a — por. H. Friedrich: *Baudelaire*. W: *tenże*: *Struktura nowoczesnej liryki od połowy XIX do połowy XX wieku*. Tłum. E. Felisiak. Warszawa 1978, s. 57—87. Nie można łączyć postawy romantycznej z postawą dyndysa w poezji Baudelaire'a.

³⁹ Por. J. Kornhauser: *Herbert: z odległej prowincji*. W: *Świat nie przedstawiony...*, s. 100—109.

⁴⁰ Por. *tenże*: *Nowa poezja...*, s. 124.

mie postulatywnej jest spójna jedynie z punktu widzenia ogólnego celu, a jest nim człowiek jako jednostka. Jednostkę można poznać naprawdę dzięki bezpośredniemu kontaktowi z sobą samym, bo tylko taki kontakt jest w pełni autentyczny. Dlatego wybiera osobistą ekspresję, bo ta — według niego — najlepiej budzi poczucie realizmu. Perspektywa kulturowa i społeczna jest w jego programie werbalizowana, podobnie jak w kilku wierszach ją podejmujących. W taki też sposób, a więc w perspektywie jednostkowej, zgadza się z postulatem Zagajewskiego nawołującym do samowiedzy.

Zagajewski jednak pisząc o samowiedzy, ma na myśli określenie tożsamości nie tylko jednostkowej, lecz także zbiorowej. Zgodnie z jego koncepcją kultury samowiedza jednostkowa istnieje w szerszym kontekście samowiedzy kulturowej, społecznej i narodowej⁴¹. Nie bez przyczyny zakłada on programowo równowagę między terażniejszością i tradycją, czego dowodem są szkice krytyczne o poezji Herberta i Peipera. Jest to zgodne z jego widzeniem kultury jako dynamicznego procesu, w którym zachowana jest ciągłość, opierająca się na wzajemnym wykorzystywaniu doświadczeń. Ciągłość nie polega jednak na jednoczącej sile archetypu jak u Curtiusa, lecz na sposobach recepcji tradycji. Niemożliwe jest powtórzenie czy cofnięcie kultury, ale znajomość jej wytworów i bodźców rozwoju, a więc pewnych mechanizmów zachodzących między rzeczywistością a sztuką (oraz sprawdzonych w innym czasie kryteriów estetycznych), jest niezbędna do wyrażania własnej współczesności. Wypowiadając się w dyskusji zapoczątkowanej przez Barańczaka na temat romantyzmu i klasycyzmu, tak pisze: „Romantyzm i klasycyzm są nadmiernie określone, zbyt obfite, przygotowane na zbyt wiele okazji i konfliktów, aby mogły służyć konkretnej, aktualnej sprawie.”⁴² Niestety, nie określa tych mechanizmów i struktur ani też prawidłowości warunkujących zmianę oraz rozwój epok kulturowych i stylów.

Stanowisko Zagajewskiego najbliższe jest fenomenologicznej teorii sztuki, choć nie jest z nią tożsame. Wkład bowiem fenomenologii w estetykę dwudziestowieczną jest ogromny i tkwiące w tym kierunku filozoficznym możliwości są obecne w myśleniu, czasem nawet podświadomie⁴³. U Zagajewskiego świadomość fenomenologiczna przejawia się

⁴¹ Por. A. Zagajewski: *Rzeczywistość nie przedstawiona...*, s. 28—42.

⁴² Tenże: *Między romantyzmem a klasycyzmem*. W: *Świat nie przedstawiony...*, s. 149.

⁴³ Wydaje się, że A. Zagajewskiego zainspirowały w teorii R. Ingardena dwie właściwości dzieła literackiego: schematyczność i związana z nią obecność „miejsc nieokreślonych”. Według Ingardena obie właściwości dowodzą, że dzieło literackie jest przedmiotem intencjonalnym i przedmiotem intersubiektywnym. Jego inten-

w sposobie rozumienia relacji: język — literatura — kultura. Język ma charakter materialny, który ulega modyfikacji w procesie twórczym. Literatura powstająca w nim jest symboliczna, podobnie jak kultura, przy czym przez kulturę rozumie autor wytwory duchowe, a więc sztukę, czyli — w terminologii Ingardena — przedmioty intencjonalne. Inny jest stosunek artystyczny Zagajewskiego do podstawy materialnej literatury. Pisarz kształtując materię, wydobywa związek literatury z przedmiotem realnym — z wielorakością rzeczywistości. Dlatego postuluje zachowanie formy języka potocznego, a więc formy czysto informacyjnej, która ujmuje świat w schematy logiczne, przez co wydobywa sprzeczności między typami zestawionych sytuacji codziennych z logiką dowodzenia lub przekonania. Wybór zestawionych sytuacji jest aktem jednostkowym, zależnym od wrażliwości artystycznej twórcy. Pozbawia on więc komunikat poetycki figuratywności na poziomie ukształtowania języka; wieloznaczność powstaje w procesie konkretyzacji sprzeczności. W płaszczyźnie samego języka poeta nie dokonuje przeobrażeń, stąd duża oszczędność metaforyki. Jeśli pojawia się metafora, to ma ona charakter metafory codzienności typu „Nosimy używane słowa”⁴⁴. Indywidualizacja i wieloznaczność istnieją w strukturze utworu dzięki przyjętym zasadom porządkowania informacji. Powstała w ten sposób schematyczność pozostawia „miejsca niedookreślone”.

Proponowana forma ustrukturywania tekstu przez operowanie większymi całościami językowymi niż pojedyncze słowo wynika nie tyle z przyjęcia fenomenologicznej teorii sztuki, ile z zastosowania fenomenologicznej epistemologii. Autor sięga w tym przypadku bezpośrednio do Husserla (z pominięciem drobiazgowej analizy, dotyczącej etapów poznania). Inspiracja ideą całości w poznaniu, jak również świadomość, że fenomenologiczna idea poznawcza stanowi wyróżnik myślenia dwudziestowiecznego, są wyraźnie czytelne w książce programowo-teoretycznej⁴⁵.

Za inny przejaw refleksji fenomenologicznej Zagajewskiego można

cjonalność wynika z materialności tworzywa oraz idei kierującej zamysłem twórczym; a więc w płaszczyźnie twórcy towarzyszy mu świadome nastawienie na przetwarzanie i wytwarzanie, a w płaszczyźnie odbiorcy — na uchwycenie wartości nadanych przedmiotowi przez artystę. Z tych dwu właściwości jako konsekwencji ontologicznych wywodzi Zagajewski koncepcję przemiennej obecności symbolu i konkretności w literaturze (warstwowa budowa dzieła — s. 35). Obie też stanowią punkt wyjścia jego ontologii literatury — por. R. Ingarden: *Przeżycie, dzieło, wartość*. Kraków 1966; tenże: *Szkice z filozofii literatury*. Łódź 1947.

⁴⁴ A. Zagajewski: *W pierwszej osobie liczby mnogiej*. W: tenże: *Komunikat*. Kraków 1972, s. 14.

⁴⁵ Idea ta jest obecna w większości szkiców Zagajewskiego ze *Świata nie przedstawionego*; wynika z niej także teza o realizmie — por. s. 34—38.

uznać postulat stawiania obok siebie tego, co codzienne i tego, co wzniosłe, oraz konfrontowania świata z universum⁴⁶. Takie założenie staje się warunkiem wszelkiego wartościowania. Zaskakujące, że Zagajewski uwzględnia różne typy wartościowania; pisze o warstwie poznawczej, aksjologicznej i metafizycznej dzieła, a unika wypowiedzi na temat wartości estetycznych. Wprawdzie mieszczą się one w szeroko pojętej warstwie aksjologicznej, ale brak podkreślenia ich funkcji dowodzi raczej obojczy autora o posądzenie go o estetyzm, choć porównanie programu i poezji wyraźnie wskazuje na obecność świadomości fenomenologicznej, dla której wartość estetyczna była wartością najwyższą obok wartości metafizycznej. Autor nie werbalizuje swojej świadomości estetycznej. Pisze natomiast o „konstrukcji szczerości” lub „rzemiośle szczerości”, widząc jej przeciwieństwo w awangardowej „estetyce zdziwienia”⁴⁷. Przeciwstawienie szczerości zdziwieniu jest zaprzeczeniem odkrywczosci poznawczej literatury postulowanej w innym miejscu przez Zagajewskiego⁴⁸.

Awangardyzm w ujęciu grupy Kontekst nie jest nawiązaniem do określonego kierunku w sztuce. Aktualnie nie byłoby to przydatne. Stanowi uogólnienie narastających pytań, dotyczących zagadnień estetycznych sztuki, wrażliwej na impulsy współczesności. Zrozumienie potrzeby awangardyzmu przez artystów, a przede wszystkim krytyków warunkuje rozwój i istnienie autentycznej sztuki. S. Piskor — teoretyk grupy — pisze: „[...] awangarda to nie jest suma mniej lub bardziej inteligentnych sądów o współczesności. Awangarda to jest sformułowanie takich sposobów artystycznej wypowiedzi, aby sam sposób był odpowiedzią na pytanie o specyfikę naszego czasu.”⁴⁹ Konstatacja ta wypływa nie z intuicyjnego przeświadczenia o „estetyce zdziwienia”, mogącej dokonać artystycznego odkrycia, lecz z chęci zracjonalizowania irracjonalnego, czyli tych aspektów rzeczywistości, które nie zostały dotąd objęte myśleniem naukowym. Wyraża przekonanie, że nie wystarczy tylko stawiać pytań i negować zastaną rzeczywistość, lecz swój dystans do niej należy wyrazić w formie odpowiadającej współczesnemu światu. Celem twórcy jest nie odbijanie, lecz odkrywanie cech wyróżniających dany moment czasowy. S. Piskor przypisuje sztuce funkcje poznawcze, jakkolwiek nie oczekuje ich spełnienia w sferze tematycznej. Stosując utrwalone przez tradycję środki wyrazu, nie można ani orzekać o świecie, ani też odkrywać w nim nie znanych dotąd człowiekowi związków. W tym celu — pisze autor — należy uczynić rzeczywistość otaczającą współpartnerem sztuki. Artyści awangardowi zawsze zauważali ten związek partnerstwa.

⁴⁶ A. Zagajewski: *Walka konkretnego z symbolem...*, s. 137—138.

⁴⁷ Por. tenże: *Budowniczy Peiper*. W: *Świat nie przedstawiony...*, s. 26—27.

⁴⁸ Por. tenże: *Co to jest współczesność*. W: *Świat nie przedstawiony...*, s. 35.

⁴⁹ S. Piskor: *Spór o awangardę*. W: *Spór o poezję...*, s. 17.

S. Piskor egzemplifikuje go ewolucją dwudziestowiecznego malarstwa. Artyści kierowali się zwykle intuicją poznawczą, bo tylko taka forma poznania jest sztuce w pełni dostępna i twórcza. Nie oznacza to jednak, że artysta ma być ignorantem, wręcz przeciwnie, powinien dysponować bogatą wiedzą o współczesności, żeby znać granice relacji konieczności, ponieważ terażniejszość zmienia zdolność percepcyjną człowieka⁵⁰. Przemawiając językiem nowej wrażliwości, można dopiero komunikować o czymś nowym. Dla grupy Kontekst dominującą, syntetyczną formą kultury współczesnej są rezultaty oddziaływania środków masowego przekazu nie tylko ze względu na najszerszy zasięg, ale przede wszystkim ze względu na tworzenie przez nie nowej wrażliwości i nowych mechanizmów percepcyjnych⁵¹.

Wobec kultury przekazników formułują członkowie grupy Kontekst konkretny program literacki. Odrzucają kreacyjność na rzecz kontekstowości ze względu na odmienny sposób postrzegania człowieka. Jest to zasada poznawania całościami, ale nie należy jej zbyt ortodoksyjnie wiązać z fenomenologią. Autorzy czerpią inspirację również ze świata otaczających nas wytworów, zatem z audio- i ikonosfery, które atakują zmysły i psychikę jednostki. Konteksty to nic innego, jak wielość sytuacji słuchowych, wzrokowych i mentalnych. Układają się one w obraz mozaikowy, przy czym mozaikę składa każdy indywidualnie. Zasadę mozaikowego składania świata narzuciła odbiorcom telewizja, która — zdaniem McLuhana — jest środkiem przekazu rewolucjonizującym kulturę w takim samym stopniu jak wynalezienie druku przez Gutenberga⁵². Płyną stąd pozytywne konsekwencje artystyczne. Zdaniem autorów, kultura masowa wraz z technicyzacją i stworzyła nową sytuację percepcyjną. Odbiorca zmuszony jest do indywidualnej konkretyzacji mozaiki telewizyjnej. Może również dokonywać własnej dekompozycji i kompozycji jej elementów, przez co wytwarza się w nim pewien mechanizm percepcyjny, według którego odbiera również świat bezpośrednio go otaczający. W tym samym mechanizmie odnajdują członkowie Kontekstu nowe możliwości dla poezji (równoczesne przedstawianie psychicznych i obserwacyjnych doznań podmiotu) oraz sposób racjonalizacji tego, co dotąd było możliwością. Głoszą tzw. poetykę pola możliwości, przyjmując koncepcję dzieła otwartego U. Eco, wartą w tym miejscu przytoczenia (za autorami *Sporu o poezję*). Dzieło rozumiane jest „[...] jako koncepcja »pola« możliwości interpretacyjnych, jako układ bodźców, w których zasadniczą cechą jest ich nieokreśloność, sprawiająca,

⁵⁰ Por. M. McLuhan: *Wybór pism*. Tłum. K. Jakubowicz. Warszawa 1975; M. Porębski: *Ikonosfera...*

⁵¹ Por. S. Piskor: *Odpowiedni dać świata...*, s. 162—164.

⁵² Por. M. McLuhan: *Wybór pism...*, s. 85—92.

że odbiorca jest zmuszony do całej serii nieustannie zmieniających się »odczytań«: jako struktura, jako »konstelacja« elementów podlegających różnego rodzaju wzajemnym relacjom⁵³. Zatem twórca nie proponuje zamkniętego układu, choć go komponuje zgodnie z zasadami odkrywczości poznawczej. Posługuje się metodą zgodną z istniejącym w świadomości społecznej mechanizmem percepcyjnym, w granicach wspólnego kodu. Dzieło jako pole możliwości jest mozaiką uzyskaną dzięki manipulacji kontekstami, ale też pewną całością, która jednak może ulec dekompozycji w odbiorze, a struktura dzieła ewokuje przesłanie światopoglądowe⁵⁴. Z reguły jest to utwór niespójny na płaszczyźnie znaczeń prymarnych⁵⁵. Symultaniczność prezentuje elementy świata zewnętrznego i wewnętrznego zgodnie z postulatem tożsamości struktury utworu literackiego z istniejącymi i dominującymi zasadami percepcji. „Tworząc literacką mozaikę świata — twierdzi S. Piskor — pisarz ma możliwość zestawienia różnych sytuacji reprezentujących różne wartości, zarówno ze sfery kultury »niskiej«, jak i »wysokiej«. Poprzez sam fakt zestawienia odpowiednich elementów może demaskować pewne mechanizmy tworzące, np. fetysze i różne odruchy warunkowe. Może zanurzyć się w samym środku życia i skonfrontować je ze światem idei. Możliwości są wielorakie.

Na tej właśnie zasadzie nowe techniki artystyczne wykorzystują nawiązanie percepcyjne wytworzone przez mass media. W ten sposób środek manipulacji publicznej staje się przedmiotem remanipulacji twórcy. Fetysz ujawnia swoją represywną funkcję, a zracjonalizowana psychoza staje się tylko groteską.”⁵⁶ W tym programie, podobnie jak w propozycji Zagajewskiego, opis ma służyć nie tylko celom doraźnym, lecz także wyrażeniu pewnego universum, a postulaty estetyczne są integralnie związane z etycznymi. Ponadto odnalezienie kodu artystycznego, adekwatnego do aktualnej rzeczywistości, traktują poeci Kontekstu jako powinność pisarską.

Na rzeczywistość składa się również osobowość człowieka, ukształtowana pod wpływem różnych bodźców zewnętrznych. Dlatego struktura dzieła powinna być podporządkowana w równej mierze współczesnym zasadom percepcyjnym, co ludzkiemu rytmowi biologicznemu⁵⁷.

⁵³ U. Eco: *Dzieło otwarte*. Tłum. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk. Warszawa 1973, s. 191.

⁵⁴ Por. S. Piskor: *Odpowiedni dać świata...*, s. 163—164 oraz tenże: *Spór o awangardę...*, s. 17.

⁵⁵ W. Paźniewski: *Spójność w chaosie*. W: *Spór o poezję...*, s. 146.

⁵⁶ S. Piskor: *Odpowiedni dać świata...*, s. 163—164.

⁵⁷ Por. T. Sławek: *Sztuka słowa, sztuka życia*. W: *Spór o poezję...*, s. 87—97.

Twórcy grupy Kontekst podejmują również problem swoistości dzieła literackiego we współczesnej rzeczywistości. Poezja powinna być pozbawiona metaforyczności w znaczeniu środka ekspresji. A. Szuba proponuje redukcję metafory, co konsekwentnie realizuje w swojej twórczości. Negacja metafory nie jest wynikiem zwykłej chęci uzyskania efektownej nowości, ma kulturowo-społeczną motywację. „Metafory — uogólnia autor — w tradycyjnej poezji służyły i służą ekspresyjnemu poznaniu, opisywaniu świata, przy czym cała poetycka tradycja wymaga, aby były to metafory odkrywcze i piękne. W ten sposób tworzy się znamienna rozbieżność między postawą sceptyczną dzisiejszego człowieka, jego brakiem zaufania do świata — a praktyką poetycką, która opiera się na środkach afirmujących, rodząc tym samym swoisty faryzeizm twórcy. Sceptycyzm nie toleruje obecności pięknych i odkrywczych metafor. Metafora będąca domeną pulchryzmu i mimowolnej akceptacji, jako taka nie jest w stanie podjąć zadania opisu rzeczywistości.”⁵⁸ Odrzuca więc Szuba każdy typ metafory, niezależnie czy jest to metafora statyczna, czy dynamiczna, oparta na znacznej odległości semantycznej zestawionych ze sobą słów. Ekspresję poetycką można uzyskać dzięki swoistej faktografii, której początków należy szukać w formach *assemblage*'u. Stąd A. Szuba wysoko ceni poezję Różewicza. Manipulacja kontekstami, będąc formą zbliżoną do *assemblage*'u, zakłada obok odmiennego ustrukturywania zmianę substancji poetyckiej. Poeci grupy Kontekst pozbawili wiersz metafory i wszelkiej stylistycznej ozdobności, a więc naddania informacyjno-stylistycznego, osiąganego środkami języka naturalnego⁵⁹. Nie zakwestionowali jednak powszechnego rozumienia metaforyzacji jako wieloznaczności sztuki. Odrzucili konkretne środki poetyckie, pozostawiając istotę tworzącego je mechanizmu. Z tradycyjnego w poezji związku substancjalno-relacyjnego zachowali relacje, zmieniając substancję. Wprowadzili nie tylko manipulację sekwencjami narracyjno-opisowymi, lecz także założyli programowo zestawianie ze sobą tzw. form gotowych w języku (*ready mades*), takich jak: cytaty pochodzące z różnych poziomów języka, slogany, tytuły, związki frazeologiczne. Poszczególne złożone elementy wiersza, nazwijmy je sekwencjami, denotują w ten sposób pewne fragmenty rzeczywistości (już nie pojedyncze przedmioty, jak w tekście tradycyjnym) wraz z ich określoną sytuacyjnością. Zabieg metaforyzacji jest przeniesiony na związki między nimi zachodzące, stając się formą poetyckiego montażu, a językowy

⁵⁸ A. Szuba: *Redukcja metafory*. W: *Spór o poezję...*, s. 58.

⁵⁹ R. Jakobson: *Poetyka w świetle językoznawstwa*. Tłum. K. Pomorska. W: *Współczesne teorie badań literackich za granicą*. T. 2. Red. H. Markiewicz. Kraków 1972; U. Eco: *Pejzaż semiotyczny*. Tłum. A. Weisberg. Wstęp M. Czerwiński. Warszawa 1972, s. 92—108.

produkt gotowy istnieje jako artefakt. Poeci Kontekstu zbliżyli się do działań artystów Nowej Sztuki (*assemblage* J. Tinguely'ego, G. Segala i in.), przystosowując je do możliwości poezji. Stworzyli wielopoziomową konstrukcję, polegającą na ścieraniu się znaczeń: wewnątrz sekwencji i między nimi. Zachowana autonomia nie przeczy autentyczności, ponieważ poszczególne sekwencje opierają się na faktach językowych i opowiedzianych w języku potocznym. H. Reichenbach pisze: „[...] znaki są to rzeczy fizyczne, przyporządkowane pewnym innym rzeczom przez określone reguły. Ów proces przyporządkowania da się powtórzyć, dzięki czemu można wprowadzić znaki odnoszące się do znaków. [...] Mówimy, że znaki znaków tworzą wyższe piętro języka, zwane metajęzykiem; natomiast zwyczajny język nazywamy językiem przedmiotowym. Od metajęzyka przechodzimy do wyższych pięter metajęzyków, wprowadzając znaki denotujące znaki znaków. [...] Cudzysłowy i podobne im środki językowe nie wyczerpują wprowadzenia znaków oznaczających znaki. Możemy również wprowadzić jako znaki znaków pewne niezależne wyrażenia; [...] Język potoczny jest mieszaniną języka przedmiotowego i metajęzyka zawierającego wszystkie trzy części tego ostatniego.”⁶⁰ [to znaczy: składnię, semantykę i pragmatykę — B. T.] Tak więc poeci grupy Kontekst, posługując się sekwencjami złożonymi z języka potocznego i językowych przedmiotów gotowych, stosują zabieg zwielokrotnienia, tak charakterystyczny dla Nowej Sztuki, a szczególnie dla prac A. Warhola czy — w Polsce — T. Kantora (*amballages: Umarła klasa, Wielopole, Wielopole* itp.) i W. Hasióra. Formy te wzbogacone są bodźcami wzmacniającymi refleksyjność i dają symultaniczne przedstawienie rzeczywistości wewnętrznej — psychologicznej, jednostkowej oraz zewnętrznej — obserwacyjnej o cechach autentyzmu i dynamiczności. Tak zbudowany wiersz może w równym stopniu spełniać wartości estetyczne, jak i poznawcze ze względu na prezentowaną strukturę (odpowiedniość strukturalna wobec rzeczywistości).

Pojęcie „rzeczywistość” oznacza także jednostkę ludzką. T. Sławek podkreśla możliwości wykorzystania jej zdolności percepcyjnych oraz jej rytmu biologicznego. W analizach poezji angielskiej i amerykańskiej zwraca uwagę na ważną tendencję w nowej poezji: ucieczkę od „werbalizmu” do doświadczenia, czego przejawem jest m.in. negacja metafory. Najbardziej autentycznym doświadczeniem przywoływanych przez Sławka poetów jest — jak pisze — doświadczenie samego siebie. Obserwacja i przeżywanie własnych reakcji zmysłowych na świat prowadzą do bardziej radykalnych zmian substancji poetyckiej, wymiernej realnością np. głosu (piosenka) czy wzroku. Doświadczenie można uczy-

⁶⁰ Por. H. Reichenbach: *Różne piętra języka*. W: tenże: *Logika i język*. Tłum. J. Pelc. Warszawa 1967, s. 14—15, 23.

nić materiałem poezji np. przez „mechanikę szczegółu” bądź przez włączenie w obręb wiersza elementów pozasłownych. Rezultatem pierwszej możliwości jest uzyskanie wizji świata „jakby gigantycznego supermarketu, zaskakującego niezliczoną ilością towarów, dla których nie można znaleźć jednej, generalnej formuły”⁶¹. Powstaje poezja życia codziennego i banalnych przedmiotów. Wynikiem drugiej koncepcji jest „roztopienie się poezji w fizjologiczności organizmu, jako sposobu oddania pewnej ilości energii, prowadzi do nierozróżnialności między poezją a niepoezją w sferze ich istoty. [...], co odpowiada przesunięciu siły ciężkości z wyjątkowości poety jako zawodu na konieczność codzienności poezji jako funkcji organicznej”⁶². Obie formy kontaktu są rezultatem poszukiwania esencjonalności świata i człowieka, procesów wewnętrznych i zewnętrznych. Utożsamienie słowa i ciała, poezji i fizjologii prowadzi w twórczości T. Sławka do monizmu typu Zen — roztopienia się jednostki we wszechświecie i zrównania wszystkich rodzajów bytów.

Obecność w propozycjach autorów *Sporu o poezję* idei destrukcji jako czynnika rozwojowego oraz konstrukcji jako formy działania, tworzącej arcydzieła, stanowi również refleks dwudziestowiecznych niepokojów i jest konsekwencją przyjętej definicji dzieła jako pola możliwości.

Przedstawiona przez członków Kontekstu poetyka pola możliwości zakłada: 1) cywilizacyjną stymulację koncepcji kultury, 2) względną autonomię dzieła literackiego, 3) strukturę utworu ewokującą przesłanie światopoglądowe, 4) jej odpowiedniość wobec współczesnych zasad percepcji i ludzkiego rytmu psychobiologicznego, 5) manipulację kontekstami, czyli zasadę mozaiki kontekstowej wykorzystującej językowe „przedmioty gotowe”, 6) pozorną niespójność i przypadkowość, 7) redukcję metafory, 8) dialektykę destrukcji i konstrukcji, 9) odrzucenie kreacyjności. Celem owej poetyki jest zmiana dotychczasowych środków ekspresji w poezji, przyporządkowanie jej współczesności oraz zrationalizowanie lęków i konfliktów cywilizacyjnych.

Autorzy *Świata nie przedstawionego* proponują poetykę „mówienia wprost”, którą określają: 1) koncepcja ciągłości kultury i brak determinant cywilizacyjnych, 2) autonomia dzieła literackiego, 3) modyfikacja jego specyfiki przez włączenie języka potocznego, 4) zachowanie równowagi między tradycją a terażniejszością, 5) realizm, 6) ekspresjonizm i stronniczość — jako strategia, 7) prostota, 8) ironia, 9) metaforyczna reinterpretacja świata, 10) konfrontacja symbolu z konkretem. Zasadni-

⁶¹ T. Sławek: *Sztuka słowa...*, s. 91.

⁶² Tamże, s. 96.

czym celem tych autorów jest ingerencja w rzeczywistość i jej przemiana.

Założeniem programu Barańczaka jest: 1) myślenie dialektyczne, wyrażone preferowanymi środkami artystycznymi (oksymoron, paradoks, antyteza, metafora), 2) odrzucenie postawy poety-kreatora, 3) kultura rozumiana dialektycznie. Jego książka (również druga: *Etyka i poetyka*) ma wyraźne przesłanie etyczne. Głoszoną nieufność wobec świata i własnej poezji rozumie autor jako warunek wszelkiej twórczości i dowód na posiadanie własnego systemu wartości, konfrontowanego z rzeczywistością. W wyniku tej konfrontacji ujawniają się sprzeczności. Jej płaszczyzną powinien stać się również wiersz⁶³.

Teza etyczna o potrzebie prawdy i konieczności burzenia konwencji jako fałszu stała się siłą nośną *Nieufnych i zadufanych*, problemem podjętym z pasją. Z takim samym przekonaniem tworzyli wszyscy poeci Nowej Fali, jak i twórcy Nowej Sztuki.

Założenie etyczne przysłoniło Barańczakowi perspektywę artystyczną i estetyczną. Brak w jego postulatach koncepcji dzieła literackiego oraz propozycji rozwiązań artystycznych. Operowanie sprzecznościami nie określa jeszcze specyfiki nowej poezji, a bunt przeciw estetyzmowi nie został poparty kontrpropozycją⁶⁴. Również sposób widzenia kultury i sztuki w procesie rozwoju jest bardzo uproszczony. W praktyce poetyckiej dokonał autor wyboru bardziej zdecydowanego. Przedmiotem poezji jest język rozumiany jako odbicie rzeczywistości. W związku z tym nie ucieka Barańczak od metaforyzacji, mimo że wprowadza *clichés*. Język rozpatruje na tradycyjnym poziomie języka potocznego, który po zanektowaniu przeobraża w rzeczywistość poetycką. To na nim dokonuje przekształceń semantycznych, demistyfikując poszczególne jego użycia i demaskując światopogląd jego nosicieli. W konsekwencji ingerencja w rzeczywistość polega na ingerencji w jej fragment, w czym m.in. wyraża się wpływ poezji lingwistycznej na twórczość Barańczaka (Białoszewski, Karpowicz, Wirpsza, Balcerzan). Jego fascynację nurtem lingwistycznym potwierdza znakomita książka o poezji Białoszewskiego⁶⁵.

⁶³ „Nieufność [...] zasadnicza kategoria, w jakiej wyraża się postawa myślącego dialektycznie poety wobec świata, wobec samego siebie, wobec własnej poezji. Jest to przede wszystkim nieufność wobec spetryfikowanych rozwiązań pozytywnych; wszystko, co już ustalone, co oficjalne, zastygłe, znieruchomiałe, jest dla takiej poezji podejrzane. W imię prawdy, w imię dochodzenia do niej, poddaje ona nieufnej weryfikacji wszystko, co się za absolutną prawdę uważa, a co jakże często okazuje się tylko absolutyzowaną prawdą cząstkową.” — S. Barańczak: *Nieufni i zadufani...*, s. 26--27.

⁶⁴ Por. poetykę immanentną Barańczaka.

⁶⁵ Por. S. Barańczak: *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*. Wrocław 1974.

Zupełnie inny charakter ma program poetycki Krzysztofa Karaska, sformułowany w formie manifestu i prezentujący odmienną nieco wizję współczesnej poezji.

Forma manifestu zakłada inną niż przedstawione poetykę wypowiedzi. Jest ona nacechowana emocjonalnie. Nie zmierza do zracjonalizowania języka przekazu, lecz, przeciwnie, operuje formami rozkazującymi, metaforą, epitetem, porównaniem i symbolem. W manifestie K. Karaska *Przez otwory strzelnicze ust*⁶⁶ obecne są te same symbole, metafory i wyrażenia metaforyczne, co w jego poezji, np.: krew (tu rozumiana jako słowa), usta, światło, noc, sen, „ludzka przestrzeń głosu”, „krajobraz słów i myśli”, „otwory strzelnicze ust”, „kłótnie między ustami i lustrami”. Całość wypowiedzi jest wyraźną stylizacją na manifesty futurystyczno-ekspresjonistyczne i niektóre hasła T. Peipera. Przywołanie takiej właśnie tradycji pełni kilka funkcji: 1) wskazuje na założenia światopoglądowe omawianego tekstu, jak i poezji autora, 2) podkreśla przełomową rolę wstępującego pokolenia oraz 3) jest wyrazem przekonania o ciągłości kultury. Sformułowania typu: „Poezja jest bagnietem wbitym w brzuch swojego czasu”, „Słowa wychodzą same na ulicę” służą bardziej budowaniu atmosfery sensacji niż powtarzaniu haseł z okresu międzywojennego. Propozycja ta przedstawia bowiem indywidualną koncepcję poezji w porównaniu z innymi wypowiedziami programowymi Nowej Fali i wskazuje na różnorodność ruchu poetyckiego przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych.

K. Karasek rozumie poezję funkcjonalnie. Z jednej strony jest ona wyborem określonego czasu i miejsca. W tym celu przedstawia poeta współczesną audio- i ikonosferę oraz zwraca uwagę na udział masowego odbiorcy w tworzeniu sztuki. Odbiorca jest jednak traktowany pasywnie: [sztuka — B. T.] „Wyszła na ulicę. Obraca się wśród wielkich mas ludzkich, to jej materiał, jej medium.”⁶⁷ Z drugiej strony, wrażliwość kształtuje artysta, mimo że styl epoki określa — według niego — kontekst kulturowy. Z tego punktu widzenia poezja kształtuje rzeczywistość, będąc jej korektorką. Wpływać na odbiorcę może poezja napastliwa, ponieważ jako taka zaznaczy swoją obecność w zgiełku świata. Funkcja poety również jest złożona. Staje się on „instrumentem postrzegania i przetwarzania świata”⁶⁸, ale może także ten świat zmieniać, oczywiście w sferze świadomości. Tożsamości poety należy szukać również poza obszarem wiersza, w działaniu. W ten sposób Karasek łączy dwie różne postawy pisarskie: postawę dziewiętnastowiecznego eksperta kul-

⁶⁶ K. Karasek: *Przez otwory...*, s. 58—64.

⁶⁷ Tamże, s. 59.

⁶⁸ Tamże.

lury⁶⁹ oraz artysty kontrkultury, zastępującego tworzenie przedmiotów estetycznych gestem i określonym sposobem życia.

W planie ontologicznym autor manifestu jest zwolennikiem autonomii poezji, ponieważ poezja ma własne reguły poznania i swój system wartości. Dzięki nim stanowi całość, która syntetyzuje rzeczywistość. Pogląd ten znajduje potwierdzenie w praktyce poetyckiej — w dążeniu do scalania świata w konstrukcji wiersza. Ze względu na obowiązki wobec samej siebie i wobec rzeczywistości, poezja jest subiektywna i obiektywna zarazem, tylko tak bowiem może docierać do istoty ludzkiej kondycji. Odzwierciedla więc dynamiczny model świata, a odrzuca statyczny. Zasadnicze znaczenie w jej wewnętrznej organizacji mają kategorie czasu i przestrzeni, rozumiane jako formy wypełniane życiem.

Nierozzerwalny związek poezji z rzeczywistością wymaga zdefiniowania tej ostatniej. Dla K. Karaska rzeczywistością jest wszystko, co nas otacza: przedmiot, materia, słowo. Ma ona wewnętrzną tajemnicę, która zapewnia człowiekowi więź z otoczeniem. Rzecz sama w sobie nic nie znaczy. Nabiera sensu i ludzkiego wymiaru w relacji do innych rzeczy i do człowieka. Przez tę konstatację wkracza autor w krąg myśli I. Illicha i H. Marcusego formułujących światopogląd kontrkultury. Zmiana relacji rzeczy względem siebie powoduje modyfikację ich znaczenia. Stąd na rzeczywistość poetycką składają się: słowo, rzecz i materialne środowisko. Słowo nadaje imię rzeczy i samo jest rzeczą. Podlega zatem tej samej zasadzie relacyjności. Można je zdynamizować przez wprowadzenie w inne związki, które powinny nadawać mu instrumentalny charakter. Należy odrzucić opisowość słowa na rzecz jego wewnętrznej dynamiki, co koresponduje z prawdą „rozianego znaczenia” w koncepcji J. Derridy. Słowo musi być rozumiane — jak pisze Karasek — w perspektywie nieskończoności swego potencjału znaczeniowego: „Wiemy — każdy kierunek, ba wymiar, określa się przez swój stosunek do słowa. Lecz stosunek ten nie powinien przesłaniać rzeczywistych proporcji nieskończoności, która o tyle tylko jest miarą słów, o ile one ją wyznaczają.”⁷⁰

W konsekwencji, poezja może zaistnieć — według autora manifestu — dzięki: idei zewnętrznej, idei poetyckiej, myśli poetyckiej i wyobrażeni. Idea zewnętrzna obejmuje uwarunkowania rzeczywistości historycznej, kulturowej i społeczno-politycznej. W wierszach Karaska sygnalizuje ją pamięć. Idea poetycka odzwierciedla koncepcję estetyczną.

⁶⁹ Por. J. I. alewicz: *Literatura w epoce masowej komunikacji*. W: *Kultura, komunikacja, literatura*. Red. S. Zólkiewski, M. Hopfinger. Wrocław 1976. s. 97—113.

⁷⁰ Por. K. Karasek: *Przez otwory...*, s. 63.

Niestety, nie została ona jasno sprecyzowana przez autora ani w poetyce sformułowanej, ani w poetyce immanentnej. Dlatego na podstawie manifestu nie można określić, jaką koncepcję estetyczną reprezentuje K. Karasek i jak dalece jest ona różna od teorii np. S. Piskora. Myśl i wyobrażenia realizują się natomiast bezpośrednio w języku. Przedstawione w manifestie warunki powstania poezji wyjaśniają łańcuch skojarzeniowy wpisany w utwory poetyckie autora: pamięć, myśl, materia, język.

Poeta ma za zadanie, jak wynika z programu, połączyć pracę wyobraźni i intelektu. Analiza, będąca domeną wyobraźni, musi osiągnąć syntezę racjonalizującą rzeczywistość. Trzeba dokonać przekształceń otoczenia w celu pokazania odbiorcy tego, czego on sam nie widzi⁷¹. Poeta daje bowiem wyraz własnemu odczuciu czasu i przestrzeni, tworząc je równocześnie w postaci indywidualnej wizji. Jego postępowanie twórcze projektuje ludzką świadomość i wrażliwość oraz terażniejszość i przyszłość.

Rekonstrukcja manifestu Krzysztofa Karaska ujawnia konsekwentny program poetycki, który w odczuciu pokolenia uległ zagubieniu, najprawdopodobniej z powodu niejasności języka. Zwraca w nim uwagę próba wyciągnięcia konsekwencji z tradycji peiperowskiego myślenia o poezji, z wartości wytworzonych przez Orientację, z aktywnego stosunku Nowej Fali do terażniejszości i z konsekwencji myślowej kontrkultury.

Wobec tradycji

Potrzeba ponownego odkrycia i spełnienia wartości etycznych była powszechna wśród reprezentantów Nowej Fali. To ona wywoływała permanentny krytycyzm i ironię w odniesieniu do obserwowanej rzeczywistości oraz zrodziła sformułowany przez grupę Teraz postulat szczerości jako jedyny punkt widzenia nowej poezji⁷². Głoszona przez Zagajewskiego wierność wobec świata, świadectwo, czyli nobilitacja przeżyć człowieka, oraz szukanie doświadczeń w realizmie należą bardziej do kręgu oczekiwań etycznych niż estetycznych, ponieważ autorzy *Świata nie przed-*

⁷¹ Nasuwa się porównanie z tąż Heideggera, że patrzeć to nie to samo co widzieć.

⁷² Por. J. Kornhauser, A. Zagajewski: *Świat nie przedstawiony...*, s. 26--27, 120 — szczerość jest leitmotivem tej książki. Eksponowanie sfunkcjonalizowania literatury sprawiło, że ich program literacki charakteryzuje ogólnikowość. Stąd, jak słusznie zauważa A. K. Waśkiewicz, już od początku istnienia grupy ich rozumienie literatury zakładało pragmatyczne weryfikowanie rzeczywistości oraz programowość — por. A. K. Waśkiewicz: *Formy obecności „nieobecnego pokolenia”*. Łódź 1978, s. 86.

stawionego nie zracjonalizowali własnych doświadczeń. Wierność wobec świata oznacza dla nich przyleganie literatury do aktualnych konfliktów i wewnętrznych sprzeczności. Mimo nieprecyzyjnych określeń programowych nie sądzą oni, że wystarczy tylko podjąć temat współczesny. Dowodzi tego ich twórczość (w przypadku J. Kornhausera — dopiero w drugim okresie) oraz stosunek do poprzedników literackich. Również Barańczak miał taką świadomość, a ujawnił ją częściowo w poetyce immanentnej oraz w szkicach krytycznych. Wyraźnie wypowiedział ją w *Uwagach krótkowidza*. Krytykując program Nowego Romantyzmu, stwierdza: „[...] część młodej poezji [...] dokonała autentycznego przewrotu w poetyckim widzeniu rzeczywistości [...] nie stara się epatować tematem, ale zaskakuje przenikliwą analizą wrażliwości i zdolności sądzenia współczesnego człowieka.”⁷³ Trzeba się generalnie zgodzić z takim podsumowaniem działań Nowej Fali, choć efekty tych działań są różne i różnie świadczą o stanie samowiedzy twórców, o którą również upomniał się A. Zagajewski, pisząc o konieczności „zakorzenienia się w kulturze”⁷⁴. Zakorzenić można się przez przeżyte doświadczenie egzystencjalne i zdobytą wiedzę historyczno-kulturową. Z takiego przekonania wypływa jego apel do intelektualistów i obrona ich funkcji w społeczeństwie⁷⁵. Zagajewski popada w pewną sprzeczność, gdy krytykuje współczesne życie literackie. Ubolewa nad tym, że każde pismo lansuje własny styl pisania, że brak instytucji „Głównego Krytyka”, że kultura jest niejednorodna⁷⁶. Tym samym wchodzi w konflikt zarówno z założeniami etyczno-światopoglądowymi swej formacji kulturowej (to, co zamknięte i konwencjonalne, budzi nieufność), jak i z własnym zdaniem, że „Paradygmatem jaskrawie uproszczonym, zwulgaryzowanym i doktrynalnie natrętnym był socrealizm”⁷⁷. Taki kontekst pozwala przypuszczać, że krytyczne uwagi A. Zagajewskiego miały zupełnie inny cel. Zmierzały do uwolnienia krytyków od jakiegokolwiek zależności i strategii, choć wyrażone były w stylistyce budzącej skojarzenia z instytucjonalizacją systemu wartości.

Nie jest to jednak ani przypadkowa sprzeczność, ani też przejaw postawy do końca przemyślanej, lecz tylko wynik pewnego rozdwojenia istniejącego w myśleniu autorów *Świata nie przedstawionego* i autora *Nieufnych i zadufanych*. Otóż, jest to pewna ambiwalentność postawy: z jednej strony autentyczność, nieufność, szczerłość, dowartościowanie człowieka jako jednostki, a z drugiej — działania o charakterze pragmatycz-

⁷³ S. Barańczak: *Etyka i poetyka...*, s. 181.

⁷⁴ J. Kornhauser, A. Zagajewski: *Świat nie przedstawiony...*, s. 203.

⁷⁵ Tamże, s. 128—131.

⁷⁶ Tamże, s. 28—30.

⁷⁷ Tamże, s. 192.

nym zarówno w twórczości poetyckiej (skłonność do retoryki), wypowiedziach programowych, jak i w życiu literackim lat siedemdziesiątych. Ogólnie, ich pragmatyzm sprowadzał się w znacznej mierze do strategii. Przejawiał się w opanowaniu życia literackiego przez organizowanie własnej trybuny wypowiedzi („Student”), co nie jest zaskakujące, ponieważ zawsze każda grupa, pokolenie czy formacja kulturowa dążyły do pełnego zaistnienia na rynku literackim. Nieoczekiwany jest jednak brak tolerancji (z wyjątkiem Zagajewskiego) względem tego, co jest lub było inne. Kornhauser wręcz postuluje stronniczość⁷⁸, a S. Barańczak neguje prawie całą Orientację, celowo nie zajmując się jej wartościami. Odrzucając postawę wobec świata i koncepcję sztuki, odrzuca całość jej poezji⁷⁹. Silna świadomość modelującej funkcji literatury (a więc uznanie jej pragmatycznych celów) prowadzi Barańczaka do stwierdzenia: „[...] oczywista jest konieczność tworzenia lub współtworzenia przez literaturę pewnych mitów »wyższego rzędu«, integrujących wielkie grupy społeczne spoiwem takich wartości, jak choćby internacjonalizm, humanistyczny antropocentryzm, społeczna etyka, określona ideologia polityczna, określona wizja kultury.”⁸⁰ Chęć ingerowania w rzeczywistość oznaczała dla poetów Nowej Fali ambicje uczestnictwa sztuki w kształtowaniu nowego życia zbiorowego. Propozycja Kornhausera dotycząca literatury społecznej, krytycznej i narodowej jest konsekwencją pragmatycznego rozumienia literatury. Poeta realizujący te ambicje to poeta-przewodnik kultury. Zarysowuje się więc znany dylemat artysty w przełomowych okresach kultury, polegający na poczuciu rozdwojenia między prawidłowościami płynącymi ze zmienionej sytuacji kulturowo-cywilizacyjnej (np. wynalezienie druku, rozwój kolei i przemysłu, rozwój prasy i literatury popularnej, filmu, telegrafu i telefonu, a teraz telewizji) a wysokimi wartościami intelektualnymi, które chciałby realizować. Jest to więc sprzeczność między zmianą języka komunikacji a światopoglądem artystycznym, czyli między środkami ekspresji a przedmiotem wypowiedzi, sprzeczność nie zawsze przez poezję przekraczana. Można nawet powiedzieć, że idea sprzeczności łączy wszystkie przedstawione poetyki nowofalowe. Zagajewski do tej listy dodaje napięcie między buntem a racjonalizmem, zatem między emocjami a rozumem.

O ile Barańczak oraz Kornhauser i Zagajewski reprezentują postawy: etyczną i filozoficzno-etyczną, a z nich można wyinterpretować pewne założenia estetyczne, o tyle autorzy *Sporu o poezję* dbają o tożsamość problematyki estetycznej z etyczną. Pierwszoplanowo ujęta jest estetyka. Etyka stanowi nadrzędny cel, któremu służą różne realizacje

⁷⁸ Por. J. Kornhauser: *Nowa poezja...*, s. 120.

⁷⁹ Por. S. Barańczak: *Nieufni i zadufani...* s. 32—40, 109—161.

⁸⁰ Tamże, s. 17.

artystyczne. Wprowadzają oni dodatkowe rozróżnienie na to, co etyczne na poziomie artysty i to, co etyczne w sensie obrony utraconych lub preferowanych wartości. W jednym i drugim przypadku wartością jest dążenie do prawdy, tej artystycznej i tej ludzkiej, ujmowanych równocześnie. Powinnością człowieka-artysty jest danie świadectwa swojego czasu, a uczynić to może nie tylko przez samą treść, bo równie ważny jest sposób jej przekazania. Znaczenie powstające w procesie werbalizacji wzbudza wśród współczesnych poetów wiele nieufności. Dlatego chcąc dokonać racjonalizacji świata i demistyfikacji kultury, zmuszeni są szukać nowych rozwiązań artystycznych m.in. w zakresie struktury i środków ekspresji.

Każda nowa formacja literacka (artystyczna) wyraża swój stosunek do bliższej i dalszej przeszłości. W przedstawionych programach również nie zabrakło miejsca dla pozytywnej i negatywnej tradycji. Tradycją pozytywną dla Barańczaka jest barok i romantyzm „dialektyczny”, dla Zagajewskiego — realizm i częściowo poezja Miłosza dla Kornhausera — ekspresjonizm, dla Piskora i grupy Kontekst — twórczość Wölfliana, W. Strzebińskiego oraz współczesna im sztuka (Nowy Realizm, pop-art). Tradycję negatywną dla wszystkich stanowi klasycyzm i kreacjonizm.

Świadomego wyboru jakiegoś elementu z przeszłości, który stanie się składnikiem nowego układu historycznoliterackiego, można dokonać w praktyce twórczej lub w sferze świadomości⁸¹. Podział taki odpowiada dwoistości wypowiedzi artystów. Oryginalna twórczość stanowi konkretyzację dokonanych wyborów, w których przeszłość obecna jest przez odczytanie form. Wypowiedzi programowe i manifesty mają charakter metaliteracki. Są literaturą o literaturze, a sądy o niej twórcy formułują bezpośrednio, wskazując na pierwiastki przeszłości, mogące służyć racjonalizacji świata i ułatwieniu odnalezienia własnej ekspresji, a także uświadomieniu sobie pewnych nadrzędnych wartości. Dlatego nie udaje się uwolnić absolutnie od przeszłości nawet tym kierunkom, które programowo postulowały jej destrukcję⁸². Przeszłość jest punktem odniesienia dla młodej literatury oraz swoistym katalizatorem i świadectwem triumfów lub upadków minionych twórców w procesie zmagania się ze światem i człowiekiem. Nie bez przyczyny pisano o nowym realizmie, romantyzmie, ekspresjonizmie i katastrofizmie, traktując te kategorie jako zespół doświadczeń światopoglądowych w literaturze przeszłości. Jednak, jak powszechnie wiadomo, literatura nie istnieje w izolacji. Zawsze pozostaje w konkretnym kontekście artystycz-

⁸¹ Por. M. Głowiński: *Tradycja literacka*. W: *Problemy teorii literatury*. Red. H. Markiewicz. Wyd. 2. Wrocław 1987.

⁸² Por. E. Balcerzan: *Tradycja pogromców tradycji*. „Teksty” 1979, nr 1, s. 121—126.

nym, kulturowym i społeczno-politycznym w określonym czasie. Spełniając funkcje społeczne, propagandowe, filozoficzne, istnieje w danym układzie dyspozycyjnym. Z drugiej strony, aby sprostać funkcjom pozartystycznym i nie stracić swej odrębności, musi pozostawać w zgodzie z istniejącymi normami wrażliwości estetycznej, by móc je przekraczać, odkrywając to, co dotąd było niezrozumiałe. W literaturze odkrycie może nastąpić w nowej formie ekspresji. Stąd tradycja bywa twórcza i naśladowcza. Jej żywotność zależy od tego, czy jest aktywna w stosunku do współczesnych tendencji literackich (a szerzej artystycznych) czy nie, oraz od rodzaju motywacji leżącej u podstaw dokonanego wyboru. Jest ona bowiem tylko jednym z komponentów życia artystycznego epoki⁸³.

Barok i romantyzm to dwie tradycje obecne w różnym stopniu w poezji i książce programowej Barańczaka. Istnieje między nimi dość zasadnicza różnica nie tylko w zakresie paradygmatów kultury i literatury, co oczywiste, lecz także w formie ich obecności w twórczości poety. Barokowe inspiracje dadzą się dość łatwo odczytać z tekstów poetyckich Barańczaka dzięki nagromadzeniu takich środków artystycznych, jak antyteza, oksymoron, powtórzenie. W połączeniu z konceptem istniejącym u podstaw tych wierszy kierują uwagę w stronę wspomnianej epoki. Uzupełnione doświadczeniami translatorskimi i wiedzą historycznoliteracką autora (uwagi o *coincidentiae oppositorum* i *pugna oppositorum*) wskazują na obecność inspiracji płynących ze światopoglądu barokowego⁸⁴.

Literatura barokowa podjęła próbę racjonalizacji chaosu i dramatu egzystencji w precyzyjnej formie, ujawniając nagromadzenie sprzecznych cech rzeczywistości w zestawieniu z tokiem jej prezentacji. Koncept, który stanowił czynnik sprawczy wiersza, nie tylko zaskakiwał, lecz był w swej konstrukcji konsekwentny i logiczny. W nim już zawierał się wyjaśniający komentarz do konkretów rzeczywistości. Ten właśnie sposób opanowania i pokazania sprzeczności tkwiących w rzeczywistości wybiera Barańczak jako tradycję w swej praktyce poetyckiej, wykazując m.in. dużą dbałość o formę, o zamknięcie każdego wiersza ramą. Jednak barokowe sprzeczności służyły głównie poszukiwaniu

⁸³ Por. M. Głowinski: *Tradycja literacka...*

⁸⁴ Światopogląd barokowy ukształtowały konkretne wydarzenia: sytuacja historyczna (liczne wojny religijne w Europie), sytuacja kulturowa (dominacja idealistycznej filozofii) oraz sytuacja literacka. Myśl filozoficzna, głównie ontologia oraz etyka, głosiły dualizm duszy i ciała, ziemi i wszechświata, przedstawiając tragizm człowieka, dla którego każdy wybór był praktycznie niewłaściwy — por. np. Cz. Hernas: *Barok*. Warszawa 1978, s. 572—580, a także *Wstęp S. Barańczaka do Antologii angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*. Wybór i wstęp opracował S. Barańczak. Warszawa 1982, s. 5—32.

kontaktem z universum, ujawniając między konkretem a wszechświatem „uniwersalne analogie”. Szczególnie poezja metafizyczna podejmowała się tego zadania. W tym kierunku S. Barańczak nie zmierza⁸⁵. Zatrzymuje się na płaszczyźnie barokowych rozwiązań formalnych, które są na tyle pojemne, że pozostawiają dużą swobodę artystyczną. W konkretnych rozwiązaniach korzysta także z dwudziestowiecznej tradycji — z poezji J. Przybosia i lingwistów. Z Przybosiem łączy go upodobanie do semantycznej analizy słowa (która stanowi również inspirację dla lingwistów) i odwróconej perspektywy. Z doświadczeń lingwistów wybiera intelektualizm i konsekwencję Wirpszy w rozbijaniu stereotypu i ujawnianiu paradoksów. O ile barok został podjęty twórczo, o tyle nawiązania do poezji Wirpszy są niekiedy zbyt bliskie⁸⁶.

Tradycja romantyczna obecna jest w twórczości Barańczaka przede wszystkim jako element świadomości literackiej w sferze wypowiedzi postulatycznej (*Nieufni i zadufani*). Z paradygmatu romantycznego wybiera on dwa komponenty z kręgu rozwiązań ideowych: postawę buntu i myślenie dialektyczne. Dialektyka romantyczna stanowi uzupełnienie, nadbudowę filozoficzną stosowanej przez poetę techniki operowania sprzecznościami, dla której nie znajdował właściwego współcześnie uzasadnienia w myśli baroku. Wybór postawy buntu jest natomiast wyborem etycznym, niezmiernie ważnym dla całej formacji lat 1968—1970. Dlatego romantyzm kojarzono z nieufnością, w której upatrywano możliwości odnalezienia prawdy mimo istniejącego chaosu w świecie wartości⁸⁷. Chęć odnalezienia prawdy łączy w pewnym stopniu obie tradycje. Idea prawdy w ujęciu metafizycznym baroku i w ujęciu romantyzmu wykracza poza granice ziemskie w kierunku universum, czego nieliczne ślady można znaleźć w twórczości Barańczaka, np. w wierszu *Bo tylko ten świat bólu*. Częściej poszukiwanie prawdy sprowadza się do dawania świadectwa teraźniejszości.

Doniosła problematyka etyczna, postawiona przez Barańczaka, odzwierciedlała i nadawała ton niepokojom młodych poetów w latach 1968—1980, stąd wielość dyskusji wokół tradycji romantycznej oraz

⁸⁵ W latach siedemdziesiątych S. Barańczak zbliżył się do metafizyki, o czym świadczą np. jego tłumaczenia angielskiej poezji metafizycznej XVII wieku, wyżej przytoczone.

⁸⁶ Szczególnie w zakresie struktury wypowiedzi: wtrącone nawiasowo wyjaśnienia, stylizacja na formy użytkowe, rozbijanie pewnego zwrotu językowego na wielość opozycyjnych układów, a w sferze tematycznej — wykorzystanie motywu „szyby”. Zarówno w tekstach Wirpszy jak i Barańczaka sprzeczności współlistnieją w płaszczyźnie dbałości formalnej. W ten sposób składają się na całość, nie służą więc absolutnej destrukcji.

⁸⁷ Por. S. Barańczak: *Nieufni i zadufani...*, s. 15—19 i 25—27.

bezkrytyczne i krytyczne⁸⁸ przyjmowanie terminu romantyzmu, utożsamianego z nieufnością i szczerością. Tymczasem zarówno postawa buntu, jak i myślenie dialektyczne, będące elementami paradygmatu romantycznego, tracą u Barańczaka znamiona swej właściwej przynależności z powodu ich upowszechnienia w kulturze oraz ze względu na sposób przedstawienia w książce. Twórca ma wprawdzie prawo dokonać jednostronnego wyboru tradycji, lecz zobowiązany jest zachować te związki oryginalne przejmowanego elementu przeszłości, które wskazują na pochodzenie. Myślenie dialektyczne, przyjęte przez autora bardziej za Marksem niż za Heglem, jest powszechną już własnością kulturową. Postawa buntu nie tyle została pozbawiona sytuacji zewnętrznej, ile uległa zbyt daleko idącemu zawężeniu.

Bunt romantyczny obejmował wszystkie płaszczyzny działalności człowieka. Obecny był w sferze społecznej, politycznej, etycznej i estetycznej. O ile dążenia etyczne realizują się w wymiarze społecznym, politycznym i osobistym, o tyle ich obecność w wymiarze estetycznym wymaga dookreślenia bądź zdecydowanego wyboru w praktyce artystycznej. Nie oddaje tego poezja całego pokolenia, choć wyraźne jest zbliżenie między postawą prezentowaną w twórczości i w życiu. Bunt należy do pojęć z zakresu ideologii utworu, a tradycje ideologiczne nie działają poza konwencjami formalnymi. Bunt romantyczny przejawiał się w wymiarze estetycznym zburzeniem i wymieszaniem ustanowionych przez tradycję form. Dawał własną, oryginalną propozycję artystyczną, zgodną z ówczesnym obrazem świata i niepokojami człowieka. Przekraczanie granic artystycznego poznania także otworzyło perspektywę, ale ograniczenie buntu do emocjonalizmu etycznego nie uprawomocnia do stosowania atrybutu „romantyczny”⁸⁹.

Wybór wielkiej epoki czy nurtu jako tradycji wydaje się zjawiskiem charakterystycznym dla Nowej Fali. Poeci krakowscy grupy Teraz odwołują się do realizmu i do ekspresjonizmu dwóch, wydawałoby się, prawie wykluczających się tendencji. Przede wszystkim inna sytuacja estetyczna określa te dwie postawy twórcze ze strony artysty, dzieła, odbiorcy, wartości artystycznych i wartości estetycznych. Artysta realistyczny traktuje proces twórczy jako działanie wykorzystujące doświadczenia poznawcze, a nie stan emocjonalny. Tematykę dzieła stanowią fakty potoczne. Odbiorca znajduje w nim to, co jest mu znane i bliskie.

⁸⁸ Por. m.in. J. Kornhauser, A. Zagajewski: *Świat nie przedstawiony...*, s. 119—120, 146—151; S. Piskor: *Eklektyzm jako nowatorstwo*. „Poezja” 1974, nr 2, s. 56—61.

⁸⁹ Por. M. Janion: *Gorączka romantyczna*. Warszawa 1975, s. 23—47; A. Osęka: *Mitologie artysty...*; Z. Bauer: *Dekada*. Warszawa 1986, s. 89—147 — na temat nieporozumień wokół romantyzmu.

Wartości artystyczne płyną z naśladowania i doskonałości wykonania, a wartości estetyczne są utożsamiane z wartościami poznawczymi⁹⁰. Ekspresjonizm był antyrealistyczny. Artysta wykorzystywał bardziej intuicję, dzięki której dokonywał poznania, samo zaś tworzenie było aktem indywidualizmu psychicznego. Twórca wykazywał wprawdzie aktywność społeczną i polityczną, ale zaangażowanie nie było jego obowiązkiem. Zasadniczym założeniem ekspresjonizmu jest poszukiwanie absolutu. Dzieło ma charakter najczęściej momentalny; w nim twórca dokonuje objawienia, a ono samo jest zdarzeniem. Odbiorca odnajduje w dziele nieznanego, a przeżywany stan duszy, z którym jednoczy się w ekstazie. Wartości artystyczne wynikają z alogiczności, ekstatyczności i improwizacji, natomiast wartości estetyczne są utożsamiane z wartościami metafizycznymi⁹¹.

Tym, co łączy te dwie postawy twórcze i jest szczególnie ważne z punktu widzenia grupy Teraz, są wartości etyczne: autentyczność i szczerłość. W zmienionej sytuacji kulturowej ani Barańczak, ani autorzy *Świata...* nie zamierzają realizować całych paradygmatów, lecz ich elementy. I tak, dla Zagajewskiego autentyczność to wierność wobec rzeczywistości, nobilitacja konkretnego, tego najbliższego. Stąd jego zaangażowanie w terażniejszość, przejawiane w podejmowaniu aktualnej problematyki. Jako realista jest zwolennikiem teorii mówiącej o odbiciu obrazu społeczeństwa w literaturze: „Całość, jaką stanowi literatura, jest wobec tego obszaru, na którym wszystko to, co dzieje się w ogóle w kulturze duchowej społeczeństwa, występuje w formie najbardziej jaskrawej, wszystkie napięcia znajdują tu wyraz najbardziej czytelny i chociaż nie zawsze są one treścią literatury, mogą pojawiać się w postaci ukrytej i od wewnątrz kształtować głęboki nurt jej rozwoju.”⁹² W praktyce pisarskiej Zagajewski potwierdza założenia programowe, wykorzystując opis i narrację jako podstawowe środki artystyczne. Sprawdziany logiczne, za pomocą których dokonuje konfrontacji symbolu z konkretem, korespondują z realistycznym zrównaniem wartości estetycznych z poznawczymi przez fakt stworzenia zamkniętej perspektywy wynikania. Nie można jednak powiedzieć, że stosunek Zagajewskiego do realizmu jest naśladownictwem. Przeczy temu m.in. nadrzędna perspektywa ontologiczna dzieła literackiego o charakterze fenomenologicznym.

⁹⁰ Por. W. Tatarkiewicz: *Dzieje sześciu pojęć*. Wyd. 2. Warszawa 1976. s. 329—339.

⁹¹ Por. W. Sockel: *Estetyka ekspresjonizmu*. Tłum. E. Marylska. „Przegląd Humanistyczny” 1962, z. 4, s. 73—98; J. Willet: *Ekspresjonizm*. Tłum. M. Kluk. Warszawa 1976.

⁹² A. Zagajewski: *Rzeczywistość nie przedstawiona...*, s. 31.

W sferze świadomości literackiej A. Zagajewskiego pojawiają się również elementy tradycji dwudziestolecia międzywojennego, przede wszystkim — inspiracje z Miłosza. Także tę tradycję podejmuje zgodnie z reprezentowaną postawą etyczną. Wprawdzie Miłosz przywoływany jest raz jeden, i to w kontekście dochodzenia do fenomenologicznej koncepcji literatury, lecz znaczenie jego obecności jest ważne, nie tylko zresztą ze względu na wartości etyczne. Kanon etyczny, zawarty w prawdach *Dekalogu*, jest dla autora *Ziemi Ulro* siłą jednoczącą świat. Za pomocą wartości moralnych próbuje on dokonać scalenia chaosu. Zagajewski również wierzy w wartości tkwiące w kulturze, które czekają na odnalezienie. Stara się do nich dotrzeć przez zestawienie tego, co szczegółowe z tym, co ogólne, podobnie jak czyni to Miłosz, poszukując odpowiedzi na pytania eschatologiczne. Dlatego Zagajewski ucieka się do alegorii i symbolu, przyszłości i terażniejszości, nie mogąc dokonać jednoznacznego wyboru. Nie chce utracić znaczenia istoty jednostki, konkretnego na rzecz tego, co tylko typowe. Pozostaje więc pomiędzy szczegółem a ogółem, konkretem a symbolem, widząc konieczność równoczesnego ich ujmowania. Obecność nazwiska Miłosza w takim kontekście wskazuje na słuszność postawy etycznej pisarza nie tyle wobec świata, ile wobec siebie i swego zawodu⁹³.

W ujęciu Kornhausera autentyczność to szczerść w stosunku do świata i siebie. Kieruje nim nie chęć stworzenia ogólnej, szerokiej perspektywy w celu poznania rzeczywistości, lecz chęć sprawdzenia jej na sobie. Często więc szczerści towarzyszy spontaniczność, a ta kieruje go w stronę stronniczości i ekspresjonizmu. Utożsamia w programie to, co realne z tym, co spontaniczne. Również prostota jest konsekwencją takiego rozumowania, ponieważ nie ma ona wiele wspólnego z realistyczną filozofią zdroworoządkową⁹⁴. W praktyce poetyckiej Kornhauser sięga więc po ekspresjonistyczną formułę wiersza-zdarzenia i potoczność języka, a także po wizyjność i mroczność, prowadzące do rozbudowanej metaforyki. Przewaga tych ostatnich elementów w dwóch pierwszych tomikach daje formy naśladowcze, mało oryginalne, natomiast osobisty stosunek do rzeczywistości przynosi zupełnie inne efekty artystyczne. Wówczas „stronniczość” jako opowiedzenie się po „swojej stronie” prowadzi do ciekawych rezultatów, w przeciwieństwie do „stronniczości” na poziomie wypowiedzi krytycznych⁹⁵.

W zakresie świadomości literackiej Kornhauser opowiada się za autentyzmem (rozwijając tradycyjne środki ekspresji w poezji), za zaan-

⁹³ Etos artysty jest ważny nie tylko z punktu widzenia nowej sztuki, lecz także w ujęciu hermeneutyczno-estetycznym.

⁹⁴ Por. J. Kornhauser: *Nowa poezja...*, s. 118—127.

⁹⁵ Por. tenże: *Herbert z odległej prowincji...*, s. 100—109.

gażowaniem społeczno-politycznym (bez nadmiaru wierszy tego rodzaju), za ironią oraz zachowaniem napięcia między słowem a rzeczą. Uznając ekspresjonizm na przemian z realizmem za rodzaj rozwiązania ideowego, twierdzi, że ten pierwszy jest dopełnieniem romantycznego widzenia sztuki⁹⁶, co pozostaje w sprzeczności z jego twórczością oraz programem. Zarówno on, jak i Barańczak, powołując się na romantyzm, nie dostrzegają w nim synkretyzmu sztuk, ponieważ sami nie sięgają do doświadczeń artystycznych innych dziedzin twórczości.

Przedstawieni poeci nie uświadamiają sobie w pełni, w jakim stopniu podejmowane przez nich literackie wzorce przeszłości są twórcze, to znaczy istotne z punktu widzenia współczesnych tendencji artystycznych. Zarówno w sferze programowej, jak i twórczej ustosunkowują się tylko do przeszłości literackiej, a nie do terażniejszości artystycznej. Tymczasem tradycja ma charakter strukturalny i tylko wtedy jest wyborem twórczym, gdy w utworze element przeszłości wykazuje swe historyczne proveniencje wraz z celowością swego przywołania w nowym układzie oraz gdy wchodzi w związki z istotnymi współcześnie tendencjami literackimi (artystycznymi)⁹⁷. M. Głowiński pisze: „[...] badanie tradycji ma w pewnej mierze charakter schematyzujący, [...] nie jest zdolne odnieść każdego elementu do zjawisk w całej ich złożoności historycznej. Stopień schematyzacji wzrasta w przypadku działania spuścizny epok dawniejszych. Tutaj odnosić trudno do konkretnej epoki, wszystko bowiem traci historyczną wymierność, staje się niezbyt określonym reprezentantem nurtu kulturowego, w którym się mieszają podobne tendencje różnych epok. [...] Schematyzacja [...] jest przy badaniu tradycji konieczna ze względów merytorycznych — stosunek współczesnych pisarzy do tradycji jest bowiem także schematyzujący, co stanowi konsekwencję tego, że jej przyswajanie ma charakter teleologiczny.”⁹⁸ Z takiej właśnie perspektywy nie uściślonych postulatów poeci dokonują oceny swoich poprzedników poetyckich.

Członkowie grupy Kontekst mają również schematyzujący stosunek do tradycji. W wyborze elementów z przeszłości kierują się bezpośrednio ich przydatnością do wyrażenia współczesności. Siegają do dwudziestolecia międzywojennego, do tradycji Peipera, W. Strzemińskiego oraz kubistów, przy czym najpełniej motywują swe nawiązania do Strzemińskiego. Nawiązania do Peipera są zresztą obecne w tekstach wszystkich reprezentantów Nowej Fali. Zagajewski w książce programowej, a Krynicki w poezji odwołują się do teoretyka Awangardy Kra-

⁹⁶ Por. tenże: *Nowa poezja...*, s. 120—121.

⁹⁷ Por. M. Głowiński: *Tradycja literacka...*, s. 353.

⁹⁸ Tamże, s. 353.

kowskiej, podejmując z nim polemikę⁹⁹. R. Krynicki ulega wpływowi poetyki Peipera na początku swej twórczości. A. Szuba także polemizuje z Peiperem, przyjmując jego koncepcję sztuki, a odrzucając światopogląd¹⁰⁰. Tym, co łączy taki wybór tradycji, jest wspólna postawa artystyczna reprezentowana przez Awangardę, Strzemińskiego¹⁰¹ i kubitów. Oczywiście, tę samą powinność artystyczną różnie rozumieli poprzednicy i następcy, jednak propozycje wymienionych twórców były zwartymi koncepcjami sztuki, zakładającymi zgodność nowych form artystycznych z nowymi formami życia. Kiedy Peiper wskazywał na te zgodności (m.in. w *Metaforze terażniejszości*), brał również pod uwagę doświadczenia współczesnego mu malarstwa¹⁰². W *Nowym tworzeniu* tak pisał: „Jeśli artysta opięty nowoczesnością znajduje tuż obok siebie zbawczą myśl lub materię, wtedy twórczość jego mimo woli, autometrycznie, zrasta się z twórczością środowiska w całość jednorodną, jednolitą i swoistą.”¹⁰³ Wyraźnie jednak podkreślał, że nie chodzi tylko o tematyczne czerpanie z rzeczywistości¹⁰⁴.

Czyniąc z teorii Strzemińskiego podstawę swego dialogu z tradycją, S. Piskor tak pisze: „Jak pamiętamy, z *Teorii widzenia* Strzemińskiego wynika m.in. przesvědzenie następujące: kryterium wartości artystycznej dzieł danej epoki polega na stopniu adekwatności tychże utworów do specyfiki widzenia właściwej dla danego czasu.”¹⁰⁵ Według Peipera, „poezja zmienia się zmianami sposobów mówienia. Zmiana sposobów mówienia wywodzi się z przemiany, dokonanej w wyższej od nich idei o pisarstwie poetyckim, w idei poetyckiej. [...] W epokach, w których życie ulega głębokim przemianom, tylko mali nie zdobywają się na równoległą przemianę poezji; nowe warunki życia prowadzą do nowych sposobów odczuwania, a nowe sposoby odczuwania wymagają nowych sposobów mówienia.”¹⁰⁶ Dla Peipera zgoda z rzeczywistością miała polegać na zrewolucjonizowaniu środków ekspresji, które nie służyłyby informacji o rzeczywistości zewnętrznej, lecz koncentrowałyby uwagę na sobie, będąc jednocześnie rzeczywistością, tylko w innym stanie skupienia. Proponowana przez niego metafora miała przybliżyć cywilizację współczesną, miała ją „animować”. Zasada poematu rozkwi-

⁹⁹ R. Krynicki nawiązuje wprost do Peipera, zapożyczając od niego „układ rozkwitania” w *Pędzie pogoni...* i *Akcie urodzenia*.

¹⁰⁰ Por. A. Szuba: *Redukcja metafory...*

¹⁰¹ Strzemińskiego należy uważać ze współtwórcę Awangardy, a nawet za inspiratora J. Przybosia.

¹⁰² Por. T. Peiper: *Tędy. Nowe usta*. Kraków 1972, s. 61.

¹⁰³ Tamże, s. 366—367.

¹⁰⁴ Tamże, s. 61.

¹⁰⁵ S. Piskor: *Odpowiedni dać świata...*, s. 161.

¹⁰⁶ T. Peiper: *Tędy...*, s. 277.

tającego umieszczała wiersz w sferze sztuki, zapewniając mu autonomię; następujące po sobie słowa i zdania sprzyjały „narastaniu widzenia”, co było zgodne z analogicznym procesem u odbiorcy¹⁰⁷. Poszukiwania formy doprowadziły Strzemińskiego do unistycznej zasady podwójnej jednorodności: 1) jednorodności dzieła z miejscem, w jakim powstaje oraz 2) jednorodności optycznego powiązania kształtów między sobą. W. Strzemiński pisał: „[...] należy sobie uświadomić charakter ewolucji malarstwa współczesnego, jako przejście od dramatyzmu barokowego stylu do mistycznej koncepcji obrazu jako organizmu malarskiego, że unizm malarstwa wymaga jednogodności wszystkich elementów obrazu z jego danymi przyrodzonymi. że płaskość całej powierzchni obrazu jest jego cechą przyrodzoną [...]”¹⁰⁸

Podstawowe założenia obu teorii są sobie bardzo bliskie: uwzględniają wierność dzieła wobec rzeczywistości oraz wykazują dbałość o konstrukcję wewnętrzną w celu zachowania jego swoistości, a także ogólnych zdolności percepcyjnych i funkcjonalizmu kultury cywilizacyjnej. Peiper realizował w poezji koncepcję konstruktywistów, a W. Strzemiński, wychodząc od suprematyzmu, poszedł dalej w teorii unizmu w kierunku panestetyzmu. Obecny w obu teoriach imperatyw miejsca i czasu powstania dzieła podejmują poeci grupy Kontekst w przetworzonej postaci, w postulowanej mozaikowości zgodnie z przeświadczeniem, że struktura utworu ewokuje przesłanie światopoglądowe. Manipulacja kontekstami odpowiada współczesnym sposobom percepcji, zgodna jest z mozaikowym widzeniem świata, a więc wynika ze współczesnej audio-, ikono- i psychosfery. Z drugiej strony jednak zgodność idei poetyckiej nie równa się zgodności realizacji, albowiem inny jest światopogląd poetów Nowej Fali. Konstruktywizm, w tym polska awangarda, wierzył w ład i porządek świata, którego gwarantem miała być technologia. Pochwała konstrukcji była afirmacją rzeczywistości stworzonej z przymierza nauki, techniki i sztuki, była też pochwałą rozumu ludzkiego, jego nieograniczonych możliwości. Dla poetów współczesnych wszelka narzucona konstrukcja jest fałszem. Nie można zamknąć świata w idealnej budowli artystycznej, a sceptycyzmu człowieka współczesnego w pięknych i odkrywczych metaforach — jak twierdzi Szuba¹⁰⁹. Struktura musi zatem ulec zmianie. Poezji-budowli przeciwstawiają poeci Kontekstu dzieło jako pole możliwości, eliminując równocześnie metaforę. Wychodząc od teorii „pola możliwości” U. Eco, dyscyplinują tę doktrynę za pomocą mozaiki kontekstowej i metody *assemblage*'u. Stwa-

¹⁰⁷ Tamże, s. 350.

¹⁰⁸ W. Strzemiński: *Unizm w malarstwie*. W: *Artyści o sztuce*. Wybór i oprac. E. Grabska i H. Morawska. Warszawa 1977, s. 453.

¹⁰⁹ Por. A. Szuba: *Redukcja metafory...*

rzają sytuację świadomego ograniczenia interpretacyjnego, które pozwala na celowe precyzowanie stosunku do rzeczywistości.

Teoria Peipera i teoria Strzezińskiego zakładały pewną autonomię sztuki; podmiot twórczy umieszczały poza dziełem jako jego demiurga. Nie uciekali oni od rzeczywistości, lecz dawali jej estetyczną sublimację w dziele przez idee ładu i porządku. Kubizm syntetyczny zakwestionował jednorodność dzieła; kubiści wychodzili poza bierną obserwację przedmiotu w celu odkrycia rzeczy nowych, m.in. przez wykorzystanie rzeczy gotowych (*collage*). W okresie analitycznym dokonali rozbicia przedmiotu na osobne fragmenty i powtórzenia ich złożenia w celu uzyskania widzenia symultanicznego. W okresie kubizmu syntetycznego podnosili niespójność do zasady kompozycyjnej, w wyniku czego tworzyli układy otwarte i dynamiczne, złożone z elementów różnorodnych materialnie (różnorodność tworzywa) i tematycznie. W ten sposób kubizm rozszerzył możliwości tworzywowe malarstwa, wprowadzając m.in. tzw. *papiers collés*. Uzyskali więc kubiści kontakt z rzeczywistością, choć nie zanegowali w pełni ani malarstwa przedstawiającego, ani też funkcji sztuki¹¹⁰. Zrobił to natomiast M. Duchamp, posługując się reprodukcją Giocondy, której dorysował wąsy oraz brodę i podpisał swoim nazwiskiem. Później powtórzył to Robert Rauschenberg w akcie wytarcia rysunku de Kooninga. W tych gestach widzą poeci grupy Kontekst znak nadchodzących czasów z dominacją fetysza reprodukcji, z „wycieraniem” znaków osobowości przez systemy zbiorowej manipulacji. Tak więc ich wybór tradycji jest wyborem tych postaw artystycznych, które ukształtowały się w zmaganiu ze zmieniającą się rzeczywistością cywilizacyjną i istniały w sytuacji estetycznej epoki. Oni reprezentują inny światopogląd, a z przeszłości artystycznej czerpią doświadczenie kompleksowego widzenia sztuki i kultury. Nie przejmują więc z tradycji form, za którymi zwykle stoi ideologia, lecz postawy artystyczne. Źródła form należy — według nich — szukać w teraźniejszości.

Niewątpliwie doświadczenie Awangardy Krakowskiej jest ciągle w poezji powojennej zjawiskiem frapującym pisarzy, zmuszającym do samookreślenia. Twórcy powojenni, w tym również Nowa Fala, korzystali z inspiracji poezją Przybosa w sferze rozwiązań językowych; do teorii Peipera sięgali ci, którzy widzieli poezję w całokształcie przemian świata. Jednakże Peiper wypowiadał się zarówno na temat form poetyckich, jak i ogólniejszych założeń poezji dwudziestowiecznej. Jeżeli przyjrzeć się jego postawie artystycznej, to trzeba stwierdzić, że nic nie traci ona na aktualności. Dzieło powstaje w określonym kontakcie z rze-

¹¹⁰ Por. M. Porębski: *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*. Warszawa 1966.

czywistością i jest zobowiązane respektować również formalnie aktualny stan w kulturze, sztuce, nauce i w życiu codziennym. Stosunek współczesnych do Peipera zmienia się, kiedy usiłują „zmierzyć się” z jego założeniami formalnymi, a więc w momencie, kiedy wkracza ideologia utopijnego konstruktywizmu. Tę dwudzielność jego koncepcji najlepiej rozumiał A. Zagajewski, syntetyzując swoje spostrzeżenia w porównaniu: „Bliski jak sąsiad i odległy jak renesansowy teoretyk poezji jest Peiper. Jego dzieło pełne jest sprzeczności, mieści się między potrzebą wolności a szacunkiem dla ładu, między opisem nowego świata a stwarzaniem nowych przedmiotów, między uległością wobec materii a podziwem dla człowieka.” Największych wartości teorii Peipera upatruje w estetyce zdziwienia; jest to „zdziwienie wobec świata, który zmienił skórę, nie gasnące zdziwienie, spokrewniające literaturę z metafizyką”¹¹¹. W sumie A. Zagajewski odrzuca teorię Peipera, widząc nieprzystawalność jej rozwiązań ideowo-formalnych do aktualnej rzeczywistości. Nie podejmuje jednak jego twórczej postawy artystycznej, ponieważ perspektywa ta jest poza założeniami *Świata nie przedstawionego*.

W innej płaszczyźnie, bo na poziomie poetyki immanentnej, podejmował tradycję Peipera R. Krynicki. Odwoływał się szczególnie do formy poematu rozkwitającego. Nawiązywał do formy inspirującej, niekoniecznie do techniki. Wynikiem było ujawnienie napięcia między złudzeniami i nadziejami konstruktywistów a dalszym rozwojem rzeczywistości. Teoria form artystycznych Peipera (a tym samym ideologia) nie przylega do współczesności. Jednak Krynicki nie do końca odrzuca elementy inspirujące w teorii awangardowej¹¹². Wydaje się sięgać właśnie do postawy artystycznej autora *Tędy i Nowych ust*, kiedy anektuje coraz większe obszary rzeczywistości (język gazetowy, autentyczne slogany, komunikaty), zestawiając je w wierszu zgodnie z zasadami współczesnej percepcji. Niespójność między fragmentami rzeczywistości prowadzi go przez „fizykę” do metafizyki, lecz proces ten miał inne niż peiperowska inspiracje, wśród których być może najważniejszą była filozofia Wschodu.

Powojenna poezja polska istnieje między dwoma biegunami tradycji, między Przybosiem a Miłozsem — jak słusznie zauważa J. Błoński w znakomitym szkicu *Bieguny poezji*¹¹³. Nawiązania do T. Peipera nie są takie częste. Mieszczą się one w sferze zewnętrznej. Nic dziwnego, ponieważ twórca Awangardy Krakowskiej najlepiej przedstawił swoją myśl estetyczną w programie, który nie znalazł ani w dwudziestoleciu, ani współcześnie realizacji poetyckiej przylegającej do nowatorstwa myśli

¹¹¹ A. Zagajewski: *Budowniczy Peiper...*, s. 26—27.

¹¹² Por. wiersze: *Kto wybiera samotność i Poezja z Organizmu zbiorowego*.

¹¹³ J. Błoński: *Odmarsz*. Kraków 1978, s. 205.

w nim zawartej. Dlatego tak różne są poetyki Orientacji i Nowej Fali, mimo że oba pokolenia sięgają do tradycji awangardowej.

Z punktu widzenia artystycznego najczęściej obecny jest w poezji Przyboś, ponieważ dał on najlepszy poetycko wyraz nowej wrażliwości. Efektywność wprowadzanych przez niego chwytów artystycznych jest stosunkowo prosta do powielenia. Ujawnia on repertuar możliwości tkwiących w języku, którego elementy dają się dowolnie przestawiać: mogą one służyć wyrażeniu różnych światopoglądów. Tworzy się więc ograniczony krąg możliwości. Zamknięte całości rozbijają poeci Nowej Fali, wprowadzając element destrukcji semantycznej w zakres chwytów Przybosia i wykorzystując doświadczenia poetów lingwistów. Nie zauważają jakby, że lingwistom chodziło o coś innego: o pokazanie, że niemożliwe jest dalsze kontynuowanie wzorca bez popadania w epigonizm. W ich grach językowych zawarta była krytyka rzeczywistości, a także, o czym nie można zapomnieć, pytanie o nowy model poezji odpowiadającej teraźniejszemu sposobowi percepcji. Negacja systemu języka (przez Białoszewskiego przede wszystkim) to negacja poezji rozumiejącej język jako ekwiwalent rzeczywistości. Był to protest przeciw systemowemu traktowaniu świata.

Poeci Nowej Fali, fascynując się lingwizmem, nie docierali do jego przyczyn, popadając w efekcie w powtórzenia. Dlatego przede wszystkim R. Krynicki i E. Lipska odrzucają ten model, nie mogąc już więcej nic w nim wyrazić. Zresztą Lipska traktuje go od początku w sposób żartobliwy, podobnie jak stylizacje na poezję Tuwima, Pawlikowskiej czy na piosenkę ludową.

Nie wszyscy jednak przechodzą przez doświadczenia lingwistyczne. Niektórzy szukają inspiracji nie w kanonicznym modelu peiperyzmu, indywidualnie realizowanym przez Przybosia, lecz w schyłkowej twórczości Peipera. *Kronika dnia* miała wpływ na koncepcję poezji grupy Kontekst i przede wszystkim na poezję K. Karaska. Grupa Kontekst wyprowadza z tej inspiracji niezależną koncepcję artystyczną, natomiast Karasek przejmuje przede wszystkim postawę opartą na ambiwalencji wyobraźni i rzeczywistości. Linie jego wyobraźni nie zawsze odnajdują źródła form artystycznych w teraźniejszości. Próba przewyciężenia tej ambiwalencji jest jego proza poetycka z *Prywatnej historii ludzkości*.

Dialog Nowej Fali z Awangardą Krakowską miał duży wpływ na rozwój artystyczny tej formacji. Jest ponadto dowodem na przełomowość tamtego okresu w świadomości artystycznej i estetycznej. Poezja, wychodząc z kręgu dotychczasowego oddziaływania kategorii estetycznych, ma kłopoty z odnalezieniem właściwych form wyrazu w zmienionych przez cywilizację mechanizmach percepcji świata. Większość poetów tej formacji pozostaje w kręgu dawnych kategorii estetycznych,

reaguje na bodźce cywilizacyjne tak, jak R. Escarpit na teorię McLuhana. Przedstawiciel wielowiekowej i wiodącej kultury francuskiej, kultury druku i słowa, nie mógł zaakceptować (nawet komplementarnie) video- czy fonoteki, badacza amerykańskiego jako odpowiednika europejskiej biblioteki.

Odnajdując albo też tylko przeczuwając znaczenie tradycji awangardowej, poeci Nowej Fali nie utożsamiali się z jej ideologią, wyrosłą z fascynacji cywilizacją i ufności do niej. Zagajewskiemu bliższy jest Witkacy, który sygnalizował pewne fakty cywilizacyjno-kulturowe, niż Peiper, który konstruował¹¹⁴. Sceptycyzm młodych koresponduje z etyką Miłosza, stawiając na pierwszym planie podstawowe wartości ludzkie w konfrontacji z rzeczywistością i z universum. Korzystając z etyki Miłosza, poeci nie podejmowali jego tezy o niesłuszności historii, która tłumaczy się również w płaszczyźnie zagadnień etycznych.

Problem tradycji w twórczości Nowej Fali zasługiwałby na szersze niż to omówienie¹¹⁵. Przedstawione związki poezji lat 1968—1970 z wzorami przeszłości mają charakter „schematyzujący”. Zostały wybrane pod kątem świadomości poetów, a także ze względu na ich udział w budowaniu własnej koncepcji artystycznej.

Poezja Nowej Fali podejmuje kilka wątków tradycji: 1) inspirowana jest barokową strukturą i romantyczną postawą buntu, 2) poszukuje autentyzmu i szczerości w realizmie, romantyzmie oraz w ekspresjonizmie, 3) kontynuuje destrukcyjne cechy nurtu lingwistycznego, wywodzącego się z Awangardy, 4) podejmuje tradycję Peipera i awangardowe postawy artystyczne, w tym nurt cywilizacyjny oraz 5) mistyczną tradycję Wschodu.

Wątki te najczęściej nie występują w izolacji. W poezji Barańczaka obecna jest tradycja barokowa i lingwistyczna w sferze praktyki artystycznej oraz romantyczna postawa buntu w granicach przede wszystkim poetyki sformułowanej. Wybierając barok i lingwizm, pogłębia on dualizm między światem-chaosem a poezją-ładem, co prowadzi do wewnętrznej dramatu podmiotu. Romantyczna postawa buntu służy natomiast inspiracji w sensie popularnym, ponieważ nie uwzględnia ani romantycznej koncepcji sztuki (synkretyzm), ani romantycznej koncepcji świata (otwartość). Bliska mu jest za to romantyczna wizja poety kodyfikatora kultury, mimo że nie zmienia środków ekspresji.

W poezji Krynickiego obecna jest tradycja Peipera, nurt lingwistyczny i tradycja myśli Wschodu. Od kilku lat dominuje w jego wierszach stosunek do słowa wywodzący się z tego sposobu myślenia, polegający

¹¹⁴ Witkacy negował możliwość „nowego ładu”, a Zagajewski dążył do niego.

¹¹⁵ Nie przedstawiam analizy związków tej poezji z tradycją, przekracza ona bowiem ramy tej książki.

na dążeniu do syntezy tego co zewnętrzne i wewnętrzne, oraz do nasylenia słowa znaczeniem w celu uzyskania jedności między słowem, jednostką, światem. Pomimo czerpania z kilku źródeł tradycji, poeta zachował postawę w miarę jednorodną, którą określa cel — całościowość widzenia i zrozumienie.

Stosunek Zagajewskiego i Kornhausera do tradycji jest najbardziej zbliżony do twórców kontrkultury ze względu na wspólne im powierzone jej traktowanie. W realizmie, romantyzmie i ekspresjonizmie poszukują autentyczności i szczerości. Już samo połączenie ze sobą tak bogatych tradycji świadczy o ich nie pogłębionym zrozumieniu. Wykorzystywana przez Kornhausera forma ekspresjonistyczna zamiast szczerości przynosi sztuczność. Począwszy od *Zasadniczych trudności* na tradycję ekspresjonizmu i realizmu nakładają się doświadczenia społeczne roku 1968.

Zagajewski określa się przede wszystkim wobec realizmu, kontrkultury i Miłozza. Realizm oznacza dla niego autentyzm i wierność wobec własnego czasu. Z obrazu pozytywnego współczesności eliminuje jednak nurt cywilizacyjny, wypaczając go. W sferze praktyki poetyckiej poszukiwania te prowadzą go do stworzenia odmiennej formy ekspresji, opartej na sprawdzianach logicznych, co ma niewątpliwy związek z realizmem, lecz przeczy ideologii kontrkultury (logika = wiedza zamknięta). Otwiera jednak jakąś perspektywę artystyczną.

Trudno byłoby mówić o wpływie lingwizmu na obu poetów. Romantyzm natomiast traktuje Zagajewski polemicznie w płaszczyźnie wypowiedzi teoretyczno-programowej, Kornhauser zaś — ironicznie w sferze praktyki artystycznej.

Poeci Kontekstu nawiązują do międzywojennej i powojennej awangardy plastycznej, jak też do Peipera. Nie powtarzają gotowych rozwiązań formalnych, lecz starają się wyciągnąć z nich konsekwencje dla siebie i swojego czasu. Wydarzenia plastyczne pozwalają im stworzyć całościową wizję kultury. Nawiązania do Peipera wskazują na przyjęcie jego ogólnej idei sztuki, jednakże bezpośrednio korzystają oni z teorii M. McLuhana, z doświadczeń zachodniej i polskiej awangardy plastycznej (T. Kantor, W. Hasior), z doświadczeń poezji T. Różewicza oraz z wpływów buddyźmu Zen (np. T. Sławek).

Koncepcje kultury

Pierwsze książki i wypowiedzi teoretycznoprogramowe Nowej Fali w różnym stopniu charakteryzują postawy twórców oraz stopień ich świadomości artystycznej i kulturowej. Uwaga autorów skupiała się

głównie na opisie aktualnego stanu literatury, częściowo też kultury i na sformułowaniu mniej lub bardziej konsekwentnej kontrpropozycji. Wyrażna była dbałość — jak w strukturalistycznych analizach¹¹⁶ — o płaszczyznę synchroniczną prezentacji. Ujęcie diachroniczne pojawiło się w sposób dość okazjonalny, jak: instrumentalnie traktowany podział literatury na romantyczną i klasyczną w *Nieufnych i zadufanych* Barańczaka, stosowanie szerokiej, wszystko obejmującej formuły realizmu przez Zagajewskiego czy ekspresjonizmu przez Kornhausera. Tylko w *Sporze o poezję* zastosowano w pełni świadomie metodę diachroniczną, przywołaną w celu przedstawienia motywów i linii ewolucji form oraz postaw artystycznych w dwudziestowiecznej plastyce. A. Zagajewski, mimo że wprowadził szeroką formułę realizmu, również starał się zobaczyć pewne zjawiska w procesie ewolucyjnym. Tak wyjaśniał stosunek języka i literatury do konkretnego i symbolu¹¹⁷ oraz żywotność niektórych idei romantyzmu¹¹⁸. W tych, ogólnie rzecz biorąc, ujęciach synchronicznych literatura rozumiana jest jako podstawowy czynnik kulturotwórczy, kształtujący nasz stosunek do rzeczywistości¹¹⁹, jako wycinek procesu ciągłości i przemienności idei¹²⁰ oraz jako jeden z elementów składających się na świat ludzkich zachowań¹²¹. I tak, książka Barańczaka nie przedstawia własnej koncepcji kultury, bo ta, którą można odczytać, sprowadza się do stwierdzenia skokowości procesu kulturowego i ciągłego tworzenia jakby od nowa. A. Zagajewski w *Świecie nie przedstawionym* opowiada się za idealistycznym ujęciem kultury, zbliżonym do weberowskiego.

Weber wyróżnia w rzeczywistości historycznej dwie dziedziny: cywilizację i kulturę, które później uzupełnił o trzecią — proces społeczny. Cywilizacja — według niego — to proces racjonalizacji i intelektualizacji ludzkiego życia, prowadzący do rozszerzenia możliwości życiowych i zaspokajania aspiracji. Jest przedłużeniem natury, pomaga realizacji „pędu istnienia” w zmaganiu się z wewnętrznymi i zewnętrznymi przeszkodami. Człowiek obiektywizuje się w technice służącej do opanowania natury oraz w określonym porządku społecznym, ekonomicznym i politycznym. Kultura jest natomiast niezależna od naturalnych potrzeb człowieka. Zaspokaja imperatyw bezinteresownego działania

¹¹⁶ Por. E. Vođička: *Historia literatury. Jej problemy i zadania*. Tłum. J. Bałuch. „Famiętnik Literacki” 1969, z. 3.

¹¹⁷ Por. A. Zagajewski: *Walka konkretnego z symbolem...* s. 133—133.

¹¹⁸ Tamże, s. 146—151.

¹¹⁹ Por. S. Barańczak: *Nieufni i zadufani...*, s. 16.

¹²⁰ Por. J. Kornhauser, A. Zagajewski: *Świat nie przedstawiony...*, s. 132—159, 189—199.

¹²¹ Por. *Spór o poezję...*

z punktu widzenia egzystencji, a nawet wymaga czasem poświęcenia potrzeb naturalnych na rzecz wartości uznanych za najwyższy sens ludzkiego istnienia. Podstawowymi elementami kultury są: 1) działalność artystyczna, syntetyzująca doświadczenia twórcy jako uczestnika świata, 2) idea gwarantująca i porządkująca rozwój i przemiany świata zewnętrznego oraz 3) religia¹²².

Zagajewski dokonuje takiego rozgraniczenia sfer zachowań ludzkich, przy czym jego rozumienie kultury nie odpowiada Heglowskiemu duchowi absolutnemu, jak u Webera. Kultura — według niego — nie polega na odczuwaniu, lecz w znacznej mierze na rozumieniu, przez co podkreśla Zagajewski funkcję poznawczą literatury. Izolacja literatury od innych dziedzin działalności artystycznej jest dowodem ograniczenia perspektywy rozumiejącej w kulturze, do której jednak zbliża go postawa wywodząca się z idealizmu. Równocześnie, wychodząc z założenia rozdzielności cywilizacji i kultury, rozwija tezę o potrzebie dominacji idei w rozwoju rzeczywistości, co zmusza go do podjęcia zagadnień etycznych. Są one zaledwie formułowane w *Świecie nie przedstawionym* w postaci założeń poetyki „mówienia wprost”, a rozwinięte w *Drugim oddechu*. Druga książka krytyczna Zagajewskiego nie ma charakteru programowego, lecz pogłębia założenia teoretyczne pierwszej, wcielając jej idee w konkretny materiał literacki, artystyczny i naukowy. Autora interesują dzieła i postawy z punktu widzenia wzorów etycznych. Tołstoj i bracia Mannowie są przywoływani ze względu na ich otwarty stosunek do rzeczywistości oraz ze względu na wspólne im przekonanie o łączności intelektu z życiem. W tej samej płaszczyźnie problemów pozostaje zagadnienie tożsamości polskiego inteligenta, sygnalizowane już w *Świecie nie przedstawionym*. Domagając się miejsca w rzeczywistości dla intelektualistów, Zagajewski stwierdza, że świat jest ich zadaniem, a także wskazuje na anomalia polskiego życia społecznego. W *Drugim oddechu* interesują go głównie relacje między człowiekiem a ideą, przedstawione na przykładzie powieści T. Peipera *Ma 22 lata*, oraz między człowiekiem, ideą a tworzonym dziełem (na przykładzie Gombrowicza), a więc połączenie różnych dziedzin kultury. O ile wewnętrzna dwoistość postawy zaznaczona w analizie pierwszej relacji przedstawia polskie istnienie „pomędzy”, o tyle analiza drugiej relacji przynosi refleksje nad polską odrębnością, która mogłaby mieć swoiste konsekwencje artystyczne. Tak w jednym, jak i w drugim przypadku pojawia się zespół odniesień historycznych. Odnalezienie u Gombrowicza możliwości przekroczenia „choroby nierzeczywistości” jest ze strony

¹²² Por. A. Kłoskowska: *Kultura masowa*. Wyd. 2. Warszawa 1983, s. 62—63.

Zagajewskiego głosem w dyskusji na temat przyszłości polskiej literatury¹²³. Wieloznaczność filozofii Gombrowicza pozwala na uczynienie ze sprzeczności narodowych środka do ich przezwyciężenia. Ta nadrzędna myśl łączy go z Witkacym i Miłoszem. Otóż ideałem pisarza jest dla autora *Drugiego oddechu* pisarz-filozof, stąd m.in. przykład L. Tołstoja, T. Manna, W. Gombrowicza i Cz. Miłosza. Kierując się potrzebą autorytetu etycznego i poznawczego, Zagajewski stwierdza, że działanie artystyczne można wywieść tylko z własnego położenia, które należy zrozumieć i skierować w przyszłość¹²⁴. Tym przesłaniem włącza się w dyskusję na temat etyki pisarskiej, rozpoczętą przez Barańczaka w *Zmienionym głosie Settembriniego*. Opowiada się za racjonalną postawą przeciw niejasności jako postaci entropii. Choć w każdym akcie poznawczym są elementy niejasności i jasności, artysta powinien dążyć do racjonalizacji. Zagajewski rozpoczął w *Drugim oddechu* nowy nurt rozważań nad polską literaturą, zmierzających do jej osadzenia w całości narodowych doświadczeń. Przytoczone następujące zdanie Zagajewskiego można by uznać za inspirację książek podsumowujących działalność Nowej Fali: „Odcięcie od przeszłości, od tradycji, jej odkryć i mitów, niczego dobrego naszej literaturze nie wróży, tam bowiem wytyczona została zasada tożsamości, jeszcze i nas obowiązująca.”¹²⁵ Suggestia zawarta w tych słowach wskazuje na konieczność spotkania się refleksji powstałych z przecięcia się dwóch płaszczyzn czasowych, w których istnieje literatura i kultura — synchronicznej i diachronicznej. Konsekwencje wynikające ze świadomości istnienia dwóch porządków, przeszłości i terażniejszości, na których przecięciu powstaje literatura, przedstawiają książki krytyczne: Andrzeja W. Pawluczuka *Rozbiory. Eseje o literaturze*, Zbigniewa Bauera *Dekada* i Stanisława Piskora *O tożsamości polskiej*.

Choć refleksja kulturowa A. Zagajewskiego ewoluje od *Świata nie przedstawionego* do *Drugiego oddechu*, to nie wyjaśnia w pełni zapowiedzi ze *Wstępu do Świata...*, obiecującej oświetlenie problematyki literatury jako składnika kultury. *Uwagi nad „Twórczością Franciszka Rabelais” Michaiła Bachtina* dowodzą myślenia kategoriami kulturowymi i są formą odejścia od idealistycznego myślenia pojęciami kultury literackiej. Zagajewski nie jest przekonany do prezentowanej metody. Nie ma w tym nic dziwnego, ponieważ ewoluje w kierunku myślenia hermeneutycznego.

Wracając jednak do synchronicznego ujęcia literatury jako składnika kultury, trzeba powiedzieć, że jest ono w koncepcji Zagajewskiego nie-

¹²³ Por. A. Zagajewski: *Drugi oddech*. Kraków 1978, s. 90—91.

¹²⁴ Tamże, s. 142—143.

¹²⁵ Tamże, s. 93.

pełne. Pomija on istotne komponenty literatury: inne formy działalności artystycznej i sferę cywilizacji. Cywilizację odrzuca jako formę zagrażającą jednostce, co nie jest zgodne z Weberowskim podziałem. Brak zainteresowania rozwojem innych sztuk przeszkadza rozpoznaniu sytuacji estetycznej, określającej wspólne poczynania artystów¹²⁶. Wspólnota może być wytworem mody i wówczas nie ma istotnego znaczenia. Częściej jednak chodzi o względy o dużo szerszym zasięgu, które tkwią w Weberowskiej koncepcji cywilizacji. Zagajewski wskazuje na wewnętrzne interakcje kultury, sprawiające, że **wszystkie działania** jawią się jako całość zmierzająca do określonego celu. Takie rozumienie kultury można odczytać z teorii idealistycznych, podporządkowujących sztukę duchowi absolutnemu, a także z koncepcji hermeneutycznych, podkreślających wagę czynności komunikacyjnych w procesie zrozumienia świata i stworzenia własnej osobowości¹²⁷. Odrzucenie przez Zagajewskiego kontekstu innych sztuk pozostawia pustkę estetyczną. Samookreślenie w aktualnym świecie jest niemożliwe bez uwzględnienia elementu cywilizacyjnego, związanego konkretnie z rozwojem techniki, powstałej dzięki nauce. Już w *Świecie nie przedstawionym* wyrażał autor wątpliwość, czy można w Polsce mówić o cierpieniach wywołanych współczesną cywilizacją¹²⁸ i krytycznie wypowiadał się o kulturze masowej, widząc w niej wyłącznie treści, nie zaś środki, za pomocą których są one upowszechniane. Dostrzegał więc w nich wyłącznie aspekt zdegradowanej kultury artystycznej i postawę nieetyczną. Wierząc, że kultura jest całością, możliwość jej zespolenia widzi w dośnięciu wzorów kultury wysokiej przez kulturę masową¹²⁹.

Głosząc postawę otwartą w stosunku do rzeczywistości, Zagajewski sprzeciwia się udziałowi sztuki w dotychczasowych formach kultury masowej. Tym samym kultura masowa nie jest dla niego partnerem, lecz zagrażającym złem. Pretekstem do uwag na ten temat jest książka Waltera Benjamina *Twórca jako wytwórca*, z której konstatacjami autor nie zgadza się oczywiście. Z wypowiedzi Benjamina o rosnącym zgiełku kultury masowej i mechanizmach zagłuszających wypowiedź artystyczną nie wyciąga żadnych pozytywnych wniosków. Rozróżnia dwa sposoby odbioru kultury masowej: arystokratyczny grymas albo poddanie się jej presji, przy czym on sam jest wyrazicielem tego pierwszego. Główną

¹²⁶ Por. S. Piskor: *O tożsamości polskiej*. Kraków 1988 — uwagi o współczesnej polskiej sytuacji artystycznej oraz: *Spór o poezję...* — uwagi o awangardyzmie i powinności artysty współczesnego.

¹²⁷ Por. E. Kobylińska: *Hermeneutyczne ujęcie kultury jako komunikacji*. W: *O kulturze i jej badaniu*. Red. K. Zamiara. Warszawa 1985. s. 211—225.

¹²⁸ J. Kornhauser, A. Zagajewski: *Świat nie przedstawiony...* s. 8—13.

¹²⁹ Por. tamże, s. 200—208.

przyczyną jego oburzenia jest zmiana postawy wobec sztuki, wynikająca z jej desakralizacji, której sam jest zwolennikiem. Pisze: „[...] dawnemu kontemplacyjnemu, skupionemu odbiorowi dzieł sztuki przeciwstawia Benjamin uwagę rozproszoną, nowy, upowszechniający się dzisiaj typ świadomości estetycznej. [...] przyznawanie uwadze rozproszonej wyższości nad skupieniem, poza tym, że to paradoksalnie i w jakiś podniecający sposób — właściwy w ogóle buntowniczej eseistyce Benjamina — ryzykowne, frapujące, jest w gruncie rzeczy niebezpieczne i fałszywe.”¹³⁰ W imię zachowania tradycyjnych form percepcji, właściwych innej cywilizacji, jest przeciwny postawie austriackiej pisarki Juty Schutting, która twierdzi, że pisarz powinien tworzyć własną rzeczywistość równocześnie zależną i niezależną od rzeczywistości obiektywnej.

Odrzucenie obu tych komponentów, pozwalających określić swoją postawę artystyczną (inne sztuki) oraz sytuację człowieka w świecie, skazuje Zagajewskiego na zamkniętą perspektywę. Jest to rodzaj unieruchomienia czasu; pisarz nie może spojrzeć w przyszłość pomimo deklaracji zawartej w tej samej książce: by pisać, trzeba zrozumieć własne położenie i skierować je w przyszłość¹³¹. Komentarzem może być wypowiedź Antoniny Kłoskowskiej, która definiując antropologiczne rozumienie kultury, a więc stanowisko bliskie Nowej Fali, tak pisze: „Kultura jest to względnie zintegrowana całość obejmująca zachowanie ludzi przebiegające według wspólnych dla zbiorowości społecznej wzorów wykształconych i przyswajanych w toku interakcji oraz zawierająca wytwory takich zachowań.”¹³²

Kultura rozumiana jako proces składający się z licznych interakcji jest podstawą koncepcji sztuki i kultury, lansowanej przez grupę Kontekst i S. Piskora. Już w *Sporze o poezję* powinności literatury są ujmowane w dwóch integralnie z sobą związanych porządkach: 1) w porządku teraźniejszości, a więc w kompleksowym istnieniu literatury w sytuacji cywilizacyjnej i formach reakcji innych sztuk na problemy społeczne oraz 2) w porządku ewolucyjnym samej sztuki, ujawniającym zależności rozwoju wypowiedzi artystycznych od ogólnych przemian cywilizacyjnych. W ten sposób cywilizacji łącznie z kulturą masową nie przedstawiono w sposób katastroficzny, lecz poddano ją procesom racjonalizacji i intelektualizacji. Twórca może nie akceptować treści przekazywanych przez cywilizację, jednakże zawarte w nich elementy uniformizacji, a więc odczłowieczenia, winien przewyżczać artystycznym wykorzystaniem nowych mechanizmów percepcyjnych. Zwracał już na to uwagę W. Benjamin, pisząc o tzw. uwadze rozproszonej, która

¹³⁰ Tamże, s. 74.

¹³¹ Tamże, s. 143.

¹³² A. Kłoskowska: *Kultura masowa...*, s. 40.

tak bulwersowała Zagajewskiego. „Uwaga rozproszona” to nic innego, jak operowanie kontekstami, które nie oznacza jednak bezrefleksyjnej postawy artysty. Do niego należy wybór, zatem ma refleksyjny stosunek do rzeczywistości. Postawa taka wymaga od artysty zrozumienia własnej sytuacji w świecie i miejsca w nim sztuki. Jest podjęciem dialogu ze światem i człowiekiem, o który zabiega w inny sposób np. hermeneutyka Gadamera, ruch kontrkultury i antysztuka¹³³. Przekraczanie granic autonomii sztuki przestaje zagrażać jej samej, niszczy tylko jej tradycyjne wypełnienie substancjalne. Tworzy warunki porozumienia zbiorowego.

U podstaw koncepcji literatury jako składnika kultury stoi w ujęciu grupy Kontekst teorią McLuhana, który wobec katastroficznych wizji kultury zaproponował wyjście z psychologicznego impasu cywilizacji. Jego podstawową dyrektywą metodologiczną jest przekonanie o wewnętrznej spójności zjawisk cywilizacyjnych i artystycznych. Łączył on swą koncepcję z myślą krytyczną, wywodzącą się od Heinricha Wölfflina. Właśnie to zaplecze tradycji estetycznej pozwala McLuhanowi stwierdzić, że „przekaznik jest przekazem”, co zresztą w praktyce zastosowali artyści antysztuki, a wcześniej kubiści¹³⁴. McLuhan, obserwując wielkie przemiany cywilizacyjne w powiązaniu ze sztuką wytwarzającą jednostkową wrażliwość, zwrócił uwagę na trzy formacje: kulturę wspólnoty plemiennej, kulturę druku i kulturę elektronicznych środków przekazu. Pierwsza zapewniała jednostce kontakt ze zbiorowością i bezpieczeństwo. Wynalazek druku sprawił, że pierwotny całościowy obraz świata rozpadł się na części, a kontakt człowieka z człowiekiem uległ konwencjonalizacji. W ten sposób zrodził się indywidualizm, rozumiany przez McLuhana jako proces postępującej alienacji jednostki ze świata ludzkiego i świata własnych wytworów. W konsekwencji nastąpiła era powszechnych specjalizacji, które są odbiciem „linearnego myślenia”, pochodzącego z układu linearnego pisma. Upowszechnienie nawyku czytania wytworzyło specyficzne formy literackie i artystyczne wskutek zmian układu nadawczo-odbiorczego¹³⁵. Druk rozszerzył, ale też ograniczył doznania człowieka w bezpośrednim kontakcie z rzeczywistością; równocześnie rozwinął wyobraźnię. Jest to okres wynalazczości służącej człowiekowi, która także wywołała podziały zarówno społeczne, jak i podziały wiedzy. Odkrycie elektryczności, a w ślad za nim elektronicznych środków przekazu zmienia charakter procesu rozwoju informacji z eksplozywnego na implozywny. Elektroniczne środki przekazu nie ograniczają, lecz potęgują sferę zmysłowych doznań człowieka, stając się przedłużeniem

¹³³ Rozdział następny poświęcony jest tej problematyce.

¹³⁴ Por. M. McLuhan: *Wybór pism...*, s. 50—51.

¹³⁵ Tamże, s. 209—255.

naszego systemu nerwowego¹³⁶. Człowiek nie traci swoich możliwości wyobraźniowych i ma poczucie uczestnictwa w zbiorowości. Można dyskutować o stopniu tego uczestnictwa za pośrednictwem tworu technicznego, jednakże trzeba przyznać, że środki te wytworzyły (choćby przez nawyk oglądania telewizji) nową formę percepcji. Powstała potrzeba równoczesności obserwacji wielopoziomowej, wywołana mozaikowością kultury masowej¹³⁷. Świat został, pomimo pozorów dezintegracji, scalony na powrót, wchłaniając w siebie jednostkę i wytwarzając w niej inne potrzeby. Jednak, o czym McLuhan nie pisze, jest to kontakt „za pośrednictwem”, mimo że za pomocą naszych zmysłów. Teoretyk kanadyjski dokonał racjonalizacji zjawiska zaistniałego jako druga natura ludzka, którego rozwoju i skutków nie da się zatrzymać, a ucieczka od niego skazuje kulturę na zagładę.

Świadomość historyczno-kulturowa McLuhana pozwala mu zauważyć pewną prawidłowość towarzyszącą rozwojowi techniki. „Każda technika, którą człowiek stworzył i »wydał z siebie«, w pierwszym okresie interioryzacji przytępia jego świadomość.”¹³⁸ McLuhana interesuje perspektywa sztuki w zmienionej sytuacji cywilizacyjnej. ponieważ procesy artystyczne i cywilizacyjne są dla niego integralnie związane. Nie kwestionuje on intelektualnych walorów sztuki, przekazywanych przez nią wartości moralnych i poznawczych, ułatwiających człowiekowi odnalezienie własnej tożsamości w „wiosce światowej”. Artysta jest zobowiązany wytworzyć w swoich dziełach antyśrodowisko pozwalające dostrzec i zrozumieć nowe środowisko, w jakim żyje człowiek¹³⁹. „Rola sztuki polega na umożliwieniu percepcji ludziom otepiałym, których zdolności postrzegania stłumiło niezauważalne dla nich środowisko. Pomoże im w tym antyśrodowisko, które tworzy artysta w postaci swych dzieł sztuki.”¹⁴⁰ Pamiętając, że jednym z punktów odniesienia tej teorii był Wölfflinowski porządek rozwoju form, tworzenie antyśrodowiska przez sztukę musi odbywać się w ciągu form odpowiednich do struktury środowiska, zatem „wybitne dzieło sztuki musi być rozpatrywane zarazem jako zdarzenie historyczne i jako z trudem wywalczone rozwinięcie jakiegoś problemu”¹⁴¹.

¹³⁶ Tamże, s. 85.

¹³⁷ Por. tamże, s. 167 oraz propozycję grupy Kontekst dotyczącą tzw. mozaikowości — S. Piskor, A. Szuba: *Mozaika świata*. W: *Spór o poezję...*, s. 147—156.

¹³⁸ M. McLuhan: *Wybór pism...*, s. 229—232.

¹³⁹ Tamże, s. 307—309.

¹⁴⁰ Tamże, s. 307.

¹⁴¹ G. Kubler: *Kształt czasu, uwagi o historii rzeczy*. Warszawa 1970 — cytuję za K. T. Toeplitz: *McLuhan — prorok elektronicznego zbawienia* — wstęp do M. McLuhana: *Wybór pism...*, s. 17.

Tę koncepcję synchronicznego ujęcia literatury uzupełnia S. Piskor (*O tożsamości polskiej*) propozycją rozpoznania tożsamości narodowej i uczynienia z niej swoistej cechy literatury polskiej. Tożsamość narodową rozpatruje jako ważny czynnik rozwojowy literatury i sztuki. Jest to również próba przekroczenia katastrofizmu myślenia historycznego, który spycha twórczość narodową (w sensie miejsca, nie nacjonalizmu) na peryferie kultury światowej. Poddaje więc autor sprzeczności kulturowo-historyczne i psychologiczne zabiegowi intelektualizacji. Tę niewątpliwie najpełniejszą refleksję nad współczesną literaturą polską poprzedziły książki Pawluczuka i Bauera, które podjęły pominięty w twórczości i programach Nowej Fali aspekt diachroniczny literatury. Twórczość literacką i rozważania nad nią umieszczają w polskiej specyfice dziejowej, ustosunkowując się jakby do Miłoszowej tezy o „niesłuszności historii”. Książki te są bezpośrednią kontynuacją twórczą zagadnień etycznych literatury, zasygnalizowanych przez Zagajewskiego w *Drugim oddechu*. Poszukiwanie tożsamości Polaka i jego kultury tylko z pozoru jest tematem lokalnym. Faktycznie mieści się w zakresie potrzeb jednostki należącej do „światowej wioski”. Pojedynczy człowiek dzięki uzyskaniu samoświadomości ma szansę nawiązać kontakt ze zbiorowością. Wydaje się jednak, że właśnie ten aspekt jest najslabiej uwypuklony w obu wymienionych publikacjach. Mieści się on w perspektywie myślowej książki S. Piskora. Wprawdzie A. W. Pawluczuk podnosi wielokrotnie problem zagrożenia literatury polskiej folkloryzacją, co oznaczałoby unieruchomienie, lecz w swoich sugestjach nie wykracza poza możliwości, jakie daje wykorzystanie myślenia romantycznego.

Krzysztof Karasek opowiada się za koncepcją ciągłości kultury. Czyni to nie tylko w wypowiedziach programowych, lecz również we własnej twórczości. Problem obecności przeszłości i przyszłości w czasie teraźniejszym nie był podejmowany na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ani też w latach siedemdziesiątych. Zbyt kojarzył się z dyskusjami Orientacji, z jej fascynacją czasem uniwersalnym (Eliot) — wieczną teraźniejszością. Mając tego świadomość, K. Karasek pisze w manifeście: „W ciągu ostatnich lat 25 sztuka polska uległa dwóm wstrząsom, które omal nie wytrąciły jej z koryta. Omal nie spowodowały zerwania tego, co najogólniej nazwać zwykliśmy »nicia tradycji«, a co przecież nie jest niczym innym, jak syntezą przeszłego i przyszłego, materialnego i duchowego, irracjonalnego i zmysłowego, zmodulowanych w jedną, pojętą jako kulturowa ciągłość, wizję teraźniejszości.”¹⁴² Jego odwołania poetyckie i programowe mają ten sam charakter.

¹⁴² K. Karasek: *Przez otwory...*, s. 60.

Wskazują na konieczność wyciągnięcia konsekwencji artystycznych z przeszłości: „Z blizną gwałtu w oczach, wsłuchani w rytm miast i chmur, ptaków i ludzi, w gramatykę snów i rzeczy, budujemy swoje wizje na podobieństwo dawnych budowniczych, rzetelnych w swej sile i nagości. I okrucieństwie zadawanym sobie; mając do dyspozycji tylko oczy i dłonie, poziomy i pionowy, cztery strony świata i dwa kierunki.”¹⁴³

K. Karasek domagał się zachowania proporcji między tym, co nowe i tym, co stare, silnie zakorzenione w świadomości, jako gwarancji rozwoju¹⁴⁴. Największym błędem są powtórzenia, dlatego sprzeciwiał się ostro wszelkim „nowym romantyzmom” i „nowym klasycyzmom”, wchodząc tym samym w polemikę i z ugrupowaniem poetyckim Nowy Romantyzm, i z koncepcją Barańczaka: „»Tradycja czy nowatorstwo?« »Nowy klasycyzm« czy »nowy romantyzm?« Owe peryferyjne kłótnie pomiędzy ustami i lustrami, wybuchające z regularnością klepsydry czyż to nie wzorcowy humbug? Ten werbalny spór pomiędzy niedzielnymi szkółkami wyobraźni, czyszczenie dziurawych butów poetyk, które i tak w gładko wyglansowanych szczelinach ukazą nagą białość stóp; ten przewrotny dialog, który jest co najwyżej przymiarką nowego ubrania, które i tak szyte jest nie na miarę.”¹⁴⁵

Należy podkreślić, że ciągłość kultury K. Karasek widzi nie tylko w perspektywie literackiej. W wierszach obecna jest pamięć przeszłości w różnych wymiarach: historycznym, kulturowym, filozoficznym, literackim i narodowym. Obok siebie istnieją m. in.: Chrystus i Marks, Hegel i Fichte, Brecht, Benn, Malraux, Breton, Gide i *Warszawianka*, a także komin na Służewcu. Po latach tak pisze: „Można powiedzieć przywołując doświadczenia własne i »pokolenia 68—70«, że w przeciwieństwie do poprzedników (»pokolenie 56«), dla których penetracja przeszłości oznaczała mechaniczne odwoływanie się do tradycji podjętej jako estetyzacja postaw, następne generacje dokonywały tej odbudowy przez odwołanie do postaw moralnych i wartości. [...] Literatura, tak jak ją dziś rozumiem, egzystuje na przecięciu kilku planów: indywidualnego i zbiorowego, uniwersalnego, ponadczasowego i historycznego. Plan symbolu i konkretnego. Pominięcie któregoś z nich jest możliwe tylko chwilowo (np. pod wpływem wyjątkowo burzliwych wydarzeń historycznych bądź społecznych), na dłuższą metę grozi jednak zachwianiem wewnętrznej równowagi, zachwianiem relacji pomiędzy literaturą, kulturą a rzeczywistością, pomiędzy podmiotowością a przedmiotem.”¹⁴⁶

¹⁴³ Tamże, s. 62.

¹⁴⁴ Tamże.

¹⁴⁵ Tamże, s. 59.

¹⁴⁶ Tenże: *Poezja i jej sobotwór*. Warszawa 1986, s. 6—7.

Wylężne nastawienie na terażniejszość niepokoi krytyków bardziej w programach niż w tekstach nowofalowych. Doraźność haseł sprawiała wrażenie zaczynania wszystkiego od nowa i usankcjonowania wręcz sloganowej prawdy, że zaistnienie nowej twórczości wymaga zaatakowania poprzedników przez wstępującą formację. Takim klasycznym przedmiotem agresji była poezja Orientacji, szczególnie w początkowym okresie Nowej Fali. Głoszona poetyka „tu i teraz” pełniła w znacznej mierze funkcję strategiczną w ówczesnym życiu literackim. Pomimo istnienia nawiązań do tradycji wykorzystanie romantyzmu czy realizmu nie było wystarczające z punktu widzenia poetyki ani też etyki. Stąd w pierwszych książkach krytycznych autorzy podjęli to brakujące ogniwo, dokonując swego rodzaju podsumowania postawy i twórczości formacji poetyckiej lat siedemdziesiątych. Problematyka etyczna została rozszerzona o pytania narodowe, sprowokowane zresztą wydarzeniami z sierpnia 1980 roku. Ponownie pojawiły się wątpliwości obecne w polskim myśleniu o kulturze od wielu dziesiątków lat. Tym samym przewartościowaniu uległo pojęcie terażniejszości, choć nie zostało ono ani odrzucone, ani odsunięte na dalszy plan.

„Teraźniejszość — pisze E. Bloch — staje się rozpoznawalna w tych dwu elementach czy topoi, jest rozpoznawalna wstecz albo w przód, we wspomnieniu i jego najbardziej skodyfikowanej formie — jak tradycja — lub oczekiwaniach i nadziejach, najpowszechniej występujących w formie utopii. [...] »Teraz« może być przeżyte i bywa przeżywane, lecz nie jest doznawane. Żaden człowiek nie był nigdy świadomie obecny w »tu« i »teraz«, gdzie się bezpośrednio znajduje.”¹⁴⁷ Wychodząc z podobnego założenia, A. W. Pawluczuk wybiera z tradycji kulturowej romantyzm ze względu na jego ciągłą obecność w świadomości narodowej. Romantyzm interesuje go jako postawa myślowa łącząca to, co uniwersalne w sensie filozoficznym i kulturowym z tym, co konkretne w ujęciu społecznym i politycznym. Literatura tej epoki zaszczerpiła polskiej sztuce obowiązek narodowy. Dzięki umiejętności operowania ogółem i szczegółem, ideą i konkretem stworzyła perspektywę myślową wyrosłą z jej aktualności społeczno-politycznej, ułatwiającą zrozumienie terażniejszości przez przeszłość z punktu widzenia przyszłości. Taka perspektywa kulturowa mogła zapewnić ciągłość dziejową i chronić przed „wykorzeniem”. Niestety, w świadomości artystów pozostało tylko poczucie obowiązku, a zanikła nowoczesna perspektywa myślowa, pozwalająca współczesnym widzieć przyszłość w przeszłości. Taki stan skazywał stopniowo kulturę na znieruchomienie i zamknięcie (rozpamiętywanie i mis-

¹⁴⁷ E. Bloch: *Czy istnieje przyszłość*. Tłum. D. Niklas. W: *Tradycja i nowoczesność*. Red. J. Kurczewska i J. Szacki. Warszawa 1984, s. 14, 16.

tyfikacja tradycji), sama zaś literatura traciła swoją podmiotową aktywność, godząc się na zbyt częste kompromitacje w imię tzw. dobra narodowego, czyli obowiązku. Ten z kolei — jak twierdzi Pawluczuk — wytworzył pewną prawidłowość rozwojową, opartą nie na kumulacji wartości w kulturze, lecz na skokowości związanej z negacją dorobku poprzedników. Z postawy romantycznej pozostał bunt, który zredukowano do emocjonalnego gestu. W jakimś stopniu gest ten powtarzały wstępujące pokolenia literackie (z wyjątkiem dwudziestolecia międzywojennego, Orientacji i tzw. prozy nowych nazwisk). Taka skokowość niszczyła potencjalne wartości tkwiące w kulturze, a twórcy koncentrowali się albo na rozpamiętywaniu przeszłości, nie znajdując jej w terażniejszości, albo na współczesności, gubiąc z pola widzenia i przeszłość, i przyszłość. Ze względu na brak samowiedzy bardzo często traktowano literaturę jako zbiór faktów, a nie problemów.

Literatura Nowej Fali znów przyjęła wspomnianą postawę i powtórzyła regularność wyjaśniającą pojawienie się nowego pokolenia. W tym względzie Pawluczuk formułuje poważny zarzut nie tylko wobec Nowej Fali, lecz także całej poromantycznej literatury. Pisarzom ciągle brakuje — według niego — właściwego zrozumienia współczesności: odrzucają historię i mówią oczywistości zamiast prawdy; wykształcony z pozytywizmu nawyk wyboru mniejszego zła popycha ich w kierunku rozwiązywania pozornych problemów. Ponadto historia wykształciła w Polakach podwójny kompleks: wobec Wschodu i wobec Zachodu, dający poczucie tymczasowości. Tymczasowość uniemożliwia konkretne i planowe działanie, a brak wytrwałości utrudnia osiągnięcie celu w dalekiej przyszłości, która pojawia się w myśleniu tylko wtedy, kiedy przeszłość widziana jest w terażniejszości, a zrozumienie zasad jej funkcjonowania pozwala myślom wybiegać naprzód.

Autor *Rozbiorów* wprowadza dodatkowy podział pokoleniowy lat siedemdziesiątych. Pisze o pokoleniu 70 i pokoleniu 75, przeciwstawiając je sobie. Pokolenie 70 realizuje linię literatury zaangażowanej, świadomej obowiązków pisarza i popełnia charakterystyczne dla tego nurtu błędy. Wybierając politykę, „unieruchamia” literaturę i w niej rzeczywistość, ponieważ traktuje ją instrumentalnie. Poeci nowofalowi nie mieli perspektywy przyszłości, a zamykając świat w języku, nie podejmowali istotnych problemów narodowych i moralnych. Poezja w służbie polityki skazywała ich na terażniejszość, której nie rozumieli do końca, skoro nie potrafili wyjść poza propagandę i socrealistyczne pojmanie sztuki. Doraźnie traktowane obowiązki poety oraz świadomość, że i człowiekiem, i literaturą można manipulować, sprawiły — jak sądzi autor — iż pokolenie to nie wykorzystało swojej szansy.

Zarówno pokolenie 70, jak i pokolenie 75 — pisze Pawluczuk — podporządkowały się obowiązującemu kanonowi myślenia: pierwsi — ulegając presji polityki, drudzy — uważając, że prywatność jest buntem przeciw ingerencji państwa w życie osobiste. O ile jednak pierwsi zaangażowali się autentycznie, o tyle drudzy przyjęli postawę pasywną, pozwalając na bezrefleksyjne przepływanie rzeczywistości. Ponadto odrzucili polską tradycję, ponieważ nie odnajdywali w niej wyjaśnienia współczesności.

Należy zauważyć, że tego rodzaju podział pokoleniowy lat siedemdziesiątych nie jest zgodny z jakimkolwiek rytmem przemian. Za motywację pozaartystyczną powstania nowego pokolenia można by uznać wydarzenia lat 1975/1976, ale to niczego nie wyjaśnia. Debiuty 75 charakteryzuje raczej postawa estetyczna, a nie polityczna; poza tym były to debiuty prozatorskie. Fakty wskazują, że należy je potraktować jako drugi etap Nowej Fali, a więc jako manifestację tej samej formacji pokoleniowo-artystycznej, tym bardziej że ta technika pisarska wywodzi się bezpośrednio z poetyki Nowej Fali, opartej na zmysłowej rejestracji rzeczywistości i na dokonywanych w tym celu operacjach językowych. Można powiedzieć, że nowa proza jest aplikacją tych założeń, ponieważ wyprzedziły ją doświadczenia poetyckie. Wydaje się, że wyodrębnienie pokolenia 75 przez autora *Rozbiorów* ... miało stanowić pretekst do udowodnienia tezy postawionej na początku książki, że czytelnicy nie oczekują literatury w sensie przedmiotu estetycznego, lecz opowieści o polskim losie¹⁴⁸.

Jest to jeden z paradoksów tej ważnej i potrzebnej książki. Pawluczuk pisząc o tym, że kultura polska nie rozwija się kumulatywnie, wykracza poza jednowymiarowe, synchroniczne ujęcie literatury; tworzy układ dynamiczny dzięki przyjętemu wzorcowi myślowemu, który jest twórczo ukierunkowany na przyszłość. Równocześnie w literaturze podkreśla wyłącznie powinności poznawcze, widząc jej cel w nowatorstwie myślowym. Nie kwestionując słuszności tych postulatów, nie sposób się do nich tylko ograniczyć. Ich autor chwilami wydaje się również mieć taką świadomość, kiedy pisze, że sztuka to konwencja. A skoro konwencja (bez pejoratywnego zabarwienia), to określa ją zespół pewnych norm artystycznych, obowiązujących w sztuce, a więc zapewniających jej autonomię. Pomimo tego oczywistego wynikania A. W. Pawluczuk stara się przekonać odbiorcę, że nowatorstwo w tym względzie nie ma żadnego znaczenia¹⁴⁹. Niepotrzebnie przekreśla rolę świadomości arty-

¹⁴⁸ Por. A. Pawluczuk: *Rozbiory. Eseje o literaturze*. Warszawa 1983.

¹⁴⁹ W tym celu przywołuje *Odę do młodości* jako przebrzmiałą formę klasyczną, która posłużyła Mickiewiczowi do zamanifestowania postępowej myśli romantycznej. Zapomina jakby przy tym, że Mickiewicz najważniejsze dla narodu sora-

stycznej w procesie tworzenia literatury. Jednak jeżeli nie w strukturze i sposobach jej organizacji, to gdzie znajdzie miejsce intuicja poznawcza, która odróżnia sztukę od nauki, a więc siła, będąca nośnikiem podstawowej idei autora *Rozbiorów* ... — odkrywczość nastawiona na przyszłość. Stworzona, a w zasadzie przyjęta za romantyzmem, perspektywa kulturowa — głoszona przez A. W. Pawluczuka — zapewnia tradycji i świadomości narodowej stałą i twórczą rolę, bo „tradycja autentyczna, nieprzerwanie zabarwiona postępowaniem, obecna była wszędzie tam, gdzie coś się działo; pulsowała i załamywała się, nie osiągnęła dojrzałości ani spełnienia. Tradycja ta jest szczególnie pokrewna temu, co się stale wylania, nie kończy, ulega zakłóceniom i niepowodzeniom wskutek okoliczności wewnętrznych, bliska jest temu, co nie zostało jeszcze dokonane.”¹⁵⁰

Zbigniew Bauer w *Dekadzie* podejmuje również problem brakującego ogniwa przeszłości — tradycji dającej znać o sobie w różnych momentach teraźniejszości. Historia interesowała Pawluczuka z punktu widzenia idei istotnych dla egzystencji kulturowej i artystycznej narodu. Temu celowi służyło przywołanie za Florianem Znanieckim definicji kultury mówiącej, że wspólnota kultury określa wspólnotę narodu. Zadanie, jakiego podjął się Bauer, to próba określenia struktury świadomości polskiej, którą obserwuje w perspektywie historyczno-kulturowej poczynając od Konstytucji 3 maja. Zwraca on uwagę na powtarzalność struktury antynomii w procesie historyczno-kulturowym. Pojawiające się na różnych etapach rozwoju antynomie stara się wyjaśnić, co często prowadzi go do odnalezienia wspólnej podstawy, z której wynika układ przeciwieństw. Pierwszym takim układem znaczącym w naszej kulturze była opozycja romantyzmu do klasycyzmu. Te dwie epoki i dwa style widzi autor nie poprzez doktryny estetyczne, lecz poprzez historycznie określoną sytuację polską. Utrata niepodległości, zapowiadana okresem postępujących rozbiorów, spowodowała wśród klasyków reakcję samooczyszczającą. W momencie, kiedy zabrakło suwerennego bytu państwowego, nie mogli oni utrzymać postawy krytycznej, ponieważ sankcjonowałyby obecność obcych mocarstw. Klasycy wycofali się więc w bezpieczne rejony natury, formy, harmonii, a romantycy szukali możliwości wypowiedzenia prawdy między uniwersalizacją a ukonkretnieniem. Romantycy poznali prawdę milczenia, uświadamiając sobie, że sytuacja, w jakiej się mówi, ma charakter decydujący o odbiorze nie tylko z estetycznego, ale przede wszystkim z etycznego punktu widze-

wy przedstawił w nowych gatunkach romantycznych: w dramacie, w powieści poetyckiej, w balladzie. To one najlepiej określiły romantyczny światopogląd. nie zaś oda.

¹⁵⁰ A. W. Pawluczuk: *Rozbiory...* s. 22.

nia. Spór między klasykami a romantykami był pierwszym sporem zastępczym. Naprawdę nie dotyczył on form artystycznych, lecz kwestii narodowych. Zawierał się między klasyczną „roztrofną uległością” a zaangażowaniem w walkę o przetrwanie narodu. W sumie jedni i drudzy dążyli do zachowania kultury narodu. Różniły ich metody. W tym też czasie wytworzył się obowiązujący do dzisiaj etos pisarza, którego tak jak literaturę (polityczność przeciwieństwem estetyzmu) charakteryzuje dwubiegunowość, przebiegająca między przywództwem a estetyzmem. Dwubiegunowość nie sprzyjała jednolitości, kumulatywności — jakby napisał Pawluczuk; w ciągu ostatnich dwudziestu lat próbowano scalić historię, czemu często towarzyszyły uproszczenia¹⁵¹.

W planie historycznym, poczawszy od legendy historycznej potrzebie tradycji towarzyszyła mistyfikacja dziedzictwa, mająca wbrew wszystkiemu służyć przetrwaniu, podobnie jak romantyczne prawdy typu: „przegrać nie znaczy ulec”, „naród wybrany w cierpieniu”, „żeby żyć, trzeba umrzeć”. Kontynuacją antynomii jest okres po II wojnie światowej. Przemiany społeczne zachwiały dotychczasową hierarchią wartości, nie wytwarzając nowych dostatecznie silnych. W literaturze szansę samopoznania stanowiły powieść historyczna i powieść polityczna. Zabrakło w nich racjonalizacji historii i współczesności, czego powodem były ograniczenia artystyczne, sytuacja zewnętrzna. Dramat dwoistości został spotęgowany powojennym procesem „wykorzenia”, w wyniku którego role społeczne zastąpiły osobowość. Przedstawiając etapy przekształceń antynomicznych w historii i kulturze polskiej, autor *Dekady* ukazuje dwoistość naszego usytuowania w świecie oraz psychologiczny „status mieszanów”¹⁵².

W tym psychologicznym obrazie mieszczą się pewne propozycje Nowej Fali. Bauer koncentruje się na prozie powstałej po 1975 roku, po to aby zakwestionować słuszność modelu Berezy, zgodnie z którym przezwycięzenie chaosu może się dokonać przez opis i rejestrację. Również dla Zagajewskiego wprowadzenie konkretności rzeczywiście było aktualnym zadaniem twórcy. To była poetyka „mówienia wprost” jako etap przejściowy do późniejszego uogólnienia, czyli okresu „napelnienia się” literatury rzeczywistością. W tym postulacie zawierał się też jego realizm. Jednakże świat — w ujęciu faktograficznym — ulega urzeczowieniu i odhistorycznieniu, traci swą procesualność, przestaje być przes-trzenny i wieloznaczny, a rejestracja faktów zaprzecza przewidywaniu przyszłości — jak twierdzi amerykańska eseistka i powieściopisarka Anaïs Nin¹⁵³.

¹⁵¹ Por. Z. Bauer: *Dekada...*, s. 18—31.

¹⁵² Por. tamże, s. 60—147.

¹⁵³ Tamże, s. 268, a także 274—288.

W rezultacie Nowa Fala — w opinii Bauera — nie potrafiła pozbyć się antynomiczności. Przeciwwstawiając chaosowi technikę demaskacji, poeci uwięzili się w rzeczywistości, tracąc z pola widzenia to, co przyszłe. Spór o współczesność toczył się przede wszystkim w sferze wartości pozaartystycznych, stąd *Spór o poezję* nie wywołał tylu głosów dyskusyjnych co *Świat nie przedstawiony*. Rozwinięta świadomość etyczna nie uchroniła poetów od instrumentalizacji literatury. Dlatego trudno się zgodzić z Bauerem, że w programie grupy Teraz etyka i estetyka nie są rozdzielone¹⁵⁴. Pragmatyczne nastawienie Nowej Fali uprościło wiele idei obecnych w twórczości poetyckiej, uniemożliwiając przekroczenie sprzeczności. Przeprowadzona przez autora *Dekady* krytyka Nowej Fali ukazuje ścisłą zależność między procesem historyczno-kulturowym a obecnym stanem literatury i mentalności polskiej. Okres ten — stwierdza Bauer — charakteryzuje model nie zrealizowanego „bycia w świecie”, któremu towarzyszył model nie zrealizowanego dzieła¹⁵⁵.

Książka S. Piskora *O tożsamości polskiej* stanowi inną próbę udzielenia odpowiedzi na pytanie o kształt polskiej kultury i literatury, tym bardziej że autora interesuje nie tyle perspektywa lokalna, ile możliwości jej wykorzystania, by literatura polska zaistniała jako partner literatury światowej. Autor wychodzi z założenia zbieżnego z tym, co pisał M. Czerwiński: „Specyficzne cechy kultur narodowych nie utrzymałyby się zapewne długo lub spadłyby do rzędu pamiątek, gdyby nie to, że narody są wciąż jeszcze zbiorowościami, które podejmują rozwiązania nowych problemów cywilizacyjnych, odmiennie się rysujących przed każdym z nich. Na odmienności te składa się nie tylko inna spuścizna kulturalna w ścisłym znaczeniu słowa, ale także różne uzbrojenie produkcyjne, struktura społeczna, miejsce na Ziemi, sąsiedzi, klimat itd. Za sprawą tych okoliczności tradycja kulturalna zostaje wprzężona w aktualne procesy twórcze o charakterze swoistym dla każdej ze zindywidualizowanej kulturowo zbiorowości.”¹⁵⁶

Intryguje Piskora powtarzanie się w polskiej historii i kulturze struktury antynomicznej obecnej na różnych poziomach rozwojowych. Zgodnie z zasadą zaprezentowaną już w *Sporze o poezję* pogłębia swą analizę przyczyn aktualnego stanu literatury, postępując tym razem w dwóch kierunkach: kulturowo-historycznym i estetycznym. Rozszerzone ujęcie diachroniczne służy autorowi do poszukiwań tożsamości kulturowej. Zamiast tożsamości odkrywa wszakże mnożące się sprzeczności, które składają się na heteronomiczny obraz kultury. W planie rozważań historyczno-kulturowych dominuje antynomia wytworzona przez miejsce

¹⁵⁴ Tamże, s. 132.

¹⁵⁵ Tamże, s. 140—147.

¹⁵⁶ M. Czerwiński: *Profile kultury*. Warszawa 1980, s. 49.

i czas. Z wyroków historii Polska politycznie i kulturowo istnieje pomiędzy Wschodem i Zachodem. Stąd w kulturze i mentalności narodowej obecne są w różnym stopniu i z różnych przyczyn elementy kultury okcydentalnej i bizantyjskiej, które ulegają aktywizacji ze względu na zmieniającą się w dziejach sytuację polityczną Europy. Stan taki wywarł i wywołuje kompleksy bądź Zachodu, bądź (kompensacyjnie skrywane) — Wschodu. Opowiadanie się po jednej albo drugiej stronie świadczy o poczuciu zagrożenia, a więc braku własnej tożsamości. W polskiej świadomości duże poczucie znaczenia jednostki, racjonalizm oraz zawsze uświadamiana zależność między losem a rezultatami pracy pochodzą z paradygmatu kultury okcydentalnej. Skutkiem oddziaływania bizantyzmu jest natomiast obecność w naszej mentalności irracjonalnego hierarchizmu, który osłabia racjonalizm okcydentalny i stosunek przyczynowo-skutkowy między losem a pracą oraz poczucie hierarchiczności modelu społecznego¹⁵⁷.

Antynomii bizantyzm — okcydentalizm towarzyszą antynomie wywołane nałożeniem się elementów destrukcyjnych w sferze społeczno-cywilizacyjnej po II wojnie światowej. Zmiany polityczne zlikwidowały hierarchię społeczną, ale pozostał w świadomości tradycyjny model hierarchiczności. Powstanie kultury masowej rozbiło dotychczasową hierarchię wartości, składającą się z kultury ziemiańsko-artystycznej i kultury ludowej. Efektem tych procesów było poczucie wykorzenienia, a role społeczne zastąpiły osobowość, o czym pisał też Bauer. Z drugiej zaś strony, opozycja wertykalnego podziału kultury do horyzontalnego (na skutek oddziaływania środków masowego przekazu) doprowadziła do sprzeczności między kulturą a cywilizacją¹⁵⁸.

W sferze odruchów psychicznych wytworzyła się opozycyjność reakcji negujących i afirmujących, która znalazła wyraz w twórczości artystycznej, w postawach agresji bądź eskapizmu, etyki bądź estetyki. Nowa Fala jest, przede wszystkim w płaszczyźnie wypowiedzi teoretyczno-programowych, wytworem tej podwójnej świadomości — pisze S. Piśkor. Formacja ta, nie umiejąc wyciągnąć konsekwencji z własnego położenia i historii, dokonała redukcji jednego z elementów antynomii. Tendencja redukcjonistyczna nie wynika, zdaniem autora, wyłącznie z uwarunkowań historyczno-kulturowych, lecz także z tradycji dwudziestowiecznego myślenia o sztuce¹⁵⁹.

Narastające tendencje specjalistyczne, związane z przyspieszeniem cywilizacyjnym, postawiły sztukę w nowej sytuacji estetycznej: od po-

¹⁵⁷ Por. S. Piśkor: *O tożsamości...*, s. 45—53.

¹⁵⁸ Por. tamże, s. 168—170 oraz 148—156 — znakomita analiza konsekwencji oddziaływania kultury masowej i przekazników elektronicznych.

¹⁵⁹ Tamże, s. 118—119.

szukiwania nowości (estetycznej) przez redukcjonizm (jako formę skrajnego estetyzmu) do nihilizmu. Była to linia ewolucji sztuk plastycznych, rozwijających się do lat sześćdziesiątych, której przyczyną tkwiły w chęci zachowania estetycznego sacrum dzieła sztuki¹⁶⁰.

Błąd Nowej Fali widzi Piskor w jej uwikłaniu się w polskie antynomie, które przeniesiono również na płaszczyznę artystyczną. Rozdarcie między negacją a afirmacją pogłębiło istniejące sprzeczności. Odrzucając światopogląd Awangardy Krakowskiej, nie wzięli twórcy pod uwagę konsekwencji płynących z poetyki, natomiast nawiązując do Miłoszowskiej problematyki filozoficzno-etycznej, narzucili jej formułę realizmu, a pominieli metafizykę. Dokonując wyborów przez redukcję, Nowa Fala deklarowała się po stronie awangardy artystycznej bez znajomości założeń antysztuki. Tkwi w tym podwójna sprzeczność — podkreśla autor — polegająca na usytuowaniu poetyckim między personalizmem Miłosza a agresywnością kontrkultury (ze względu na racje społeczne) oraz między redukcjonizmem a eklektyzmem¹⁶¹.

Należy się tu kilka wyjaśnień. Nowa Fala nie przyjęła filozofii Awangardy, ale korzystała z jej doświadczeń poetyckich, szczególnie w pierwszym okresie swojego istnienia. Wydaje się, że autor *O tożsamości polskiej* ma na myśli odrzucenie postawy estetycznej Peipera, która mogła stanowić szansę dla poezji nowofalowej. Pomimo słuszności przeprowadzonych obserwacji krytyk i uczestnik omawianej formacji poetyckiej popada w pewną nieściskość, opierając swoje konstatacje głównie na poetyce sformułowanej Nowej Fali. Analiza tekstów wskazuje na ten typ łączności poetów lat siedemdziesiątych z kontrkulturą, który nie wyklucza etyki Miłosza, wywodzącej się m. in. z manicheizmu. Prawdą jest, że w większości tekstów (poza wierszami R. Krynickiego i niektórymi A. Zagajewskiego) uległa redukcji perspektywa myślowa Cz. Miłosza, wyraźnie wychodząca w przeszłość.

Właśnie perspektywa przyszłości interesuje przede wszystkim S. Piskora. Widzi ją w przewyciężeniu heteronomii kultury polskiej samym jej zrozumieniem, a nie homogenizacją sprzeczności. Akcentowanie jednego z pierwiastków etosu prowadzi zawsze do samozniszczenia przez resentymenty. Umożliwia też łatwiejszą manipulację ze strony czynników zewnętrznych. Musi więc nastąpić integracja rzeczywistości zewnętrznej z wewnętrzną zarówno w wymiarze etycznym, jak i estetycznym. Głównym medium realizacji wartości jest jednostka, szczególnie zaś jednostka twórcza. Człowiek stanowi integralną całość biopsychiczną w kontekście zbiorowych uwarunkowań, wynikających

¹⁶⁰ Tamże, s. 94—104.

¹⁶¹ Tamże, s. 111—120.

z miejsca i czasu. Łączą go ze światem funkcje psychiczne, czyli sposoby pojmowania rzeczywistości przez *ego*, wśród których Jung wyróżnia: myślenie, doznanie, uczucie i intuicję. Forma artystycznego poznania świata wynika z dominacji którejś z funkcji ze względu na obrót spirali twórczości, wywołany czynnikiem technologicznym (cywilizacyjnym), co powoduje nieoczekiwane reakcje artystyczne jako efekt zderzenia nowej technologii z ukształtowanym uprzednio paradygmatem kulturowym. Poszczególnym funkcjom przypisuje S. Piskor określone nurty: myśleniu — nurt apolliniński, doznaniu — destrukcyjny, uczuciu — dionizyjki, intuicji — kontemplacyjny. Nurty powtarzają się w układzie cyklicznym, przy czym różnią się formą ekspresji, która wynika z odniesienia do świata zewnętrznego.

Medium poznawczym sztuki jest wyobrażenie, w którym realizuje się tożsamość biopsychiczna jednostki, sprawiając, że artysta jest soczewką tego, co w procesie poznawczym nauki zostało rozszczepione¹⁶². Dzięki wyobrażeniu twórca dokonuje poznania intuicyjnego, przez co wykracza poza ustalone normy w przyszłość. O tym myślała prawdopodobnie Nathalie Sarraute, kiedy pisała, że „Rzeczywistością dla powieściopisarza jest to, co nie jest jeszcze znane, niewidzialne. To nie może być wyrażone w formach zużytych i znanych. Jest to coś, co przeczuwamy.”¹⁶³ Dlatego sztuka nie może stawiać sobie wymagań tylko etycznych lub tylko estetycznych, bo skazuje się na redukcjonizm, a ten z kolei likwiduje tożsamość biopsychiczną jednostki z zewnętrznymi uwarunkowaniami, uniemożliwiając w ten sposób poznanie przez sztukę. Uświadomienie sobie heteronomii polskiej i jej racjonalizacja w literaturze z uwzględnieniem aktualnej sytuacji estetycznej i kulturowo-cywilizacyjnej stanowią dla S. Piskora warunek zaistnienia oryginalnej sztuki narodowej, która może podjąć się „rozwiązania nowych problemów cywilizacyjnych”.

Książka *O tożsamości polskiej* była ostatnią propozycją krytyczną, dokonaną z perspektywy uczestnika Nowej Fali. Jako ostatnia ma tę przewagę nad poprzednimi, że zaprezentowana w niej ocena formacji poetów debiutujących około 1968 roku nie ma charakteru prostego bilansu, lecz wykracza w przyszłość. Nie sposób jej odmówić kompletności przemyśleń i propozycji, mających charakter modelowy. Niewątpliwie pokoleniowa świadomość historyczno-kulturowa i estetyczna znalazły w niej pełny wyraz. Mając rozwiniętą świadomość teoretyczną, pokolenie 70 stroniło wyraźnie od perspektywy uniwersalizującej do-

¹⁶² Tamże, s. 181–228.

¹⁶³ N. Sarraute: *Le romancier recherche une réalité inconnue* — cytuję za M. Głowiński: *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*. Warszawa 1968, s. 81.

raźne obserwacje, na co wskazują przeprowadzone analizy programów pochodzących z okresu powstania i dojrzewania ruchu nowofalowego. Pomimo wielce krytycznej uwagi Z. Bauera, że pokolenie to pozostało „model nie zrealizowanego bycia w świecie” i „nie zrealizowanego dzieła”¹⁶⁴, nie można zaprzeczyć, że dokonał się w tym czasie przełom w świadomości etycznej i estetycznej pisarzy oraz odbiorców. Niezależnie od dominacji terażniejszości i pogłębianych sprzeczności poezja tego pokolenia pozostawała w związku z kontrkulturą i wytworzyła wartości wykraczające poza „tu i teraz”, czego najlepszym dowodem jest ostatni tomik Zagajewskiego *Jechać do Lwowa* oraz wybór poezji Krynickiego *Niepodlegli nicości*. Sprecyzowanie szerszej perspektywy kulturowej wymagało pewnego czasu, a studium o Z. Herbercie Barańczaku (*Uciekinier z utopii*) w pełni może zastępować książkę programową, albowiem autor sformułował w niej swój stosunek do poezji. Teraźniejszość jest tą płaszczyzną, w której obecne jest wczoraj, dzisiaj i jutro, czego poezja Herberta jest najlepszym świadectwem.

W sumie trzy ośrodki ukształtowały to, co można nazwać poetyką Nowej Fali: poeci poznańscy (S. Barańczak i R. Krynicki), krakowska grupa Teraz i katowicka grupa Kontekst. Ich propozycje programowe uzupełniają się nawzajem, tworząc wyczerpującą teorię ruchu nowofalowego.

¹⁶⁴ Z. Bauer: *Dekada...*, s. 147.

Rozdział V

Nowa Fala wobec współczesności

Nowa Fala korespondowała ze zjawiskiem kontrkultury, rozwijającym się w latach sześćdziesiątych głównie w zachodniej Europie i Stanach Zjednoczonych. Nasilenie ruchu kontestacyjnego przypadało na lata 1967—1969, a jego punktami szczytowymi były: paryski maj, festiwal muzyki w Woodstock (sierpień 1968) i Festiwal Życia w Chicago (1969). Kraje socjalistyczne były również miejscem burzliwych wypadków w 1968 roku (polski marzec studencki oraz praska wiosna). Mimo że różne były przyczyny wystąpień młodzieży Zachodu i młodzieży Wschodu, łączyła je jednak podobna sfera wartości, w imieniu których młodzi ludzie zgłaszali swój protest wobec zastanej rzeczywistości. Kontestacyjna wizja świata opierała się na takich wartościach, jak: prawda (nazywana autentycznością), szeroko rozumiana wolność, równość (likwidacja hierarchiczności), braterstwo (jako przeciwstawienie się rasizmowi), spontaniczność (przywrócenie wartości uczuciu) i współodpowiedzialność.

Głoszenie tych wartości nie miało charakteru bezprecedensowego. Pojawiało się zawsze w okresach napięć społecznych, począwszy od Wielkiej Rewolucji Francuskiej. Tym razem wszakże starano się tworzyć owe wartości we wszystkich możliwych dziedzinach życia: w płaszczyźnie społeczno-politycznej — przez czynne wystąpienia i budowanie tzw. społeczeństw alternatywnych¹; w płaszczyźnie kulturowo-artystycznej — kwestionując dotychczasowy system nauki i kształcenia, burząc oczekiwania i nawyki estetyczne, tworząc nowe formy artystycznego wyrazu; w płaszczyźnie życia codziennego — odrzucając świat wartości uprzed-

¹ Por. I. Illich: *Libérer l'avenir*. Paris 1971; tenże: *Inverser les institutions*. „L'Esprit” 1972, no 3; także uwagi na temat realizacji utopii w: A. Jawłowska: *Drogi kontrkultury*. Warszawa 1975.

miotowionych, przyjęte style życia i standardy zachowań oraz proponując własne normy etyczne.

Światopogląd kontestacyjny jest anonimowy i zbiorowy. Tworzą go różne typy utopii: utopie realizowane, utopie przeżywane i utopie wywiedzione z naukowych analiz rzeczywistości społecznej. Istnieje niewątpliwa zbieżność (a może nawet inspiracja) ideologii kontrkultury z koncepcjami Ivana Illicha, Herberta Marcusego, Henri Lefébvre'a. W tym kręgu mieści się także — zwłaszcza w płaszczyźnie artystycznej — teoria Marshalla McLuhana². Trzeba bowiem pamiętać, że kontestatorzy nie powoływali się w swych programach ani na tradycję, ani na badania filozofów, psychologów czy socjologów. Najczęściej posługiwali się po prostu symbolami: Chrystus, Budda, Marks.

Kontrkultura wykazywała, że rzeczywistość jest zupełnie inna niż wiedza o niej przekazywana w szkole i w środkach masowego przekazu. Istnienie tego podstawowego rozdzwienku było przyczyną negacji całego systemu. Do zanegowania nie wystarczyły jednak istniejące formy ekspresji, które były wytworem dotychczasowej świadomości i wrażliwości. Należało znaleźć inne, adekwatne do zmienionej sytuacji. Negowano również określony typ języka, niezdolny do komunikowania jakichkolwiek treści, tzw. *langue de bois*³. W efekcie ideologia kontrkultury doprowadziła do powstania nowej sztuki, tzw. antyszuki i w konsekwencji nowej estetyki, które pozostawiły trwałe ślady w kulturze.

Na tle kontrkultury

Teoretycy kontrkultury podkreślali zgodnie, że ograniczone uczestnictwo człowieka w kulturze i całej rzeczywistości wynika z rozbicia integralności jednostki przez przyspieszony od końca XIX wieku rozwój specjalizacji. Już E. Fromm w *Ucieczce do wolności* zwracał uwagę na istnienie w świecie współczesnym sprzeczności między rozumem a uczuciem. Warunkiem wolności pozytywnej była według niego likwidacja tego rozdzwienku, mająca doprowadzić do ponownej integracji. Idea ta, obecna w nurcie krytyki cywilizacji zachodniej, różnie była podejmowana przez takich teoretyków, jak I. Illich, H. Marcuse czy M. McLuhan.

W koncepcji Ivana Illicha szczególnie ważne są dwie tezy, dotyczące człowieka zinstytucjonalizowanego i człowieka ubezwłasnowolnionego przez technikę. Człowiek zinstytucjonalizowany jest wytworem społec-

² Od pop-artu zaczyna się sztuka kontrkultury, a pop-art zainspirował właśnie McLuhan.

³ Pcr. F. Thom: *La langue de bois*, Paris 1937.

czeństwa, w którym autentyczne kontakty międzyludzkie zostały zniszczone przez instytucje. Jednostkę sprowadzono do tego, co zewnętrzne i co służy funkcjonowaniu wielkiego mechanizmu świata. W ten sposób człowiek uległ okaleczeniu i redukcji do sumy ról społecznych, ponieważ ma spełniać wyłącznie oczekiwania instytucji. Pozbawia się go możliwości samorealizacji, a tym samym odpowiedzialności za to, co robi i co myśli. Kto inny za niego decyduje i wyznacza mu zakres działania. W taki sposób kształtował się człowiek pasywny i moralnie indyferentny, o tzw. drugiej świadomości, czyli świadomości fałszywej.

Charles Reich opisuje to zjawisko w książce *Zieleni się Ameryka*. „Druga świadomość” charakteryzuje się ogólną akceptacją: systemu społecznego, politycznego, współzawodnictwa i kariery, proponowanych wytworów kultury masowej. Człowiek „w plastikowym opakowaniu” — jak go Reich nazywa — istnieje w wymiarze efektywności, racjonalności, poczucia bezpieczeństwa, usztywnionych konwencji życia i myślenia. Funkcjonuje w hierarchii, a ta wymaga od niego całkowitej identyfikacji z rolą oraz przekonania, że żyje w najlepszym ze światów, w czym utwierdzają go treści przekazywane przez środki masowej komunikacji (reklama, telewizja, prasa, radio). Jego kontakt z ludźmi ogranicza się do sztucznych potrzeb użyteczności, panowania i podporządkowania⁴.

Taki człowiek — według Illicha — utracił sam siebie, ponieważ zniszczył swą autentyczną więź ze światem. Niemalby był też w tym udział techniki. Ubezważnienie jednostki przez technikę nie jest rozpatrywane w kategoriach katastroficznej negacji. Autor wychodzi od określenia przyczyn powstania techniki. Każdy człowiek, realizując indywidualne pasje kreacyjne, ma potrzebę tworzenia rzeczy wewnątrz środowiska, w którym żyje. Między nim a środowiskiem stworzonych rzeczy jest zachowana równowaga tylko wtedy, gdy sprawuje on nad nimi kontrolę zgodnie z interesami innych uczestników zbiorowości.

Utrata tych kontaktów powoduje wyodrębnienie rzeczy od wytworców. Powstaje społeczeństwo, w którym są użyteczne rzeczy i nieużyteczni ludzie. We współczesnych zbiorowościach akcentuje się użyteczność i produktywność działań ludzkich zgodnie z nastawieniem specjalizacyjnym. Tak rodzą się frustracje, a jednostka podlega reifikacji. Zamiast istniejących kontaktów społecznych proponuje Illich tzw. *conviviality*, czyli indywidualną wolność ekspresji i działania, realizowaną w osobowej współzależności z innymi. Postawa taka zakłada autentyczne i twórcze stosunki między osobami, a także między nimi a ich środowiskiem rozumianym jako równowaga między środowiskiem na-

⁴ Por. Ch. Reich: *Zieleni się Ameryka*. Tłum. D. Passent. Warszawa 1976.

turalnym i środowiskiem rzeczy. Fowszechna równowaga została zachwiana przez człowieka, który sprawuje kontrolę nad tymi wytworami wyłącznie pod kątem zysków materialnych czerpanych z rozwoju techniki, tworząc w ten sposób „cywilizację śmieci”⁵.

Teoria Illicha znalazła praktyczne zastosowanie w tzw. społeczeństwach alternatywnych i częściowo w ruchu sytuacjonistów oraz w działaniach zmierzających do odbudowy wartości etycznych i ludzkiej natury⁶. Celem nowych społeczności stało się zniweczenie frustracji jako źródła agresji i konfliktów.

H. Marcuse upatrywał przyczyn rozbicia jedności natury ludzkiej i zerwania więzi ze środowiskiem w represywnej integracji kultury. Polega ona na zatarciu granicy między kulturą a cywilizacją oraz między różnymi dziedzinami kultury, dominującymi ideami a otaczającą codziennością. Kulturę rozumiał jako możliwość spełnienia, ponieważ ma ona wewnętrzną autonomię i jest emanacją myśli. Cywilizacja natomiast to konieczność. Stanowi dla człowieka środowisko sztuczne. Oddanie jej priorytetu w życiu zbiorowości prowadzi do stagnacji, bo likwiduje czynnik możliwości spełnienia, pozwalający na samorealizację jednostki i rozwój zbiorowości. Tworzy się w ten sposób rzeczywistość jednowymiarowa, ponieważ potrzeby nie wykraczają poza ustabilizowane normy. Kultura zostaje pozbawiona wartości transcendentnych i elitarnych, a jej treści są najczęściej zredukowane do potrzeb operacyjno-technicznych. Rodzi się zamknięty świat mowy, odbijający uwięzienie świadomości w języku potocznym. Jest to wynik procesu bezkonfliktowej niwelacji sprzeczności⁷.

Krytyka Marcusego obejmuje więc kulturę masową w wymiarze przekazywanych przez nią treści. Dominuje w niej logika afirmatywna, przewaga środków nad celami. Jednocześnie jej działania redukcyjne wprowadzają utożsamienie wartości z faktem. W myśl wcześniejszych ustaleń teorii Peirce'a następuje zatem osłabienie sensu przez stopniową utratę zdolności interpretacyjnych i swobodnej przetłumaczalności jednego znaku na drugi. Jednakże z tych samych przyczyn słuszne uwagi autora mają charakter polemiczny, albowiem on sam dokonuje utożsamienia negatywnej wartości z faktem, eksponując sferę znaczeń kultury masowej, a pomijając jej środki przekazu.

Niewątpliwie jego analiza rzeczywistości jednowymiarowej zainspi-

⁵ Por. I. Illich: *Inverser les institution...*

⁶ A. Jawłowska: *Drogi kontrkultury...*, s. 114—121.

⁷ Por. H. Marcuse: *L'homme unidimensionnel*. Paris 1968, a także uwagi krytyczne na temat jego teorii: E. F. Ryszkowicz: *Między utopią a zwątpieniem*. Warszawa 1970 oraz J. Borgosz: *Herbert Marcuse i filozofia trzeciej siły*. Warszawa 1972.

rowała ruch kontrkultury. Nowa Fala prezentowała podobny typ myślenia, krytykując treści kultury masowej oraz negując istniejący język jako środek komunikacji. Polska poezja kontestacyjna dokonała demaskacji języka (lingwizm, lingwizm interwencyjny), zanegowała istniejące struktury, a przede wszystkim role społeczne i sposoby myślenia. Z tych samych powodów uciekła w prywatność. Tym, co najbardziej łączy twórczość poetów Nowej Fali z europejskim ruchem kontestacyjnym, jest proponowana przez nich logika sprzeczności w miejsce logiki afirmacji. Idea ta obca jest także w pismach Marcusego, który twierdzi, że napięcie między kulturą a cywilizacją jest najważniejszym czynnikiem aktywizującym dążenia do wolności, a tym samym do rozwoju. Warunkiem rozwoju jest ujawnienie istniejących sprzeczności: przez wyzwianie sił destrukcyjnych, albowiem nie ma konstrukcji bez twórczej destrukcji. Aby zrozumieć rzeczywistość, należy ujawnić różnicę między nią a jej przedstawieniami przez rozbicie tych ostatnich⁸. Hasła te podejmowali również sytuacjoniści francuscy w czasie paryskiego maja, o czym pisze wyczerpująco Aldona Jawłowska⁹.

Wytworem rzeczywistości jednowymiarowej jest człowiek jednowymiarowy. Utożsamia on wolność i sprawiedliwość z aktualnymi ich realizacjami. Kieruje się w swym postępowaniu konformizmem i lękiem. Jest pasywny wobec rzeczywistości, a wolność wyobraża sobie wyłącznie wewnątrz zastanego systemu, będąc całkowicie podporządkowanym prawom produkcji i konsumpcji¹⁰. Jego życie to ciągła walka z sobą i ze środowiskiem. Zdolności produkcyjne ustanawiają jego panowanie nad naturą przekształconą w środowisko technologiczne, z którego czuje się wyalienowany. Zwracając uwagę na ciągłą walkę człowieka z sobą samym, Marcuse posługuje się na własne potrzeby teoriami Freuda i Fromma. Zaostrzenie się zauważonych przez nich opozycji: rozumu i uczucia, tego, co etyczne i tego, co estetyczne, popędów i wyższych mechanizmów regulacji — prowadzi do okaleczenia ludzkiej natury i moralności. W efekcie człowiek jednowymiarowy nazywa wolnością panowanie nad popędami¹¹. Własną egzystencję traktuje w spo-

⁸ Por. H. Marcuse: *L'éthique et la révolution*. Paris 1969.

⁹ Por. A. Jawłowska: *Drogi kontrkultury...*

¹⁰ Por. H. Marcuse: *Remarque à propos d'une rédefinition de la culture*. In: *Culture et la société*. Paris 1969, a także: E. Morin: *Duch czasu*. Tłum. A. Frybesowa. Kraków 1965 — na temat działania w kulturze współczesnej dwóch sił: projekcji i identyfikacji, co można by porównać z koniecznością wyzwolenia sił destrukcyjnych w teorii Marcusego.

¹¹ Por. H. Marcuse: *Liberté et théorie des pulsions*. In: *Culture et la société*.. Dla Marcusego poglądy są wartościowe same przez się, natomiast dla Freuda dopiero ich transformacja i sublimacja są źródłem zachowań wartościowych kulturowo i społecznie.

sób zhierarchizowany, stawiając na pierwszym miejscu pracę rozumianą jako obowiązek, a nie potrzebę, i odsuwając daleko od siebie prywatność jako sferę mało ważną. Chociaż jest całkowicie manipulowany, ma poczucie bezpieczeństwa i fałszywą świadomość możliwości wyboru.

Propozycją pozytywną Marcusego jest człowiek wielowymiarowy, będący jednością duchowo-fizyczną, oraz społeczeństwo umożliwiające rozwój tej jedności. Jednostką zmierza do realizacji siebie jako niepodzielnej całości, składającej się z rozumu i uczucia, potrzeb prymitywnych i „kulturalnych”, ślepych popędów i ustalonych praw moralnych. Jej celem jest dążenie do bycia tym, kim jest po odrzuceniu ograniczeń własnej natury w różnych rodzajach ekspresji i twórczości. Może stać się sobą tylko przez zniesienie zewnętrznych i wewnętrznych ograniczeń deformujących naturę ludzką (np. zniesienie represji popędów). Realizacja popędów ma służyć nie niszczeniu, lecz tworzeniu. Jest to jeden z warunków zorganizowania społeczeństwa na zasadzie przyjemności, w którym zniknie konflikt między potrzebami indywidualnymi a dobrem ogółu. W nowym społeczeństwie — według tej utopii — twórczość stanie się podstawową, ludzką aktywnością, związaną z odczuwaniem przyjemności. Nadanie wartości popędom i zmysłowości ma zlikwidować frustrację i zapewnić człowiekowi harmonijny rozwój, przy czym rozwój rozumiany jest jako współdziałanie jednostek uwolnionych od poczucia winy, cierpienia i lęku. Człowiek uzyska wolność przez pełne uczestnictwo w kulturze, a przeżywane przez niego wartości estetyczne będą wynikiem porozumienia wyższych i niższych sfer osobowości¹².

Z koncepcją człowieka wielowymiarowego korespondowały formy teatralne w ruchu kontrkultury, takie jak Living Theatre czy powszechnie afirmowany Teatr Laboratorium Grotowskiego oraz wielkie imprezy muzyczne typu festiwal w Woodstock. Jednak przyjemność nie zawsze rozumiano podobnie. Często była ona wynikiem pokonania własnego bólu i lęku¹³.

W teorii Marcusego zwraca uwagę rozumienie historii jako odwróconego postępu. W myśl tej koncepcji rozwój form represyjności zbliża świat do uwolnienia się od nich. Postępujący bowiem rozwój techniczny zwiększa zakres możliwości ludzkich w stosunku do tego, co realnie istnieje. W związku z tym rozwija się wolność potencjalna, a maleje rzeczywista. Te sprzeczne mechanizmy nawzajem na siebie oddziałują prowadząc do eksplozji, w wyniku której nastąpi zerwanie z histo-

¹² Tamże. Por. także uwagi na temat sytuacji człowieka w świecie kultury masowej w: G. Dorfler: *Człowiek wielokrotniony*. Tłum. T. Jekiel, I. Wojnar. Wstęp I. Wojnar. Warszawa 1973.

¹³ J. Brach-Czaina: *Etos nowej sztuki*, Warszawa 1984, s. 44—100; A. Jawłowska: *Drogi kontrkultury...*, s. 237—234.

ryczną ciągłością, rozumiane jako zerwanie z pewnymi nawykami, nazywanymi dotąd postępem. Sztuka zareagowała na to zmianą swej substancjonalności już od początków XX wieku, kwestionując w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych także jej tradycyjną funkcjonalność i relacyjność (np. zanikający podział na twórców i odbiorców, świat przedstawiony i doznawany). To zaś w połączeniu ze zmysłowością, traktowaną jako gwarancja autentycznego kontaktu ze światem, zmierza w kierunku każdorazowego i indywidualnego zrozumienia siebie i rzeczywistości w celu odnalezienia utraconej wewnętrznej jedności człowieka i jego więzi z otoczeniem¹⁴.

Herbert Marcuse i Ivan Illich podkreślają w swych utopiach konieczność odnalezienia jedności, odwołując się do stałych właściwości natury ludzkiej, przy czym Marcuse akcentuje głównie dynamikę życia psychicznego. „Utopie realizowane” w ruchu kontrkultury nie podejmują problemu stałych właściwości istoty człowieka — jak pisze A. Jawłowska. Przeciwnie, kontestatorzy żądają prawa do bycia nikim¹⁵, a jednocześnie sobą. Ważny dla nich jest akt akceptacji własnej i cudzej niedoskonałości, samorealizacja zaś sprowadza się w ich rozumieniu do samoakceptacji i akceptacji innych¹⁶.

W imię odnowy jedności człowieka buduje również swą teorię Marshall McLuhan, wychodząc od możliwości, jakie daje człowiekowi kultura masowa, a konkretnie elektroniczne środki przekazu. Technika elektroniczna jest równocześnie koniecznością i możliwością. Który z tych aspektów zdominuje drugi, zależy od jednostkowej wrażliwości, zwłaszcza zaś od artystów, pozwalających nam dostrzec i odnaleźć się twórczo przez kreację tzw. antyśrodowiska. Konieczność jest konsekwencją rozwoju cywilizacyjnego. Współczesne jego przyspieszenie nie ma — według McLuhana — charakteru eksplozywnego, lecz implozywny, czego wynikiem jest stopienie się przestrzeni i funkcji. Dzięki zmianie środków komunikacji zniknęły pojęcia „centrum” i „peryferia”, a elektronika doprowadziła do powstania „światowej wioski”¹⁷.

McLuhan pojmuje dzieje cywilizacji jako logiczną ciągłość prowadzącą do odbudowania zdeformowanej osobowości ludzkiej. Przypomina

¹⁴ Por. H. Marcuse: *Eros et civilisation. Contribution à Freud*. Paris 1963; A. Toffler: *Szok przyszłości*. Przeł. E. Ryszka i W. Osiałyński. Przedmowa J. Danecki. Warszawa 1974. Autor twierdzi, że rozwój cywilizacji technicznej, a przede wszystkim wielkich zbiorowości ludzkich wytwarza silną potrzebę intymności z innymi ludźmi.

¹⁵ Por. w tym kontekście analizę twórczości i postawy E. Stachury, przedstawioną przez J. Brach-Czajna: *Etos...* s. 191—134.

¹⁶ A. Jawłowska: *Drogi kontrkultury...*, s. 216—277.

¹⁷ M. McLuhan: *Wybór pism*. Tłum. K. Jakubowicz. Warszawa: 1975, s. 95—97.

to trochę rozumienie historii przez Marcusego (proces odwróconego postępu, zmierzający do przywrócenia utraconej jedności). Obaj poświęcają także wiele uwagi życiu psychicznemu człowieka¹⁸.

W zbiorowości plemiennej intuicja i myślenie były otwarte na wyrażalne i niewyrażalne aspekty świata. Jednostka współuczestniczyła i współtworzyła życie i kulturę zbiorowości. Traktowała świat i społeczeństwo jako skupisko elementów równocześnie oddziałujących na siebie. Cywilizacja druku rozbiła integralność człowieka i świata przez wprowadzenie specjalizacji. Druk wykształcił myślenie linearne oraz analityczność, a zasada wynikania przyczynowo-skutkowego przyzwyczaiła do stosowania podziałów, czego konsekwencją stały się formalizacja i rozczłonkowanie życia społecznego oraz spłylenie i schematyzacja kontaktów międzyludzkich.

Potęgujący się proces alienacji człowieka ze świata jego wytworów został powstrzymany — według McLuhana — przez wynalazek elektryczności, którą autor traktował jako przedłużenie ludzkiego systemu nerwowego. Dzięki niej człowiek zaczyna odzyskiwać poczucie uczestnictwa we wspólnocie. Cywilizacja elektronicznych środków przekazu jest mozaikowa, dzięki czemu oddaje równoczesność i wielość wydarzeń. Preferowana przez badacza amerykańskiego telewizja oddziałuje na wszystkie zmysły, odradzając całościowy stosunek do świata. Jako środek przekazu daje świadectwo wielości świata. Analiza oddziaływania telewizji nie prowadzi jednak McLuhana do stwierdzenia odrodzenia się bezpośrednich kontaktów międzyludzkich, lecz uwypukla możliwości całościowego poznania świata i uczestnictwa w nim.

Nadrzędnym założeniem tej teorii jest teza stwierdzająca, że „przełożnik jest przekazem”, a więc środek przekazu nadaje sens zawartej w nim informacji, kształtuje sposób percepcji świata oraz wrażliwość. Teza ta ma donośne znaczenie kulturowe i artystyczne, ponieważ zakłada wewnętrzną spójność zjawisk cywilizacyjnych i artystycznych.

Kultura środków elektronicznych jest faktem, którego nie można cofnąć i który wywołał zasadniczy przełom, nie do końca jeszcze uświadomiony, a więc często odbierany jako szok¹⁹. McLuhan jest zdania, że rozwój mentalności postępował zawsze później niż rozwój techniczny. Dlatego przeciw telewizji protestuje wielu uczestników zbiorowości wychowanych na kulturze druku. Ruch kontrkultury w zasadzie nie atakował telewizji, lecz tylko spektakle przez nią tworzone, a Jerry Rubin — współorganizator Festiwalu Życia w Chicago (1968) — wręcz zalecał ją oglądać. Sztuka powstająca w relacji z aktualną kulturą i cy-

¹⁸ Tenże: *Przełożniki, czyli przedłużenie człowieka*. W: *Wybór pism...*, 43—208.

¹⁹ Por. A. Toffler: *Szok przyszłości...*

wilizacją jest źródłem wiedzy o tym, jak przygotować własną psychikę na zmiany rozwojowe techniki. W tym celu artysta musi zrozumieć istotę terażniejszości²⁰. Takim przygotowaniem nowej wrażliwości był dla McLuhana kubizm. „Ukazując w dwóch wymiarach wszystko, zewnętrzne i wewnętrzne, powierzchnię przedmiotu, jego górę, spód, tył i przód, kubizm odrzuca złudzenie perspektywy na rzecz równoczesnego, zmysłowego postrzegania całości przedmiotu. Korzystając z równoczesnej świadomości całości, ogłosił nagle, że przekazem jest przekąznik. Czy to nie oczywiste, że z chwilą, gdy następowanie zjawisk ustępuje miejsca występowaniu jednoczesnemu, znajdujemy się w świecie struktury i konfiguracji? Czy zjawisko to nie zaszło w fizyce podobnie jak w malarstwie, w poezji i łączności? Uwaga poprzednio podzielona na poszczególne fragmenty teraz utworzyła pole całościowe i stwierdzenie, że »przekazem jest przekąznik«, nie wzbudza już niczyich wątpliwości.”²¹ Tak więc kubizm pod względem rodzaju recepcji poprzedził elektroniczne środki przekazu, kształtując wrażliwość symultaniczną. Tworzone przez artystę „antyśrodoowisko” pozwala zrozumieć środowisko, w którym żyjemy, i niekiedy wykroczyć poza nie dzięki temu, że artysta reprezentuje świadomość zintegrowaną i ułatwia odbiorcy odnalezienie własnej tożsamości.

Teoria McLuhana inaczej niż poprzednio przedstawione koresponduje z ruchem kontrkultury. Wychodząc z podobnych założeń ideologicznych, dotyczących potrzeby jedności człowieka i jego więzi ze światem, ujawnia możliwości twórczej ekspresji, pozwalającej zrozumieć rzeczywistość terażniejszą i przewidzieć przyszłość. Podstawowa dyrektywa teoriopoznawcza i metodologiczna McLuhana — „przekąznik jest przekazem”, „zawartością danego przekąznika jest inny przekąznik” — wyraźnie koresponduje z triadą Peirce’a zakładającą podwójną relacyjność znaku w odniesieniu do innego znaku („zastępowanie dla kogoś”) i w odniesieniu do przedmiotu („zastępowanie czegoś”).

Mimo różnic między teoriami Marcusego i McLuhana można w nich znaleźć tezy wspólne. Zbieżność tych koncepcji dotyczy przywrócenia człowiekowi jedności i umożliwienia mu ponownego zadomowienia się w świecie, chociaż zaistniałych faktów cywilizacyjnych nie da się cofnąć. Idee „odwróconego postępu” Marcusego oraz „światowej wioski” McLuhana mają być realizowane nie przeciw technice, lecz dzięki jej rozwojowi. Nawet Marcuse — mimo niechęci do kultury masowej — widzi w niej szansę, ponieważ sprzeczne mechanizmy doprowadzą — według niego — do zerwania ciągłości, czyli pewnych nawyków wy-

²⁰ M. McLuhan: *Wybór pism...* s. 76--77.

²¹ Tamże, s. 51.

tworzonych przez represywną integrację kultury. Zostanie zatem zlikwidowany mechanizm represywnej integracji, należący do mechanizmów dyspozycyjnych, które zakładają hierarchiczność będącą następstwem myślenia „linearne”. M. McLuhanowi również chodzi o likwidację ciągłości linearnej w myśleniu i rozwoju kultury. Uważa, że środkiem do osiągnięcia celu są elektroniczne przekazniki, zwłaszcza telewizja. To ona zbliża czas zaistnienia „światowej wioski”. McLuhan widzi wyjście z szoku cywilizacyjnego nie w utopii, lecz w świadomym funkcjonowaniu człowieka wewnątrz kultury współczesnej.

Te motywy znajdujemy nie tylko w programach kontrkultury, lecz także w jej artystycznej ekspresji — antyszukce. Kontrkultura — jak wspomniano — wyrażała odmowę uczestniczenia w zastanej rzeczywistości, którą poddała kontestacji w zakresie aparatu polityczno-społecznego oraz w zakresie kultury i sztuki, zmierzając do stworzenia nowej wizji świata i człowieka. Poszukiwanie samookreślenia obejmowało różne typy ludzkiej aktywności: nierozdzielność polityki, moralności, twórczości i wiedzy. Kontrkultura eksponowała kilka podstawowych wartości: spontaniczność (traktowaną jako pewnego rodzaju realizm poznawczy), prostotę, świadomość własnego istnienia, antyestetyzm, przekraczanie konwencji, destrukcję form zastanych. Ruch dążył do usunięcia rozdzwiewu między osobowością a kulturą, zdemaskowania represywnej integracji oraz do integracji pozytywnej w celu przywrócenia jedności subiektywnego i obiektywnego świata²².

Sztuka nie pozostała bierna wobec tych przemian i — jak zauważa McLuhan — zaakceptowała część z nich. Rozwój sztuki wyznaczają — według S. Magali — dwa kryteria natury formalnej: sytuacyjne i historyczne. Pierwsze ma charakter funkcjonalny. Dzielę sztuki jest to, co w danej sytuacji funkcjonuje jako sztuka, sprawiając, że fragmenty rzeczywistości uzyskują wymiar estetyczny, a więc dostarczają doświadczeń, w których wartości poznawcze współlistnieją z trudno uchwytnymi zmianami świadomości. Kryterium historyczne sprawia, że dzieło sztuki daje możliwość odbierania nowych wytworów albo stwarza taką możliwość w przyszłości. Spełniając te kryteria, sztuka musi uwzględniać: 1) dostępność środków przekazu, w tym społeczne ramy percepcji i historyczne widzenie świata, 2) ideologię umożliwiającą akceptację wytworów sztuki, 3) zgodność między praktyką i ideologią artystyczną a praktyką i ideologią innych działań ludzkich, zwłaszcza poznawczych i światopoglądowych (np. nauka, religia, polityka, magia)²³.

²² Por. A. Jawłowska: *Drogi kontrkultury...*

²³ Por. S. Magala: *Antynomia awangardy*. „Sztuka” 1976, nr 3, s. 57—58; nr 4, s. 46—47; nr 5, s. 57—58; nr 6, s. 57—58.

Jeśli sztuka jest rewelatorem rzeczywistości i naszej świadomości — jak pisał McLuhan — to przejście do nowej epoki cywilizacyjnej jest procesem opartym na ciągłości i nieciągłości²⁴. Lata siedemdziesiąte można uznać za cezurę: odchodzi w przeszłość kultura druku, oparta na linearności myślenia, a rozpoczyna się okres dominacji kultury mozaikowej elektronicznych środków przekazu. Często niemożność zrozumienia sztuki wynika z niedostrzegania nowych sposobów percepcji świata; ujawnienie ich jest zadaniem artysty. Ten stan ścierania się „nowego” i „starego” nazywa S. Morawski epoką „krytyczną”, w której funkcjonują dwie postawy estetyczne: nostalgiczno-eschatologiczna, przybierająca często charakter katastroficzny bądź sentymentalny, oraz destrukcyjno-sceptyczna. W praktyce ta druga zdominowała pierwszą ze względu na pewne cechy charakterystyczne także dla przełomu kulturowo-cywilizacyjnego, czego wyrazem był ruch kontrkultury²⁵. A. Jawłowska zwraca uwagę na pewną zbieżność postaw ruchu z tradycją surrealizmu i ruchu dada, zaznaczając równocześnie, że obecność jakiegokolwiek tradycji jest bardzo wątpliwa we wszystkich manifestacjach młodzieży, mimo że nie są one w pełni oryginalne²⁶. Jednakże nagromadzenie różnych (często kontrowersyjnych) inspiracji pozbawia elementy inspirujące właściwości typowych dla ich wcześniejszego istnienia. Tak więc zmienia się ich funkcjonalność (często też substancjonalność), a pozostają podstawowe wartości. Nie można zatem mówić o ciągłości pewnych procesów w sensie tradycyjnym. Twórcy świadomie manifestują zerwanie ciągłości ewentualnie przyjmują tak szerokie kategorie związków z przeszłością, że tracą one ostrość²⁷. Pozostaje natomiast aktualność takiego rozumienia tradycji, o jakim pisał E. Balcerzan w artykule *Tradycja pogromców tradycji*, zamieszczonym w „Tekstach”, a mianowicie że u podstaw każdego nowego zjawiska artystycznego leży zawsze jakaś przyczyna, warunkująca zachodzące przemiany²⁸. W okresach przełomowych reakcje są spontaniczne i burzycielskie, bo — jakby to określił McLuhan — zmiana cywilizacyjna nie zdążyła się jeszcze zadomowić w naszej psychice, w związku z czym artysta i odbiorca przeżywają szok. Artysta ma jednak obowiązek odpowiedzieć nań, tworząc antyśrodowisko ułatwiające odbiorcy zrozumienie dokonujących się przemian.

²⁴ S. Morawski: *O krytycznym stanie estetyki*, „Miesięcznik Literacki” 1981, nr 10, s. 56—62.

²⁵ J. Brach-Czajna: *Etos...*, s. 138.

²⁶ A. Jawłowska: *Drogi kontrkultury...*, s. 241—262.

²⁷ Por. zasady funkcjonowania romantyzmu i realizmu w programach i dyskusjach Nowej Fali.

²⁸ Por. E. Balcerzan: *Tradycja pogromców tradycji*, „Teksty” 1979, nr 1, s. 121—126..

Postawy artystów wydają się potwierdzać słuszność tezy McLuhana o całkowitej przemianie wyobraźni i świadomości, wywołanej mozaikowością przekazu środków elektronicznych. Artyści, poszukując możliwości ekspresji, jakby zdają sobie sprawę z całkowicie odmiennego niż dotychczas istnienia sztuki. Jak pisze S. Morawski, wszelkie środki wypowiedzi są dopuszczalne: operowanie własnym ciałem, katalogowanie rzeczy, sprawozdanie z działań artystycznych, zrównanie procesu biologicznego z procesem twórczym²⁹, przekaz ikoniczny, ulotne akcje artystyczne. Sztuka umarła i nie umarła. Wchodzi w kontakt z życiem, ale nie jest z nim tożsama; stanowi jego twórczą motywację, ujawniając wartości dotąd utopijne³⁰. W związku z tym antyszuka daje bodźce do medytacji, eksponuje proces twórczy, lecz nie tworzy dzieł zamkniętych. Formy *happeningu*, spontanicznych festiwali muzycznych, teatru konferencyjnego, komun teatralnych (Living Theatre) i wszelkiego rodzaju twórcze wspólnoty czy indywidualne *happenings* Claesa Oldenburga, Ben Vautiera, *environnements* George'a Segala — wskazują na zbliżenie z rzeczywistością oraz na transformację układów międzyludzkich: przez sztukę, które prowokują pytania zmuszające do samoekspozycji i samoanalizy³¹.

Alicja Kępińska, doceniając rolę antyśrodowiska tworzonego przez artystę, twierdzi, że sztuka powołuje drugi równoległy świat do sfery „życia”. Jest rewelatorem rzeczywistości, bez czego pewne sprawy nie zaistniałyby w naszej świadomości, a jeżeli zaistniałyby, to w innym porządku niż ten, jaki uzyskały dzięki sztuce. Sztuka okazuje się jednak nie tyle rewelatorem otoczenia, bo ono po prostu jest, ile „mechanizmów mentalnych, zachodzących na obecnym etapie kulturowym; te zaś sprawiają, że rzeczywistość [...] staje się coraz bardziej spsychologizowana”³². Tak więc sztuka zajmuje pozycję badawczą w stosunku do tych mechanizmów, począwszy od pop-artu, a skończywszy m. in. na hiperrealizmie. Zwracał już na to uwagę S. Morawski, pisząc, że wymieszały się role krytyka artystycznego i filozofa sztuki, konesera i socjologa antyszuki, że nie dziwi uprawianie krytyki lub teorii przez samego artystę w granicach dzieła czy akceptacja krytyka jako twórcy. Widzi w tym obecność romantycznej idei sztuki totalnej, której utopijny projekt ogar-

²⁹ Por. J. Brach-Czaina: *Etos...*, s. 199—203 -- zapis obserwacji wzrastania rzeźuchy na kszuli oraz hodowanie jej na własnym ciele jako akt przekraczania obszaru sztuki w celu wydobycia wartości ekologicznych.

³⁰ Por. S. Morawski: *Na zakręcie*. „Sztuka” 1978, nr 4, s. 1—12.

³¹ Por. B. Kowalska: *Obiekt jako przedmiot wyboru artysty*. „Biuletyn Rady Artystycznej Związku Polskich Artystów Plastyków” 1975, nr 2, s. 20—26 oraz J. Brach-Czaina: *Etos...*

³² A. Kępińska: *Instrumentarium sztuki wobec materii życia*. „Biuletyn Rady Artystycznej Związku Polskich Artystów Plastyków” 1975, nr 2, s. 27—30.

nał cały świat sztuki. Jako zwolennik ciągłości kultury dostrzega korzenie tego zjawiska w początkach XX wieku w *collage'u*, choć drugi wyznacznik oryginalnych przemian w sztuce — podniety cywilizacyjne i kulturowe — pomija, ignorując tym samym teorię McLuhana³³.

Antyszuka, wchodząca w zakres zjawisk kontrkultury, wyparła pojęcie sztuki na rzecz twórczości jako wewnętrznej potrzeby człowieka, co podkreślano w tzw. utopiach realizowanych. Tego typu sądy są obecne w utopiach wywiedzionych z naukowych analiz rzeczywistości społecznej, jak choćby teorie Illicha i Marcusego. Stanowisko takie wywodzi się z kontestacji wszelkiego typu instytucji. Sztuka uległa również instytucjonalizacji w procesie działań polityczno-społecznych, a od XIX wieku pogłębiał się coraz bardziej dylemat twórcy, którego działanie zawieszono było między chęcią zaspokojenia potrzeb odbiorcy a chęcią własnej samorealizacji artystycznej³⁴. Mieczysław Porębski zwraca natomiast uwagę na dziewiętnastowieczny paradoks w traktowaniu sztuki jako towaru i przedmiotu estetycznego, zdolnego do przekazu informacji³⁵. Zaznaczmy więc, że antyszuka zmierzała do zanegowania istniejącego układu: twórczość — sztuka — kultura i do odbudowy autentyczności działań artystycznych. Negacja takiego układu wymagała oscylacji między formami tradycyjnymi a tymi wychodzącymi w przyszłość, natomiast przywrócenie autentyczności tworzeniu zakładało samowiedzę i możliwość samorealizacji, dzięki którym nie tylko powstały nowe formy wyrazu, lecz także ujawniły się kryzysowe pierwiastki aktualnej kultury. Nic więc dziwnego, że w kręgu antyszuki dominuje postawa destrukcyjna, która nie zawsze ma charakter sceptyczny, przeciwnie — często dąży do przybliżenia czasu epoki „organicznej”, jak to nazywa S. Morawski. Celem kontrkultury nie była bowiem destrukcja dla niej samej, lecz destrukcja jako punkt wyjścia nowej lepszej konstrukcji (oczywiście z wyjątkiem niektórych postaw skrajnie agresywnych, nie mających wiele wspólnego z ruchem).

Nową sztukę tego czasu charakteryzuje postawa aktywistyczna. Wymaga ona od twórcy i od odbiorcy podejmowania wysiłku, zmierzającego do odrzucenia ról na rzecz bycia sobą, a w tym celu potrzebna jest samowiedza w różny sposób rozumiana i uzyskiwana. Czystym tego przykładem jest Living Theatre. „Bycie sobą” oznacza w nim nie prostą tylko szczerą, lecz nobilitację poszczególnego istnienia ludzkiego, tak

³³ Por. S. Morawski: *Putapki i dylematy neoawangardy (na marginesie pewnej wystawy)*. „Sztuka” 1978, nr 3, s. 57—61.

³⁴ Por. J. Lalewicz: *Literatura w epoce masowej komunikacji*. W: *Kultura, komunikacja, literatura*. Red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger. Wrocław 1976, s. 121.

³⁵ Por. M. Porębski: *Sztuka a informacja*. Kraków 1986, s. 66—71.

ze strony aktora, jak i widza. Przedstawienie nie było formą tradycyjnego spektaklu, ponieważ aktorzy nie grali jakichś postaci, ale siebie. Wspólny był nie tylko tekst, lecz temat, dyskutowany wcześniej w zespole, choć nie istniejący w zapisie. Widz uczestniczył również w rozstrzygnięciu tematu, jeśli był w stanie zdobyć się na taki wysiłek. W ten sposób pośredniość uczestnictwa w sztuce — widz przez aktora, a aktor przez postać dramatu — zastąpiono uczestnictwem bezpośrednim w imię godności i w obronie jednostki ludzkiej. Jednostka pozostawała w ścisłym kontakcie ze zbiorowością, który polegał na akceptacji oraz na samopoznaniu. Podobnie teatr Grotowskiego zakładał jednostkowe zmaganie się z sobą samym w sensie fizycznym i psychicznym oraz równoczesne uzależnienie od współuczestników. Twórcy i uczestnicy nowego teatru dążyli do odnowy kultury i przemiany jednostki. W Teatrze Laboratorium Grotowski starał się ponadto wydobyć symbole archetypowe, spajające teraźniejszość z przeszłością³⁶.

Samopoznanie jest warunkiem wszelkiej twórczości. Często towarzyszy mu ból własnego istnienia i potrzeba jego pokonania w celu odnalezienia siebie. Procesy, w których dokonuje się ten akt, są całkowitym utożsamieniem sztuki z życiem. Zwykle jednak samopoznanie odbywa się wobec jakiegoś otoczenia, a więc obejmuje także poznanie środowiska. Twórczość E. Stachury stanowi dla J. Brach-Czajny przykład twórczości totalnej, łączącej życie i pisanie oraz poznawalne i niepoznawalne sfery rzeczywistości. Metafizyka, towarzysząca poszukiwaniom własnej transcendencji, zmierzała do zjednoczenia jednostki we wspólnocie istnienia. Wpływ buddyzmu Zen na twórczość Stachury jest widoczny, czemu zresztą autorka poświęca osobny rozdział. W ruchu kontrkultury ten nurt odgrywał ważną rolę. W polskiej poezji pod wpływem buddyzmu Zen pozostawali oprócz E. Stachury: R. Krynicki, J. Markiewicz i T. Sławek. Inspiracje ich były analogiczne do tych, które podejmowała grupa Oneiron (Zygmunt Stuchlik, Antoni Halor, Urszula Broll-Urbanowicz, Andrzej Urbanowicz, Henryk Waniek).

Pisarstwo Stachury, Living Theatre czy Teatr Laboratorium Grotowskiego łączy jedna wspólna, fundamentalna dla Nowej Sztuki cecha — syntonía. Syntonía zakłada bliskość w obcości. Autentyczność wewnętrzna tej tezy odzwierciedla tęsknotę za podmiotowością i godnością człowieka oraz za wspólnotą, niezbędną jednostce do samorealizacji ze względu na własne potrzeby i autentyczne kontakty wewnątrz zbiorowości. Prywatność i wspólnota miały przywrócić światu wymiar ludzki.

Wobec negacji instytucji sztuki, estetyka tradycyjna znalazła się w impasie, tracąc dotychczasowe narzędzia i oceny. Zespół określonych

³⁶ Por. J. Brach-Czajna: *Etos...*, s. 37—100.

instytucji, a także zachowań decyduje bowiem o wartościach estetycznych i o sposobach ich przeżywania. Zmiana tego zespołu musi spowodować modyfikację dawnego ujęcia instrumentalno-socjologicznego, ponieważ sztukę uzależnia się od różnych kodów i strategii, które są właściwe społeczeństwu w obcowaniu z kulturą. Ze względu na dominację we współczesnych formach zachowań i twórczości ogólnych założeń etyczno-antropologicznych, estetykę zaczęto utożsamiać z etyką z braku adekwatnych pojęć estetycznych. Pojawiły się takie terminy, jak estetyka nieufności³⁷ czy moralność estetyczna rozumiana jako potencjalność dzieła³⁸. Równocześnie te hybrydy terminologiczne wskazywały na ogólną potrzebę widzenia całościowego, wewnętrznej integracji człowieka i jego integracji ze zbiorowością. Likwidacja specjalizacji i hierarchiczności oraz chęć odnalezienia utraconej przynależności do dwóch porządków — przemijającego i wiecznego — określają humanistykę lat siedemdziesiątych i końca lat sześćdziesiątych.

W myśl Nowej Sztuki artystą może być każdy, ponieważ jego funkcja zbliża go do funkcji badacza lub aranżera, jego działanie zmierza do zmiany mentalności jednostki, a twórcza aktywność to tyle co umiejętność wyjścia ku aktywnemu życiu. Ruch kontrkultury podkreślał wartości ekologiczne, autoteliczne wartości przynależenia do wspólnoty, wartość indywidualnego rozwoju, wartość poczucia osobistej odpowiedzialności za zdarzenia rozgrywające się w świecie, wartościowość działań przekroczenia sztuki. Takie preferencje prowadziły do przekonania, że skoro sztuka została odrzucona, artysta jest zbędny, a pozostaje człowiek tworzący wartości. Ekstatyczne przeżycia wspólnoty pobudzają wzajemnie, prowadząc do twórczości kolektywnej, a więc wartość wspólnoty zastępuje dawne wartości estetyczne. Wszelkie działania mają służyć rozwojowi indywidualnemu twórców i osób współuczestniczących w odbiorze. Daje to układ wewnętrzny, sprzyjający poszerzeniu możliwości doznawania świata. Tworzywem sztuki staje się sam artysta, pomnażający własne życie osobowościowe. Działania takie zmierzają do przekraczania granic sztuki i osobowości uczestnika. Szybki przepływ informacji dzięki środkom masowego przekazu zwiększa stopień odpowiedzialności jednostki, która jest zobowiązana do działania społecznego, wchodząc w ten sposób w kontakt ze zbiorowością szerszą niż lokalna czy narodowa. I wreszcie wobec braku sztuki i braku artysty pozostaje człowiek dokonujący wyboru wartości³⁹.

³⁷ Por. S. Sterna - Wachowiak: *Poezja konkretna w świetle estetyki nieufności*. Ośrodek Dokumentacji i Propagandy Sztuki. „Biuletyn Informacyjny” nr 3. Wrocław 1983, s. 66—93.

³⁸ Por. E. Souriau: *La couronne d'herbes. Esquisse d'une morale sur des bases purement esthétiques*. Paris 1975.

³⁹ Por. J. Brach - Czaina: *Etos...*

Postawy kontrkultury i Nowej Sztuki nie były katastroficzno-destrukcyjne, lecz destrukcyjno-rejestrujące. Ograniczały się do przedstawienia istniejącego stanu i wielu nań reakcji, które trudno ująć w jakiś system; nie było to zresztą zamierzeniem ruchu. Zamanifestowana potrzeba integracji korespondowała z ujęciami takich humanistów estetyków, jak: Etienne Souriau, Jacques Derrida, Hans Georg Gadamer czy wcześniej przedstawiony Marshall McLuhan, którego koncepcja była najbardziej konstruktywna, bo oparta na analizie realnych konsekwencji szoku cywilizacyjnego.

Paralele filozoficzne

Nowa Fala była zjawiskiem korespondującym z kontrkulturą. Wśród podstawowych przyczyn zniechęcenia, towarzyszących pojawieniu się nowych form ekspresji artystycznej, Stefan Morawski wymienia pięć: 1) organizacja i racjonalizacja życia pod patronatem wielkich struktur — instytucji i państwa, 2) nieufność do naukowego poglądu na świat, 3) produkcja dla produkcji, a nie w celu zaspokojenia potrzeb, 4) demokratyzacja kultury duchowej w formie kultury masowej i jej podatność na zabiegi manipulacyjne w sferze świadomości zbiorowej, 5) urzeczowienie relacji międzyludzkich⁴⁰. Przyczyny te wywołały różne formy reakcji neutralizujących, z których dla Nowej Fali charakterystyczne są:

- kontestacja form społecznych i politycznych procesu instytucjonalizacji,
- poszukiwanie transcendencji przez rozszerzenie granic poznania świata i własnego istnienia (np. poezja R. Krynickiego i grupy Kontekst), przez przeciwstawienie chaosowi świata ładu poezji (S. Barańczak), ładu rozumu (A. Zagajewski) oraz siły doznań i emocji (J. Kornhauser),
- próba powrotu do źródeł obcowania ze światem w formie rozmowy o rzeczach pozornie prostych (R. Krynicki),
- uintensywnienie percepcji przez demaskację stereotypu językowego (S. Barańczak), myślowego (A. Zagajewski) i zmianę środków ekspresji (R. Krynicki i grupa Kontekst).

W wystąpieniach poetyckich przejawiają się dwie postawy: jedna redukcjonistyczna, oparta na dualizmie myślenia i metodzie analizy, oraz druga, dążąca do całościowego poznania świata przez stosowanie

⁴⁰ Por. S. Morawski: *O współczesnym kryzysie kultury*. W: tenże: *Na zakręcie: od sztuki do po-sztu'ci*. Wrocław 1985, s. 322-337

syntezy i symultaniczności percepcji. Cechą wspólną obu postaw jest niezgoda na zastane formy życia społecznego, kulturowego i w pewnym stopniu artystycznego. Manifestując krytyczny stosunek do rzeczywistości, poeci w różny sposób wykorzystywali dostrzegane w świecie sprzeczności: albo podkreślali rozdźwięk między nimi, jak S. Barańczak, J. Kornhauser i A. Zagajewski, albo zmiierzali do przekroczenia antynomii negacji i afirmacji, jak R. Krynicki, K. Karasek, E. Lipska i grupa Kontekst⁴¹.

Wystąpienia poetyckie, a także teorie filozoficzne i estetyczne są świadectwem świadomości kulturowej końca lat sześćdziesiątych i częściowo siedemdziesiątych, tym bardziej że zachodzą między nimi wyraźne zbieżności. Spośród wielu współczesnych teorii koncepcje H. G. Gadamera, J. G. Lakoffa i M. Johnsona, J. Derridy, M. Dufrenne'a i E. Souriau należą do tych, które istotnie wpłynęły na sposób myślenia humanistycznego i interpretację sztuki. Ich udział w kształtowaniu nowej świadomości estetycznej oraz stosunku do sztuki jest podobny do wpływu H. Marcusego i I. Illicha na zjawiska kontestacji społecznej⁴². H. G. Gadamer, J. Lakoff, M. Johnson i J. Derrida zakwestionowali specjalizacje naukowe, proponując metodę poznania całościowego, która uwzględniałaby, poza podejściem obiektywnym, również czynnik subiektywny. M. Dufrenne, E. Souriau i częściowo J. Derrida eksponują zagadnienia ontologii dzieła sztuki i jego odbioru, wprowadzając zatarcie granic między nadawcą a odbiorcą, sztuką a twórczością, wartościami etycznymi a estetycznymi.

Koncepcja Hansa Geорга Gadamera wyrosła z aktualnej sytuacji kulturowej, cechującej się coraz większym stopniem polisemii. Autor podejmuje próbę przywrócenia całościowej wizji świata i ochrony jednostkowej osobowości. Teoria ta mieści się w nurcie hermeneutyki fenomenologicznej. Interpretacja tekstów kultury zmierza do odkrycia podstawowego sensu, który nie podlega zewnętrznym systemom kodyfikacyjnym. Podmiot poznający i przedmiot poznawany nawzajem na siebie wpływają, zatem zrozumienie sensu dzieła jest równoczesnym uświadomieniem sobie sytuacji interpretatora. Likwiduje to dystans między poznającym a poznawanym, jak również pozwala na ciągle twórcze odczytanie tradycji w procesie dialogu interpretacyjnego. Indywidualne odczytanie sensu dzieła wyklucza teoretycznie wierność wobec jakiegokolwiek metodologii, ponieważ każda opiera się na specjalizacji i skodyfikowanych kryteriach. Istotnym punktem w propozycji hermeneutyki jest

⁴¹ Por. rozdziały III i IV.

⁴² Por. A. Jawłowska: *Drogi kontrkultury...*

stosunek do kultury jako formy refleksji i tu następują rozbieżności w sposobie jej traktowania (Heidegger i Merleau-Ponty)⁴³.

Gadamer, podobnie jak Ricoeur, nie krytykuje refleksji w sposób totalny, lecz wyłącznie jej szczególną postać, tzw. refleksję uprzedmiotawiającą, obecną w nauce. Wybiera kulturę „dialogową”, a więc myślenie względnie uprzedmiotawiające. Postuluje dynamiczne rozumienie osobowości ludzkiej, ponieważ ta zmuszona jest do wysiłku, do zmagania się z zastanymi formami kultury, realizując własne pragnienia i wypełniając brak tego, czego nie ma w systemie. Stąd sytuacją twórczą i zapewniającą człowiekowi niezależność jest bycie „pomiędzy”, które gwarantuje autentyczność jego istnieniu. Jak pisze Ewa Kobylińska, „Koncepcja Gadamera, pomimo iż wykorzystuje pewne idee Heideggera, funkcjonalnie jest raczej kontynuacją hermeneutyki Diltheya. Po »wchłonięciu« heideggeryzmu oraz po istotnym zmodyfikowaniu filozofii Diltheya (m. in. odrzucenie psychologizmu na rzecz semantycznego ujęcia związku między tekstem kulturowym a jego sensem, uwzględnienie możliwej nieporównywalności semantycznej między dwoma światopoglądami) funkcjonuje ona podobnie do hermeneutyki Diltheya pojętej tu jako wyodrębniona aktywność projektująca i regulująca czynności interpretacyjne w sytuacji wieloparadygmatyczności i polisemii kultury.”⁴⁴ Jest więc próbą rozumienia całościowego z uwzględnieniem różnorodności świata i kultury.

Hermeneutyka Gadamera oferuje jednostce możliwość intelektualnej i etycznej obrony przed cywilizacją, która zniszczyła w człowieku zdolność do rozmowy, a więc do realizowania się w procesie komunikacji⁴⁵. Czynności komunikacyjne mają podwójny sens: światopoglądowy i komunikacyjny. Utożsamienie ich prowadzi do zaniku jednostkowego światopoglądu wskutek traktowania go jako środka czysto instrumentalnego. Obroną przed uprzedmiotawiającym pragmatyzmem jest w teorii Gadamera ujęcie światopoglądu z „nawiasem epistemologicznym”. Oznacza to, że jednostka uczestnicząca w kulturze traktuje jej założenia jako

⁴³ For. E. Kobylińska: *Hermeneutyczne ujęcie kultury jako komunikacji*. W: *O kulturze i jej badaniu*. Red. K. Zarniara. Warszawa 1975, s. 211–248; H. G. Gadamer: *Rozum, słowo, dzieje*. Tłum. M. Łukasiewicz, K. Michalski. Wybór, wstęp i oprac. K. Michalski, Warszawa 1979; tenże: *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*. Tłum. K. Krzemień. W: *Zmierzch estetyki rzekomy czy autentyczny?* Wybór i wstęp S. Morawski. Warszawa 1987, s. 335–356.

⁴⁴ E. Kobylińska: *Hermeneutyczne ujęcie...*, s. 213.

⁴⁵ Proces ten nasilał się od końca XVII wieku, odkąd następowało coraz większe rozluźnienie kontaktu między nadawcą a odbiorcą literatury, spowodowane rozwojem druku. Przez dłuższy czas salon literacki służył podtrzymywaniu tego kontaktu.

zaistniałe wyobrażenia, w stosunku do których przyjmuje postawę demitologizującą i reinterpretacyjną. W ten sposób następuje odprzedmiotowanie światopoglądów, pozwalające na porozumienie między jednostkami a grupami. Światopogląd jest więc pozbawiony swych tradycyjnych funkcji: funkcji sterującej praktyczną działalnością człowieka oraz funkcji waloryzującej, związanej z regulacją prawnopolityczną.

Proponując rozumienie kultury jako zjednoczenie komunikacji ze światopoglądem, hermeneutyka nawiązuje do magicznego typu waloryzacji światopoglądowej, która zakłada jedność ontologii, niepodzielność przedmiotowego i symbolicznego aspektu świata. Rozbicie tej jedności nastąpiło — zdaniem Webera — w momencie odejścia od magii do kultury teologicznej⁴⁶. Usunięcie sacrum poza obręb obyczaju, praktycznych działań ludzkich było początkiem utraty całościowej wizji świata w wyniku podziału na to, co racjonalne (i co stanowi o rozwoju cywilizacji europejskiej) oraz irracjonalne, prowokujące do stawiania pytań ostatecznych.

Poszukując autentyczności istnienia jednostki w kulturze, Gadamer proponuje doświadczenie hermeneutyczne, w którym można wyróżnić: 1) doświadczenie przedrefleksyjne, korespondujące z magicznym, zorientowane aksjologicznie i poprzedzające wypowiedzianą pojęciowo refleksję oraz 2) doświadczenie refleksyjne o charakterze historycznym, należące do sfery kultury posługującej się różnymi kodami. Zgodnie z założeniem istnienia „pomiędzy” jednostka musi dysponować wiedzą o kulturze, by zrozumieć założenia semiotyki komunikacji, a tym samym zachować krytyczny stosunek do własnego światopoglądu, kształtowanego przez ciągle wybory. Równocześnie zmuszona jest ochraniać wartość całościowego istnienia jako podstawowego źródła wszelkich wartości, obecnych we wszystkich światopoglądach. Hermeneutyczny przekaz światopoglądowy nadaje wartość każdej czynności, opartej na indywidualnej decyzji, ponieważ w jednostce jest zawarta siła, powodująca jej samorealizację. Jest to się, obecne tak wyraźnie w twórczości E. Stachury. Jednocześnie, dążąc do sformułowania przekazu (co wielokrotnie podkreślał Stachura w powieści *Fabula rasa*), jednostka uświadamia sobie, że nie jest w stanie wypowiedzieć doświadczenia przedrefleksyjnego w sposób inny niż ten, którym dysponuje kultura. Tak więc autentyczność jednostki to jej prywatny system aksjologiczny, wyrażany przez to, co „nieautentyczne”, czyli kulturowe. W procesie komunikowania język stanowi taką podstawową barierę nieautentyczności. Jednakże doświadczenie hermeneutyczne Gadamera zakłada zawieszenie

⁴⁶ Por. E. Kobylińska: *Hermeneutyczne ujęcie...*, s. 215. McLuhan natomiast przyczyn tego rozbicia upatruje w rozwoju kultury druku, a nawet wcześniej — w rozwoju pisma fonetycznego.

jednostki między tajemnicą własnej egzystencji a systemem kultury, co gwarantuje prawdziwe poznanie i zrozumienie siebie, świata oraz innych. Źródłem wartości ostatecznych dla jednostki jest — według autora — przeżywanie siebie w świecie, przybierające także formy opisowo-poznawczej diagnozy kulturowej. Bycie w świecie polega na przywracaniu „całości sensu” i całości istnieniu⁴⁷.

„W każdym razie — pisze Gadamer — świadomość oświecona hermeneutycznie, poddając refleksji samą siebie, daje, moim zdaniem, świadectwo wyższej prawdzie. Prawdą świadomości hermeneutycznej jest mianowicie prawda przekładu. Wyższość tej prawdy polega na tym, że daje ona możliwość przyswajania czegoś obcego; prawdziwy przekład nie dokonuje bowiem tylko krytycznej destrukcji ani nie odtwarza czegoś bezkrytycznie, lecz interpretuje posługując się własnymi pojęciami w swym własnym horyzoncie, wykazując na nowo znaczenie tego, co tłumaczy. Dzięki przekładowi, który konfrontuje prawdę czegoś obcego z własną prawdą, to, co obce i to, co swojskie, zbiega się w nową postać. Taka forma hermeneutycznej praktyki znosi w pewnym sensie to, co dane w językowej postaci, wyjmując je z jego własnej językowej struktury świata. Jednakże to ono samo [...] zostaje włączone w nową językową wykładnię świata. [...] Filozofia, która zawsze musi być jawną bądź ukrytą krytyką tradycyjnych prób myślenia, jest [...] procesem, który wtapia wypracowane przez analizę semantyczną całości strukturalne w continuum tłumaczenia i pojmowania.”⁴⁸

Zmierzając do pokonania dystansu istniejącego między ludźmi oraz między epokami historycznymi, Gadamer podejmuje również problem sztuki, która stanowi doskonały przykład bezpośredniej konfrontacji własnej prawdy ze stanowiskiem obcym. Spotkanie z dziełem traktuje on jako spotkanie z samym sobą i przypisuje mu ponadczasowy charakter, ponieważ dzieło zapewnia wciąż nowe integracje. Trudno by było jednak odnaleźć w teorii Gadamera formę wykładu z estetyki. Uwagi na temat sztuki są rozproszone i stanowią część koncepcji „całości sensu”. Stąd interesująca wydaje się jego uwaga stwierdzająca, „że dzieło sztuki przekazuje się samo”⁴⁹. Można ją rozumieć podwójnie. „Przekazuje się samo”, ponieważ istnieje jakaś siła, duchowa transcendencja, co zgodne jest z wcześniejszą interpretacją całościowego widzenia świata. „Przekazuje się samo” może oznaczać jeszcze coś innego w świetle jego uwag o języku, a mianowicie tożsamość środka przekazu i znaczenia.

⁴⁷ Por. H. G. Gadamer: *Aktualność piękna...* oraz refleksję E. Kobylińskiej: *Hermeneutyczne ujęcie...*, s. 211—230.

⁴⁸ H. G. Gadamer: *Rozum, słowo, dzieje...*, s. 117—118.

⁴⁹ Tamże, s. 119.

W tym miejscu można by dopatrywać się zbieżności z teorią M. McLuhana oraz z jej artystycznymi implikacjami, np. w postaci koncepcji mozaiki kontekstowej S. Piskora. McLuhan twierdził, że przekazem jest przekąznik. S. Piskor uczynił to twierdzenie podstawą poetyki grupy Kontekst. Podobnych źródeł należy upatrywać w poetyckich *assemblage*'ach A. Szuby⁵⁰. Podkreślają one cechy konstytutywne sztuki, tj. ludyczność, symboliczność i święteczność. Ludyczność polega na swobodnej grze, będącej udziałem tak twórcy, jak i odbiorcy. Symboliczność zatrzymuje uwagę na dziele i odsyła do szerszego kontekstu. Święteczność zakłada wspólnotę artysty i odbiorców w zrozumieniu idei dzieła. Warto podkreślić, że według H. G. Gadamera dzieło nie musi mieć postaci przedmiotu sztuki; jest również postawą i procesem wydzielonym w danym doświadczeniu, jak np. *happening* czy sztuka gestu⁵¹.

Język dzieła sztuki rozumie on jako system słowny oraz pozasłowny i traktuje go jako przekąznik: „Język sztuki oznacza nadwyżkę sensu zawartą w samym dziele.”⁵² Stanowi o niewyczerpalności dzieła i wskazuje na możliwość utraty tożsamości na skutek przekładu na pojęcie⁵³. Wprowadzenie przez Gadamera znaku równości między przekąznikiem a przekazem jest inną niż teoria McLuhana wersją tendencji integracyjnych w kulturze współczesnej. Łączy ich jednak przekonanie o konieczności utrzymania wspólnoty.

Z ogromną nieufnością traktuje Gadamer język jako środek komunikacji: z jednej strony należy do sfery nieautentycznej (do kultury) i okazuje się niewystarczający do przekazywania naszego przedrefleksyjnego doświadczenia, z drugiej zaś — jesteśmy na niego od wieków skazani i w nim jest wpisana ciągłość kulturowa. Język nie stanowi idealnego systemu znaków, ponieważ nie jest jednoznaczny. Słowa są wieloznaczne, a więc mówią coś dopiero w kontekście sytuacji. Dlatego nie należy przyporządkowywać słów gotowym pojęciom. Sens świata konstryuuje się w trakcie językowej komunikacji, która z góry zakłada porozumienie⁵⁴. Warunkiem tego porozumienia jest jednak rozmowa, a więc i konieczność zrozumienia drugiego. Kontakt międzyludzki i porozumienie polegają zatem nie na docieraniu do poszczególnych znaczeń, lecz na odkrywaniu sensu całości. Doświadczenie porozumienia stanowi podstawę struktur poetyckich rozmów R. Krynickiego. Jest to porozumienie ze światem i sobą samym, zmierzające do odnalezienia utra-

⁵⁰ Por. rozdziały III i IV.

⁵¹ Por. S. M o r a w s k i: *Na zakręcie: od sztuki...* s. 299.

⁵² Por. H. G. G a d a m e r: *Rozum, słowo, dzieje...* s. 126.

⁵³ Tamże, s. 119—127.

⁵⁴ Tamże, s. 47—56.

conej więzi oraz tożsamości wewnętrznej. Zgłoszona w „rozmowie” wątpliwość jest rozwiązywana na użytek chwili dzięki omijaniu słów abstrakcyjnych. Równocześnie przez stosowanie nazw konkretnych przybliżone zostaje universum; w nich ujawnia się istota świata. Taka forma porozumienia nie likwiduje sprzeczności na zasadzie wchłonięcia jednych przez drugie, lecz wskazuje na pewną równoczesność, która wykracza poza ambiwalencję negacji i afirmacji. Wpływ myśli Wschodu na poezję R. Krynickiego nie przeczy wskazanej zbieżności z filozofią H. G. Gadamera. Doświadczenia buddyźmu Zen inspirowały nie tylko ruch społeczny kontrkultury, lecz także literaturę, sztukę i filozofię, stwarzając szansę zrozumienia całości dzięki odrzuceniu naukowej specjalizacji i kategoriałizacji⁵⁵.

Zasadę całościowego rozumienia człowieka i świata wyznawali też G. Lakoff i M. Johnson. Znaleźli oni rozwiązanie problemów języka jako elementu i nosiciela kultury oraz jej użytkownika w propozycji językoznawstwa kognitywnego. Ujęcie kognitywne języka powstało z bezpośredniej opozycji do gramatyki transformacyjno-generatywnej i odrzucało zasady tradycyjnej, wywodzącej się od Arystotelesa, teorii poznania. Autorzy proponują tzw. mit doświadczeniowy zamiast obowiązujących dotąd w poznaniu mitów obiektywizmu i subiektywizmu. Pomijając tutaj wyjaśnienie terminologicznego użycia mitu⁵⁶, można powiedzieć, że propozycja autorów amerykańskich zmierza do likwidacji podziałów w myśleniu: tym opartym na zasadzie obiektywizmu, a więc na intelekcie i racjonalizmie w granicach przyjętego systemu kategoriałnego, oraz tym, kierującym się subiektywizmem, czyli intuicją i wyobraźnią⁵⁷.

Teoria Nowej Fali opierała się m. in. na zabiegu redukcji doświadczenia do czynnika obiektywnego bądź subiektywnego. W wierszach Barańczaka całość doznań i refleksji jest zamknięta w języku, będącym obrazem świata. W poezji A. Zagajewskiego czynnikiem, który niszczy zastaną formę kategoriałizacji rzeczywistości, jest logika. Analityczne nastawienie takiego podejścia wprowadza dualizm myślenia i nową kategoriałizację świata w miejsce dawniej istniejącej. Obaj poeci wypowiadają się w imieniu prawdy obiektywnej. J. Kornhauser natomiast redukuje doświadczenie do jednostkowej wyobraźni i intuicji, opowiadając się za prawdą subiektywną⁵⁸.

⁵⁵ Por. rozdział III.

⁵⁶ Por. B. Tokarz: *Mit i jego związki z poezją*. „Litteraria” 1980. XII, s. 57—85 — uwagi na temat mitu jako pewnej postawy poznawczej, a także te same: *Mit literacki*. Katowice 1983, s. 259—284.

⁵⁷ Por. G. Lakoff, M. Johnson: *Metafory w naszym życiu*. Wstęp i tłum. T. P. Krzeszowski. Warszawa 1988, s. 213—222.

⁵⁸ Por. rozdział III.

Stosowanie teorii kategoriałizacji w naukach humanistycznych nie może doprowadzić do prawdziwego poznania, ponieważ kieruje nią zasada redukcjonizmu, która omija zagadnienia wykraczające poza przyjętą kategorię. Służy natomiast rozwijającym się specjalizacjom, by zatrzymać w efekcie całościowy obraz człowieka i jego doświadczenia. Rzeczy i ludzie traktowani obiektywnie są wytworem abstrakcji i nie mają nic wspólnego z rzeczywistością, ta bowiem jest taka, jaką ją odbieramy w naszym doświadczeniu, a używane przez jednostki formy językowe są mniej lub bardziej umotywowanym ich doświadczeniem zmysłowym⁵⁹.

Do podobnego celu zmierza Gadamer, odrzucając refleksję uprzedmiotawiającą jako nieużyteczną poznawczo. Jego stanowisko wobec języka również koresponduje z założeniami językoznawstwa kognitywnego. Podkreślenie sytuacji rozmowy, która czyni język środkiem komunikacji, zakłada określony kontekst, a więc łączy element obiektywny użytego kodu z elementem subiektywnym, pozwalającym dotrzeć do istoty znaczenia. Obie zasady poznania i przedstawienia wykorzystali w poetyce członkowie grupy Kontekst. Zasada mozaiki kontekstowej zakłada bowiem obiektywne przedstawienie rzeczywistości za pomocą zapożyczonych z niej form, tzw. rzeczy gotowych, które są odbierane indywidualnie, a więc ich wybór jest motywowany subiektywnym doświadczeniem. Efektem poznawczym wykorzystania czynników obiektywnego i subiektywnego w zrozumieniu świata oraz jednostki jest sposób, w jaki znana struktura formalno-znaniowa funkcjonuje w nowej całości⁶⁰. Rozbudowując analizę semantyczną, Gadamer zwraca uwagę, że podstawowym jej celem jest uchwycenie momentu wchodzenia „jakieś całości strukturalnej w nową strukturę całościową. Precyzyjny opis semantyczny ujawnia niekoherencję powstającą przy recepcji jakiegoś zakresu słowa w nowych kontekstach — niezgodność tego rodzaju oznacza zaś często, że mamy do czynienia z rzeczywiście nowym poznaniem.”⁶¹ Mechanizm ten jest szczególnie widoczny w logice metafory nie tylko literackiej, indywidualizującej, lecz także w metaforze codzienności, której tyle miejsca poświęcają Lakoff i Johnson. Bliskie im jest twierdzenie Gadamera, że „doświadczenie świata jest zapośredniczone przez język, to zaś wyznacza najszersze pojęcie przekazu, który jako taki wprawdzie nie jest językowy, ale może być w języku wykładany”⁶².

W teorii G. Lakoffa i M. Johnsona metafora zajmuje miejsce centralne. To znaczenie, a nie struktura, stanowi podstawowy problem ję-

⁵⁹ G. Lakoff, M. Johnson: *Metafory...* s. 103—112. 153—166.

⁶⁰ Por. rozdziały III i IV.

⁶¹ H. G. Gadamer: *Rozum, słowo dzieje...*, s. 109.

⁶² Tamże, s. 122.

zyka i językoznawstwa, ponieważ w metaforze spotyka się to, co obiektywne i to, co subiektywne w sytuacji jednostkowego użycia. Po raz pierwszy, badając metafory życia codziennego, zwrócili oni uwagę, że kategorie naszego powszechnego myślenia są w większości metaforyczne, że „metafora jest przede wszystkim sprawą myśli i działania, a jedynie wtórnie sprawą języka”⁶³. Łączy więc ona rozum z wyobraźnią. W ten sposób teoria kognitywna języka, wywodząca się z koncepcji Ludwika Wittgensteina, Edwarda Sapira, Benjamin Lee Whorfa, koresponduje z hermeneutyką Paula Ricoeura. Zauważalne pokrewieństwo z Gadamerem jest świadectwem ogólniejszej tendencji w kulturze, zmierzającej do pełnego zrozumienia świata i człowieka w zmienionych warunkach cywilizacyjnych. Stąd Lakoff i Johnson dążą do zbliżenia między różnymi ujęciami. „Mit obiektywizmu odzwierciedla ludzką potrzebę rozumienia świata zewnętrznego, bez czego nie można skutecznie w tym świecie funkcjonować. Mit subiektywizmu skupia się na wewnętrznych aspektach rozumienia — na tym, co dany człowiek uznaje za znaczące i co nadaje wartość jego życiu. Mit doświadczeniowy utrzymuje, że względy te nie są ze sobą sprzeczne. Proponuje on punkt widzenia umożliwiający spotkanie obu tych względów. [...] W obrębie mitu obiektywizmu wzgląd na prawdę wyrasta ze względu na skuteczne funkcjonowanie [...] człowieka oddzielonego od swego otoczenia [...] Podstawowym tematem mitu subiektywizmu jest próba przewyciężenia alienacji [...] Wiąże się to z uznaniem rangi człowieka — jego indywidualności i uczuć osobistych, intuicji i wartości. Wersja romantyczna wiąże się z pochwałą zmysłów i uczuć [...]

Mit doświadczeniowy przyjmuje perspektywę człowieka jako części jego otoczenia, a nie jako czegoś oddzielonego od otoczenia. Skupia się on na nieustannej interakcji człowieka z jego otoczeniem fizycznym i z innymi ludźmi. W tej interakcji z otoczeniem dostrzega on obustronne wzajemne zmiany. Nie można funkcjonować w ramach otoczenia nie dokonując w nim zmian i nie podlegając zmianom.”⁶⁴

Ten długi cytat z Lakoffa i Johnsona ujawnia podobieństwo ich teorii do idei hermeneutyki oraz do ideologii kontrkultury. Podkreślmy, że — tak jak w teorii McLuhana — wyraźne jest tu myślenie konstruktywne, proponujące wyjście z destabilizującej polisemii kultury współczesnej. Nie bez znaczenia jest fakt, że obie próby przewyciężenia szoku cywilizacyjnego wyrosły w centrum cywilizacji technicznej — w Stanach Zjednoczonych, mimo że posilkują się często myślą europejską⁶⁵. M. McLu-

⁶³ G. Lakoff, M. Johnson: *Metafory...* s. 182.

⁶⁴ Tamże, s. 257—258.

⁶⁵ Por. H. Lefebvre: *Vers le Cybernanthrope. Contre les technocrates*. Paris 1971 oraz „Literatura na Świecie” 1938, nr 10 — fragmenty poświęcone sztucznej inteligencji.

han szczególną rolę przypisuje artyście, twórcy, którego obowiązkiem jest wytworzenie antyśrodowiska, a w tym celu musi sam je najpierw zrozumieć. Lakoff i Johnson stawiają natomiast pytanie, czy komputery mogą opisać, jak pojęcia metaforyczne umożliwiają nam zrozumienie naszych doświadczeń, a więc czy byłyby w stanie zrozumieć rzeczywistość na sposób ludzki. Odpowiedź jest zdecydowanie negatywna, ponieważ komputery nie dysponują doświadczeniami ludzkimi⁶⁶.

Myśl Jacquesa Derridy jest odbiciem samowiedzy kryzysu poznania, istniejącego we wszystkich propozycjach metodologicznych, mimo że wyrasta ona z nurtu postrukturalistycznego i fenomenologicznego. Zawiera przekonanie o braku możliwości całościowego komunikowania się w języku słownym, bo znak jest zawsze nieobecnością przedmiotu, który zastępuje. Istnieje więc rozmijanie się z prawdą, gdyż między rzeczywistością a słowem powstaje luka, ponieważ autentyczna rzeczywistość nie poddaje się opisowi. Przekonanie to nie prowadzi jednak autora do negacji kultury pisma, jak to czynił McLuhan. Derrida wyraźnie wypowiada się przeciw koncepcji końca ery gutenbergowskiej, pisząc: „1. en tant qu'écriture, la communication, si l'on tient à garder ce mot, n'est pas le moyen de transport du sens, l'échange des intentions et des vouloir-dire, le discours et »la communication des consciences«. Nous n'assistons pas à une fin de l'écriture qui restaurerait, suivant la représentation idéologique de MacLuhan, une transparence ou une immédiateté des rapports sociaux; mais bien au déploiement historique de plus en plus puissant d'une écriture générale dont le système de la parole, de la conscience, du sens, de la présence, de la vérité, etc., ne serait qu'un effet et doit être analysé comme tel. C'est cet effet mis en cause que j'ai appelé ailleurs logocentrisme. [...] 2. l'horizon sémantique [...] est excédé ou crevé par l'intervention de l'écriture, c'est-à-dire d'une *dissémination* qui ne se réduit pas à une *polysémie*. L'écriture se lit, elle ne donne pas lieu »en dernière instance«, à un déchiffrement herméneutique, au décryptage d'un sens ou d'une vérité.”⁶⁷

⁶⁶ Per. G. Lakoff, M. Johnson: *Metafory...*, s. 249—250.

⁶⁷ J. Derrida: *Marges de la philosophie*. Paris 1972, s. 392: „1. jako pismo, komunikacja, jeśli zależałoby na utrzymaniu tego słowa, nie jest środkiem przekazu znaczenia, wymianą intencji i tego, co chce się powiedzieć, dyskursem i »komunikowaniem się świadomości«. Nie jesteśmy świadkami końca [ery — B. T.] pisma, który olinowilby, wedle reprezentacji ideologicznej McLuhana, przejrzystość lub bezpieczeństwo stosunków społecznych; uczestniczymy w narastającym rozwoju historycznym pisma ogólnego, którego systema mowy, świadomości, znaczenia, obecności, prawdy itd. byłby jedynie skutkiem i musi być analizowany jako taki. To ten właśnie podważony skutek nazwałem gdzie indziej logocentryzmem. [...] 2. horyzont semantyczny [...] został przekroczony lub przestał istnieć na skutek interwencji pisma, to znaczy dyseminacji [rozproszonego znaczenia — B. T.], która

Tym samym odrzuca on również próbę całościowego widzenia hermeneutyki, mając równocześnie wątpliwość co do transcendentnego *signifié*. Skoro więc neguje diadyczne rozumienie znaku de Saussure'a, utożsamiając *signifié* z *signifiant*, oraz całościowe rozumienie sensu przez hermeneutykę, to co pozostaje?⁶⁸ Otóż, Derrida proponuje ciągłą postawę krytyczną, polegającą na nieskończonym nanoszeniu poprawek do tekstu. Poprawki nanoszone są w ciągłej aktualizacji tekstu, czyli w procesie odbioru. Wtedy to prawda tekstu staje się prawdą rzeczywistości. Mamy zatem do czynienia z intertekstualnością, co podkreśla autor, formując jakby prawo powszechnej cytowalności. Dzięki niemu znak wchodzi za sprawą reproduktywności w różne konteksty, które modyfikują jego sens i zmieniają znaczenie kontekstu⁶⁹, jak w poetyce grupy Kontekst oraz *collage*'ach R. Krynickiego i S. Barańczaka. „Tout signe, linguistique ou non linguistique, parlé ou écrit [...] peut être cité, mis entre guillemets; par là il peut rompre avec tout contexte donné, engendrer à l'infini de nouveaux contextes, de façon absolument non saturable. Cela ne suppose pas que la marque vaut hors contexte, mais au contraire qu'il n'y a que des contextes sans aucun centre d'ancrage absolu. Cette citationnalité, cette duplication ou duplicité, cette itérabilité de la marque n'est pas un accident ou une anomalie, c'est ce (normal/anormal) sans quoi une marque ne pourrait même plus avoir de fonctionnement dit »normal«.”⁷⁰

Intertekstualność proponowana przez Derridę nie ma wiele wspólnego z ideą specjalizacyjną, co podkreślał wielokrotnie, odchodząc od rygoru systemu na rzecz relatywizmu. Brak centralnego punktu gwarantującego sensowność i jednoznaczność świata to prawda literatury, to prawda cytatu, a więc dekontekstualizacji. *La dissémination* — rozsiewanie znaczenia — to wiele znaczeń oraz obecność jednych w drugich, to dekonstrukcja uznanych prawd i zapewnienie wewnętrznego dynamizmu my-

nie sprowadza się do polisemii. Pismo się czyta; ono nie pozwala »w ostatniej instancji« na odczytanie hermeneutyczne, na odszyfrowanie jakiegoś sensu lub jakiejś prawdy.” (tłum. — B. T.).

⁶⁸ Tamże, s. 20—21.

⁶⁹ Stanowisko takie zbliża go do kategorii „rozumienia” z teorii Gadamera oraz do koncepcji przetłumaczalności znaku Peirce'a.

⁷⁰ J. Derrida: *Marges...*, s. 381: „Każdy znak językowy lub niejęzykowy, mówiony lub pisany [...] może być cytowany, wzięty w cudzysłów, dzięki temu może zerwać z wszelkim danym kontekstem, ustanawiać nieskończoność nowych kontekstów w sposób zgoła nieograniczony. Nie oznacza to, że znak jest ważny poza kontekstem, lecz przeciwnie — że istnieje tylko w kontekstach bez żadnego ośrodka absolutnego zakotwiczenia. Ta cytowalność, ta zdolność do powielania czy duplikowania, ta powtarzalność znaku nie są przypadkiem lub anomalią, bez nich znak nie mógłby funkcjonować w sposób normalny.” (tłum. — B. T.).

sli. *La dissémination* oznacza również możliwość zaistnienia i łączy myśl Derridy nie tylko z hermeneutyką, ale także z charakterystycznym dla ideologii kontrkultury przekonaniem o bliskości w obcości⁷¹. W pismach Derridy zasada cytowalności dopuszcza posługiwanie się przez artystę całościami już gotowymi, które ulegają dekonstrukcji w nowym kontekście, o czym przekonują poetyckie *assemblage* A. Szuby. J. Derrida wyklucza wiedzę pewną, ponieważ między myślą a językiem jest ciągły rozdźwięk. Dlatego należy odrzucić logocentryzm jako postawę ograniczającą wolną interpretację tekstu, który jest oparty na wewnętrznej i zewnętrznej dynamice. Praktyka poetycka A. Szuby wyraźnie wskazuje, że niewystarczające jest ujęcie interpretacyjne zgodne z regułami lingwistyki de Saussure'a.

Przedstawione koncepcje stanowią tylko rodzaj inspiracji dla nowej estetyki, nie będąc nią samą. Myśl humanistyczna drugiej połowy XX wieku jest wynikiem — jak pisze Marek J. Siemek — „procesu destrukcji — a raczej autodestrukcji — samego pola teorii, zbudowanego na konstytutywnej różnicy i opozycji między obiektywnością Nauki a subiektywnym Życiem ludzkiego podmiotu. [...] Filozofia współczesna nie ignoruje więc tej różnicy, lecz przeciwnie, zaczyna ją myśleć z całą powagą; [...]. Ujmując »obiektywną rzeczywistość« świata otwieranego przez naukę oraz jej »subiektywne przeżycie« w ludzkiej podmiotowości jako nierozzerwalny splot, w którym obie te formy doświadczeniowej *episteme* nawzajem wytwarzają się, warunkują i nakładają na siebie, filozofia taka umożliwi również śledzenie zawilego mechanizmu ich polaryzacji w odrębne, a nawet przeciwstawne struktury epistemiczne. Staje się więc prawdziwie rozumiejącą teorią zarówno »nauki« jak i »życia« dzięki temu, że pierwotnie jest teorią ich wzajemnego stosunku we wspólnej podstawie.”⁷²

Chęć całościowego ogarnięcia świata, człowieka i jego wytworów przyniosła nie tylko różnorodne manifestacje artystyczne, ale też zachwiała dotychczasowe kryteria estetyczne. Już Władysław Tatarkiewicz pisał, że dopóki piękno nie definiuje sztuki, sztuka to twórczość⁷³. Najważniejszym elementem pojęcia twórczości jest nowość. Wobec dominacji tendencji integracyjnych w filozofii nastąpiło wymieszanie i utożsamienie takich pojęć, jak poznanie, etyka i estetyka. Najbardziej oczywistym tego przykładem mogą być postawy dwóch francuskich estety-

⁷¹ Por. J. Derrida: *La dissémination*. Paris 1972 oraz interpretację Derridy — T. Sławek: *Fikcja i troska*. W: *Znak, tekst, fikcja*. Red. W. Kalaga, T. Sławek. Katowice 1987, s. 123—124.

⁷² M. Siemek: *Wstęp do: Drogi współczesnej filozofii*. Wybór i wstęp... Warszawa 1978, s. 17, 26—27.

⁷³ W. Tatarkiewicz: *Dzieje sześciu pojęć*. Wyd. 2. Warszawa 1976, s. 309.

ków: Etienne'a Souriau i Mikela Dufrenne'a. O ile dla W. Tatarkiewicza dzieło sztuki było jeszcze wytworem, o tyle dla E. Souriau jest ono przede wszystkim działaniem. Jego teoria sztuki jest wynikiem przemian zachodzących w nowej sztuce oraz współlistnieje z ideologią kontrkultury. Souriau najpełniej przedstawił swe refleksje w *La couronne d'herbes*, w której to propozycji dokonał całkowitego utożsamienia etyki z estetyką. Twierdzi on bowiem, że jedyną zasadą moralną artysty jest obowiązek tworzenia sztuki. Oczywiście, nie zajmuje się definiowaniem samej istoty dzieła sztuki, lecz stawia przed artystą imperatyw, by wszelkie jego działanie było sztuką, a również on sam stawał się dziełem sztuki. Postawa taka nawiązuje do etosu antyszuki, rozwijającej się w granicach kontrkultury. Zadaniem współczesnych artystów nie jest kontemplacja estetyczna, lecz aktywna postawa wobec własnego życia, mająca być punktem wyjścia aktywności zbiorowej. Taka postawa nie zakłada trwałej konstrukcji dzieła, lecz formy zmienne, niekiedy ulotne, jak zdarzenia składające się na proces życiowy. Ekspozuje osobisty i ekspresywny stosunek do własnego działania twórczego. Tak rozumianą sztukę i działanie twórcze najpełniej oddaje teatr i różne manifestacje parateatralne⁷⁴ jako formy dzieła żywego. Wymagają one postawy krytycznej wobec własnego działania, a także utożsamiają twórcę z odbiorcą przez połączenie wewnętrznego i zewnętrznego punktu widzenia.

Tzw. sztuka egzystencjalna wyrosła z przeżycia tragizmu istnienia, a więc bezsensu istnienia, braku godności lub po prostu niezgody na „jednowymiarowość” i „instytucjonalizację” człowieka. Stąd dla Souriau podstawową kategorią estetyczną jest „kategoria wzniosłości”, która odpowiada kategorii godności. „Wzniosłość czy też inaczej szacunek dla własnej osoby jest centralnym pojęciem koncepcji Souriau, łączącym etykę z estetyką. Autor *La couronne d'herbes* pomija pojęcie dobra i zła, ponieważ nie wychodzi z założeń moralistycznych, lecz ze stanowiska filozofii aktu twórczego. Zadaniem jednostki jest traktowanie siebie i otoczenia jako potencjalnego pola działania sztuki. Taka postawa aktywizuje czynnik twórczy. Postępowanie moralne, realizujące takie założenie, odrzuca reprodukcję wzorów, wymagając oryginalności i inwencji od twórcy.”⁷⁵

Mikel Dufrenne prezentuje koncepcję zbliżoną do teorii E. Souriau, przypisując inspiracji twórczej funkcję podstawową dla rozwoju człowieka. To ona zmienia *homo faber* w *homo aestheticus*. Dzieło sztuki jest dla niego bytem jednorodnym i autonomicznym, które scala jedna

⁷⁴ Por. J. Brach-Czaina: *Etos...*, s. 44—72 — interpretacja akcji *Living Theatre*.

⁷⁵ Tamże, s. 101—134 oraz E. Souriau: *La couronne...*

zasada upodabniająca je do świadomości człowieka — jak zauważa M. Gołaszewska. Struktura dzieła odzwierciedla też funkcje psychiczne człowieka, a więc jego zdolność percepcyjną, uczuciową i zmysłową. Sens dzieła ujawnia się — według Dufrenne'a — w przedmiocie estetycznym, który istnieje w pełni w spostrzeżeniu odbiorcy, będącym współtwórcą dzieła. Tak więc autor, widząc dzieło jako całość, doprowadził do zatarcia granicy między twórcą a odbiorcą oraz między naturą dzieła sztuki a przedmiotem estetycznym. Taka realizacja tendencji integrującej, pomimo założenia o autonomii dzieła, prowadzi również do zakwestionowania dotychczasowych zasad estetyki. Dufrenne ponadto zakłada, że warunkiem sztuki powszechnej jest swoboda gry⁷⁶, a więc uznaje — podobnie jak Gadamer — ludyczność za cechą konstytutywną sztuki.

Pojawienie się takich pojęć, jak moralność estetyczna, estetyka nieufności, etos nowej sztuki wynika z potrzeby negacji istniejącego czy istniejących systemów kulturowych. Zbliżenie, a nawet utożsamienie sztuki z życiem (czy życia z nauką) było przez jednych określane jako wkroczenie życia do sztuki, przez innych zaś — jako wkroczenie sztuki do życia. Druga hipoteza wydaje się bardziej słuszna, biorąc pod uwagę istnienie w człowieku naturalnej potrzeby tworzenia, na co wskazywali Illich i Marcuse i co już od XIX wieku starała się udowodnić psychologia⁷⁷. Niewątpliwie słusznie stwierdza Alicja Kępińska, kontynuując myśl M. Gołaszewskiej, że „stawianie znaku równości między sztuką a życiem [...] nigdy nie było zasadne [...] Jest to raczej wspólnota losu, która sztuce i życiu udziela podobnych cech człowieczeństwa.”⁷⁸

Na kulturowy charakter kryzysu końca lat sześćdziesiątych wskazywał Edgar Morin, przyjmując, podobnie jak Linton, że „Kultura jest konfiguracją wyuczonych zachowań i ich rezultatów, których elementy składowe są podzielone i przekazywane przez członków danego społeczeństwa”. Przez „zachowanie” rozumie Linton „wszystkie formy aktywności jednostki, jawne czy ukryte, fizyczne czy psychiczne”⁷⁹. Przekonanie to podzielał również M. Dufrenne. W roku 1970 pisał o wydarzeniach paryskiego maja 1968: „Odrzucenie kultury» potrzebne jest

⁷⁶ Por. M. Dufrenne: *Utopia nowej sztuki*. Tłum. M. Szpakowska. W: *Zmierzch estetyki...*, s. 299—334; M. Gołaszewska: *Mikel Dufrenne, filozof doświadczenia estetycznego*. „Studia Filozoficzne” 1968, nr 3/4.

⁷⁷ Por. I. Wojnar: *Człowiek który tworzy*. W: *Eseje o pięknie*. Red. K. Wilkoszewska. Kraków 1988, s. 189—198.

⁷⁸ A. Kępińska: *Wymknąć się z kontekstu kultury*. W: *Eseje o pięknie...*, s. 185.

⁷⁹ R. Linton: *Kulturowe podstawy osobowości*. Warszawa 1975, s. 44 — cyt. za: J. Brach-Czaina: *Etos...*, s. 139.

po to, aby powrócić do źródeł, tam, gdzie jednostka czuje, że istnieje w świecie inaczej niż na komendę czy w sposób zastępczy, tam, gdzie odradza się sama dla siebie, nie będąc oddzielona od świata i bez ryzyka alienacji, tam, gdzie zasada rzeczywistości jeszcze nie wyklucza radykalnie zasady przyjemności.”⁸⁰ Podstawą odrodzenia się jednostki są wartości etyczne.

Kryzys zakwestionował cały układ kulturowy, sposób funkcjonowania całości, a nie tylko niektóre jej elementy. Tym samym dotknął również estetyki jako systemu waloryzacyjnego, dotyczącego jednej z dziedzin kultury — sztuki, która przestała istnieć w tradycyjnej formie. Skoro jednak cały ciąg przemian następował w imię autentyczności i godności, czyli w imię wartości etycznych, również estetykę zdominowały pojęcia z tego zakresu.

Alicja Kępińska wyróżnia trzy fale krytyki i buntu kulturowego: pierwszą — w latach pięćdziesiątych (od informelu do pop-artu oraz amerykański teatr ulicy), drugą — pod koniec lat sześćdziesiątych, zwaną kontrkulturą, i trzecią trwającą obecnie. Charakterystyka tej ostatniej wykracza poza ramy książki; warto jednak zwrócić uwagę na fakt, który wydaje się być kontynuacją rozpoznań dokonanych tak w sferze sztuki i literatury, jak i myśli humanistycznej. Otóż etap ten charakteryzuje się operowaniem cudzym słowem, cytatem również pozasłownym; jest to zgodne z Derridowską zasadą *la dissémination* czy, inaczej, intertekstualności. Nadal ujawnia się idea wspólnoty i doświadczeniowego przeżycia subiektywizmu i obiektywizmu. B. A. Oliva nazywa to zjawisko „transawangardą”. „Przedrostek »trans« oznacza, że artyści stają się jakby nomadami przez różne czasy i kultury i że podczas tych wędrówek strzępy różnych symbolik zostają podjęte, bez jednak solennej ich egzegezy i bez nadmiernego przywiązania do jakiegokolwiek z nich. Łączy się z tym niedbalstwo czy nawet nonszalancja w stosunku do tego, co wydarzyło się w sztuce ostatnich lat; nic z tego nie jest zobowiązujące na dziś. Niebagatelne znaczenie mają środki formalne, które umożliwiają ekspresję takiej postawy. Możemy odczuwać jako paradoksalny fakt, że następuje tu nawrót do tak tradycyjnej i »solennej« techniki, jaką jest malarstwo, oraz do wielokrotnie odsuwanej przez sztukę XX wieku narracji; fakt ten jednak zostaje podcięty w swej istocie przez nieporządek i jakby brak powagi — zarówno w narracji, jak i w sposobie malowania. [...] Wiele wątków w tym malarstwie jest reminiscencją czegoś innego — jakichś zapamiętanych obrazów i tech-

⁸⁰ M. Dufrenne: *Sztuka i natura*. W: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*. Warszawa 1980 — cyt. za: A. Kępińska: *Wymknąć się z kontekstu kultury...*

nik, przy czym motywy z »wysokiej« kultury mieszają się z przedstawieniami, które są banalne, »nieświeże«, a bywa, że kiczowate.⁸¹

John Blake skłania się do konwencji kulturowych, by wyrazić wolność własną, wolność drugiego człowieka i wolność widza, wykorzystując znane już treści (nie gotowe elementy) w nowej całości⁸². Jest to już sztuka tworzona przez tych, którzy wyrastali w świecie telewizji i nie przeżywali szoku kulturowego inicjacji, jak by to określiła Margaret Mead. Tworzą więc antyśrodowisko sztuki zgodne z zasadami otwartości, ale też z nowym modelem percepcyjnym.

Wszystkie przedstawione paralele między Nową Falą a niektórymi propozycjami współczesnej humanistyki wykazują jak mocne było przeświadczenie o konieczności całościowego widzenia człowieka i świata. Prezentowana postawa integracyjna jest wyrażana najczęściej w kategoriach: procesu komunikacji, zrozumienia, poznania i twórczości. Komunikację warunkuje autentyczny kontakt porozumiewających się oraz komunikowanego przedmiotu (myśl, zjawisko, światopogląd) z jego sposobem i środkiem komunikowania. Dla Gadamera kontakt ten ma charakter słowny i pozasłowny. Wymaga zrozumienia oraz poznania przedmiotu, o którym się komunikuje. Łączy w sobie element obiektywizmu i subiektywizmu. Zrozumienie jest pozbawione celów pragmatycznych, ponieważ zmierza do odkrycia prawdy. Środkiem do jej osiągnięcia jest tzw. światopogląd poznającego „z nawiasem epistemologicznym”, a więc ciągła postawa reinterpretacyjna wobec prawd zastanych. Konfrontacja prawdy własnej z prawdą cudzą stanowi drogę do prawdziwego poznania, jeśli ujawnia między nimi niekonsekwencję.

Taką postawę reinterpretacyjną wobec rzeczywistości przyjmują w zasadzie wszyscy twórcy Nowej Fali (z pewnymi jednak ograniczeniami, na które wskazują analizy przeprowadzone w rozdziale III). Różnie poeci rozumieją poznanie całościowe. W wierszach S. Barańczaka poznanie jest ograniczone do sfery języka. A. Zagajewski, podejmując reinterpretację świata, stosuje mechanizm logicznej sprawdzalności zdań i przedstawionych sytuacji. Sprawdziany J. Kornhausera przebiegają w płaszczyźnie ekspresywno-emocjonalnej. Wszyscy trzej dokonują więc zabiegu redukcyjnego w zakresie przestrzeni poznawczej oraz uwarunkowań czasowych (historycznych), ograniczając poznanie do języka, kategorii logicznych i do uczucia. Reinterpretują współczesną rzeczywistość z określonych punktów widzenia. Burzą zastaną kategorializację zjawisk i wprowadzają nową (sprzeczność z propozycją G. Lakoffa i M. Johnsona).

⁸¹ Tamże, s. 183–184.

⁸² Tamże, s. 185.

S. Barańczak, A. Zagajewski i J. Kornhauser dezintegrują zastane struktury porozumienia w sferze językowej, logicznej i uczuciowej. R. Krynicki wybiera ostatecznie inną drogę. Po okresie peiperowsko-lingwistycznym znajduje inspiracje w myśli Wschodu, która wydaje się korespondować z ideą poznania zawartą w filozofii H. G. Gadamera. W jakim stopniu Krynicki korzystał z teorii niemieckiego filozofa, którego myśl jest czytelna w ideologii kontrkultury, trudno powiedzieć. Inspiracje wschodnie w jego wierszach dają się odczytać z przyjętej formy rozmowy. Rozmowa jest dla poety poszukiwaniem nie tylko kontaktu, lecz przede wszystkim prawdy. Sposób zadawania pytań przypomina rozmowę mistrza Zen z uczniem, tzw. *koan*, który polega na zgłębianiu sensu zagadkowych opowieści, dialogów, pytań, gestów i ma na celu dotarcie do prawdy niepoznawalnej racjonalnie. *Koan* i medytacje ułatwiają — według buddyzmu Zen — osiągnięcie stanu *satori*, czyli pozarozumowego punktu widzenia świata i siebie⁸³.

Chęć całościowego poznania charakterystyczna dla Krynickiego koresponduje również ze stanowiskiem H. G. Gadamera, i to w podwójnym wymiarze: 1) w wymiarze doświadczenia przedrefleksyjnego, bliskiego doświadczeniu magiczno-mistycznemu, oraz 2) w wymiarze doświadczenia refleksyjnego, związanego ze sferą kultury. W tym drugim zakresie forma rozmowy nie zawsze musi implikować drogę do uzyskania *satori*. Jest zastosowaniem Gadamerowskiej zasady konfrontacji. Równocześnie przyjęcie przez Krynickiego postawy „pomiędzy” jest odrzuceniem kategoriaлизации poznawczej i przekroczeniem granicy między twórcą a odbiorcą, co Dufrenne i Souriau uważają za zjawisko charakterystyczne dla sztuki współczesnej i co świadczy także o odrzuceniu reprodukcji oraz o dominacji założenia podkreślającego oryginalność i innowację. Forma rozmowy (zarówno Gadamerowskiej, jak i wziętej z buddyzmu Zen) jest dla R. Krynickiego drogą do odzyskania integracji wewnętrznej oraz integracji ze światem. Forma ta nie spełnia wszakże jednego warunku z założeń Gadamera: nie uwzględnia doświadczenia refleksyjnego kultury. Oznacza to, że nie łączy czasów odległych i nie wyciąga w pełni konsekwencji z kulturowego otoczenia. Do nielicznych przykładów należy uwzględnienie zjawisk cywilizacji w niektórych wierszach *Organizmu zbiorowego*. Tam podmiot liryczny pełni funkcję medium, przez które świat przepływa.

A. Szuba zupełnie odmiennie zmierza do całościowego poznania świata i do artystycznego w nim współuczestnictwa. Wychodzi z założenia, podobnie jak czyni to w szkicach programowych S. Piskor, że

⁸³ Por. D. T. Suzuki: *Wstęp do buddyzmu Zen*. Wstęp C. G. Jung. Tłum. M. i A. Grabowscy. Warszawa 1979.

język jako środek komunikacji został skompromitowany: w poezji dotyczy to języka metaforycznego, w życiu zaś — coraz częściej istniejącej rozbieżności między komunikatem a przedmiotem komunikacji. Istnienie tzw. wspólnego języka, o którym pisał także Krynicki, nie pozwala na zróżnicowanie punktów widzenia ani też nie odzwierciedla tego, co opisuje lub o czym orzeka. Jednak ten „wspólny język” może twórcy posłużyć za podstawę tworzywa jego wypowiedzi. W ten sposób podmiot liryczny nie jest ani medium, ani syntetyzatorem rzeczywistości. Istnieje w tekście jako jego czynnik sprawczy, bo poszczególne segmenty wypowiedzi mają swoich odrębnych nadawców. Tekst staje się miejscem spotkania wielu postaw, a tym samym konfrontacją różnorodnych światopoglądów. Uwaga odbiorcy zostaje przeniesiona ze struktury języka na znaczenia przekazywane przez poszczególne segmenty wypowiedzi cudzych, zapożyczonych z różnych języków funkcjonalnych. Z nich powstaje znaczenie tekstu jako całości, w którym podstawową funkcję pełni podmiot. Realizacje artystyczne A. Szuby najbliższe są — jak się wydaje — koncepcji Derridy, który proponuje ciągłe nanoszenie poprawek (zgodnie z zasadą *la dissémination*), uznając równocześnie reproduktywność znaku. Dla poetów Kontekstu reproduktywność jest podstawowym problemem stawianym twórcy w epoce „wspólnego języka”. Nanoszenie ciągłych poprawek sprawia, że znak znany oraz uznany pojawia się w nowym kontekście i już przez to zmienia swoje znaczenie; również kontekst znaczy coś innego w relacji z wprowadzonym doń znakiem. Zarówno znak, jak i kontekst podlegają reprodukcji. Wynikające stąd prawo powszechnej cytowalności stosuje bezpośrednio A. Szuba. *La dissémination* to wielość znaczeń i obecność jednych w drugich, czego wynikiem jest dekonstrukcja uznanych prawd, gwarantująca wewnętrzny dynamizm myśli.

W. Paźniewski, S. Piskor i A. Szuba nawiązywali do teorii McLuhana, T. Sławek — do buddyzmu Zen. Niezależnie od uświadamianych inspiracji twórczość ich koresponduje ze współczesną humanistyką, która ostatecznie ukształtowała się pod wpływem kontrkultury.

W ten sposób poetyki indywidualne poszczególnych twórców są wyrazem ich światopoglądu, nie zawsze do końca sformułowanego w wypowiedziach teoretyczno-programowych. Lingwizm, czyli interakcyjność słowa, w twórczości Barańczaka jest wynikiem myślenia analitycznego, ograniczonego do języka, który autor rozumie strukturalnie. Struktura języka jest ponadto dla niego odbiciem struktury konkretnej rzeczywistości i praw nią rządzących. Stąd nie wychodzi on poza możliwości językowej kategoryzacji świata, podobnie jak nie wychodzi daleko poza repertuar dostępnych środków ekspresji poetyckiej. Świat istnieje w słowie i poezja istnieje w słowie. Zbliżenie rzeczywistości do poezji

dokonywa się za pośrednictwem słowa. Demaskacja rzeczywistości następuje w języku przez ujawnianie tkwiących w nim sprzeczności. Obroną przed coraz bardziej pogłębiającymi się procesami destrukcji jest w poezji Barańczaka dbałość o wewnętrzną konstrukcję wiersza. Jest to powód, dla którego model jego wiersza nieznacznie tylko się zmienia.

Mechanizm sprawdzianów logicznych w poezji Zagajewskiego wywodzi się z myślenia syntetyzująco-analitycznego, a więc opartego również na porządku linearnym. Wynikanie linearne respektuje łańcuch przyczynowo-skutkowy. Określa postawę deterministyczną. Nie bez przyczyny Zagajewski powoływał się tak często na realizm i wzorował się na wypowiedzi narracyjnej. W jego wierszach eksponowany jest proces myślowy jako naczelną zasadą konstrukcyjną. „Mówienie wprost” stanowi obnażanie tego procesu w tekście i staje się pomostem między rzeczywistością a poezją.

Zapis osobisty J. Kornhausera istnieje pomiędzy rzeczywistością zewnętrzną a rzeczywistością wewnętrzną. Przeżycia wewnętrzne opisywane są za pośrednictwem elementu obcego, konwencji ekspresjonistycznej lub postawangardowej, a innym razem — za pomocą rzeczy bądź rejestru wykonywanych czynności. Podmiot liryczny ujawnia chętnie swoją obecność, nawet w opisie, podkreślając udział elementów tworzących jego obraz wewnętrzny. Na obraz ten składa się ekspresja lęków, behawiorystyczny opis i wyznanie. Powstająca refleksja poetycka jest kodyfikowana w sferze doznań osobistych, często nie pogłębianych. Sens istnienia nie jest równoznaczny z obroną całości istnienia, ponieważ ma charakter indywidualny, osobisty. Tłumaczy to rozbudowaną na początkowym etapie twórczości metaforyzację.

Najpełniej postawę integracyjną prezentuje poezja R. Krynickiego i A. Szuby. Czynnikiem integrującymi są: poznanie i zrozumienie świata oraz poszukiwanie rozwiązań likwidujących dezintegrację osobowości ludzkiej i rzeczywistości w wyborze, w sposobie zadawania pytań, umożliwiającym rozmowę, oraz w mechanizmach percepcyjnych. Obaj poeci odrzucają prosty determinizm oraz pragmatyzm poetycki. W tym celu R. Krynicki odchodzi od poetyki peiperowskiej i lingwistycznej, a przyjmuje otwartą formułę rozmowy i określoności użytego słowa, które mimo swej prostoty odkrywa zagadkowość niepoznawalnego. Obecna od początku w jego twórczości teza o „wspólnocie w obcości” jest ciągle kontynuowana.

Z tych samych przyczyn A. Szuba konsekwentnie stosuje kompozycję otwartą, traktując wiersz jako pole możliwości. Tekst nie jest jednak przejawem absolutnej dowolności. Uściśla go wybór segmentów wypowiedzi, które stwarzają dla siebie wzajemne konteksty. Ostateczna interpretacja to wynik odczytania ich mozaikowości. Tekst staje się

więc rodzajem literackiego *assemblage'u*, w którym każdy z elementów miał już swoje znaczenie i użycie przed wykorzystaniem go w nowej całości. Przenikalność i konfrontatywność znaczeń są wspólne dla współczesnych mechanizmów percepcyjnych (*assemblage* lub mozaikowość w teorii McLuhana, Cage — w muzyce); dynamizują myśl, dają szerszą perspektywę reinterpretacyjną niż skupienie uwagi na zabiegach analitycznych. Metafora rozumiana wąsko jako trop stylistyczny nie sprzyja powszechnej otwartości, a równocześnie konfrontatywności, ponieważ narażona jest na dość szybką konwencjonalizację. Dlatego zarówno R. Krynicki, jak i A. Szuba unikają metafory: pierwszy stosując paralelizmy, drugi — posługując się zasadą powszechnej cytowalności.

W poezji K. Karaska dominuje wyobraźnia nad żywiołem rzeczywistości (z wyjątkiem wierszy z tomu *Godzina jastrzębi* i niektórych z *Prywatnej historii ludzkości*). Łącząc bodźce zewnętrzne i świadomościowe, poeta tworzy w wierszu wyobraźniowy ekwiwalent rzeczywistości. Zabiegi syntetyzujące dokonują się w wyobraźni, której cechą naturalną jest analityczność. Na sprzecznościach: wewnętrzne/zewnętrzne oraz synteza/analiza opiera swoją poezję, nie czyniąc metody twórczej ze „znaczenia rozsianego”.

E. Lipskiej przeżywanie świata uwzględnia różne formy percepcji i system języka w różnych jego użyciach, fotografię, wyobraźnię, biologię itp. Nie projektuje obrazu świata (jak S. Barańczak), lecz przez zderzenie różnych punktów widzenia i różnych materii zajmuje postawę rozumiejącą, która nie oznacza akceptacji, ale zdziwienie będące wynikiem sprzeczności.

Istotą paralel filozoficznych Nowej Fali jest krytyka logiki afirmatywnej i akceptacja logiki sprzeczności. W realizacjach poetyckich nie zawsze zbieżność ta prowadziła do przekroczenia antynomii negacji i afirmacji.

Bilans dokonań

Przytoczenie koncepcji socjologów, filozofów, estetyków i krytyków służy dwom celom: 1) pokazaniu wspólnoty Nowej Fali ze zjawiskami artystycznymi i z myślą humanistyczną na Zachodzie, co pozwala dojrzeć w niej pewną formację kulturową i swoisty wariant kontrkultury, oraz 2) wskazaniu na rozbieżności między nimi, wynikające z odmienności sytuacji i specyfiki kulturowej. Niewątpliwie nie można mówić o naśladownictwie również z tego względu, że sami twórcy wykluczyli możliwość takiego ich potraktowania, stwierdzając metaforycznie i ironicznie: „u nas w Paryżu”. Miało to ambiwalentny charakter wobec słów: „Nikt nie chciał otworzyć oczu i zajrzeć na uniwersytet.

Paryż robił się coraz mniejszy.”⁸⁴ Poeci byli bowiem świadomi tego, że „Kultura peryferyjna tylko wtedy zdolna jest uwolnić literaturę z zaścianka, kiedy potrafi uczynić z prowincji stolicę świata”⁸⁵. Zarzucał więc Kornhauser *Współczesności*, że „zamiast podnieść swoje rogatki do rangi Europy, włączyli je tylko w ogólny, od dawna przestarzały nurt mody”⁸⁶. Uwagi o polskim zaścianku, a także o polskim naśladownictwie zgłaszali również później Z. Bauer, a szczególnie silnie A. W. Pawluczuk i S. Piskor. Nowa Fala nie wykreowała niestety stolicy świata, ale dokonała zmiany mentalności odbiorców i określiła miejsce sztuki we współczesnym społeczeństwie, włączając się silnie w aktualne życie oraz stawiając krytyczne pytania literaturze. Jednakże działania te miały często charakter połowiczny.

Ruch kontrkultury powstał z buntu przeciw zastanej rzeczywistości Zachodu i objął praktycznie wszystkie jej formy: polityczno-społeczną, kulturową, sferę życia codziennego; koncentrował się nie tylko na teraźniejszości, lecz również na przyszłości przez tworzenie różnego rodzaju utopii (realizowanych i teoretycznych). Popularyzując nowe wartości, burzył oczekiwania i nawyki estetyczne głównie przez nowe formy ekspresji artystycznej oraz działalność pozaartystyczną. Autentyzm ruchu kontrkultury był niezgodą na tworzenie według tradycyjnych norm artystyczno-estetycznych, natomiast autentyzm Nowej Fali wyrażał się w odrzuceniu poszukiwań estetycznych (z wyjątkiem twórców grupy Kontekst). W zasadzie dominowały wzorce artystyczne wypracowane przez Przybosa, lingwistów, Miłosza i Różewicza. Były one niewątpliwie nośne dla popularyzacji postulowanych wartości etycznych, ale nie dokonano za ich pomocą rewolucji artystycznej. Stąd nie bez racji pisał Różewicz, że stanie się epigonem własnego epigona. Ten rodzaj zamknięcia się w granicach istniejących wzorców literackich wynikał w znacznej mierze z ograniczenia się twórców do obserwacji związku: literatura — rzeczywistość i niedostrzegania innych form artystycznych reakcji na otoczenie (jak muzyka, malarstwo czy teatr), w których dominował synkretyzm. Nie oznacza to jednak, że omawiane pokolenie nie napisało dobrych wierszy i nie pozostawiło trwałego śladu w kulturze.

Osobnym zagadnieniem związanym z fałszywie pojętym antyestetyzmem jest stosunek poetów do cywilizacji technicznej. A. Zagajewski postawił pytanie: Czy w Polsce można już mówić o kulturze masowej? Kulturę masową poeci nowofalowi atakowali z punktu widzenia przekazywanych przez nią treści. Takie ujęcie nostalgiczno-eschatologiczne —

⁸⁴ J. Kornhauser, A. Zagajewski: *Świat nie przedstawiony*. Kraków 1974, s. 75.

⁸⁵ Tamże, s. 73.

⁸⁶ Tamże, s. 73—74.

w terminologii S. Morawskiego — było i pozostaje charakterystyczne dla wielu reakcji na cywilizację, również na Zachodzie. W tym duchu Henri Lefébvre napisał swą powieść *Vers le Cybernanthrope*, a Susan Sontag — opowiadanie *Manekin*. Takie ujęcie prezentują teksty inspirowane sztuczną inteligencją, zamieszczone w „Literaturze na Świecie” (1988, nr 10), których autorzy zmierzają do likwidacji mitu techniki, a więc do przenoszenia modelu maszyny na inne sfery życia oraz na całe społeczeństwo. W tym celu Gadamer wprowadza pojęcie światopoglądu z „nawiasem epistemologicznym”, a Lakoff i Johnson — pojęcie doświadczenia wewnętrznego. Tylko zdemitologizowana technika (co nie znaczy odrzucona) pozwala zadomowić się w świecie, poznać nowe jego wymiary.

Studenci paryscy czy amerykańscy odrzucali tzw. spektakle, czyli widowiskowe przedstawienia rzeczywistości (również telewizyjne). Negatywnej oceny wartości tych spektakli nie przenosili na samą rzeczywistość cywilizacyjno-techniczną. Marcuse widział w utożsamieniu wartości z faktem typowy zabieg tzw. kultury opartej na represywnej integracji. Poeci Nowej Fali utożsamiali wartość z faktem. Ich protest dokonywał się w granicach istniejącego modelu komunikacji. Mimo to był skuteczny, a może właśnie dlatego, ponieważ rozbudowanie form nie chcianych prowadzi do ich samounicestwienia. Działanie takie nosi wówczas charakter pragmatyczny, mający niewiele wspólnego z autentyczną twórczością, będącą wynikiem naturalnej potrzeby tworzenia. Z drugiej jednak strony tego typu reakcje mieszczą się w kategoriach spontanicznych i niewątpliwie były skierowane przeciw wszelkiej manipulacji świadomością jednostki. Do tego celu jednak każdy środek jest dobry. Poezja stała się dla poetów Nowej Fali środkiem i ośrodkiem sprzeciwu dotyczącego bardzo różnych sfer działalności ludzkiej. Stąd często ujawniają się sprzeczności nie tylko między oryginalną ich twórczością a programami, lecz również w indywidualnych realizacjach artystycznych, jak np. między odrzuceniem konwencji stylistycznych a podejmowaniem wzorca ekspresjonistycznego przez Kornhausera. Pomijam tu fakt, że ekspresjonizm miał być dowodem historycznym na spontaniczność, która jednak nie do tej epoki należała. Jak wykazała późniejsza ewolucja jego poezji, był to punkt wyjścia odnalezienia własnej intymności przez cytację form stylistycznych, które dawały poczucie przynależności do pewnego ciągu, już w dziejach zobiektywizowanego. To przez nie wyrażał poeta swój subiektywizm, pozostający w kontakcie krytycznym z otaczającą rzeczywistością. Równocześnie potwierdzał teoretycznie słuszność własnej postawy.

Nowa Fala była zjawiskiem artystycznym i społecznym. W założeniach dążyła do przekroczenia granicy między sztuką a życiem, lecz

nie w sposób, w jaki zwykle ten fakt interpretowano. Anektowanie pewnych obszarów rzeczywistości stanowiło rodzaj wyboru artystycznego podyktowanego typowością przedstawionego problemu oraz świadomością wewnętrznej dynamiki i wzajemnej przetłumaczalności różnych potrzeb ludzkich, a także dążeniem do uzyskania całościowej wizji świata i człowieka. Stopień realizacji tych założeń był różny, szczególnie w zakresie substancjalnego wypełnienia dzieła, czyli sposobu traktowania tworzywa. W poezji S. Barańczaka zachowana została silna strukturalizacja języka, będąca pozostałością tendencji specjalizacyjnych w nauce. Krynickiego tzw. gry językowe były etapem zbierania doświadczeń, które doprowadziły go do operowania większymi całościami znaczeniowymi lub słowami-metaforami, skupiającymi w sobie wiele kontekstów semantycznych. Autor *Jednym tchem* poprzez szczegół językowy widzi problemy świata, dokonując ich kodyfikacji. Krynicki od procesów kodyfikacyjnych w strukturze ucieka bądź w nie kończąca się otwartość poematu rozkwitającego, bądź w mistyczny chaos świata, bądź też w biologizm, uczucie i metafizykę, czyniąc człowieka częścią otoczenia. A. Zagajewski posługuje się układaniem sensów już całościowych w jednostki wyższego rzędu, przez co sprawdza własny system wartości z obiegowymi prawdami, stosując porządek wynikania logicznego. A. Szuba natomiast chętnie posługuje się cytatem, usuwając metaforę jako trop stylistyczny z tekstu i wprowadzając tzw. metafory codzienności, o których piszą Lakoff i Johnson, a które pociągają za sobą konieczność ich rozłożenia na cały łańcuch skojarzeniowy często sprzecznych z sobą znaczeń. Zmienia się w ten sposób zasadniczo charakter językowy natury tekstu poetyckiego, mimo że zachowana zostaje jego relacyjność, zmuszająca odbiorcę do poszukiwania nadorganizacji informacyjnej na poziomie gry ciągami znaczeń, często zapożyczonych z innych utworów literackich bądź z innych poziomów organizacji wypowiedzi. W wyniku tych zabiegów — obecnych też częściowo w poezji Krynickiego w takich wierszach, jak: *Pożegnanie*, *Upadek*, *Nowa pasza* czy *Przed okresem rui (na rachityczne koszty)* — otoczenie, nawet to sztuczne, jawi się jako potencjalne dzieło. Warunkiem wyjścia z potencjalności jest, oczywiście, wybór artysty. Podobnemu celowi służą w poezji Zagajewskiego i częściowo Kornhausera ciągi narracyjne, które w wierszach autora *Sklepow mięsnych* dodatkowo prowadzą do wytworzenia się sytuacji rozmowy.

Podniesienie semantyki do nadrzędnej roli w procesie tworzenia poetyckiego kosztem ciągle dotąd respektowanej stylistyki jest niewątpliwie innowacją wprowadzoną przez Nową Falę. Nawet jeśli Barańczak tak skutecznie przestrzega struktury i tradycyjnych norm artystycz-

nych⁸⁷, to w granicach nienagannej konstrukcji jego wierszy chodzi o odsłonięcie ukrytego znaczenia słowa bądź fałszywości pewnych postaw myślowych. Dzięki dominacji semantyki nad stylistyką poezja staje się rewelatorem nie tyle rzeczywistości, ile procesów mentalnych.

Pokolenie 70 miało silne poczucie wspólnoty nie tylko generacyjnej, lecz także grupowej. Nie można go jednak porównywać z więzią wspólnotową istniejącą w ruchu kontrkultury, bo też inne warunki społeczno-kulturowe ją motywowały. Autentyczność i spontaniczność nie przyjmowały form roślinnych — jak pisze Jawłowska — i nie czyniły poetów niezdolnymi do przeciwstawienia się rzeczywistości. Kontrkultura wyrosła przeciw społeczeństwu obfitości. W Polsce zupełnie inaczej wyglądały zmiany stratyfikacji społecznej, a mimo to powstawały takie wiersze, jak *Playback* Zagajewskiego. Ruch objął przecież nie tylko kraje wysoko cywilizowane. W Polsce nie powstawały niezliczone wspólnoty komunowe, lecz raczej grupy kontestacyjne. Brak tych elementów wypełniły polskie kompleksy i problemy, nie rozwiązane od czasu krytyki Gombrowicza i Witkacego, czym szerzej zajmuje się S. Piskor w książce o *tożsamości polskiej*, a także Pawluczuk i Bauer. Jest to jednak temat wykraczający poza zakres tej książki.

Nowa Fala była odrębną formacją artystyczną na tle powojennej literatury polskiej. Jej odrębność ma charakter obiektywny i subiektywny. W planie obiektywnym łączy poetów czynnik biologiczny, kulturowy i literacki.

Czynnik kulturowy przekształca pokolenie biologiczne w pokolenie kulturowe. Warunkiem przekształcenia są wspólne doświadczenia i wspólne przeżycia. Na wspólnotę doświadczeń składa się system wychowania i nauczania w określonej historycznie rzeczywistości, wrażliwość ukształtowana przez postawy etyczne oraz wspólne lektury. Doświadczenia uzewnętrzniają się w momencie zaistnienia silnego przeżycia pokoleniowego. Wstrząs może być zaprzeczeniem wartości dotąd uznawanych za dobre w systemie kształcenia i zastąpieniem ich innymi, będącymi wynikiem zbieranych uprzednio doświadczeń. Wydarzenia marca 1968 oraz grudnia 1970 były dla Nowej Fali wspólnymi przeżyciami pokoleniowymi, które zmusiły do określenia własnej postawy.

Czynnik literacki tworzy z pokolenia kulturowego pokolenie literackie. Twórcy określają swój stosunek do zastanej rzeczywistości kulturowo-społecznej oraz do zastanego wzorca literatury. Wspólnota postaw literackich Nowej Fali wyraziła się najostrzej w negacji modelu poezji powstałego w kręgu Orientacji. Jednakże o odrębności artystycznej

⁸⁷ Za co ceni wysoko jego poczęt T. Nyczek: *Powiedz tylko słowo. Szkice literackie o poezji pokolenia 68*. Londyn 1985.

zdecydowało wytworzenie nowego modelu poezji. Dokonał się przełom literacki, do którego następcy poetycy muszą się ustosunkować⁸⁸.

W planie subiektywnym uczestnicy pokolenia wielokrotnie manifestowali świadomość wspólnoty w publikowanych artykułach i książkach programowych oraz w dyskusjach na łamach „Studenta”. Ujawniały one — poza wspólnotą — również istnienie odmian wewnątrzgeneracyjnych. Spory między grupami, na przykład między grupą Teraz i grupą Kontekst, nie służyły dezintegracji modelu, lecz jego tworzeniu.

Liczne dowody świadomości literackiej poetów Nowej Fali zmuszają do krótkiego podsumowania (mimo przedstawionej w rozdziale IV analizy). Otóż, świadomość literacką warunkują względy: kulturowo-społeczne, artystyczne, oraz wewnątrzpokoleniowe (np. wspólna strategia). Czynniki te dają twórcom poczucie wspólnoty. Ogólna świadomość kulturowa przedstawicieli Nowej Fali nie została w pełni wykorzystana do racjonalizacji własnych postaw. Ich stosunek do zagadnień artystycznych nie był jednoznaczny, mimo że pokolenie to jako całość dokonało przełomu literackiego. Zagadnienie funkcjonowania poezji (literatury) w społeczeństwie zdominowało problematykę artystyczno-estetyczną.

Twórców pokolenia łączył niewątpliwie krytyczny stosunek do zastanych form kulturowo-społecznych i literackich, a także działania zmierzające do odbudowy jednostkowej i zbiorowej wrażliwości oraz moralności. Te ostatnie przybierały różną postać: od lingwizmu interwencyjnego przez rejestrację i konfrontację do syntezy symultanizmu wypowiedzi. Zasadniczym celem zabiegów demaskacyjnych było oczyszczenie życia publicznego z anomalii i przywrócenie możliwości autentycznego kontaktu międzyludzkiego. Procesy oczyszczające przybierały niekiedy formy skrajne, prowadzące autorów do poczucia rozdźwięku między kulturą a cywilizacją. Jedynie R. Krynicki i grupa Kontekst, choć w różny sposób, pokazywali, jak można ochronić jednostkową wrażliwość bez wykonywania katastroficznych gestów antycywilizacyjnych. Twórcy grupy głosili konsekwentnie program odnowy środków wypowiedzi poetyckiej przeciw wynaturzeniu form zastanej kultury.

Zapowiedzi teoretyczno-programowe Nowej Fali nie określały precyzyjnie zmian środków wypowiedzi (z wyjątkiem grupy Kontekst), ponieważ większość twórców unikała programowości *sensu stricto* artystycznej. Wydaje się, że w zakresie odnowy środków wyrazu zrealizowali oni więcej, niż zapowiadali. Dzięki pogłębionej refleksji nad całością kultury polskiej i jej uwarunkowaniami oraz nad aktualną sytuacją artystyczną w sztuce mogli rozwiązywać specyficzne problemy na-

⁸⁸ Por. J. Maciejewski: *Kategoria pokolenia w badaniach literackich* W: *Dramat i teatr*. (Konferencja teoretycznoliteracka w Świętej Katarzynie). Wrocław 1967.

szej kultury i tworzyć jednocześnie uniwersalne wartości artystyczne. Tej ostatniej możliwości nie zrealizowali. Nie popadli również w naśladownictwo cudzych wzorów, przed czym przestrzegał zresztą J. Kornhauser, krytykując Orientację. Naśladownictwem nie była również kontrowersyjnie oceniana proza po 1975 roku⁸⁹.

Na model poezji tego pokolenia, ogólnie zgodny z założeniami programowymi, składają się:

1) wewnętrzna dynamika tekstu, realizowana na zasadzie konfrontacyjności, którą stosowano na poziomie słowa (E. Lipska, S. Barańczak i częściowo R. Krynicki), zdania (A. Zagajewski, J. Kornhauser, R. Krynicki) oraz większych segmentów znaczeniowych (A. Szuba);

2) redukcjonistyczna reinterpretacja i rejestracja rzeczywistości w ujęciu lingwistycznym, łatwo poddającym się konwencjonalizacji (S. Barańczak), a także w ujęciu determinizmu logicznego (A. Zagajewski) i uczuciowo-doznaniowego (J. Kornhauser), bez uwzględnienia determinizmu historycznego;

3) rola pamięci i wyobraźni w biologicznym przeżywaniu historii (K. Karasek);

4) całościowa reinterpretacja rzeczywistości, która znalazła wyraz w symultanicznej technice kontekstowej (A. Szuba) i w stosowaniu paralelizmów zmierzających do poetyckiej syntezy rozumu, uczucia i doznania (R. Krynicki);

5) poczucie ludzkiej kruchości w indywidualnym przeżywaniu świata (E. Lipska);

6) posługiwanie się kontekstami, które w poezji A. Szuby przybrały formę *assemblage*'u poetyckiego; odpowiednikiem „rzeczy gotowych” jest w tej poezji cytat odpowiednio nacechowany stylistycznie⁹⁰.

Język poetycki Nowej Fali charakteryzuje: narracyjność, redukcja metafory lub jej ograniczenie do metafory pojęciowej bądź zapożyczona z życia codziennego, dość powszechna cytowalność oraz forma rozmowy, a także ekwiwalentyzacja i pseudonimowanie.

W zakresie rozumienia literatury poeci reprezentowali różne stanowiska. Byli zgodni, że literatura jest elementem kultury, której jednak nie traktowali jednoznacznie. Najczęściej chodziło o kulturę literacką. Wielu oddzielało pojęcie kultury od cywilizacji, trochę na wzór sfery ducha i sfery materii. Stąd S. Barańczak, J. Kornhauser i A. Zagajewski uznawali wytwory cywilizacji za wroga kulturze i literaturze. Tym należy tłumaczyć dokonywane przez nich utożsamienie treści kultury

⁸⁹ Por. *Licytacja. Szkice o nowej literaturze*. Warszawa 1981 oraz krytykę zawartą w książkach: A. W. Pawluczuk: *Rozbiory. Eseje o literaturze*. Warszawa 1983; Z. Bauer: *Dekada*. Warszawa 1985.

⁹⁰ Por. rozdział III.

masowej z elektronicznymi i technicznymi środkami przekazu. Rozdźwięku między kulturą a cywilizacją nie ma w postawach poetów grupy Kontekst, ponieważ traktowali oni cywilizację jako stymulator przemian artystycznych. Stanowisko pośrednie zajmował K. Karasek, według którego literatura stanowi element ciągłości kultury; dlatego wyobraźnia pełniła w jego poezji funkcję syntezy.

Z wycinkowego rozumienia kultury wynikała niechęć większości poetów (poza grupą Kontekst) do myślenia o literaturze w kategoriach synkretyzmu sztuki. Faktu tego nie zmieniły doświadczenia sztuk plastycznych i teatru, chociaż wielu poetów przekraczało dotychczasową specyfikę poezji przez włączenie w jej zakres różnych poziomów użycia języka.

Poeci Nowej Fali traktowali literaturę funkcjonalnie: bądź jako środek modelujący postawy społeczne, bądź jako środek poznania i reinterpretacji rzeczywistości. W pierwszym przypadku poezja miała spełniać założenia pragmatyczne i dlatego pojawiała się w niej czasem retoryczność, podkreślana prostą grą językową, użyciem 1. osoby liczby mnogiej oraz 2. osoby liczby pojedynczej i liczby mnogiej, a także użyciem form rozkaznikowych. Ogólnie, pokoleniowe rozumienie literatury rozciąga się między potrzebą autonomii a jej użytecznością.

Sprzeczności, które Nowa Fala tropiła, istnieją wewnątrz jej własnej poetyki. Poezja ta istnieje między zasadą ekwiwalentyzacji rzeczywistości a jej rejestracją i bezpośrednim przeżywaniem.

W zakresie zapowiedzi społecznych trudno stwierdzić, w jakim stopniu się one sprawdziły, a w jakim nie, ponieważ odpowiedź jest skazana na hipotetyczność. Biorąc pod uwagę krytycyzm społeczny obecny w twórczości pokolenia oraz wydarzenia sierpnia 1980 roku, można by zaryzykować twierdzenie, że ujawnienie przez poezję procesów dezintegracyjnych w społeczeństwie wywołało określoną jego reakcję. Odpowiedzialność za krótkotrwałą integrację społeczną ponosi także literatura, przez co należy rozumieć niedostatecznie pogłębioną refleksję nad tożsamością kulturową, ograniczenie się do przedstawienia bezpośrednich przyczyn anomalii w „tu i teraz” bez uwzględnienia determinizmu historycznego, warunkującego specyfikę kultury. Czy jednak twierdzenia takie (a nawet hipotezy) nie są nadużyciem interpretacyjnym i przecenieniem roli poezji we współczesnych społeczeństwach?

Nowa Fala była polską odmianą kontrkultury. Z ruchem europejskim łączyły ją:

1) kontestacja zastanych form kulturowych i społecznych przez ujawnianie rozdźwięku między głoszonymi prawdami a rzeczywistością;

- 2) podkreślanie roli wartości etycznych w sztuce i w życiu;
- 3) doraźność działań i nie pogłębiona refleksja nad tradycją;
- 4) postawa destrukcyjna, gwałtowność wystąpień;
- 5) wpływ buddyzmu Zen;

6) antyestetyzm, lecz nie wyrażający się w gwałtownej negacji dotychczasowych norm estetycznych, ale w omijaniu problematyki estetycznej, czemu towarzyszył ewolucyjny rytm przemian artystycznych w poezji.

Różnice między Nową Falą a kontrkulturą można ująć następująco:

- 1) nie wypracowano pozytywnego programu ideowego i artystycznego (z wyjątkiem poezji E. Lipskiej, R. Krynickiego, częściowo A. Zagajewskiego i grupy Kontekst);
- 2) nie przedstawiono alternatywy kulturowej i społecznej, którą w ruchu zachodniej kontrkultury tworzyły utopie;
- 3) na Zachodzie przyczyną kontestacji było społeczeństwo konsumpcyjne, w Polsce odwrotnie;
- 4) w miejsce kompromitowanego na Zachodzie fetysza reklamowego demaskowano fetysz propagandowy;
- 5) zachodniej „ucieczce od wolności” w zbiorowość przeciwstawiono walkę o słowo i o tożsamość;
- 6) kontestatorzy zachodni rozumieli twórczość jako wewnętrzną potrzebę artysty, dla poetów polskich był to również obowiązek wobec społeczeństwa;
- 7) na Zachodzie negowano sposób wykorzystania cywilizacji, u nas — samą cywilizację.

Nowa Fala była wytworem polskiej sytuacji kulturowo-społecznej i w pewnej mierze artystycznej. Stworzyła odrębny model poezji zaangażowanej w rzeczywistość. Różniła się od kulturowych procesów europejskich oraz od powojennej poezji polskiej, choć ulegała wpływowi J. Przybosa, T. Peipera, Cz. Miłosza, W. Strzemińskiego i tradycji plastycznej lat sześćdziesiątych, T. Różewicza i lingwistów. Walcząc o tożsamość jednostki i społeczeństwa, Nowa Fala straciła — w znacznym stopniu — z pola obserwacji aktualną sytuację artystyczną w innych sztukach oraz przeszłość kulturową (wyjątek stanowi K. Karasek), co ograniczało jej działanie do teraźniejszości. Jednakże dzięki postawie krytycznej pokolenie to stworzyło nową perspektywę literacką, przede wszystkim przez włączenie się (mimo wszystkich podkreślonych różnic) w europejski ruch społeczno-kulturowy. Nowa Fala nie była wariantem kontrkultury, powstała bowiem z określonych uwarunkowań społeczno-politycznych polskiej rzeczywistości lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych.

Te dwie cechy, a ponadto świadomość społeczna i krytycznoliteracka większości poetów oraz wyraźne analogie do głównych propozycji współczesnej humanistyki pozwalają umieścić Nową Falę w centrum literackiej rzeczywistości tego czasu w Polsce.

Indeks nazwisk

A

Abelard Pierre 77
Apollinaire Guillaume 87, 99
Arystoteles 77

B

Bajerowicz Marcin 17
Balcerzan Edward 19, 24, 28, 38, 72,
118, 119, 142, 148, 191
Baluch Jacek 162
Barańczak Stanisław 8—9, 11, 18, 20,
22, 26—28, 31—32, 37—41, 43—55, 57,
78, 81, 89, 101, 103, 111—112, 115,
117—120, 124—125, 129, 131—132, 134,
142, 146—152, 154, 160, 162, 164, 170,
180, 196—197, 202, 206, 211—215, 218,
221
Barthes Roland 114
Bartoszyński Kazimierz 45
Baudelaire Charles 133
Bauer Zbigniew 7, 22, 151, 164, 169,
174—177, 180, 216, 219, 221
Beck Julian 73
Bednarek Stefan 19
Benjamin Walter 165—166
Benn Gottfried 170
Bense Max 81
Bereza Henryk 175
Bernacki Franciszek Piotr 18
Białoszewski Miron 31, 38, 50, 142, 150
Bierezin Jacek 10, 18
Biskupski Andrzej 18

Black Max 69
Blake John 211
Bloch Ernst 171
Błoński Jan 13, 14, 45, 158
Bocian Marianna 19
Borgosz Józef 184
Borowski Tadeusz 37
Brach-Czaina Jolanta 50, 66, 67, 73,
186, 187, 191, 192, 194, 195, 208, 209
Brecht Bertold 170
Breton Henri 170
Broll-Urbanowicz Urszula 61, 194
Buczyńska-Garewicz Hanna 81, 91
Budda 182
Bursa Andrzej 31, 34, 38, 39, 93

C

Cage John 215
Camus Albert 30
Cassirer Ernest 130
Cendrars Blaise 87, 99
Chojnacki Roman 7
Chrystus 101, 170, 182
Chwistek Leon 95
Culler Jonathan 128
Curtius Ernst Robert 134
Czermińska Małgorzata 45
Czernik Stanisław 18
Czerwiński Marcin 139, 176

D

Danecki Jan 187
Danek Danuta 43

Derrida Jacques 58, 144, 196, 197, 205—
207, 210, 213
Dilthey Wilhelm 14, 198
Donne John 30
Dorfles Gillo 128, 186
Duchamp Marcel 157
Ducrot Oswald 114
Dufrenne Mikł 58, 68, 197, 208—209,
212
Dyczek Ernest 19

E

Eco Umberto 45, 137, 139
Eisenstein Sergiej 30
Eliot Thomas Stearns 30, 96, 169
Enkvist Nils Erik 111
Escarpit Robert 160
Eustachiewicz Lesław 45, 138

F

Fichte Johann Gottlieb 170
Feliński Elżbieta 133
Fostowicz-Zahorski Michał 19
Frajdlich Anka 16
Freud Zygmunt 185, 187
Friedrich Heinrich 133
Fromm Erich 24, 56, 57, 182, 185
Frybesowa Aleksandra 185

G

Gadamer Hans Georg 58, 61, 68, 70,
167, 196—204, 206, 209, 211, 212, 217
Gałczyński Konstanty Ildefons 38
Gałuszka Jadwiga 45, 138
Garbala Marek 19
Garewicz Jerzy 81
Gąsiorowski Krzysztof 32
Genette Gérard 128
Gide André 170
Ginsberg Allen 30
Gioconda 157
Głowiński Michał 10, 14, 15, 24, 25, 45,
69, 114, 148, 154, 179
Gołaszewska Maria 121, 124, 131, 209
Gombrowicz Witold 163, 164, 219
Grabowska Małgorzata 62, 212
Grabowski Andrzej 62, 212
Grabska Elżbieta 156
Graff Piotr 43

Grochowiak Stanisław 34, 36, 121, 132,
133
Grotowski Jerzy 186, 194
Gutenberg Johann 137

H

Habermas Jürgen 59
Hagège Claude 53
Halor Antoni 61, 194
Harasymowicz Jerzy 36
Hasiór Władysław 140, 161
Hayewska Joanna 114
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 113,
151, 170
Heidegger Martin 94, 109, 145, 198
Herbert Zbigniew 31, 36, 37, 74, 89,
121, 133, 134, 153, 180
Herbst Lothar 19
Hernas Czesław 149
Hłasko Marek 37
Hopfinger Maryla 45, 144, 193
Husserl Edmund 135

I

Illich Ivan 50, 58, 68, 144, 181, 182—
184, 187, 193, 197, 209
Ingarden Roman 42, 44, 123, 134, 135

J

Jakobson Roman 42, 139
Jakubowicz Karol 91, 137, 187
Jamrozik Wojciech 18
Janiak Jan 18
Janion Maria 125, 151
Janus Elżbieta 44
Japola Józef 69
Jarmołowski Jerzy 18
Jaskuła Zdzisław 18, 24
Jastrzębski Jerzy 19
Jawłowska Aldona 59, 75, 181, 184,
185, 186, 187, 190, 191, 197, 219
Jaworski Stanisław 45, 99
Jekiel Teresa 128, 186
Jerzyna Zbigniew 32
Johnson Mark 91, 197, 202—205, 211,
217, 218
Jung Carl Gustav 62, 179, 212

K

Kalaga Wojciech 128, 207
 Kantor Tadeusz 140, 161
 Kapleau Roso Philippe 24
 Karasek Krzysztof 8, 9, 10, 23, 31, 92—
 102, 113, 116, 143—145, 159, 169, 170,
 197, 215, 221—223
 Karpowicz Tymoteusz 18, 19, 38, 142
 Kępińska Alicja 192, 209, 210
 Kielkowski Lucjan 19
 Kierec Bogusław 19
 Kisiel Andrzej 19
 Kluk Maria 152
 Kłosowska Antonina 163, 166
 Kobylińska Ewa 165, 198, 199, 200
 Kooning Willem de 157
 Kornhauser Julian 8, 9, 16, 20, 22, 29,
 34, 35, 36—40, 69, 78—86, 87, 108,
 112, 113, 115, 116, 117, 118, 121, 122,
 132, 133, 145, 146—148, 151, 153, 161,
 162, 165, 196, 197, 202, 211, 212, 214,
 216, 217, 218, 221
 Korobłowski Edward 19
 Korytka Stanisław Ryszard 19
 Koźmider Marek 18
 Kotański Wiesław 62
 Kowal Tadeusz 16
 Kowalska Bożena 192
 Kreisberg Alina 45
 Kronhold Jerzy 10, 15
 Królikowski Janusz 18
 Krynicki Ryszard 8, 9, 17, 18, 20, 22,
 31, 38, 39, 40, 54—68, 71, 73, 76, 78,
 80, 89, 98, 99, 104, 111, 112, 115, 116,
 154, 155, 158—160, 176, 180, 194—197,
 201, 202, 206, 212—215, 218, 220, 221,
 223
 Kryszak Janusz 99, 100
 Krzemień Krystyna 198
 Krzeszowski Tomasz P. 91, 202
 Kubicki Henryk 19
 Kubler George 168
 Kunda Bogusław Sławomir 7, 19
 Kurczewska Joanna 171
 Kurowicki Jan 7, 33—35
 Kwiatkowski Jerzy 102, 103, 105

L

Lakoff George 91, 197, 202—205, 211,
 217, 218

Lalewicz Janusz 45, 144, 193
 Langer Suzanne 130
 Larbaud Valery 99
 Lefebvre Henri 182, 217
 Leszin Jerzy 30
 Linton Ralph 209
 Lipska Ewa 8, 9, 10, 23, 102—109, 111,
 112, 113, 159, 197, 215, 221, 223
 Lotman Jurij 42

Ł

Łukasiewicz Małgorzata 198

M

Maciejewska Anna 18
 Maciejewski Janusz 14, 220
 Magala Sławomir 190
 Malina Judith 73
 Malraux André 30, 170
 Mamot Leszek A. 19
 Mann Heinrich 163
 Mann Thomas 163, 164
 Mannheim Karl 14
 Marcuse Herbert 50, 58, 59, 68, 132,
 144, 182, 184—189, 193, 197, 209, 217
 Markiewicz Henryk 42, 69, 139, 148
 Markiewicz Jarosław 31, 62, 194
 Marks Karol 151, 170, 182
 Marylska Elżbieta 152
 Marzęcki Józef 56
 Matuszewski Ryszard 102
 Mayenowa Maria Renata 44, 59, 69,
 111
 McLuhan Marshall 91, 111, 114, 115,
 137, 160, 161, 167, 168, 182, 187—193,
 196, 199, 201, 204, 205, 213, 215
 Mead Margarit 211
 Merleau-Ponty Maurice 198
 Michalski Krzysztof 94, 109, 198
 Miciński Bolesław 54, 61
 Mickiewicz Adam 173
 Miłosz Czesław 24, 65, 68, 98, 109, 148,
 153, 158, 160, 161, 164, 169, 176, 216,
 223
 Młynarczyk Jolanta 16
 Morawska Hanna 156
 Morawski Stefan 117, 120, 191—193, 196,
 198, 201, 217
 Morin Edgar 185, 209

N

Nawrocki Aleksander 16
 Niklas Dariusz 171
 Nin Anaís 175
 Nowicki Krzysztof 32, 33
 Nyczek Tadeusz 7, 11, 22, 36, 66, 84,
 85, 86, 93, 101, 102, 116, 219

O

Okopień-Sławińska Aleksandra 69, 72
 Oldenburg Claes 192
 Oleksiuk Michał 45
 Oliva Benito A. 210
 Olszański Tadeusz 17
 Oseka Andrzej 117, 151
 Osiatyński Wiktor 187

P

Passent Daniel 183
 Pawlikowska Maria 19
 Pawlikowska-Jasnorzewska Maria 159
 Pawluczuk Andrzej W. 7, 22, 110, 164,
 169—175, 216, 219, 221
 Paźniewski Włodzimierz 17, 23, 30, 31,
 39, 116, 125, 129, 138, 213
 Peiper Tadeusz 9, 10, 18, 30, 37, 55,
 64, 65, 76, 95, 99, 100, 134, 136, 143,
 154—158, 160, 161, 163, 176, 223
 Peirce Charles Sanders 81, 90, 91, 126,
 128, 130, 184, 189, 206
 Pelc Jerzy 69, 140
 Petersen Julius 14
 Piątkowski Jerzy 15
 Picasso Pablo 115
 Piskor Stanisław 7, 17, 22, 23, 30, 31,
 33, 35, 36, 39, 40, 41, 61, 68, 92, 110,
 116, 117, 125—138, 145, 148, 151, 155,
 164, 165, 166, 168, 169, 176—179, 201,
 212, 213, 216, 219
 Pluta Jerzy 19
 Pomorska Krystyna 42, 139
 Popper Karl R. 24
 Porębski Mieczysław 45, 128, 137, 157,
 193
 Pound Ezra 30
 Prower Emanuel 128
 Przyboś Julian 18, 28, 51, 105, 109, 150,
 155, 157, 158, 159, 216, 223
 Przybylski Aleksander 19

R

Rauschenberg Robert 157
 Reich Charles 183
 Reichenbach Hans 140
 Ricoeur Paul 198, 204
 Rilke Rainer Maria 30
 Robbe-Grillet Alain 114
 Rosner Katarzyna 128
 Różewicz Tadeusz 16, 31, 37, 38, 39,
 66, 89, 132, 139, 161, 216, 223
 Rubin Jerry 188
 Rybak Jacek 19
 Ryszka Elżbieta 184, 187
 Ryszka Franciszek 184

S

Sapir Edward 53, 66, 111, 204
 Sarnowska-Temeriusz Elżbieta 69
 Sarraute Nathalie 179
 Saussure Ferdinand de 206, 207
 Schutting Jutta 166
 Segal George 140, 191
 Siemek Marek J. 207
 Sitek Wojciech 19
 Sławek Tadeusz 17, 23, 38, 39, 62, 125,
 126, 128, 129, 138, 140, 141, 161, 194,
 207, 213
 Sławiński Janusz 45, 69, 72, 117
 Sockel Walter 152
 Sontag Susan 217
 Souriau Etienne 195, 196, 197, 208, 212
 Spychalski Ireneusz 19
 Stabro Stanisław 7, 10, 15, 22, 80
 Stachura Edward 49, 115, 187, 194, 199
 Stalin Józef 93
 Stanosz Barbara 53
 Sterna-Wachowiak Sergiusz 7, 195
 Stezaker John 43
 Strzeziński Władysław 126, 148, 154—
 157, 223
 Stuchlik Zygmunt 61
 Styczeń Jerzy 19
 Suzuki Daisetz Teitaro 24, 62, 67, 212
 Szacki Jerzy 45
 Szary-Matywiecka 45
 Szekspir William 92
 Szpakowska Małgorzata 36, 209
 Szuba Andrzej 8, 9, 10, 17, 23, 39, 86—
 92, 111, 113, 114, 115, 125, 126, 129,

139, 155, 156, 168, 207, 212, 213, 214,
215, 218, 221
Szulc-Packalén Małgorzata 7, 11, 14,
20, 21, 22, 52, 67

S

Swiegocki Kazimierz 18

T

Tomaszkiewicz Jerzy 17
Tanalska Anna 42
Tatarkiewicz Anna 114
Tatarkiewicz Władysław 77, 152, 207,
208
Thom Françoise 182
Tinguely Jean 140
Tischner Józef 125
Toeplitz Krzysztof Teodor 168
Toffler Alvin 187, 188
Tokarz Bożena 35, 43, 202
Tolstoj Lew 163, 164
Trawińska Krystyna 17
Tuwim Julian 159

U

Urbankowski Bohdan 17
Urbanowicz Andrzej 61, 194
Uspieński Borys 44

V

Vautier Ben 19
Vodička Felix 162

W

Waliński Michał 19
Waniek Henryk 61, 194
Warhol Andy 140
Waškiewicz Andrzej Krzysztof 10, 13,
14, 15, 16, 17, 18, 19, 24, 28, 30, 32,
34, 35, 79, 92, 145

Watts Alan 24, 67
Weber Alfred 162, 163, 165, 199
Weisberg Adam 139
34, 35, 79, 92, 145
Whorf Benjamin Lea 53, 111, 204
Wierzbicka Anna 53
Wilkoszewska Krystyna 209
Willet John 152
Wirpsza Witold 38, 52, 142, 150
Witkacy (Witkiewicz Stanisław Ignacy)
160, 164, 219
Wittgeinstein Ludwik 204
Wojaczek Rafał 27, 33
Wojnar Irena 128, 186, 209
Wojtkiewicz Witold 95
Wölfflin Heinrich 126, 148, 167, 168
Wróblewski Bogusław 7
Wyka Kazimierz 7, 14, 20

Z

Zagajewski Adam 8, 9, 15, 20, 22, 28,
29, 35, 36—41, 68—78, 86, 88, 92, 108,
111, 113, 116, 117, 118, 121—124, 125,
129, 130, 132, 134—136, 138, 145—148,
151, 152, 153, 158, 160—167, 169, 175,
176, 180, 196, 197, 202, 211, 212, 214,
216, 218, 219, 221, 223
Zajac Stanisław 19
Zamiara Krystyna 165, 198
Zaron Zofia 44
Zawada Andrzej 19
Ziemilska Olga 56
Ziemilski Andrzej 56
Zimand Roman 53
Znaniński Florian 174
Zylberger Ruta 18

Ż

Żółkiewski Stefan 10, 15, 45, 144, 193
Żuliński Leszek 17

Bożena Tokarz

Poétique de La Nouvelle Vague

Résumé

La Nouvelle Vague est une formation culturelle de la fin des années 60 et 70 en Pologne qui manifestait son opposition sociale, politique et artistique dans différents domaines de l'art. Le plus souvent pourtant le terme en question est employé dans le but de renvoyer à la création poétique de la génération née aux environs de 1945.

Contre la conviction générale, c'est une poésie différenciée du point de vue artistique. A côté du courant linguistique dont le représentant le plus conséquent est S. Barańczak, il faut distinguer encore: le courant linguistico-métaphysique (R. Krynicki), le courant socio-logistique (A. Zagajewski), le courant personnel (J. Kornhauser), le courant historico-culturel (K. Karasek). Ce qui unit les poètes mentionnés et les courants qu'ils représentent, ce sont des valeurs éthiques communes qui ressemblent à celles qui avaient créé le mouvement de contre-culture à l'Ouest, des valeurs telles que: liberté, fraternité, bonté et vérité.

La poésie des auteurs choisis n'épuise pas la diversité du phénomène de La Nouvelle Vague mais indique néanmoins les traditions artistiques dominantes. Dans le livre elles ont été présentées sous forme de reconstruction de la poétique imminente et dans la perspective de la poétique formulée: des programmes, des manifestes et des livres de théorie et de programme.

Ce qui constitue une composante essentielle de l'image de La Nouvelle Vague, c'est la position des poètes polonais envers le contexte culturel et artistique. Ils le traitent comme s'il ne faisait pas partie de ce qu'on appelle „déterminants objectifs”. Il en résulte non seulement une différence de pratiques poétiques, mais aussi le fait bien fréquent, de ne pas accorder de fonction artistique aux stimuli de civilisation.

Les poètes de La Nouvelle Vague ont créé un nouveau modèle de poésie qui correspond à la situation socio-politique et culturelle de Pologne, à la pensée humaniste à l'Ouest et au mouvement de contre-culture.

Die Poetik der Neuen Welle

Zusammenfassung

Die Neue Welle ist eine Kulturformation der ausgehenden 60er und der 70er Jahre in Polen, die ihren gesellschaftlichen, politischen und künstlerischen Widerspruch auf verschiedenen Gebieten der Kunst demonstrierte. Meist wird der Terminus jedoch verwendet zur Bezeichnung des poetischen Schaffens der um 1945 geborenen Generation.

Entgegen der allgemeinen Überzeugung ist diese Poesie künstlerisch differenziert. Neben einer linguistischen Strömung (des sog. Interventionslinguismus), deren konsequentester Vertreter S. Baranowicz ist, sind hervorzuheben: die linguistisch-metaphysische Strömung (R. Krynicki), die gesellschaftlich-logistische Strömung (A. Zagajewski), die personale Strömung (J. Kornhauser) und die kulturhistorische Strömung (K. Karasek). Das die genannten Poeten und die von ihnen repräsentierten Richtungen Verbindende sind die gemeinsamen ethischen Werte, die denen von der Gegenkulturbewegung im Westen geschaffenen wie Freiheit, Brüderlichkeit, das Gute und die Wahrheit ähnlich sind.

Die Poesie der ausgewählten Autoren erschöpft nicht die Mannigfaltigkeit des Phänomens Neue Welle, sondern verweist auf die dominierenden künstlerischen Traditionen. In der Arbeit werden sie in Gestalt von Rekonstruktionen der immanenten Poetik und in der Perspektive der formulierten Poetik wie Programme, Manifeste und theoretisch-programmatische Bücher dargestellt.

Eine wesentliche Komponente des Bildes der Neuen Welle ist das Verhältnis der polnischen Poeten zum kulturell-künstlerischen Kontext. Sie behandeln ihn so, als gehöre er nicht zu den sog. objektiven Determinanten. Daraus resultiert nicht nur die Andersartigkeit der poetischen Praktiken, sondern auch oft das Fehlen künstlerischer Funktionalisierung zivilisatorischer Stimuli.

Die Poeten der Neuen Welle schufen ein neues Poesiemodell, das mit der gesellschaftspolitischen und kulturellen Situation in Polen, mit dem humanistischen Gedankengut und mit der Gegenkulturbewegung im Westen korespondiert.

Bożena Tokarz

Poetyka Nowej Fali

WYKAZ WAŻNIEJSZYCH BŁĘDÓW DOSTRZEŻONYCH W DRUKU

Strona	Wiersz		Jest	Powinno być
	od góry	od dołu		
9	3		słów	słów
37		18	oddziela się	oddziela
38		5	<i>Uciekinier z utopii</i>	<i>Nieufni i zadufani</i>
49		1	<i>Jednym tchem</i>	<i>Dziennik poranny</i>
50		5	<i>Jednym tchem</i>	<i>Dziennik poranny</i>
87		2	<i>Wyjście zapasowe</i>	<i>Wejście zapasowe</i>
88		10	test	tekst
111	10		wistość wpływa na charakter języka oraz że zawarty w języku pogląd	wistości wyrażają przez semantyczną analizę słowa, rozbijanie wszel-
166		3	Tamże	A. Zagajewski: <i>Drugi oddech...</i>
207	6		<i>assemblage</i>	<i>assemblages</i>
225	10		Breton Henri	Breton André
227	24		Korytka Stanisław Ryszard	Korytka Stanisław Ryszard



nr inw.: BGN - 286



BG N 286/1173

ISSN 0208-6330
ISBN 83-226-0