

## JERZY WINIARSKI

## Transgresywne wahadełko poezji Bogdana Loebla

*lecz nic z mą twarzą tak blisko nie żyło,  
jak twarze wielkich psów.  
A w twarzach psów jasności nie było.*

Rainer Maria Rilke, *Pieśń karła*

Kiedy to równo dwadzieścia lat temu Piotr Żbikowski wydał w Rzeszowie kilkusetstronicowy tom zbiorowy analiz i interpretacji lektur szkolnych<sup>1</sup> – już po blisko piętnastoletniej sekwencji wstrząsów ustrojowych w Polsce, ale jeszcze przed chwilą, kiedy to „właśnie proszę Państwa skończył się w Polsce komunizm” – okazało się, że nie zawiera on ani jednego utworu regionalnego czy ludowego, ot, literackiego „z naszych stron”. Socjologom i kulturoznawcom, także pedagogom można by powierzyć ten wątek wykolejenia świadomości w naszej teorii i praktyce wychowania szkolnego. Ja jednak zadam sobie jedno pytanie „na stronie”, czy na przykład Bogdan Loebel mógłby zawitać w podobnym tomie, a nawet – odważyć się na pomysł – w podręczniku do języka polskiego dla młodzieży przedmaturalnej? Rzecz nie w tym, że, bagatela!, pozostał on autorem setek bluesowo-rockowych zaśpiewów o niezapomnianym klimacie uczuciowym, że właśnie tutaj w Rzeszowie współtworzył europejską legendę Blackoutów, i późniejszych Breakoutów (któż z nas z I LO nie biegał w „te dni” na pocztę, na Moniuszki, na ich koncerty!). Rzecz nawet nie w tym, że mieszkał on w Rzeszowie, tworzył i „rozkręcał” środowisko literackie, nie tylko zresztą w latach 1964–1966, jak podają notki biograficzne, ale bez przesady już zawsze od tego czasu... Otóż, problem w tym, czy wartości pieśni i poezji młodych artystów i pisarzy, dojrzewającego pokolenia, mają sensy i formy, które trzeba zauważyć jako istotne, i czy zasługują one na to, by je rozważać, by je dyskutować właśnie z młodymi ludźmi, i czy w ostatecznej rachubie winny one wejść do kanonów lektur i podręczników szkolnych?

W odniesieniu do twórczości Bogdana Loebla odpowiedzi na te wszystkie oczekiwania mogą być w pełni pozytywne i uzasadnione z wielu różnych wzajemnie

<sup>1</sup> Zob. *Wśród starych i nowych lektur szkolnych. Zbiór analiz i interpretacji*, red. P. Żbikowski, Wyd. WSP, Rzeszów 1994.

waloryzujących się powodów. To jeden punkt widzenia. Innym zaś rzecz wyda się niewątpliwie ryzykowna i kontrowersyjna, także z tych samych powodów zaistnienia, cech, motywów i okoliczności jego utworów, ale w istocie śpiewanych – na ich ucho – jakby jedną nutą i swoiście monochromatycznych, co protokolarnie i (nazbyt) pośpiesznie wykazał w swoim czasie Janusz Koryl<sup>2</sup>, Loebła i mój rzeszowski krajan, liryk-esteta, autor wierszy (rzeczywiście) pięknych, jak, jak wiersze... Jerzego Harasymowicza, Zbigniewa Jerzyny czy Ernesta Brylla, strzelmy sobie „kulą w płot”, a może nawet i w stopę... Jaki więc gnom go podkusił, by napisać o „fizjologicznej filozofii” Loebła? Warto w tym miejscu powrócić do jednej myśli Zofii Brzechowskiej z krytycznoliterackiego oglądu tych tekstów, uwzględniającego ich czytanie przez Iwonę Smolkę, Adriannę Szymańską i Mieczysława Oborskiego. Otóż, niejako na marginesie wniosku M. Oborskiego („w większości wierszy miłosnych Loebel zamyka uczucie w sferze fizjologii”) sformułowała ona bardzo interesującą uwagę: „Wydaje się jednak, że owa fizjologia spełnia w poezji Loebła znacznie szerszą funkcję, niż by można sądzić”<sup>3</sup>. Wiarygodność tego miały poświadczać odniesienia do motywów natury w tej poezji. Tam, gdzie w literaturze – ba, w poezji samej! – wtrąćmy uwagę, pojawia się „programowo” fizjologizm, tam krytyk literatury, w ogóle humanista, musi się mieć na baczności. Najwyraźniej o coś ważnego chodzi, albo inaczej mówiąc, coś istotnego się wydarza w estetyce i idei dzieła literackiego. Tak już jest od „nowego dreszczu” poezji Charlesa Baudelaire’a i jego *Kwiatów zła* (1857), a najpewniej od czasu „Grupy Medanu”, późniejszego manifestu *Le roman expérimental*, 1880 r. Emila Zoli i brukselskich prowokacji Jorisa-Karla Huysmansa<sup>4</sup>. Do kwestii znaczenia owego „fizjologizmu”, czyli realizowania przez Bogdana Loebła, niejako z premedytacją, deestetyzacji poezji, dołączyć koniecznie trzeba walor epicki – dystansu i punktu widzenia – oraz narracji ironicznej, która wiąże się właśnie ze skłonnościami analitycznymi tej liryki, albo raczej z autorskim wyborem stylu poetyckiego i metody twórczej, adekwatnej dla „bohatera naszych czasów”, tj. scjentyzmu, oraz totalnej ideologizacji społeczeństwa, panującej w wieku XX i na przełomie XXI stulecia w „rodzinnej Europie”, cośkolwiek na wschodzie... Zatem – postawmy taką hipotezę – hermeneutyka poezji Bogdana Loebła zależy nie od jej „powierzchnowości”, lecz od świadomości czytelnika, zwłaszcza od jego zdolności do denotacji dyskursu, jaki przez tę poezję rozwija się nieprzerwanie, rozmyślnie... Rozwija się poprzez lęk i cierpienie człowieka w przestrzeni samotności, powodowanej fałszem historii i pozorami społecznej więzi ludzi. A te kategorie są już „zbiorowe”, wspólne,

<sup>2</sup> Zob. J. Koryl, „Wczepiony kurczowo we włosy świata” (o poezji Bogdana Loebła), „Okolice” 1988, nr 4, s. 115–121.

<sup>3</sup> Zob. Z. Brzechowska, *O poezji Bogdana Loebła* [w:] *Pejzaże poetyckie. Szkice o poetach rzeszowskiego środowiska literackiego*, red. Z. Andres, Wyd. WSP, Rzeszów 1988, s. 165.

<sup>4</sup> Zob. J.-K. Huysmans, studium o Zoli w „L’Actualité” (marzec–kwiecień 1877): „Zielone ropnie czy różowiućkie ciała, wszystko nam jedno. Dotykamy jednych i drugich, ponieważ i jedne i drugie istnieją, ponieważ łądak w równym stopniu zasługuje, by wziąć go pod lupę, co najdoskonalszy z ludzi”, cyt. za: É. Zola, G. de Maupassant, J.-K. Huysmans, H. Céard, L. Hennique, P. Alexis, *Wieczory medańskie*, przeł. z franc. W. Berent, H. Kowzan, T. Kowzan, oprac. T. Kowzan, ZNiO, Wrocław 1962, BN II, nr 135, s. IX.

a nie „osobne”, zależne tylko od nastrojów, na przykład mizeralistycznych, autora<sup>5</sup>. Dlatego też zarówno proza, jak i poezja autora *Złotej trąbki* mają wspólną podstawę humanistyczną i ten sam kod symbolistyczny<sup>6</sup>.

Zanim przybliżymy tę kwestię, spróbujmy przybliżyć co nieco samego autora, chociażby tylko przez jeden jego gest, z okresu, kiedy to poświęcano mu w Rzeszowie myśl krytycznoliteracką. Z jakiejś „celniejszej” okazji spotkaliśmy się onegdaj przy stole, w szerszym, przy tym rodzinnym gronie w przyjaznym dla nas wszystkich domu Marka Pękali. Pani domu, Marylka, obdarzyła nas czymś tam stosownym na talerzach. Młodych, lub raczej nigdy niestarzejących się twórców, nie trzeba było zachęcać do biesiady. Wszystkich z wyjątkiem Bogdana. Onże właśnie, ze ścierpniętą miną zawodowego „mizeralisty” sięgnął po wyjęte skądś... wahadełko. Przy ogólnym zainteresowaniu dla sztuk magicznych i stosowanych rozpoczął, niczym jakiś radiesteta, poważne badanie przydatności dla swego organizmu podanej mu potrawy. Wahadełko jak to wahadełko wirowało to w jedną, to w drugą stronę, zmieniało swoją amplitudę, ale nijak nie dawało jednoznacznej odpowiedzi, chociaż było sporządzone z dobranego metalu, stopu czy kruszcu. Dociekając trafności tej analizy, w tak zwanym międzyczasie, zebrane towarzystwo rychło się uwinęło z tą i następną propozycją kulinarną pani domu. Zabawa Bogdana, która wszystkich nas wciągnęła, nie była jego wymysłem, raczej ilustracją/prowokacją konsekwencji panoszących się fobii obyczajowych, częściowo uzasadnionych coraz śmielszym rozpowszechnianiem się zapoznanej wiedzy „nieracjonalnej” o naturze (każdy chyba czytywał wtedy gazetowe odcinki, także w prasie literackiej, pamiętników czy wykładów na takie tematy, np. ks. Klimuszki). Najczęściej jednak była to wiedza szeptana i „gusłowata”, obwijąca się jak bluszcz wokół inteligenckiej świadomości. Sceptycyzm i ironia, postawa krytycznego dystansu, ale także poczucie humoru i dziecinna skłonność do zabawy/eksperymentu były cechami, które odtąd w mojej świadomości najbardziej przybliżały charakter i temperament twórczy Bogdana Loebla. Myślę, że nie od rzeczy byłoby przyjąć, że jego poezja zawsze miała charakter „wydarzeniowy”, i była przez jej autora traktowana jako eksperyment, w którym podmiotowe „ja” przyjmuje zarazem społeczne role swoich bliźnich i „swoich czasów”, w tym także style, wątki i motywy autorów dyskursu literackiego szeroko pojętej współczesności.

Od blisko trzydziestu lat prześladowa mnie jeden wiersz Bogdana, nie wiadomo dlaczego dotąd nie napisałem o nim ani zdania. Myślę, że warto wprowadzić go nawet do dyskursu szkolnego, a może właśnie przede wszystkim do niego... Chodzi mi o bardzo przewrotny, bardzo przekorny i prowokacyjny wiersz *Dopóki bolisz*.

<sup>5</sup> Piotr Kuncewicz jakże celnie stwierdził, że: „Bogdan Loebel (1932) okazał się z biegiem lat jednym z najradykałniejszych turpistów i mizeralistów”, zob. tenże, *Agonia i nadzieja*, t. 3: *Poezja polska od 1956*, BGW, Warszawa 1993, s. 115.

<sup>6</sup> B. Loebel wydał w ostatnim czasie niezwykle powieści autobiograficzne z motywem dzieciństwa, urzekają one dojrzałością artystyczną autora i prawdą kulturową, zwłaszcza zaś psychologiczną o osobowości dziecka i artysty. Wszystkie one mają wagę dokumentarną i chociaż brakuje ich jeszcze w katalogach bibliotecznych, także Rzeszowa, staną się one niewątpliwie w następnych latach przedmiotem humanistycznego poznania.

Odręcznie przepisany przeze mnie z „Literatury” (1985 nr 6), dziś już na poźółkłej kartce, spoczął w szufladzie i przetrwał mimo kilkakrotnej przeprowadzki. Aż się chce zacytować frazę z wiersza Ewy Lipskiej, z 1974 roku, *nomen omen* bardzo „fizjologicznego”: „Papier/odwieziony został do izolatki/szuflady”<sup>7</sup>. Wiersz Bogdana Loebła ma wyjątkowo autodestrukcyjną ekspresję i godzi we wszystkie teorie „pro-ego”, czyli elementarne nawyki i strategie bycia człowieka „tu i teraz”, włącznie zetnomi-tami dziedziczonymi od tradycji we własnym środowisku życia. Ma on przy tym wyjątkowo dialogową estetykę poetycką, dlatego też, jako niegdysiejszy matu-rzysta i nauczyciel języka polskiego, wiersz zachowałem z lapidarną notką; zob. Leopold Staff, *Kowal (Sny o potędze, 1901)*. Pewnie bym o tym nie wspomniał, gdyby nie odkrycie, że Janusz Koryl, mój były student i zaprzyjaźniony poeta, także jak i ja niegdyś przygotowujący uczniów swoich klas w liceum ogólnokształcącym do matury, najwidoczniej był pod wrażeniem owego wiersza, gdyż przepisał go bez skrótów („*in extenso*”, jak powiada) trzy lata później we wspomnianym już artykule o poezji Bogdana Loebła, tyle że z późniejszego źródła<sup>8</sup>, no i bez żadnego komenta-rza, a tym bardziej skojarzenia ze Staffem i dyskursem. . . . Tekst wiersza *Dopóki bolisz* nie był więc efemerydą, przeciwnie, autor najwidoczniej uważał ten utwór za ważny przekaz filozoficzny swej twórczości, skoro przeniósł go poprzez granicę XX i XXI wieku, drukując w transeuropejskiej edycji polsko-niemieckiej<sup>9</sup>. Zatem przepismy go ponownie za najwcześniejszą publikacją:

*Dopóki bolisz*

Rankiem dosiadam ciebie serce moje  
ostrogą kofeiny zmuszam do galopu

Przyzwyczaiłoś mnie do długich skoków  
bez dźgania piętą w żebra i świstu szpicruty  
lecz coraz częściej czuję jak zamierasz  
ogarnięte paniką przed byle przeszkodą

Wczoraj rozczarowałoś mnie nadspodziewanie  
kiedy ściśnięte chciałoś się położyć  
przed płytkim i metrowej szerokości rowem  
choć jeszcze przed tygodniem wniosłoś mnie na szczyt  
skalistej góry skacząc nad przepaścią

Wieczorem utrudzone kładę cię na boku  
prawym i mlekiem poję pszczelimi karmię miodem  
ty niosąc mnie do świtu równiną pościeli  
kłujesz jakby w odwecie za dzienne ostrogi

<sup>7</sup> Zob. E. Lipska, *Nad biurkiem* [w:] tejsze, *Dom Spokojnej Młodości, Wiersze wybrane*, WL, Kraków 1979, s. 147.

<sup>8</sup> Tekst w tym przedruku, niebezbłędnym zresztą, pochodził z tomu poezji B. Loebła pt. *Zaciśnięta pięść róży*, WL, Kraków 1987.

<sup>9</sup> Zob. B. Loebel, *Zaciśnięta pięść róży/ Die geballte Faust der Rose*, przeł. na j. niem. J. Kawecki, „Nowy Świat”, Warszawa 2003.

Czasami tak głęboko że krzyczę przez sen  
lecz nigdy nie zlorzęczę tobie serce moje

Dopóki bolisz mnie to wiem że nie śpisz<sup>10</sup>

Dodajmy, że wiersz był fragmentem kolumny poświęconej poezji Bogdana Loebla w czerwcowym numerze prestiżowego miesięcznika literatury w Warszawie, i wyraźnie zyskiwał na znaczeniu z uwagi na formę, czas i miejsce druku. Czy ma on zatem jakieś istotne znaczenie? – zapytajmy – skoro nie przekonuje nas dość obcesowa i redukcjonistyczna ocena, sprowadzająca wiersz do wymiaru kontekstu swoiście bolesnej obsesji autora, jego rzekomego upodobania do fizjologizmu i samoudręczenia. *À propos*, serce to jednak główny temat, motyw, symbol w kulturze, a nawet choćby „tylko” jako organ nie przestaje być najważniejsze w ludzkim istnieniu. W przestrzeni antropologii, także kulturowej, nie da się go zminimalizować<sup>11</sup>. Cóż dopiero, gdy idzie o poezję!

Przytoczmy teraz ów hipotekst serdeczny, sonet L. Staffa, który otworzył dyskurs poetycki w przestrzeni historii Polski na początku XX wieku, a niejako zamknął go polemicznie B. Loebl u schyłku tego fatalnego stulecia:

*Kowal*

Całą bezkształtną masę kruszców drogocennych,  
Które zaległy piersi mej głąb nieodgadłą,  
Jak wulkan z swych otchłani wyrzucam bezdennych  
I ciskam ją na twarde, stalowe kowadło.

Grzmotem młota w nią walę w radosnej otusze,  
Bo wykonać mi trzeba dzieło wielkie, pilne,  
Bo z tych kruszców dla siebie serce wykuć muszę,  
Serce hartowne, mężne, serce dumne, silne.

Lecz gdy ulegniesz, serce, pod młota żelazem,  
Gdy pęknieś, przeciw ciosom stali nieodporne:  
W pył cię rozbiją pięści mej gromy potworne!

Bo lepiej giń, zmiażdżone cyklopowym razem,  
Niżbyś żyć miało własną słabością przeklęte,  
Rysą chorej niemocy skażone, pęknięte<sup>12</sup>.

Warto zauważyć – lepiej widoczny w pierwodruku wiersza B. Loebla dzięki zachowaniu pisowni z dużej litery inicjalnych wersów zwrotek – pewien kontur regularności, jakby klasycznej elegancji (paralelizmu) wiersza, co można by nawet uznać za

<sup>10</sup> B. Loebl, *Dopóki bolisz*, „Literatura” (Warszawa), 1985, nr 6.

<sup>11</sup> Ostatnio wydawniczym hitem u nas na ten temat jest książka braci Amidon, *Genialna maszyna, Biografia serca*. Czyta się ją znakomicie, i co strona pojawia się w niej jakaś niespodzianka, tak mało, zawsze za mało, wiemy o sercu...

<sup>12</sup> L. Staff, *Kowal*, cyt. za: tegoż, *Wybór poezji*, wybór i wstęp M. Jastrun, przypisy oprac. M. Bojarska, wyd. 2, ZNiO, Wrocław 1970, BN I, nr 181, s. 3.

aluzję morfologiczną do stroficzej budowy włoskiego sonetu Staffa. Zanim jednak postawimy pytanie, co mówi podmiot/poeta w wierszu jednym i drugim (utożsamienie tych kategorii uzasadnia swoisty „pakt autobiograficzny” strategii narracyjnej wiersza), zapytajmy – jak mówi, i do kogo mówi?<sup>13</sup> Pytania o stan emocjonalny i przeżycia warunkujące/determinujące mowę poetycką – język i styl oraz charakter monologu – nie można przy tym traktować jako czynności ćwiczeniowe i typowo szkolne, tj. podporządkowane (bliższym i dalszym) celom nauczania sprawności analitycznych i intelektualnych uczniów podczas poznawania utworów literackich na lekcjach języka polskiego. Są to w istocie pytania uwarunkowane metodologią kognitywnego – tu: podmiotowego, nakierowanego na przebieg procesów myślenia i komunikacji – poznania i rozumienia tekstów/ znaków symbolicznych jako wydarzeń formotwórczych i znaczeniowych, kreujących sytuację komunikacji społecznej/ dyskursu o intersemiotycznym i intertekstualnym charakterze, w czasie teraźniejszym i poza nim. Oznacza to, że od pierwszych sekwencji czynności analityczno-interpretacyjnych będziemy rozpoznawali immanentną, implikowaną przez tekst, filozofię podmiotu, a wraz z nią będziemy otwierali przestrzeń artystycznej wizji człowieka i diagnozy sytuacji jego położenia w historii i egzystencji. Aby naszą postawę badawczą nieco dookreślić, przeczytajmy pierwsze pytanie problemowe z nowszych wskazówek do pracy lekcyjnej nauczyciela i uczniów. Brzmi ono następująco, w przypadku wiersza *Kowal*: „Jakie są pragnienia i cele podmiotu lirycznego w wierszu?”<sup>14</sup> Tak postawione pytanie, inicjujące hermeneutykę tekstu, absolutyzuje psychologizm i odrywa proces poznania (przez szkolnych odbiorców) podmiotu od formy wiersza, która go ujawnia. Niejako na marginesie zwróćmy uwagę, że, na przykład w odniesieniu do wiersza Staffa, może to wpływać na aksjologię utworu<sup>15</sup>. Warto więc na wstępie do egzegezy wiersza, jednego i drugiego, postawić zaanon-sowane już pytanie:

### Jak mówi podmiot utworu (w jaki sposób) i do kogo kieruje swój monolog?

Sposób mówienia – wyjaśnijmy – determinuje ekspresję myśli, jej poetycką dykcję i barwę emocjonalną pejzażu lirycznego, ponadto konkretyzuje wyrażane

<sup>13</sup> Proponujemy tutaj interpretację porównawczą w pracy lekcyjnej na zasadzie współczesnych „nawiązań i kontynuacji”, jak to się określa w podobnych materiałach w nowszych podręcznikach do języka polskiego. Wiersz B. Loebła poznajemy więc już po „standardowym” omówieniu sonetu Staffa i tzw. młodopolskich „izmów”, jak np. klasycyzm, neoromantyzm, dekadentyzm czy nietzscheanizm. Przyjmujemy też taką konwencję narracyjną, która „łącznie” zwraca się do podmiotów szkolnego dyskursu i nie różnicuje ról uczniów i nauczyciela. Niniejszą interpretację można potraktować jako konspekt intelektualny (i warsztatowy) dla przygotowania konspektu lekcji lub dyskusji.

<sup>14</sup> Zob. *Zadania do lektury dla klasy III szkoły średniej*, red. T. Patrzalek i G. Wichara, WSiP, Warszawa 1993, s. 59.

<sup>15</sup> Chodzi m. in. o kwestię stosunku poety do filozofii Nietzschego, wiadomo, bardzo kontrowersyjnej zwłaszcza w kontekście historii XX w. Trop psychologiczny przyjmuje M. Jastrun we *Wstępie do: L. Staff, Wybór pism...*, s. IV i n.

treści, tj. swoiście je realizuje, czyli nadaje im poprzez głosową aktualizację określoną formę i znaczenie. Wysokość tonu, barwa, siła głosu i jego kierunek otwierają też i warunkują akt komunikacji społecznej wiersza, decydują o charakterze poetyckiego komunikatu, jego zasięgu i doniosłości, także o zakresie semantycznym ewokowanych znaków. Wszak już z samej praktyki szkolnej, wszystkich dawnych i współczesnych uczniów, wynika najbardziej elementarne i potoczne doświadczenie życia społecznego, że np. głośna lub cicha aktywizacja mowy podlega bardzo rozpoznawalnej aksjologii, rozróżniającej to, co dobre i właściwe, od tego, co naganne. Zapytajmy więc o to, który wiersz jest „głośny”, a który „cichy”<sup>16</sup>, i czy ma to walor autocharakteryzacji podmiotu, tzn., czy można według tego określić/opisać cechy mówiącego (psychokulturowe) i jego sytuację jako indywidualium twórczego. W tym pierwszym poleceniu analitycznym spróbujmy zainicjować pytania o „profil” podmiotu, o jego osobowość i jej kulturowe determinanty oraz o ramę/formę jego pojawu (monolog, kompozycja, gatunek), zanim zapytamy o jego program i idee. Rozwódźmy się o tym szerzej, gdyż heureza wymaga, by pytanie problemowe było poprzedzone zagajeniem, musi być ono, rzecz oczywista, oparte na świadomości celów zainicjowanego na lekcji procesu poznania tekstu poetyckiego.

Głos „kowała” jest donośny i narzuca dookólnej przestrzeni uległość swym tytanicznym gromem, nieznoszącym przeszkody czy sprzeciwu. Brzmi on jak głos bogów Olimpu i herosów, ich ziemskiego potomstwa. Ogromna głośność „kowała” nie tylko przykuwa uwagę słuchaczy, których mówiący wręcz przywołuje i wzywa na świadków aktu wyzwalania swej mocy i pokazu determinacji działania. Przede wszystkim przeraża wyzywającą śmiałością próby swej woli i fascynuje pięknem oraz wielkością swego dzieła. Jest to głos mówcy pewnego swych wartości duchowych i społecznych, świadomego swych zdolności do podjęcia nadludzkich czynów i heroiczych idei. Głos „kowała” brzmi patosem i promieniuje misteryjnym nastrojem, mógłby wywołać publiczne szaleństwo, zbiorowy entuzjazm i ekstazę, wrywając słuchaczy ponad materię ziemi do boskiego powołania, nakazując naśladowanie (*mimesis*) jego kreacyjnego tworzenia. Głos „kowała” uderza w hymniczne tony i zakreśla wokół siebie samego – i w ogóle wokół człowieka, jego egzystencji i historii – przestrzeń godną antycznej tragedii, czyniąc go zdolnym do udźwignięcia tragizmu i heroizmu. Głos to boskiego kreatora i maga, tytana i zarazem profety, który sięga po przyszłość, łamiąc swój lęk przed czynem i śmiercią. Przy tym wszystkim „kował” – środek przekuwania niemocy piękno ducha (tutaj akt

<sup>16</sup> Rozpoczynając poznanie utworu od jego ukształtowania brzmieniowego, kierujemy się warstwową koncepcją dzieła literackiego Romana Ingardena w wersji zmodyfikowanej przez Henryka Markiewicza, zob. H. Markiewicz, *Sposób istnienia i budowa dzieła literackiego* [w:] tegoż, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, wyd. 4 przejr. i uzupełn., WL, Kraków 1976. Można pamiętać o polemice na temat budowy dzieła literackiego prowadzonej przez tych uczonych, zob. „Pam. Lit.” 1964, z. 2. Metodologicznym przykładem (precedensem) prowadzonej interpretacji porównawczej utworów lirycznych od warstwy brzmieniowej jest studium Juliana Przybosia o dwóch wierszach A. Mickiewicza; *Farys* (1829) i *Do\*\*\* Na Alpach w Splügen* (1829) [w:] tenże, *Czytając Mickiewicza*, wyd. 3 powiększ., Warszawa 1965. Zob. też J. Winiarski, *Krzyk Farysa, Pomiędzy straszną a piękną naturą. Walka o ład uniwersalny w poemacie Mickiewicza* [w:] *W 200. rocz. ur. A. Mickiewicza*, red. S. Frycie, NWP, Piotrków Tryb. 2000.

publiczny łączy się z metanarracją sztuki poetyckiej) w moc sprawczą woli czynu – przekształca się niemal w przedmiot sakralny, przybiera jakby formę ołtarza w jakimś pierwotnym nabożeństwie pogańskiej ofiary, a sam „kowal” zdaje się spełniać rolę kapłana-ofiarnika, świętego męczennika czynu, który otwiera przyszłość dla całej ludzkiej zbiorowości.

Zanim rozwinie stylistyczno-komunikacyjne cechy sonetu Leopolda Staffa, a już zaczęliśmy przechodzić od walorów ewokacji głosowej do estetyki symbolistycznej utworu, zwróćmy uwagę na głosową odmienność ewokacji Bogdana Loebła w wierszu *Dopóki bolisz*. Jego wiersz jest niemal wyszeptany, cichy, i jakby zupełnie kryjaki, nieprzeznaczony dla postronnych uszów, wszelkich możliwych słuchaczy. Głos podmiotu w tej ewokacji lirycznej jest nie tylko ściszony. Obejmuje on przestrzeń jakby wydzieloną, bardzo osobistą, wyłączoną od zbiorowego dostępu, przestrzeń nocną własnego łóża. Głos mówiącego brzmi w tych okolicznościach bardzo konfesyjnie i układa się na kształt monologu intymnego do swego serca – siebie samego – i kieruje się w głąb jaźni monologującego. Można wyłowić z tego wynurzenia szereg wstydlivych rzeczy, słabości i czynności – kolidujących z męskim stereotypem, publicznym, a zwłaszcza reklamowanym (modnym) wyobrażeniem mężczyzny – składających się na niemal rytualne, w każdym razie bardzo staranne i systematyczne wieczorne zabiegi leczniczo-pielęgnacyjne tego jakby współczesnego „moribundusa”<sup>17</sup>. Burzy on swoim prywatnym zachowaniem nie tylko rozpowszechnione stereotypy, także tradycyjne normy obyczajowe, a może i sam „etos” narodowej tradycji. Stokroć lepiej byłoby dla niego, wtrąćmy odrobinę ironicznie, aby pożegnał dzień odśpiewaniem (lub odmówieniem) hymnicznej modlitwy, dajmy na to autorstwa Franciszka Karpińskiego, *Wszystkie nasze dzienne sprawy*, niż sięgał po mleko i miód pszczeli dla swego serca, które ciągle zmusza do „wyskoków” w warunkach życia, powiedzmy tak, społeczeństwa konkurencyjnego. Wydaje się – i trzeba będzie zwerfikować tę wstępną hipotezę interpretacyjną – że głos „ja” w wierszu Loebła, ściszony i skierowany „do wewnątrz”, poza ludźmi i sferą publiczną z założenia odrywa monolog liryczny od spraw społecznych (zwłaszcza „doniosłych”). Idzie, mówiąc językiem Tadeusza Różewicza, poza „prawa i obowiązki”. To znaczy, nie głosi żadnych haseł czy programów, nie uderza w ton apologii żadnych wartości, ani też ich nie broni, tym bardziej ich nie rozpowszechnia. Gdy dodamy ponadto brak wszelkich „kruszców drogocennych”, w które był uposażony dumny i świadomy tego „kowal”, i to, że jego głos rozlega się cichutko nocą, gdy nikt nie słucha, będzie wiadomo, iż chodzi tutaj „tylko” o własne *ego*, że oto rodzi się „wśród nocnej ciszy” społeczny indyferentyzm, co nie wygląda dobrze ani dla wiersza, ani dla poety, który go napisał. Poeta to czy „straszny mieszczanin”, egoistyczny, płaski i głupi, można by zapytać. Musimy się koniecznie upewnić, czy dobrze słyszymy głos podmiotu, czy go nie deformujemy, jak w znanej

<sup>17</sup> Warto pamiętać przy egzegezie jednego, jak i drugiego wiersza o najstarszych w historii naszej poezji utworach średniowiecznych, składających się na filozofię życia i koncepcję człowieka z motywem *memento mori*. W tej grupie są wiersze liryczne i dramatyczne ilustrujące „sztukę umierania” (*ars moriendi*), jak *Dusza z ciała wylecieła* i dwie wersje *Skargi umierającego*. Są to architeksty filozofii podmiotu w naszej literaturze.



zabawie „w głuchy telefon”. Po wstępnym pytaniu – mówiąc kategoriami warstwowej teorii dzieła literackiego – o warstwę brzmień słownych, zapytajmy o sferę znaczeń, niższego i wyższego rzędu. Zadajmy sobie pytanie:

### Co wynika z głośności i bezgłośności aktów mowy w obydwu wierszach dla znaczenia i komunikacji w kreowanej przez nie sytuacji odbioru?

Jest to pytanie o język i styl ewokacji lirycznej, zatem o sferę wyglądków przedmiotów przedstawionych. Pytanie jest kluczowe dla estetyki i aksjologii utworów, bo dotyczy odniesienia tych komunikatów językowych do społeczeństwa i kultury, do wspólnego języka pojęć (symboli) tradycji oraz wartości. Przy tym także do kontekstu czasowego oraz pozaczasowego, uniwersalnego, bez którego sztuka staje się niema. Odpowiedź na postawione pytanie problemowe nie jest możliwa bez wstępnego opisu podmiotów mówiących w tych wierszach – głośno lub cicho. Są to – nazywając rzecz pojęciami Janusza Sławińskiego – wielkie figury semantyczne, które mówiąc, inicjują sytuację komunikacyjną wewnątrz tekstu i poza nim<sup>18</sup>.

Imię pospolite (*nomen appellativum*), pod którym występuje podmiot w sonecie Leopolda Staffa – „kował” – jest wyraziste i nie pozostawia wątpliwości, co robi i jakimi cechami charakteryzuje się jego nosiciel. Z tej strony patrząc nań, jawi się on jako postać standardowa, reprezentant rzemiosła dość rozpowszechnionego po wsiach i małych miasteczkach (jeszcze w 1 poł. XX w.), szczególnie aktywnego podczas tłumnych zbiegowisk na lokalnych jarmarkach i targach. Warto przypomnieć przy tej okazji rodzimą tradycję rzemiosła kowalskiego i dumę zawodową (polskie nazewnictwo fachowe na ziemi śląskiej!) opiewaną w plebejskim poemacie Walentego Roździeńskiego z doby staropolskiej, odkrytym dopiero w okresie międzywojennym<sup>19</sup>. Z drugiej zaś strony ów „kował” żadną miarą nie odpowiada potocznym wyobrażeniom o mistrzu kowalskim z uwagi na nieprzeciętny przedmiot jego czynności, daleki od wszelkiego utylitaryzmu i ciasnej praktyczności. Rozmowa o „kowalu” Staffa, poparta analizą tekstu, wyłoniłaby bez trudu (klasyczne słownictwo, patos, tytanizm, niecodzienne, cudowne wydarzenie, które inicjuje) figurę mityczną kowala z Lemnos – Hefajstosa – syna Dzeusa i Hery, bez którego nie mogli się obejść bogowie. Pozostał on w kulturze europejskiej symbolem boskiego rzemieślnika-artysty, dlatego też i jego wyrób, i jego czynności należą, poza przekazywanym przez tekst komunikatem ideowym, do metanarracji i wewnętrznej problematyki poezji/sztuki, i konkretyzuje ją według wzorów i wartości klasycy-

<sup>18</sup> Zob. J. Sławiński, *Semantyka wypowiedzi narracyjnej* [w:] tegoż, *Dzieło – język – tradycja*, Universitas, Kraków 1998 (1 wyd.: PWN, Warszawa 1974). Po raz pierwszy ta koncepcja strukturalistyczno-semiotyczna dzieła literackiego, modyfikująca warstwową koncepcję, została zgłoszona w książce zbiorowej pt. *W kręgu zagadnień teorii powieści*, red. J. Sławiński, ZNiO, Wrocław 1967. O podmiotach (układzie ról) w literackiej komunikacji zob. A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji* [w:] *Problemy teorii literatury*, Seria 2: *Prace z lat 1965–1974*, wyd. 2 poszerzone, ZNiO, Wrocław 1987, tutaj także: Edward Balcerzan, *Perspektywy „poetyki odbioru”*.

<sup>19</sup> Zob. W. Roździeński, *Officina ferraria abo huta i warztat z kuźniami szlachetnego dzieła żelaznego* (1612).

zmu. „Kowal” – podmiot młodopolskiego sonetu – jawi się jako znak wyjątkowego, wręcz nadludzkiego indywidualizmu artysty i uniwersalności jego dzieła służącego ludziom. Nic też dziwnego, że jego głos jest manifestacyjnie głośny i przytłacza swym ogromem. Jego mowa natomiast kieruje się nie tyle do własnego „serca” – symbolicznego przedmiotu nadzwyczajnych działań, obliczonych na dokonanie wewnętrznej przemiany, metamorfozy całej swej twórczej mocy i natury, ile – poprzez epicką opowieść – do wszystkich ludzi, do świadków i widzów artystycznego pokazu, czyli do swych pobratymców i swego pokolenia. O tym najpewniej zaświadczy geneza utworu i forma jego publikacji oraz kontekst historyczno-polityczny czasów neoromantyzmu przed odzyskaniem niepodległości kraju. Konsekwencją języka i stylu tej postawy i tych celów „kowala” jest płomienna, żarliwa emocjami, iście rewolucyjna retoryka. „Kowal” jest także wielkim aktorem publicznego widowiska wykuwania idei na nowe życie, na nową historię, jest namiętym, szalonym oratorem zagrzewającym siebie i innych do nabrania woli i mocy do wielkiego czynu. Czyn ma być wielki i szlachetny, skoro kruszczem jest serce artysty, boskiego rzemieślnika, i jego wartości duchowe. To, co robi i mówi, przekuwając swe serce, stanowi wielki publiczny zew wolności woli, myśli i działania na nowy wiek, przeciwny nastrojom dekadentckim, powszechnej melancholii odziedziczonej po „schyłku wieku” XIX.

Retoryka jako sztuka – *ars bene dicendi* – dobrego mówienia (skutecznego przekonywania) tworzy mowę świadomą siebie i swych celów, tzn. jest ona wynikiem przyjętej uprzednio jakiejś ważnej dla ogółu myśli, koncepcji, idei<sup>20</sup>. Aby retoryka mogła spełnić swe wielkie ogólne cele, potrzeba najpierw racjonalnego i pewnego myślenia. Bez myśli słowo jest bezwartościowe, jak to przedstawia barokowa dysputa w *Monachomachii* (1778) ks. bpa Ignacego Krasickiego. Dlatego też ks. Stanisław Konarski do swojego nowego podręcznika retoryki: *De emendandis eloquentiae vitiis*, 1741 (O poprawie wad wymowy) dopisał jeszcze trzyczęściowy traktat: *De arte bene cogitandi ad artem dicendi bene necessaria*, 1767 (O sztuce dobrego myślenia koniecznej do sztuki dobrej wymowy)<sup>21</sup>. Zatem, to właśnie retoryka sprawia, że w sonecie Staffa „kowal” walczy z bezideowością na progu XX stulecia, sięgając publicznie po „bezsztatną”, a więc nieuporządkowaną jeszcze w nowym czasie, „masę kruszców drogocennych” swej piersi, co oznacza niewątpliwie metonimię wartości odziedziczonych od tradycji narodowej i poetyckiej. Retoryka sytuuje wypowiedź w przestrzeni społecznej, a mówcę obdarza autorytetem publicznym. Nie zna on wahań ni słabości w tym akcie wystąpienia wśród ludzi, nie toleruje ani

<sup>20</sup> Pojawia się okazja, aby nawiązać dygresyjnie do wielkich wzorów (gatunków) i osiągnięć literackich retoryki doby renesansu, jak twórczość Andrzeja Frycza Modrzewskiego, ks. Piotra Skargi czy *Odprawa posłów greckich* Jana Kochanowskiego. Właściwym dla potrzeb szkolnych skrótem wiedzy o retoryce może być *Słownik pojęć i terminów retorycznych* [w:] M. Korolko, *Andrzej Frycz Modrzewski. Humanista, pisarz*, WP, Warszawa 1978.

<sup>21</sup> Skoro już wspomnieliśmy klasyczne odnowienie retoryki przez ks. S. Konarskiego, dodajmy, że wypracował on nową u nas oświeceniową koncepcję człowieka-obywatela, czemu podporządkował swą reformę szkolną i językową: *De viro honesto et bono cive*, 1754 (*Mowa o kształtowaniu człowieka uczciwego i dobrego obywatela*).

sprzeciwu, ani dyletanctwa, on wie lepiej, a słuchacze stają się jego uczniami. Taka jest konwencja retoryczna i taki jest jej *uzus* powszechny. „Kowal” staje się godnym spadkobiercą tej tradycji, wykuwając nową ideę – pochwałę woli kreatywnego działania i mocy sprawczych ducha ludzkiego – tworzy także wzór nowego artysty, zdolnego skruszyć własną niemoc, i nowego działacza – rewolucjonistę dziejów.

Monolog intymny, bezgłośny, w istocie wewnętrzny, podmiotu w wierszu Bogdana Loebła nie zmierza do żadnych ideowych uniesień, inwokacji, rewokacji czy aklamacji. Kurczowo trzyma się własnego „ja” mówiącego, nie kieruje się „na zewnątrz” i zasadniczo wystrzega się postronnych świadków, tym bardziej stroni od świadomego przyzywania odbiorców. Monolog ten tworzy, werbalnie i sytuacyjnie, „układ zamknięty” pomiędzy (mało) męskim podmiotem a jego własnym sercem jako ośrodkiem sprawnego życia. Jednak z uwagi na symbolistyczne znaczenie tego odbiorcy, formę lirycznego gatunku i epickie cechy opowiadania podmiotu całość tej „osobnej”, intymnej i nocno-spozycynkowej sceny nabiera właściwości wystąpienia publicznego i, można dodać, parabolicznych. Ponieważ myśli podmiotu, pełne niepokoju i troski o życie („dzienne”) aktywne, uderzają o ściany własnych ludzkich ograniczeń mówiącego, jego sił witalnych i zdrowia, i poruszają niepokojącą groźbę utraty życiodajnego rytmu serca, zarysowana w wierszu kameralna scena, z pełną lęku i czułości próbą odzyskania zakłóconej równowagi mówiącego, nabiera znamion moralitetu, a autoprezentacja podmiotu odsłania jego cechy nie tyle indywidualisty, ile raczej ogólnego typu, dajmy na to współczesnego „Człowieka-każdego”, Homulusa, Jedermanna czy Everymana. Można zauważyć, że zabiegi zdrowotne podmiotu, jego starania i używane środki, a także jego niby-medyczna wiedza o sercu i zdrowym postępowaniu są, wypisz wymaluj, obrazem współczesnego czytelnika broszur, książek i prasowych anonsów o cudownych środkach ziołowych czy pszczelarskich, klienta rozlicznych aptek tego typu, sklepów i usług promujących „alternatywne” sposoby radzenia sobie ze słabościami i potrzebami zdrowotnymi. Zarysowana w utworze sytuacja komunikacyjna implikuje znaki i znaczenia publicznie rozpoznawalne, społeczne, i z tej racji ważne dla „innych”, nabierające walorów ponadjednostkowych.

Kolejne zadanie poznawcze, rozwijające sekwencję czynności analityczno-interpretacyjnych wokół zestawionych/porównywanych tekstów, odnosić się musi do tzw. warstwy/sfery uschematyzowanych wyglądków (schematów wyglądkowych), po tym, już jak odsłoniliśmy kolejno poziomy brzmień słownych oraz całości znaczeniowych różnego rzędu. Postawmy więc następane pytanie problemowe:

**Czy kreacje podmiotów w obydwu wierszach oraz ich język i styl tworzą jakości (przedmioty/znaki) rozpoznawalne publicznie, dzięki zbiorowemu doświadczeniu historycznemu oraz egzystencjalnemu?**

Niewątpliwie chodzi o historię (narodową) w sonecie Leopolda Staffa, wszak figura „kowala” należała już w momencie napisania wiersza do rozpoznawalnych symboli zbiorowej wyobraźni i narodowych dziejów, zwłaszcza od czasu kosynierów Kościuszki i powstania styczniowego, które Artur Grottger powitał m.in. rysun-

kiem wykonanym czarną i białą kredką na żółtawym papierze, pt. *Kucie kos*, nocą, jednym z najpierwszych w cyklu *Polonia*. W ogóle, od poezji Jana Kochanowskiego pochodzi krytyczna fraza wobec upadku ducha rycerskiego, właśnie heroizmu i mocy – o przekuwaniu oręża na lemiesz (Satyr albo *Dziki mąż*, 1564)<sup>22</sup>, czego stonowany i pogodny refleks, *con amore*, odnajdziemy jeszcze w *Panu Tadeuszu* – zatem „kował”, i jego kowadło, stanowił znak mitografii narodowej w świadomości powszechnej, związany z określoną zmianą społecznej idei i ogłoszeniem jej aktualizacji. „Kował” Staffa nawiązuje do heroicznych i narodowych wzorców powstańców kościuszkowskich, listopadowych oraz styczniowych, chociaż werbalnie utwór o nich nie mówi, symbolika „kowala” jednak należy do narodowych archetypów historii. W każdym razie, gdy „kował” kuje, w polskiej poezji chodzi o przedmiot (symboliczny) ważny w zbiorowym bycie. Nie może być mowy w sonecie Staffa – aż do tej wielkiej formy europejskiego klasycyzmu podniósł poeta swą postać *porte parole* – o pięknoduchostwie, egotyzmie czy skrajnym indywidualizmie. „Kował” kuje tutaj nie dla parnasistowskiej doskonałości poetyckiego tworzenia. Retoryka jego perswazji wykazuje jasny cel, zadanie i wzór symboliczny idei dla wszystkich, bo właśnie o wszystkich idzie, a nie tylko o moc własną „kowala”. Dopiero taka denotacja „kowala” odsłania wpisaną w tekst sytuację odbioru wiersza, jego ukierunkowanie na dyskurs literatury i sztuki narodowej około idei wolności. Adresatem wiersza nie może być pospolity tłum, przypadkowa gawiedź żadna sensacji, lecz wykształcona, świadoma historii inteligencja. To niewątpliwie tekst rozrachunkowy z postawami inteligencji polskiej na progu XX wieku. Czytelny zwłaszcza w kontekście utworu z tego czasu, *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego. Decydujemy się na ograniczenie, w przyjętej perspektywie interpretacyjnej, zależności tekstu Staffa od filozofii Nietzschego, a właściwie jej absolutyzacji w planie semantycznym wiersza. Dwoista poetyka klasyczno-romantyczna, swoicie dziennie-nocna i widomo-niewidoma (wszak to „sen o potęgde”!) angażuje tutaj mowę dwoistą, jak *Oda do młodości* Adama Mickiewicza. Dlatego też cały utwór nabiera szalonej dynamiki poprzez napięcia sprzecznych sił i żywiołów, anagażuje na tych samych prawach zasady rozumu i szaleństwa, realizmu i mitu, jawy i wizyjnego śnienia. Przy tym wszystkim utwór głosi, wybiera wartości heroizmu i niezłomnej woli działania. A to ma walor manifestu.

Podmiot w wierszu *Dopóki bolisz* jest stereotypem, a nie indywidualistą, stwierdziliśmy, odnosząc jego zachowanie – sposób dbania o kondycję zdrowotną własnego serca – do współczesnej obyczajowości i nawyków konsumencko-profilaktycznych w społeczeństwie „kultury masowej”. Pozostaje jednak niedopowiedziany problem, czy stereotypowość, a nie indywidualizm podmiotu w tym wierszu może także (przede wszystkim!) potwierdzić jego język – słownictwo i styl? Ów

<sup>22</sup> Fraza głosiła następującą krytykę pod adresem współczesnych (zob. J. Kochanowski, *Satyr albo Dziki mąż* [w:] *Dzieła polskie*, oprac. J. Krzyżanowski, t. 1, PIW, Warszawa 1976):

Dalekoście się od swych przodków odstrzelili.

A prawieście na nice Polskę wyrócili.

Skowaliście ojcowskie granaty na pługi,

A z drugiego już dawno w kuchni rożen długi.

W przyłbicach kwoczki siedzą albo owies mierzą. (ww. 59–63)

„cichy” język i styl podmiotu – jakże „standardowego” jako osobowość – w wierszu B. Loebla nie jest „doniosły”, „hymniczny” na miarę ewokacji ideowej, nie wykazuje także jakichś wartości wewnętrznych monologującego, w ogóle zdaje się nie odnosić „do świata”, społeczeństwa, już bardziej poprzestaje na mowie „własnej” takiego sobie przeciętniaka, może nawet i sobka, w każdym razie osobnika bardzo dbającego o swoje dobro, czego znowu tak zupełnie potępiać nie można. Ot, wydaje się, że w tym przypadku mówiący do swego serca jest, powiedzmy tak sobie, „poza dobrem i złem”, nie podlega sankcji moralnej i niemal sytuuje się poza społeczeństwem i jego „etosem”, wręcz się mu „wymyka”. Takie wydają się pierwsze, czy powierzchowne, wrażenia ze „słuchania” owego tekstu „cichej” mowy. Przy tym wszystkim mowa ta, i to właśnie zaskakuje najbardziej, nie jest byle jaka, zupełnie „pozioma”, uderza jakąś swoją dziwną „elegancją”, starannością niemal do granic błędu hiperdokładności. Jej słownictwo jest dość wyszukane, dzisiaj można by powiedzieć, że trochę manieryczne i „trącające myszką”, jakieś przedwojenne, rzecz można. Podobnie tak mówiła, załóżmy hipotetycznie, jakaś „ciocia Lola”. W monologu do serca słyszymy takie formy czasowników czasu przeszłego, jak: „przyzwyczaiło mnie”, „rozczarowało mnie”, „chciało”, „wniosło”, phi!, a kto by dzisiaj tak mówił!? Formy te na coś jednak niechybnie wskazują, mianowicie na konwersacyjny, „salonowy” frazes i jako takie lokują mówiącego nie tyle w środowisku współczesnego *uzusu* językowego, ile w jego przeszłej, czy nawet „zaprzeszłej” enklawie. A to wskazuje na obecność stereotypów językowych właściwych nie tyle dla indywidualium mówiącego, ile dla środowiska społecznego, które utrwaliło swe wzory i normy językowe w świadomości zbiorowej ze względu na pełnioną (niegdyś) rolę elity kulturalnej<sup>23</sup>. Spostrzeżenie to odsuwa jako przedwczesne i mylące dotychczasowe wrażenia jakości i treści „cichej” mowy podmiotu w wierszu Bogdana Loebla, co więcej, oceny jego charakteru mentalnego i obyczajowego. Wszak standardy i stereotypy nie są ani wytworem, ani własnością indywidualną, są językowymi skrótami (uproszczeniami) dominujących w danym środowisku czy w całej społeczności przekonań, wyobrażeń oraz wartości. To, jak mówi podmiot w utworze *Dopóki bolisz*, wskazuje, że nie mówi on w zupełności „od siebie”, czyli według siebie, ale na wzór i podobieństwo innych, którzy są dla niego wzorem estetycznym i etycznym. Zachodzi więc pytanie, co mówi (o czym mówi) ów – jak go określiliśmy ze względu na zdradzane przewrażliwienie zdrowotne na własnym tle – współczesny *moribundus*. Mówiąc nieogłędnie, co on „ma w głowie”? Odpowiedź jest możliwa, pod warunkiem, że wsłuchamy się w jego narrację, w jego – mówiąc kategoriami retoryki – opowiadanie o wypadkach związanych ze sprawą. Jeśli potraktujemy je jako „ble, ble” pretensjonalnego i złąknionego sobka, ot taką sobie niewyszukaną przenośnię, nie zbliżymy się do jej sensu, do założonej przez tekst sytuacji odbioru oraz poetyckiego dyskursu.

<sup>23</sup> W opisach stylu artystycznego w literackiej komunikacji autorzy „kładą nacisk na szczególnie tryb użycia języka w dziele literackim, jego uwarunkowania historyczno-społeczne i związek z kulturą wypowiedzi („antyformalistyczność”) – zob. E. Dąbrowska, *Styl artystyczny – kondycja ponowoczesna* [w:] *Stylie współczesnej polszczyzny, Przewodnik po stylistyce polskiej*, red. E. Malinowska, J. Nocoń, U. Żydek-Bednarczuk, Universitas, Kraków 2013, s. 142.

W opowiadaniu podmiotu rysuje się obraz dziennego i nocnego życia serca, lub raczej życia „z sercem”, dla celów analitycznych warto dodać tautologicznie – „ludzki”. Życia, dodajmy, rozpiętego pomiędzy porannym pićm pobudzającej kawy a wieczornym „pojeniem” mlekiem i „karmieniem” miodem. Dzienną, czynną porę „życia serca” wyznaczają (groźby) – „ostrog” i „świst szpicruty”. Hippycka metaforyka wydaje się przy tym dość adekwatna i ekspresywnie uzasadniona, ale w istocie semantyka tej „końskiej epiki” odbiega od fizjologicznych, sensualnych funkcji (przykładów). „Pejzaż hippiczny” tego wiersza odbiega od codziennych doświadczeń współczesnego odbiorcy, także w związku z tym od jego potocznej wiedzy i takiego sposobu operowania językiem. Dość zauważyć, że niemal doszczętnie znikły już ze współczesnej rzeczywistości, także wiejskiej, konie i konne zaprzęgi, i zapewne w nieodległej przyszłości trzeba będzie pokazywać je dzieciom w „muzeach historii naturalnej”, jak krowy pokazuje się dzieciom w Nowym Yorku. Można by nawet iść o zakład, że część naszej młodzieży nie wie nawet, co to jest „szpicruta”. Konie, i hippika (sportowa i rekreacyjna, czasem lecznicza), występują natomiast, chociaż w bardzo marginalnym wymiarze, w przestrzeni tzw. czasu wolnego niewielkich środowisk. Swoista totalizacja świadomości i języka podmiotu w wierszu *Dopóki bolisz* obsesją końską wyraża codzienny, dokładniej mówiąc, całodzienny bieg egzystencji. Nie odnosi się do weekendów, świąt czy wakacji/urlopów i tej sfery sensów. Tym bardziej intryguje zastosowana w „cichym” (raczej wewnętrznym) monologu perswazja jeździecka, „końska frazeologia”. Czynności podmiotu-jeźdźca, jego gestyka i wyobrażenia odnajdują swe źródło, umotywowanie i rozwinięcie w narodowych mitach, w bogatej, niezwykle wprost obfitej ikonografii. Dzieje malarstwa polskiego zarówno historycznego, jak i rodzajowego tłumnie wypełniają konie. Najpełniej widać to w dziełach Juliusza i Wojciecha Kossaków, w ich tematach batalistycznych, portretach, scenach polowań i przejażdżek. Tradycja ziemiańska, dworskowa, husarska czy ułańska wypełnia narodową wyobraźnię, malarskie galerie, a przede wszystkim narodowe mity, wraz z tym kulturę, literaturę i sztukę, także teatr, film, telewizję czy plenerowe aranżacje, jak rekonstrukcje bitew oraz współczesny „ruch rycerski”. Bardzo spektakularnym i „pomieszanym” wzorem/przykładem na tym polu był strój ślubny znanego dziennikarza TVP – hippiczny ze szpicrutą! – ćwierćwiecze po wierszu Loebła! Dość niepozorny podmiot, ot, mizerak, z wiersza B. Loebła widzi siebie, swój dzień w znakach i gestach „panicza”, mieszkańca dworku niedostępnego dla zwyczajnej gawiedzi. Widzi siebie „lepiej” niż jest w rzeczywistości, dość nijakiej i ze wszystkim powszedniej. Może akurat nie tak, jak jest na słynnym obrazie Rembrandta, *Jeździec polski* (Lisowczyk) i jego akwarelowej replice Juliusza Kossaka. Może raczej intencjonalnym wzorem dla podmiotu jest portret na koniu, rodzaj specjalnego podkreślenia dystynkcji społecznej, ba! narodowej godności i ważności człowieka. Ileż tych portretów wypełniało zawsze strony podręczników szkolnych i książek historyczno-beletrystycznych, wspomnijmy tu bodaj Józefa Poniatowskiego czy Piłsudskiego. Nie popełnimy zapewne błędu, gdy wskażemy także ziemiańskie obrazki konne z motywem polowań czy przejażdżek. Nawet tak zdeheroizowana postać konnego, jak *Na przejażdżce, Portret Aleksandra Pappenheima* (ok. 1860) Artura Grottingera, może tutaj wchodzić w rachubę, chociaż

hrabia był Bawarczykiem. Chodzi o ten, iście kosmopolityczny, rodzaj prezentacji/widzenia własnej osoby i gest wyróżniający w niejednorodnym i zhierarchizowanym społeczeństwie. Jednym słowem, słabeusz monologizujący w wierszu Bogdana Loebła wewnątrz (intencjonalnie) widzi siebie jako „jeźdźca”, spadkobiercę i współuczestnika narodowych mitów, dumnego wybrańca historii i egzystencji. Z tej pozycji, od tej roli odstąpić nie zamierza, co więcej, czuje się „zmuszony” do kontynuacji „konnego czynu”, wysokiego, elitarnego gestu, i jest w pełni świadomy celu swej „walki” (pomimo wszystko), chociaż także swego w tym usiłowaniu odosobnienia i ukrywania swej prawdziwej twarzy przed ludźmi. W kreacji podmiotu pojawia się niejednorodność, wręcz sprzeczność, którą niepodobna rozpatrywać „chorobowo”, fizjologicznie i personalnie, zwłaszcza zaś wyłącznie psychologicznie czy psychiatrycznie, a to z uwagi na jego tradycyjalistyczną (nawet fundamentalistyczną) narodową świadomość, z powodu przyjęcia historyczno-obyczajowych mitów, stereotypu Polaka.

W warstwowej koncepcji dzieła literackiego, uzupełnianej i rozwijanej przez kierunki strukturalistyczno-semiotyczne, wskazuje się na potencjalną obecność w dziele literackim sfery „przedmiotów przedstawionych”, i wraz z tym, mówiąc językiem Henryka Markiewicza, „wyższych układów znaczeniowych”. Z szerokiego wachlarza takich znaczeń (włącznie z metafizycznymi) warto zapytać o wewnątrz problematykę literatury, o metanarrację omawianych tekstów, której obecność przez cały czas odnotowaliśmy. Postawmy zatem na koncu rozważań otwarte pytanie:

**Czy wiersze – *Kowal* Leopolda Staffa i *Dopóki bolisz* Bogdana Loebła – wyrażają jakąś koncepcję pisarza i literatury, czy otwierają dyskurs o artyście i jego dziele?**

Od początku próby interpretacji porównawczej wiersza L. Staffa i B. Loebła towarzyszyła nam myśl o ich kontekście metapoetyckim, który by motywował sytuację liryczną i dopełniał funkcji tych komunikatów lirycznych. W przestrzeni dyskursu poetyckiego – o którym pomyśleliśmy, zestawiając obydwie utwory – powstaje szczególne napięcie różnic kulturowych, rysuje się ostro przeciwieństwo charakteru cesur filozofii tworzenia z początku oraz końca XX wieku. Warto dla otwarcia tych znaczeń przyjąć hipotezę o modernistycznej jakości pierwszego utworu i postmodernistycznej drugiego. Przy takim ujęciu poznawczym próbujemy odnieść symbolikę utworów i ich znaczenia do rzeczywistości pozaliterackiej, do sytuacji człowieka i wartości kultury w przestrzeni zmian dziejowych i prawdy literatury. *Kowal* L. Staffa jako dzieło polskiego modernizmu zupełnie, ale to zupełnie, w nim się mieści, bo przecież pojęcie modernizmu stało się w naukowych opisach synonimem okresu historycznoliterackiego Młodej Polski, dokładniej zaś mówiąc, jej fazy rozwojowej obejmującej lata 1890–1900<sup>24</sup>. Jednak postrzeganie interesujących nas utworów

<sup>24</sup> W uczniowskim słowniku czytamy: „Modernizm jest nazwą, która eksponuje tendencje nowatorskie w literaturze i sztuce przełomu wieków XIX i XX (moderne = nowoczesny), stosuje się ją raczej do określenia pierwszego dziesięciolecia epoki (1890–1900)” – zob. K. Droga, „*Pojęciownik*”. 300 pojęć z języka polskiego do szkoły średniej, Aga-Press, Łapy 1992, s. 38.

w granicach periodyzacyjnych okresu literackiego, w ramach wąsko pojętego znaczenia pojęcia modernizm, nie jest możliwe dlatego, że wiersz B. Loebla *Dopóki bolisz* pochodzi z zupełnie innego czasu. Wspólną podstawą dyskursu poetyckiego tych wierszy może być tylko szerokie znaczenie modernizmu. Monograficzne opisanie kwestii treści i zakresu tego pojęcia przez Włodzimierza Boleckiego wykazuje taką możliwość<sup>25</sup>. Najpełniej, dowodzi to studium, nowe pojmowanie modernizmu w naszej literaturze zostało zaproponowane przez Janusza Sławińskiego w *Słowniku terminów literackich* IBL PAN (ZNiO, Wrocław 1998).

Z podanych przez tego teoretyka cech modernizmu najbardziej jednak problematyczną, iście zaporową cechą dla naszego sposobu czytania obydwu wybranych wierszy, jest punkt trzeci: „Kult oryginalności i odrzucenie tradycji”. W analizie jednego i drugiego utworu próbowaliśmy wykazać nieprzypadkową obecność tradycji i mitograficznej symboliki kultury narodowej w ich estetyce i wymowie ideowej. Jednak, okazuje się przy ujęciu teoretycznym W. Boleckiego, sprzeczność ta jest możliwa, zwłaszcza wtedy, gdy idzie o odniesienie zjawiska modernizmu do pojęcia nowoczesności, tj. gdy w rachubę wchodzi dyskurs<sup>26</sup>. W jego studium czytamy istotne dla nas stwierdzenie: „Pisarze poszukiwali (...) nowoczesności literatury także w zjawiskach innego typu, w micie i mitologii, w historii, w wiedzy o psychice człowieka, czy w problemach tożsamości jednostek i społeczeństw, etc.”<sup>27</sup> Dlatego też możemy być przekonani m.in. o zasadności narodowo-mitograficznej denotacji „kowala”.

Ideowe przesłanie „kowala” – wezwanie współczesnych do przekuwania niemocy (melancholii i dekadencji) na wolę działania i moc twórczą, do „powstania z martwych” i aksjologicznej metamorfozy – wprost wynika z jego czynności, charakteru mowy i jej retoryki, no i z samej symboliki bohatera oraz metafory przestrzennej, której jest ośrodkiem. Akurat takie znaki i znaczenia są przedmiotem szkolnych analiz i komentarzy sonetu. Warto jednak, na zasadzie nawiązań i kontynuacji współczesnych, poszerzyć tę skalę o zagadnienie ogólnych konsekwencji dla twórczości, rozumienia postawy i roli pisarza oraz funkcji i wartości samej poezji. W takiej perspektywie „kował” okaże się niewątpliwie znakiem dosłownie neoromantycznej koncepcji artysty, faktem entuzjastycznego przyjęcia roli przywódcy całej zbiorowości, sumienia narodowego, niemal kapłana, także spadkobiercy monumentalnej roli pisarza klasycznego, o niezachwianym autorytecie publicznym i kompetencjach do społecznego nauczania. Jego słowo (idee i wartości), jego gest (postawy wobec rzeczywistości) i jego działania formotwórcze (wzory i cele) są „bezdyskusyjne”, pewne, dojrzałe i sięgające uniwersum, oparte o schedę kultury własnego kraju i szerzej, świata. Na marginesie tego etosu sztuki słowa ogromnie pytanie o „rację dostateczną”, o pewność głoszonej prawdy. Biada wszystkim, jeśli takie tworzenie jest tylko „konwencją”, ot, jakby nawykowym gromadzeniem tłu-

<sup>25</sup> Zob. W. Bolecki, *Modernizm w literaturze polskiej XX w. (Rekonesans)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4. Tekst dostępny w Internecie.

<sup>26</sup> Autor ten zaproponował nowe rozumienie problemu, pisał: „Za wyznacznik modernizmu przyjmuję nie jeden z historycznie rozumianych „modernizmów”, np. modernizm Młodej Polski lub modernizm awangardowy, lecz ogólne pojęcie nowoczesności – bez względu na jej różne koncepcje” (dz. cyt.).

<sup>27</sup> W. Bolecki, dz. cyt., s. 9.



mów wokół poety i takimże ich prowadzeniem ku przyszłości, którą poeta dojrzał dzięki swej erudycji („tylko”) lub wizjonerstwu. Podmiot autorski i figury jego bohaterów, nośników jego idei, w tej przestrzeni nabywają cech nieomyślności, a ich pewność potwierdza „świątynia sztuki” – kult wolności i indywidualizmu twórcy, nowość i autonomia ich dzieła. Tak rozumiana literatura nawet wtedy, gdy jest tylko „snem” i gdy jest pozbawiona zdolności/możliwości rzeczywistego przekształcania świata (historii), wpływa na sposób jego postrzegania (i wartościowania) przez pisarzy w ich potencjalnych działaniach twórczych (i społecznych). Może więc być paradoksalnie i tak, że „cherlak” widzi siebie w roli... „kowala”. Konwencja w takim przypadku rzeźbi podmiot twórczy (jego świadomość), który słabo rozumie swoją współczesną sytuację oraz świat, w którym żyje. Takie są niebezpieczeństwa przerostu czy absolutyzacji kultu sztuki i tworzenia. Kwestia ideału *l'art pour l'art* jest przy tym tylko jednym z możliwych przejawów konsekwencji modernistycznego kultu sztuki (w tym sztuki słowa). Czy wizja „silnego człowieka”, nieznającego słabości i ułomności – „kowala” – jest w pełni „ludzka”, można zapytać, czy jest „prawdziwa”, czy spartański (heroiczny i tyrtejski) duch tej wizji jest „normalny”? Pytania te można mnożyć, bo wyobrażenia te mają się nijak do prawdy o człowieku „jako takim”, także w odniesieniu do poety, do jego „serca”. Starsi czytelnicy pamiętają, jak – chciałoby się powiedzieć, jeszcze niedawno – rzucał swe serce „za Pireneje” podobny do „kowala” poeta-rewolucjonista, w odróżnieniu jednak od niego jego serce było bogate nie w „kruszcę drogocenne” lecz... „dynamit”! Czymże w takim razie jest „tekst” – wiersz – który można wydrukować, przeczytać? Czy może on mieć moc „świętej księgi”, czy w takiej roli jest „prawdziwy” (uczciwy)? W odróżnieniu od postawy „buntu modernistycznego”, którą wyraża Kowal L. Staffa, wiersz B. Loebla jest „prawie” konformistyczny, lub raczej auto-demaskatorski, swoiście ekshibicjonistyczny<sup>28</sup>. „Prawie”, czyli jednak niezupełnie taki, tzn. (co zauważyliśmy), jest on niejednorodny i niejednorodny tak pod względem swej poetyki immanentnej (pozornie „klasyczne” uporządkowanie formy), jak i wyrażanych gestów i sensów. Jego najważniejszą cechą jest swoista heroikomika, gra dostojności, powagi i małości, ważności oraz nijakości, gra pozorów i „ukrytej prawdy”. Między utworem a czytelnikiem rozciąga się jakaś relacja serio i ironii. Niepodobna objaśnić ten wiersz wedle jakiegoś prądu rozwojowego naszej poezji. Trzeba raczej sięgnąć po pewien kompleks zjawisk ponadrodzajowych i ponadgatunkowych w twórczości literackiej. Powiedzmy wprost – do postmodernizmu/ponowoczesności. Być może nie notują go nawet nowsze słowniki terminów literackich dla szkół (jak np. Stanisława Jaworskiego czy Stanisława Żaka, obydwu z 1991 r.), ale termin ten już funkcjonuje w literaturoznawstwie polskim i kompendiach literatury<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> W opisach stylistycznych zorientowanych komunikacjonistycznie i dyskursywnie-tekstowo pojawia się nawet termin „stylistyczny ekshibicjonizm, jako siła sprawcza aktu twórczego” – zob. E. Dąbrowska, dz. cyt., s. 154.

<sup>29</sup> Zob. np. J. Tomkowski, *Literatura powszechna*, Świat Książki, Warszawa 1997, gdzie przy opisie postmodernizmu amerykańskiego (w powieści) wskazano np. jego cechy: programową „literackość” i „intertekstualność” (dzieło odsyła do innych dzieł) – ludyczny charakter dzieła sztuki (gra z odbiorcą), i inne: jak antymimetyzm, traktowanie utworu jako happeningu, eklektyzm stylów i poetyk, autotematyzm (s. 291).

W tej perspektywie podmiot autorski rezygnuje z roli dystrybutora wielkich idei, a jego bohater jest po prostu zwyczajny, wyposażony w „standardową” świadomość, przerośniętą zresztą stereotypami. Czytelnik nie otrzymuje „mądrości” (wszak „kto czytał, ten trąba”), za to jest prowokowany do spojrzenia we własne lustro. Opowiadanie poety w utworze *Dopóki bolisz* może odnosić się do własnych nawyków i postaw (podmiotu, *porte parole* autora) oraz sposobu bycia w społeczeństwie i kulturze, do codziennej „walki” o zdobycz (prestż?) w „społeczeństwie konkurencyjnym”. Stąd wynikałoby „fizjologiczno-hippiczne” traktowanie własnego serca, instrumentalne i użytkowe, przecież obowiązuje młodość i sprawność, o słabości, a tym bardziej o kresie sił i eschatologii mowy być nie może. Dlatego współczesny *moribundus* nie toczy rozmów („ostatecznych”) „ducha z ciałem”, a „ewentualna” śmierć byłaby dlań niezасłużoną niespodzianką, jak w „kabarecie” Mirona Białoszewskiego. Narracyjna fikcja opowiadania w wierszu *Dopóki bolisz* Bogdana Loebła mogłaby równie dobrze odnosić się metaforycznie do procesu twórczego, wszak czytamy tutaj:

choć jeszcze przed tygodniem wniosłś mnie [serce] na szczyt  
skalistej góry skacząc nad przepaścią

Któż nie rozpozna w tym aluzji do tej miary poetyckiej wielkości, którą ogłosił Jan Kochanowski w wierszu dedykacyjnym dołączonym do swego tłumaczenia *Psalterza Dawidów* („I wdąłem sie nà skąłę pięknej Kállijopy,/ Gdzie dotychmiast nie było znaku polskiej stopy”).<sup>30</sup> Klasyczna kalka językowa łączy się zresztą „płynnie”, zgodnie z charakterem i pamięcią bohatera wiersza B. Loebła, z bajecznym prawem „szklanej góry”... Wystarczy pomyśleć o tym w kategoriach opozycji do romantycznego (czy klasycznego – platonizm!) natchnienia, aby zauważyć sens autorskiej strategii komunikacyjnej obliczonej na deziluzję wszelkich wielkich oczekiwań od literatury i pisarzy. Poetyka wiersza Bogdana Loebła przyjmuje funkcję wahadła wędrującego – niczym sowizdrzalski wagant (stąd bierze się „hiperrealizm” i „fizjologizm”) – w poszukiwaniu prawdy i wychylającego się to w jedną, to w drugą stronę wszelkich możliwości – cielesnych i bezcielesnych, czasowych i bezczasowych. Niekoniecznie „tu i teraz”. Ciekawe, co o tym powiedzieliby nasi uczniowie?

## JERZY WINIARSKI

### *A transgressive pendulum of Bogdan Loebł's poetry*

The article discusses the questions of poetics and philosophy in Bogdan Loebł's poetry comparing two poems: *Dopóki bolisz* [Until You Hurt] by the aforementioned author and Leopold Staff's sonnet *Kowal* [Blacksmith]. The confrontation of the two poems is designed as a ready-to-use lesson plan, especially helpful for students attending the last year of high school in view of the final exam. The article includes the contexts of both genesis of the two discussed poems and functions of cultural discourse.

<sup>30</sup> Zob. J. Kochanowski, *Dzieła wszystkie*, Wydanie Sejmowe, t. 1, cz. 1: *Psalterz Dawidów*, Fototypia – transkrypcja, List Jana Kochanowskiego do Stanisława Fogelwedera, oprac. J. Woronczak, ZNiO, Wrocław 1982, BPP, Seria B, nr 23, s. 11.