

Krótkie formy liryczne wobec problemów przedstawiania rzeczywistości

ABSTRACT. Telicki Marcin, *Krótkie formy liryczne wobec problemów przedstawiania rzeczywistości* [Short lyrical forms in view of presentation of problems of reality]. „Przestrzenie Teorii” 6, Poznań 2006, Adam Mickiewicz University Press, pp. 85-101. ISBN 83-232-1703-3. ISSN 1644-6763.

An expression “the shortest poem” as a genre term seems to be imprecise, however, both its functioning amongst other literary forms and unstabilised boundaries of the modern genology make it that it is a necessary definition. Outstanding modern poets (Białoszewski, Miłosz, Grochowiak and others), reach for this undefined attractive form, trying to make it a key to the world (hence the problems of mimesis which are discussed in this article) and to the other world (category of transgression). What is more “the shortest poems” appear most often in their later work, and minimalisation of the form leads to condensation of meanings (like a sage, they utter fewer words, but important ones). The article is also a point of departure for the discussion on the state of modern culture and condition of man who continuously faces the same fundamental questions.

I. Forma bez formy?

Wielu profesjonalnych czytelników zgadza się, że między utworem operującym minimalną liczbą słów a arcydziełem trudno postawić znak równości. Ignorowanie krótkiej formy poetyckiej jest dość powszechne. Zauważa je między innymi Piotr Michałowski, kiedy pisze:

Do najistotniejszych zjawisk we współczesnej poezji należy mała forma. Tendencja do tworzenia miniatur uwidoczni się nawet na niekontrastowym tle epoki, w której dzieła krótkie stały się praktyką powszechną. Świadomość rosnącego znaczenia wiersza szczególnie zwięzłego ujawniają liczne wypowiedzi samych poetów i literaturoznawców, ale problem pozostaje zaniedbany od strony teoretycznej i nie doczekał się pełniejszego opisu¹.

Tymczasem w wierszu najkrótszym ogniskują się zjawiska znamienne dla przemian poezji dwudziestowiecznej, które również ciekawie oświetlają starsze i nowsze tendencje badawcze. Prezentowana przeze mnie praca stanowi próbę rewizji pojęć teoretycznych (w szczególności problemów *mimesis* i transgresji) oraz ocenę ich użyteczności dla omawianej formy. Wbrew parodystycznej opinii Wittlina, że „do małych form zaliczamy wszystko to, co nie mieści się nam w dużych i średnich formach, a co w naszym piśmiennictwie zdecydowaliśmy się zaliczać

¹ P. Michałowski, *Miniatura poetycka*, „Pamiętnik Literacki” 1994, z. 2, s. 116.

do literatury, bądź co wbrew naszej woli się do niej zaliczyło”², postaram się ukazać złożoność zagadnień, które napotyka badacz specyficznie skonstruowanych utworów literackich.

Tytułowe „wiersze najkrótsze” są formułą atrakcyjną, nie do końca jednak poddają się definicji systemowej. W poniższym tekście nie zamierzam jednak budować kolejnych systematyk i klasyfikacji, chcę natomiast zwrócić uwagę na szereg zjawisk i problemów z zakresu poetyki, teorii literatury i kultury, które zostały spetryfikowane przed wielu laty i nie są do dziś poddawane rewizji.

Materiał literacki został wyselekcjonowany spośród wierszy najwyższej czterowersowych pisanych przez poetów w ostatnim trzydziestoleciu dwudziestego wieku. Większość z nich to autorzy znani i uznani, jak Miron Białoszewski, Wisława Szymborska, Czesław Miłosz, Julia Hartwig czy Stanisław Grochowiak. Sięgnięcie do utworów pozostających na marginesie zainteresowania krytyki literackiej (wyłączając przypadek Białoszewskiego) pozwala prześledzić drogę twórczą tych poetów, a także zapytać o ich stosunek zarówno do tradycji literackiej, jak i do zmian dokonujących się w otaczającej ich rzeczywistości. Odpowiadając na pytanie o motywy wyboru formy poetyckiego wyrazu, wskazałbym dwa: zewnętrzny i wewnętrzny. Pierwszy nazwałbym historycznoliterackim, odsyła bowiem do świata, w którym przyszło tworzyć artyście, do danego momentu historycznego (np. doświadczenie cenzury, represyjnego wpływu polityki na literaturę, później natomiast oddziaływanie warunków gospodarczych) i historycznoliterackiego (rozwojowi krótkich form sprzyjała zarówno tradycja epigramatyczna, jak i postmodernistyczna „literatura wyczerpania”). Uwarunkowania wewnętrzne wiązałyby się natomiast z wiekiem autora i dynamiką rozwoju jego twórczości (choć nie jest to reguła, da się zauważyć w tym względzie daleko idące podobieństwa między wieloma twórcami).

Spróbuję również udowodnić, że potoczny odbiór wiersza krótkiego jako nieskomplikowanego, uproszczonego, pozbawionego stylistycznej różnorodności i nie mającego wartości poznawczych czy artystycznych, jest bezzasadny. Bywa on nawet – paradoksalnie – dużo trudniejszy niż odbiór wiersza „tradycyjnego”. Skąd to odczucie?

Kiedy czytamy współczesny wiersz, nie zapytujemy, co w nas jest takiego, co pozwala nam go odbierać, rozumieć. Wiersz ten często uważany jest za trudny, a przecie wydaje się nader ubogi w środki. Gdyby faktycznie był konstrukcją na poziomie minimum, jak się czasem sądzi, to skąd brałyby się te kłopoty? Wiersz współczesny nie manifestuje bogactwa swej formy, to forma działa tym mocniej, że działa z ukrycia³.

² J. Wittlin, *Jak pisać małe formy literackie?*, w tegoż: *Vademecum grafomana*, Kraków 1972, s. 101.

³ A. Grabowski, *Wiersz. Forma i sens*, Kraków 1999, s. 77.

Nie sposób zaprzeczyć proponowanej przez Grabowskiego definicji wiersza współczesnego. Uzupełnić ją można o spostrzeżenie, że wiersz najkrótszy wzbogaca się o jeszcze jeden element. Jego forma nie tylko działa „z ukrycia”, ale także ujawnia swoje bogactwo przez pozór ubóstwa. Sprzeczność? To paradoks, jakich wiele w badaniu formy, próbującej uciec od formy.

II. Co można wyrazić w kilku słowach?

Co można wyrazić? Nic nie można wyrazić.
Ogień pod fajerkami. Nastka smaży bliny.
Grudzień. Przed świtem. W wiosce koło Jaszun⁴.

W jednym ze swoich krótkich wierszy Czesław Miłosz stawia pytanie znane twórcom i badaczom literatury od jej zarania. I od razu, jakby chcąc uprzedzić odpowiedzi – również dobrze znane – sam mówi: nic nie da się opisać słowami, słowa nie oddają istoty rzeczy. Wiemy przecież, że dalszy opis jest zminiaturyzowany po to, by pokazać nieadekwatność języka, materii słownej wobec świata rzeczywistego. Co więcej, sfera wspomnień również oparta jest na myśleniu kategoriami języka – w tym świetle wiersz autora *Drugiej przestrzeni* jest swoistym zmaganiem się z niepamięcią.

Stwierdzenie noblisty, że nic nie jest możliwe do wyrażenia, nie może być jednak przez nas przyjęte *a priori*. Krótka forma nie wyklucza bowiem problematyki *mimesis*; przeciwnie – wyświetla nowe pytania i wyostrza wątki, wydawałoby się, gruntownie już przedyskutowane. W tej części chciałbym zająć się dwoma fundamentalnymi kwestiami, poruszonymi przy omawianiu zjawisk z zakresu szeroko pojętego naśladownictwa: zapytać o relację rzeczywistości do świata przetworzonego artystycznie oraz o naśladowanie języka codziennej komunikacji przez język poetycki (*mimesis* językowa).

Odniesienie do świata – jak pisze Ryszard Nycz – jest trwałym i nieusuwalnym „tropizmem” literatury, jednakże świat, choć oczywiście nie jest tekstem, to nie udostępnia się nam inaczej, niż w formie „tekstu”. [...] Toteż i rzeczywistość w literaturze nie jest czymś bezpośrednio danym, lecz raczej: zarazem tworzoną i odkrywaniem w procesie tropologicznej reprezentacji⁵.

⁴ Cz. Miłosz, ***, z tomu *Druga przestrzeń*, Kraków 2002, s. 42.

⁵ R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 12.

Mikroliryki nie rezygnują z reprezentacji świata zewnętrznego, choć przez swą formę ewokują całą serię problemów, z jakimi borykali się dwudziestowieczni badacze *mimesis*. Autor opisujący świat w tej formie zdaje się bowiem nie wierzyć w możliwość holistycznego oglądu rzeczywistości, czy nawet w samą rzeczywistość (kwestia rzeczywistości wirtualnej). Pyta on o naturę przeszłości i potencjalną przyszłość (zakwestionowanie ciągłości czasu i jego natury obiektywnej)⁶.

Przyjrzyjmy się, jak do kwestii naśladowania świata podchodzą twórcy krótkich form lirycznych. Czesław Miłosz, od którego zaczęliśmy wywód, wydaje się być wyznawcą *mimesis* negatywnej, kryzysowej⁷, kiedy mówi: „Miasta! Nie zostałyście opisane”⁸ lub „Płynie rzeka Wilia obojętna”⁹. Centralnym problemem tekstu poetyckiego staje się opis, rejestracja świata, ogląd jego powierzchni i chęć wniknięcia do środka. Można by powiedzieć, że jest to cecha charakterystyczna dużej części dorobku noblisty, dopiero jednak w późnej fazie swojej twórczości autor *Drugiej przestrzeni* celowo rezygnuje z poematu lub rozbudowanego wiersza lirycznego na rzecz notatki do wiersza, zapisku, poetyckiej refleksji. Przywołane teksty poetyckie – jako że są to całości spójne oraz zamknięte – zwracają uwagę na odrębność, nieprzenikalność podmiotu i świata. Apostrofa do miast sugeruje, że głos pojedynczego człowieka jest przekazem w imieniu zbiorowości. Z pewnością bardzo szerokie jest też spektrum czasowe i przestrzenne: wydaje się, że Miłosz nie mówi tylko do miast dwudziestowiecznych (te bowiem zostały opisane, choć nie zawsze z dobrym skutkiem, na co tekst zwraca uwagę), ale również do ich historycznych poprzedników, których urody nie można zatrzymać w słowie. Właśnie ten poznawczy dramat referuje druga część tekstu: „nie zostałyście opisane” oznacza „nikt nie jest w stanie was opisać”. Nie dysponujemy bowiem jako ludzie wystarczającymi narzędziami, by opisać świat, który nas otacza – zachwyty wyrażą tylko słowa proste, wielokrotnie powielane, schematyczne, nie oddające (w pełnym tego słowa znaczeniu) istoty rzeczy. Również świat nie chce być przeniknięty i poznany: spojrzenie na obojętną Wilię pozwala zrozumieć, że podąża ona według swo-

⁶ Duże zamieszanie w zakresie mimetyzmu wprowadziły poglądy filozoficzne J. Deridy, w których zaprzecza on pojęciom początku bytu i hierarchii istnień, unieważnia różnice między fikcją a rzeczywistością, prawdą i nieprawdą, aktami mowy w literaturze i w naturze. Por. S. Morawski, *Mimetyzm*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Warszawa 1998, s. 633.

⁷ Zofia Mitosek posługuje się kategorią „krytycznej funkcji *mimesis*”. Pod tym pojęciem rozumie takie odwzorowanie rzeczywistości, które nie poprzestaje wyłącznie na naśladowaniu, ale implikuje postulat odpowiedzi na braki tej rzeczywistości. Por. Z. Mitosek, *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997, s. 117-118.

⁸ Cz. Miłosz, ***, z tomu *Druga przestrzeń*, op. cit., s. 44.

⁹ Tamże, s. 45.

ich rytmów, nie zważając na efekt, jaki mogłaby wywołać przez poświęcony jej opis. Obydwa światy zamykają się więc w obrębie granic, które łatwo nazwać. Należą do nich: możliwości poznawcze człowieka częściowo warunkowane przez język, sam język i jego historyczna dynamika, pozwalająca na zmienność w pojmowaniu świata, nauka i opis szczegółowy (wszak niemożność opisu miast jest porażką nie tylko zwykłego człowieka, ale i historii, archeologii, antropologii itp.); granicą jest także sam świat, który stawia barierę w poznaniu swych tajemnic. Człowiek i świat funkcjonują w zamkniętych kręgach – *mimesis* można nazwać próbą wyjścia z nich, dokonywaną ze świadomością, że pełne przejście jest niemożliwe.

Są jednak i tacy poeci, którzy pozostają mocno zakorzenieni w świecie dobrze znanym, nie zdeintegrowanym, proponują zatrzeć efekt granicy między światem i człowiekiem. Przykładem posłużą mi dwa teksty Julii Hartwig: „Chłopak, który zawiązuje dziewczynie sznurowadło. Kobieta, która poprawia mężczyźnie krawat. Ile czułości”¹⁰, „Widziałam dwoje kochanków na ławce w Atenach. Leżąc w ciemnościach śpiewali”¹¹.

Poetka poprzestaje na prostym (językowo) opisie, który można by włączyć w zakres mimetycznego naśladowania, w najbardziej powszechnym rozumieniu tego terminu. Otrzymujemy bowiem wyglądy zewnętrzne, mocno uproszczone i uniwersalne. Ten typ *mimesis* byłby najbliższy platońskiemu ujęciu interesującej mnie kategorii i Ingardenowskim „wyglądom uschematyzowanym”. Czemu zatem miałyby służyć krótka forma utworów? Hartwig zdaje się potwierdzać intuicję innych poetów schyłku XX wieku, którzy celowo rezygnują z mnożenia obrazów i refleksji, przerzucając część zadań na odbiorcę, który ma podany obraz wypełnić i uzupełnić. I właśnie od odbiorcy zależy wartość utworu – może pozostawić go w formie szczątkowej, „piktogramicznej”, ale może również wyposażyć go w treści intelektualne i duchowe. „Zobaczone” przez poetkę (zgodnie z tytułem jednego z jej tomików), musi być powtórnie „zobaczone” przez czytelnika. W tym miejscu dotykamy kolejnego aspektu *mimesis* – mamy do czynienia z sytuacją, w której akt percepcyjny czytelnika powinien naśladować akt percepcyjny twórcy: krótki wiersz jawi się tutaj jako zagrożenie i jako szansa. Z jednej bowiem strony, scena w minimalnym utworze jest zaledwie zarysowana, powstaje więc niebezpieczeństwo, że czytelnik może ją wypełnić jakimkolwiek wyobrażeniem – ze względu na trudność z rozpoznaniem intencji autorskiej. Z drugiej jednak strony, czytelnik ma możliwość pełniejszej współpracy z autorem nad tworzeniem sensów dzieła literackiego.

¹⁰ J. Hartwig, ***, z tomu *Czułość*, Kraków 1992, s. 58.

¹¹ Tejże, ***, z tomu *Obcowanie*, Warszawa 1987, s. 64.

Jeszcze inaczej sprawa przedstawia się w odniesieniu do poezji Mi-rona Białoszewskiego. Jego twórczość jest bodaj najciekawszym w polskiej poezji przypadkiem transformowania rzeczywistości. Przystępujemy do lektury wiersza, a zamiast wiersza czytamy: „Od razu / panu w tym lepiej”¹². Poetyckość dwuwiersu staje pod znakiem zapytania, gdy czytelnik zda sobie sprawę, że słowa te wypowiada dentysta i dotyczą one – zgodnie z nazwą cyklu – „sztucznych zębów”. To jeden z wielu charakterystycznych dla Białoszewskiego „zanotów rzeczywistości”, przejaw potoczności „niskiej”¹³, odwoływania się „do tego, co w języku ulokowane jest zdecydowanie poniżej kryteriów wyznaczających dotąd zerowy stan poezji”¹⁴. Przejście poniżej tego stanu jest równocześnie chęcią przekroczenia granic (kolejnych granic!) poezji, jak i tęsknoty do świata zjawisk materialnych, który tak trudno uchwycić w języku. Białoszewski wychodzi bowiem – jako lingwista – z innego założenia niż poeci tradycyjnie kształtujący artystyczny materiał¹⁵.

Odejście od abstrakcji na rzecz badania konkretnej tkanki świata jest wyrazem dążenia mimetycznego. Poeta chce bowiem opisać to, co widzi (Garwolin, warszawskie osiedle, ludzi z sąsiedztwa) i to, co słyszy („szumy”, radio, plusk w rurach, głosy sąsiadów). A właściwie tylko nazwać fakt i zminimalizować komentarz, zawierający własne emocje:

Zarąbać
te śpiewaczki
w ścianie¹⁶

Wrony kołują spiralą
oho
coś będzie¹⁷

¹² M. Białoszewski, *Utwory zebrane*, t. 7. „Odczepić się” i inne wiersze opublikowane w latach 1976-1980, Warszawa 1994, s. 167.

¹³ Określenie Janusza Sławińskiego. Wcześniej podobne rozpoznania uczynił Artur Sandauer, który pisał o metaforze peryferyjności „rupieci” oraz Czesław Miłosz, mówiący o tym, że „autor jest wyczulony na wszystko gorsze, pogardzane, poniżone, podrzędne”. Cz. Miłosz, *Dar nieprzyzwyczajenia*, „Kultura” 1956, nr 10, s. 36.

¹⁴ J. Sławiński, *Białoszewski: być sobie jednym*, w tegoż: *Przypadki poezji. Prace wybrane*, t. V, s. 233.

¹⁵ E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939-1965*, cz. II, Warszawa 1988, s. 85-86. Nierozłączność języka opisu i świata opisywanego podkreślają również autorzy podręcznika o poezji współczesnej: „Rzeczywistość błyska, prześwituje w języku, ale tylko wówczas, kiedy ze słowa odpryśnie politura konwencji; czyli wówczas, gdy mowa staje się częścią rzeczywistości, a nie jej umownym odpowiednikiem” [podkr. autorów]. A. Legeżyńska, P. Śliwiński, *Poezja polska po 1968 roku*, Warszawa 2000, s. 6.

¹⁶ M. Białoszewski, ***, w: *Utwory zebrane*, t. 7, op. cit., s. 148.

¹⁷ Tamże, s. 153.

Autorzy podręcznika *Poezja polska po 1968 roku* trafnie zauważają:

Dla Białoszewskiego [...] każdy element rzeczywistości okazuje się odpowiedni, by mógł on zacząć swe „lepienie widoku z domysłu”: ściana, brzęcząca mucha, morze, topola za oknem, gołębie, ciemność, jakiś dźwięk. Oko zatrzymuje się najpierw na powierzchni przedmiotu, rejestruje parametry fizyczne, potem widzi to – czego nie ma¹⁸.

Krótką formą jest dla poety najodpowiedniejsza. Świat w języku ulega bowiem „spłaszczeniu”, nie jest tak doskonały jak w obserwacji bezpośredniej (która, *notabene*, również transformuje rzeczywistość). *Mimesis* jest osiągnięta przez czytelniczne złudzenie uchwycenia fragmentu materii w zgrabną formułę. Im krócej, zdaje się myśleć Białoszewski, tym bardziej trafnie. I potwierdza to w jednym ze swoich tekstów:

może najwięcej prawdy
jest w domysłach¹⁹

Kluczowe jest tutaj połączenie słów „prawda” i „domysł”. Pojęcie prawdy zostaje podważone trzykrotnie: najpierw za pomocą modulantu „może”, następnie przez stopniowanie jej wartości (zgodnie z ponowoczesną zasadą cieniowania i całkowania). Po raz trzeci podważa jej wartość słowo „domysł” – sugerujące, że prawda przestała mieć naturę obiektywnie sprawdzalną, „twardą”, niepodważalną. Ale – by odwrócić ten tok myślenia – możemy sobie pozwolić na interpretację przeciwną: Białoszewski mówi „może”, zatem nie upiera się przy swojej racji, wie, że jego pomysł jest hipotezą bardzo trudną do sprawdzenia. Zdaje sobie także sprawę, że prawda jest w tym, co idzie od świata przez słowa do myśli („domysł”), a więc dochodzi do znanej nam tezy o językowej determinancie rzeczywistości widzialnej.

Zatrzymajmy się jeszcze nad metodą tworzenia przez autora *Leżeń* krótkich form poetyckich, które – moim zdaniem – można by porównać do fotografii. Poszczególne kadry oddają tylko fragment rzeczywistości, są oddzielne, ale równocześnie wpisują się w cykl (jak kadry w filmie). Poeta dokłada też wszelkich starań, by rzeczywistość przez niego oddawana była jak najbliższa realności – a więc mimetyczna. Chce jednak uchwycić, co już zostało powiedziane, nie tylko fragment materii, ale i fragment języka. Przyglądając się grom Mistrza Mirona z językiem dziecięcym, mówionym, potocznym²⁰ i – z drugiej strony – językiem poetyc-

¹⁸ A. Legeżyńska, P. Śliwiński, op. cit., s. 11.

¹⁹ M. Białoszewski, ***, z tomu *Wiersze wybrane i dobrane*, Warszawa 1980, s. 225.

²⁰ Podział taki wprowadza S. Barańczak w swej znanej książce *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław 1974 – powyższe kategorie stanowią dla krytyka podstawę do rozróżnień i ustaleń teoretycznych.

kim, zetkniemy się z wielowarstwowym rozumieniem *mimesis* językowej. Stanisław Barańczak tak charakteryzuje podejście poety do języka:

Jeśli wiersze Białoszewskiego traktować jako specyficzną formę napięcia, czy nawet walki pomiędzy językiem mówionym a pisanym (jest to bowiem język **naśladowający** [...] specyficzne cechy żywej mowy, ale przecież je zapisujący, przenoszący na papier), jasne się stanie, że w walce tej wygrywa język mówiony. [...] Za zwycięstwo to język mówiony płaci jednak cenę dość pokaźną: okazuje się domeną niesprawności i błędu²¹ [podkr. M.T.]

Barańczak czyni jednak zastrzeżenie, że prymat języka mówionego nie może determinować wszystkich interpretacji, gdyż u Białoszewskiego zawsze ważne jest napięcie między różnymi wartościami i wybór jednej z nich zubaża odbiór tej poezji²².

Nie ulega wątpliwości, że utwory Białoszewskiego da się doskonale badać metodą strukturalistyczną (jak to czyni Barańczak), wpisując w dwudziestowieczne teorie komunikacyjne (np. Austina) czy dialogiczne (Bachtin); nas jednak interesuje inna kwestia: mamy się bowiem zastanowić nad stosunkiem naśladownictwa językowego do specyficznej, krótkiej formy lirycznej. Chciałbym jeszcze raz wrócić do propozycji czytania krótkich wierszy Białoszewskiego jako szczególnego rodzaju kadrów. Interesujący nas problem, jakim jest *mimesis* językowa, jawiłby się w tym kontekście jako zatrzymanie sytuacji językowej w ruchu, w trakcie jej dziania się. Motywacja artysty sięga jednak dalej niż może się wydawać – poeta chce nie tylko naśladować, ale tworzy swego rodzaju *simulacrum* językowe²³ pretendujące do rangi „prawdziwego” języka potocznego. Zauważmy, że Białoszewski „fotografuje szerokim obiektywem”, wyznacza granice dużo obszerniejsze niż Hartwig czy Miłosz. Jego obrazy, konstruowane prostymi środkami językowymi, rozrastają się do perspektywy kosmicznej:

Cały dzień
słońce tu żyje
i cień.
i ja²⁴.

²¹ Tamże, s. 117.

²² Por. tamże, s. 135.

²³ Mówiąc o naśladownictwie, mówimy – paradoksalnie, gdyż powinno się naśladować ideały – o niedoskonałości języka, tylko taki bowiem jest bliski codziennej, międzyludzkiej komunikacji. M. Głowiński, *Mimesis językowa w wypowiedzi literackiej*, w te goż: *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992, s. 129. Opisując akty mowy tak doskonale imitowane przez Białoszewskiego, powołuję się również na kategorię *simulacrum* – por. J. Baudrillard, *Precesja symulaków*, przeł. T. Komendant, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997.

²⁴ M. Białoszewski, ***, w: *Utwory zebrane*, t. 7, op. cit., s. 70.

A ono, to świecیدło
będzie żyło i żyło
bez końca.

A, racja,
koniec słońca będzie²⁵.

Kto tego
co tego
doczeka?²⁶

Sygnaly potoczności i języka mówionego w wierszach z cyklu *Słońce i ja* są nader liczne: rozpoczynanie wersów od spójnika *i* oraz samogłoski *a* (raz w funkcji spójnika, raz w funkcji wykrzyknienia); użycie wzmacniającego powtórzenia *mówił i mówił bez końca*; wyróżnienie wersu „co tego” – w podwójnej funkcji: jako pytania o potencjalne rzeczy, które będą oglądać koniec słońca i jako zwrot pusty semantycznie używany przy braku koncentracji lub próbie skupienia myśli. Dzięki tym wszystkim właściwościom, skondensowanym i nagromadzonym w niewielkim utworze, udaje się poecie uzyskać iluzję aktu mowy.

Ale nie łudźmy się: Białoszewski znajduje też kontrapunkt dla tej iluzji i potrafi ją umiejętnie rozbić. W wierszach z cyklu *Garwolin i z powrotem* poeta ucieka się do specyficznego opisu:

Las
Napis:
„Uwaga, las!”²⁷

Kosz kwiatów
miała na makacie,
podpisała
„kosz kwiatów”²⁸.

W obydwu tekstach autor *Oho* stawia jedno z najważniejszych pytań dwudziestowiecznej nauki o języku – pytanie o referencjalność znaku językowego, o przekładalność rzeczywistości na kategorie lingwistyczne.

Język – pisze Jonathan Culler – nie jest „nomenklaturą”, dostarczającą etykiet istniejącym uprzednio kategoriom; stwarza swoje własne kategorie. [...] Dzieła literackie badają struktury i kategorie nawykowego sposobu myślenia, [...] zmuszając nas do zwrócenia uwagi na kategorie, poprzez które patrzemy na świat, nie myśląc o tym²⁹.

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże, s. 71.

²⁷ M. Białoszewski, *Las*, z tomu *Utwory zebrane*, t. 7, op. cit., s. 107.

²⁸ Tenże, *Kosz kwiatów*, z tomu *Utwory zebrane*, t. 7, op. cit., s. 108.

²⁹ J. Culler, *Teoria literatury. Bardzo krótkie wprowadzenie*, przeł. M. Bassaj, Warszawa 1998, s. 72.

Wypowiedź Cullera może być potraktowana jako teoretyczna legitymizacja artystycznej gry Białoszewskiego. Bo z czym walczy poeta, jeśli nie z „nawykowym sposobem myślenia”? *Mimesis* językowa w krótkich wierszach jest bronią zwróconą na samą siebie: tworzy się etykietę języka po to, aby podważyć jej wiarygodność i użyteczność. Człowiek uświadamia sobie granice swego świata (słynne przyporządkowanie stworzone przez Wittgensteina) i wie, że na poziomie *mimesis* jest zmuszony do powtarzania ciągle tych samych schematów z wąskiego repertuaru. Pojawia się więc opór przeciwko zamknięciu – wyrażony między innymi w zminimalizowaniu formy – oraz silne pragnienie „wyjścia poza”. Następnym krokiem musi być więc transgresja.

III. Transgresja – imię przekroczenia

Głównym polem zainteresowania poezji jest świat, jednak jej podstawowe zadanie to nie opis rzeczy widzialnych, ale dotykane tego, co niematerialne. Jakkolwiek formuła powyższa może wydawać się nieco paradoksalna i oksymoroniczna, dobrze oddaje istotę wszelkiej poezji – nie wyłączając poezji współczesnej, gdyż i ona nie może zatrzymać się na powierzchni. Gdyby tak się stało, przemieniłaby się w formę użytkową, bez ambicji dotarcia do stanów psychicznych, wewnętrznych. W krótkiej formie poetyckiej dostrzegam tendencję do rejestracji doświadczenia chwilowego, w sposób najbardziej skondensowany, pomniejszony do granic wyznaczanych przez strukturę ludzkiego umysłu, uwarunkowania języka i komplikację świata. Wydaje się istotne – szczególnie w perspektywie badań nad nowoczesnością i ponowoczesnością – prześledzenie, w jaki sposób wiersz najkrótszy przekracza granice. Będzie to równocześnie poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, czym jest transgresja – jeden z żywotnych i ekspansywnych problemów współczesnej humanistyki. Anna Sobolewska zauważa, że „każda wypowiedź jest zabarwiona niewypowiedzianym, a każdy wiersz zawiera ukrytą metarefleksję na temat fundamentalnej „niewyraźalności” zarówno podmiotu, jak i świata oraz nieadekwatności języka wobec istnienia. [...] Każdy wiersz jest w istocie prześwitem na to, co niewyraźalne”³⁰.

Opinię Sobolewskiej da się rozpatrywać jako logiczną kontynuację wcześniej poczynionych spostrzeżeń dotyczących *mimesis*. Dwa aspekty naśladownictwa: oddanie obrazu świata i imitowanie języka, zostają wskazane jako te, które należy przekroczyć. Zespolenie zjawisk na wzór

³⁰ A. Sobolewska, *Poeci wobec niewyraźalnego*, w: *Literatura wobec niewyraźalnego*, red. W. Bolecki i E. Kuźma, Warszawa 1998, s. 233.

naczyń połączonych nie powinno dziwić. Człowiek ze swej natury jest przecież – niech to brzmi jak truizm – istotą pełną sprzeczności. Chciałby zamknąć się w świecie opisanym i skończonym, doskonale bezpiecznym (dążenie mimetyczne), ale równocześnie, zdając sobie sprawę z jego niewystarczalności, i będąc ciekawym, pragnie przekroczyć granice oraz poznać świat zewnętrzny (dążenie transgresyjne)³¹.

Sprzeczność tę da się ciekawie opisać na podstawie obserwacji dotyczących haiku – jednej z najlepiej rozpoznawanych krótkich form. Przykłady literackie zaczerpnijemy z twórczości Stanisława Grochowiaka, który twórczo zaadaptował reguły gatunku:

Umarli mają wysokie czoła i spokój wiedzy
Potem dzieje się coś okropnego
Ale osy uwiły sobie gniazda w ciałach moich dziadków³².

Doświadczenie transcendencji, towarzyszące momentowi śmierci, zmusza do zadania jednego z najtrudniejszych pytań: czy kres życia jest momentem końca czy momentem przejścia. Haiku chce przybliżyć odpowiedź przez obserwację zewnętrżności i nierozzerwalnie połączyć ją z wymiarem duchowym. Świat nie jest tylko powłoką, ale również tym, co pod tą powłoką się kryje. Haiku i związana z nim filozofia *zen* jest próbą odrzucenia powłoki i dotarcia do wartości, które stanowią o prawdziwym człowieczeństwie:

Haiku – pisze Aleksandra Olędzka-Frybesowa – [...] są protestem, lub – łagodniej mówiąc – reakcją na pewien zespół cech charakteryzujących naszą dzisiejszość. Przede wszystkim stawiają opór swoistemu nadmiarowi informacji³³.

Zen traktowane jako bunt³⁴, leżące u podstaw formy haiku, może być doskonałym kontekstem dla rozważań o granicach bytu i doświadczeń transgresyjnych. Wszak medytację – szczególnie tę, którą proponuje forma najkrótsza – podejmuje się po to, aby wyjść poza świat zastany,

³¹ Napięcie między dążeniem mimetycznym i transgresyjnym jest charakterystyczne dla dyskursu tożsamościowego: człowiek tworzy swoje „ja” wokół pojęć znanych i bezpiecznych, następnie rozbija ją, a oglądając efekty tego zabiegu, na nowo je odbudowuje.

³² S. Grochowiak, *Umarli*, w cyklu *Haiku-images*, w tegoż: *Wybór poezji*, oprac. J. Łukasiewicz, Wrocław 2000, s. 253.

³³ A. Olędzka-Frybesowa, *Przeciw czemu protestują haiku?*, „Teksty Drugie” 1994, z. 2, s. 108.

³⁴ Umberto Eco pisze: „Jest w *zenie* jakaś głęboko antyintelektualna postawa pierwotnej, zdecydowanej akceptacji życia w całej jego bezpośredniości, bez prób tłumaczenia go, które by tej bezpośredniości narzuciły pęta i zabiły ją, przeszkadzając nam chwytać życie w jego powolnym przepływie, w jego pozytywnej nieciągłości”. U. Eco, *Zen i Zachód*, w tegoż: *Dzieło otwarte. Forma i nieskończoność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka, Warszawa 1973, s. 222.

ale i po to, by powrócić do niego wzbogaconym o nowe przeżycia, ze zwielokrotnioną wiarą. Rozwiązania zagadki bytu szuka się poza samym bytem. Obserwacja zewnętrzna staje się bowiem tylko pretekstem do medytacji – jako najważniejszy jawi się sam proces przemiany i jego cykliczność (doświadczenie transgresyjne oparte na kontemplacji świata nie jest bowiem zazwyczaj jednorazowe). Najlepiej zilustruje to symbol motyla obecny w judeochrześcijańskiej tradycji kultury europejskiej. Motyl, który wylania się z poczwarki, jest symbolem duszy opuszczającej ciało. Jego obraz pojawia się zwłaszcza w martwej naturze typu *vanitas*, gdzie gąsienica, poczwarka i motyl uosabiają życie, śmierć i zmartwychwstanie³⁵. Symbol motyla zbliża do siebie tak odległe, wydawałoby się, kultury – wschodnią i zachodnią. Cykliczność (jako sposób „czytania” ludzkiego doświadczenia zainicjowany już przez starożytnych Greków) i metafizyczny splot jakości materialnych i duchowych (silny w kulturach dalekowschodnich) są nierozzerwalnie związane z transgresją. Bowiem, jak pisze Maria Janion, „przekraczanie i powrót, jakkolwiek do nieco innego miejsca niż to, z którego dokonywał się skok, to osobliwy rytm transgresji. Takie postępowanie wymaga jednak nieodzownie zakorzenienia w wartościach. Istotą człowieka, według Bataille’a, jest „zmienny ruch wartości i rewolty”³⁶.

Grochowiak, którego krótkim formom literackim się przyglądamy, wykorzystuje magiczny rytuał wschodni do pokazania granic poznawczych naszej wyobraźni (przy założeniu istnienia transcendencji):

Kwiaty otwieraj łagodnie o poranku
Zamykaj ich konchy o wieczorze
Jakie to czarująco zbyteczne – nieroztropne³⁷.

Pod powłoką „czarującej nieroztropności” kryje się nie tylko zachwyty obcą kulturą duchową, ale przede wszystkim próba skonstruowania takiej wizji świata, która wyjaśniałaby „niezrozumiałe”. Ze wskazanych przez Janion elementów transgresji najłatwiej odnaleźć w haiku Grochowiaka cykliczność obrzędu. Gdzie jednak szukać elementów „ruchu wartości i rewolty”? W czym dostrzec połączenie pierwiastków materialnych i duchowych? Grochowiak, wzorem japońskich mistrzów, celowo kieruje uwagę czytelnika na to, co „zbyteczne” i „nieroztropne”. Tylko treści peryferyjne (tak jak peryferyjne są krótkie formy liryczne) mogą przenieść nas w nowy wymiar doświadczenia metafizycznego. Równno-

³⁵ Por. J. Hall, *Leksykon symboli sztuki Wschodu i Zachodu*, przeł. J. Zaus i B. Baran, Kraków 1997, s. 54.

³⁶ M. Janion, *Literatura. Wartość i transgresja*, w: *Osoby*, red. M. Janion i S. Rosiek, Gdańsk 1984, s. 448.

³⁷ S. Grochowiak, *Praca*, w cyklu *Haiku-images*, op. cit., s. 257.

częście dokonujemy jednak swoistej rewolucji przeciw wartościom – natury, doświadczenia, osoby. Rewolucja ta prowadzi ku pierwiastkom bardziej doniosłym i uniwersalnym. Otwieranie i zamykanie pąków kwiatów, o których pisze poeta, zbliża nas bowiem do boskości – a o takie właśnie zbliżenie chodzi w filozofii *zen*.

Doświadczenie przekraczania granic świata i własnej cielesności jest jednak eksplorowane nie tylko przez haiku. Wielu autorów sięga po stawiane od wieków, fundamentalne pytania z zakresu ontologii, pytając nie tylko o granice bytu, ale także o jego możliwość. Maciej Cisko pisze:

Ten stół tu nie stoi, ta książka nie leży,
To, co nie ma woli, niczego nie robi.
Nie robi – więc nie jest, nie ma stołu, książki.
To ja leżę książki, to ja stoję stoły³⁸.

Szczególnie znamienity jest wers końcowy. Da się w nim bowiem zaobserwować transgresję podwójną – stoły i książki przekraczają swój byt stając się immanentną częścią podmiotu, ale i podmiot wykracza poza siebie, zagarniając cechy tych przedmiotów (paradoksalnie wbrew początkowej deklaracji, że to, co niczego nie robi – nie istnieje). Spekulacja filozoficzna, ale równocześnie specyficzne doświadczenie egzystencjalne, otrzymuje najlepszy kształt w wierszu krótkim. Dlaczego? Wiersz taki jest bowiem przebłyskiem: świadomości, myśli i formy. Dłuższy wywód rozbijałby jedność elementów. Kondensacja znaczeń jest otwarta na dyskurs, ale pozostaje w strefie potencjalności – w samej swojej strukturze dzieło jest spójne.

Wiersz Cisko jest jednak interesujący nie tylko ze względu na transgresję na poziomie świata przedstawionego. Autor odsyła również do drugiego z sygnalizowanych przeze mnie problemów – transgresji językowej, czyli transgresji w sensie węższym. Marcin Biedrzycki, komentując filozofię języka Lyotarda, pisze, że

Język przestaje [...] pełnić wobec rzeczywistości rolę wyłącznie opisową, jego podstawową funkcją jest organizowanie i tworzenie rzeczywistości. [...] Rozum spekulatywny wydający ostateczne sądy i normy zostaje przekroczony, jego jedność okazuje się niemożliwa wobec konfliktu leżącego u jego podstaw. Doświadczenia nie da się traktować jako powtórzenia czegoś już obecnego, przyswojonego wcześniej. [...] Pęknięcia i poróżnienia otwierają nas na to, co nowe³⁹.

W tak rozumianej transgresji językowej chodzi nie tyle o przekraczanie granic własnego języka (to bowiem jest trudne lub niewykonalne,

³⁸ M. Cisko, *Ten stół tu nie stoi*, w tomie *Bezczas i niemiejsce*, Kraków 2002, s. 43.

³⁹ M. Biedrzycki, *Nieobecność boskiego punktu widzenia. Wymóg transgresji w filozofii języka Jeana-François Lyotarda*, w: *(Nie)obecne granice. Szkice o obliczach transgresji*, red. K. Kuropatwa i D. Roda, Kraków 2003, s. 13-14.

co zaznaczałem przy analizie *mimesis* językowej), ile o przekraczanie granic własnego świata poprzez dotykanie granic języka. Granice rzeczywistości były łatwiejsze do ustalenia (ciało, materia, normy – społeczne, moralne, artystyczne). Granice języka nie są możliwe do uchwycenia. Nie dysponujemy bowiem żadnym kompletnym słownikiem oraz – co ważniejsze – nie możemy określić dokładnie indywidualnej kompetencji językowej (testy nie są tu miarodajne). Należy podkreślić, że najważniejsza staje się sama granica, a szczególnie „pęknięcia i poróżnienia”. Perspektywa ponowoczesności ujawnia bowiem, że tożsamość należy budować na tym, co wykracza poza doświadczenie, jest paradoksalne i wewnętrznie poróżnione. Problem, ujawniający się przy omawianiu zjawiska transgresji, jest następujący – epoka współczesna często zatrzymuje się na poszukiwaniu miejsca przekroczenia, tworzy język specjalny dla budowania rzekomo nowych wartości, w rzeczywistości zapomina jednak o najważniejszym swym celu: przekraczać po to, by odrodzić wartość. Akt łamania przez literaturę i przez język ograniczeń odbywa się bowiem – co zauważa Andrzej Skrendo – na drodze „negocjacji z własną tradycją”⁴⁰. Powracamy zatem do cyklicznego ruchu wartości, które nie pozostają wartościami, wyjście poza zasięg ich oddziaływania nie jest natomiast prostą negacją, ale poszerzeniem optyki widzenia (tak jak to miało miejsce w przypadku Białoszewskiego).

W krótkich formach lirycznych punktem wyjścia transgresji dokonującej się na poziomie języka będzie przede wszystkim objętość komunikatu, jego eliptyczność, przy równoczesnym zachowaniu spójności. Niewielka objętość jest przeciwstawieniem się dyskursywności literatury, wymogowi spekulacji dążącej do wielostronnego oglądu przedmiotu. Oprócz chwytów formalnych autorzy krótkich wierszy wykorzystują autoanalizę języka i procesu twórczego do podkreślania granic oraz ciągłego pytania o zasadność ich istnienia. Białoszewski umieszcza w cyklu *Wyrywki* następujący dwuwiers:

Rymy
ramy⁴¹

Wydawałoby się, że to dziecięcy żart oparty na prostym rymie asonansowym. Nic bardziej błędnego. Poeta pokazuje bowiem ograniczenie

⁴⁰ A. Skrendo, *Od poetologii transgresywnej do poetyki transgresji*, w tegoż: *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002, s. 46. Autor przywołuje i komentuje sądy Derridy: J. Derrida, *Ta dziwna instytucja zwana literaturą. Z Jacques'em Derridą rozmawia Derek Attridge*, przeł. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11-12, s. 194.

⁴¹ M. Białoszewski, *Rymy*, z tomu *Utwory zebrane*, t. 8, *Rozkurz*, Warszawa 1998, s. 222.

i odnosi się do niego w sposób ambiwalentny. Czytelnik ma wrażenie, że podmiot naśmiewa się z rymów, ale przecież to właśnie rym jest podstawą tego wiersza. Refleksja autora sięga jeszcze głębiej: „rama” ma również charakter dwoisty – jest formą „uwięzi” dla treści, równocześnie jednak odsyła poza samą siebie (analizując odmiennie, można dojść do wniosku, że właściwie tekst składa się wyłącznie z ramy). Kontekst powyższy odsłania przed nami możliwość metaforycznego potraktowania rymów nie tylko jako chwytu poetyckiego, ale także jako modelu binarnej budowy rzeczywistości, podwójnej natury relacji damsko-męskich, rozdzielenia schizofreników, podziału wartości... Cechy można by mnożyć – najważniejsze jest spostrzeżenie, że wszystkie one są ramą równocześnie otwierającą i zamykającą (a więc podatną na transgresję). I znów łatwość mnożenia interpretacji (nadinterpretacji) jawi się jako zaleta i jako wada. Negatywne skutki zauważa Czesław Miłosz, który pisze:

[...] jeżeli rzeczywistość jest tak ważna, wolno, nie oszczędzając siebie ani innych, wysunąć tezę niezbyt pochlebną dla sztuki układania słów w naszym studium. A teza ta brzmi: poezja i w ogóle literatura (jeżeli coś takiego jak literatura istnieje) okazuje się coraz bardziej bezsilna wobec tego, co objawia się nam jako rzeczywistość, czyli zmienia się w samowystarczającą czynność języka w *écriture*. Niewątpliwie poeci zawsze byli zależni od swych poprzedników [...], ale podejrzewam, że dzisiejsze tendencje do schronienia się w materiał językowy jako w system luster, czysto literackich odniesień, stąd pochodzą, że rzeczywistość wydaje się za *trudna*⁴².

Prezentowany wymiar transgresji opierałby się na próbie odpowiedzi na pytanie o proporcje cech kontrolowalnych i niekontrolowalnych w akcie literackiej kreacji. Można mówić wręcz o swoistej walce toczony między człowiekiem i językiem. Problemem transgresji staje się język i próby wkroczenia w jego autonomiczność, znajdującą się p o z a bytem człowieka. Podsumowanie niech stanowi wiersz Ryszarda Krynickiego:

Spójrz, prawdziwym blaskiem
witraż świeci dopiero
wewnątrz kościoła⁴³.

Zobaczone przez poetę światło może być doskonałym symbolem doświadczenia transgresyjnego. Patrzymy bowiem na zewnątrz po to, by wzbogacić się wewnątrz. Podjęte przez nas poszukiwanie piękna zostaje nagrodzone rozjaśnieniem ciemności. Ważna jest strona, po której stoimy – pragnienie światła i barwna iluminacja zostaną dane wyłącznie tym, którzy są w środku. Równocześnie tekst stawia nas przed swego

⁴² Cz. Miłosz, *Niemoralność sztuki*, w tegoż: *Ogród nauk*, Lublin 1986, s. 161-162.

⁴³ R. Krynicki, *Wewnątrz* z tomu *Niewiele więcej. Wiersze z notatnika 1978/79*, Kraków 1981, s. 8.

rodzaju paradoksem: na ile prawdziwe jest światło, które widzimy przez kolorowe szkła? Problem ma oczywiście źródło w słynnym platońskim symbolu jaskini i do tej pory nie został rozwiązany. Sytuacja przyglądania się witrażom jest jeszcze z jednego względu odpowiednia dla zamknięcia powyższych rozważań. Odsyła bowiem do uczuć mistycznych, metafizycznych – kryje w sobie tajemnicę. Nie inaczej dzieje się z transgresją. Forma najkrótsza daje możliwość nowego spojrzenia na rzeczy dobrze znane i gruntownie opisane. Czytelnik zwraca uwagę na to, co zewnętrzne i wraca do tekstu. Cykl przyływów i odpływów (właśnie z tego geograficznego zjawiska transgresja się wywodzi) zabiera coraz to nowe połączenie ładu, wyznaczając perspektywę oglądu świata.

IV. Od tekstu i z powrotem – zakończenie

Pomiędzy kilkoma słowami rozgrywa się w wierszu najkrótszym to, czego często nie potrafią przekazać formy wielokrotnie obszerniejsze. Autorami bywają poeci, którzy dotarli do granic mowy, mądrości szukają w ciszy, poza językiem codziennej komunikacji. Albo inaczej: są w samym środku zmagania z językiem, otacza ich hałas i słowa schematyczne. Pytają jednak zawsze o to samo: o możliwość reprezentacji świata, swoje miejsce i graniczne elementy pośredniczące (które niekiedy stają się barierami). Ich rezygnacja z „wiersza tradycyjnego” nie jest już młodzieńczym buntem, ani obliczoną na tani efekt prowokacją. To ludzie, którzy wiedzą, że poezja nie jest wyłącznie zabawą: na poziomie tekstu, na granicy między tekstami, na granicy między tekstem a światem. Miejsce puste w wierszu nie jest znakiem braku chęci czy możliwości pisania – stanowi charakterystyczny kontrast dla pozostałej, zwykle wcześniejszej, twórczości.

Naturalnie, drogi poetów są różnorodne, tak jak stosunek do wiersza najkrótszego: jedni prowadzą z nim nieustanny romans (Białoszewski, Hartwig), inni powoli się doń zbliżają (Krynicki) lub traktują marginesowo, choć ze zwiększającą się intensywnością (Miłosz). Odmienne bywają również motywacje do przekazania myśli za pomocą minimalnej ilości środków artystycznego wyrazu: od śmiechu po wzniosłość, od nauki po zabawę, od wiary po profanację.

Dlaczego jednak artyści dążą ku zwięzłości i małowówności? Skłania ich ku temu nie tylko wielowiekowa tradycja literacka (epigramat), ale także szybko zachodzące zmiany w kulturze współczesnej i wymóg precyzji (wspierany przez gwałtowny rozwój nauki i techniki oraz postępującą specjalizację wiedzy). Poezja bowiem, mimo swej autonomiczności, nie pozostaje przecież zamknięta na świat.

O ile pozycja tekstu w kulturze podlega dosyć łatwym kryteriom opisu, o tyle tekst i człowiek wobec świata stanowią ciągle tajemnicę – artystycznie pociągającą i wciąż na nowo podejmowaną. Próba opisu tajemnicy jest w zasadzie celem każdego rodzaju poezji, ale skrótowość opisywanej formy czyni ją szczególnie predestynowaną do spełnienia roli pośredniczącej między światem widzialnym i niewidzialnym.