

Spojrzenie Orfeusza

(...) czytanie, im wyższych rzeczy
– tym indywidualniejsze jest¹

STRESZCZENIE

Artykuł „Spojrzenie Orfeusza” jest rodzajem protestu przeciw odrzucaniu przez czytelników tekstów poetyckich, które sprawiają trudności interpretacyjne. Autorka próbuje odnaleźć klucz do współczesnych utworów metapoetyckich, by poznać nie tylko świat poety, ale także warunki decydujące o kształcie tego świata, czyli pewne praktyki pisarskie. Pokazuje, jak w procesie lektury wejść w rolę: czytelnika, wykonawcy i badacza.

SŁOWA KLUCZOWE: teoria literatury, poezja współczesna, utwory metapoetyckie

Współczesny człowiek wybiera na rynku produktów kulturowych przekazy audiowizualne. Jeśli wybiera literaturę, to najczęściej tę łatwą, lekką i przyjemną. Odrzuca teksty wymagające od czytelnika współdziałania, stwarzające trudności interpretacyjne. Nie podejmuje wysiłku ważnej lektury, analizy i interpretacji poezji współczesnej, a przede wszystkim utworów metapoetyckich (tłumacząc to niewystarczającymi kompetencjami komunikacyjnymi). Artykuł ten jest rodzajem protestu przeciw takiej rzeczywistości i próbą odnalezienia klucza do współczesnych utworów metapoetyckich. Czytelnik tekstów metapoetyckich ma szansę bowiem poznać nie tylko świat poetycki, ale także warunki decydujące o kształcie tego świata, czyli pewne praktyki pisarskie. Może on skonfrontować dziedzinę efektów tworzenia (gotowy utwór poetycki) z dziedziną świadomości źródeł i warunków pisania (której dotyczy treść wiersza)². Utwór metapoetycki wymaga od nas wejścia w trzy role: czytelnika, wykonawcy i badacza. Warto otworzyć się na ten niezwykle rodzaj komunikatu. Aby relacja: utwór metapoetycki, autotematyczny – ja była prawdziwa, musi być oparta na autentycznej świadomości poetyckości (musimy rozumieć, że jest to komunikat nastawiony na samego siebie, na pokazanie swojej struktury w szczególny sposób uporządkowany, „zorganizowany”).

* dr; Instytut Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Wyższej Szkoły Humanitas w Sosnowcu.

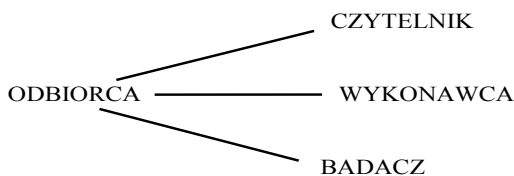
¹ C.K. Norwid, *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach*, [w:] Idem: *Pisma wybrane*. Warszawa 1968, t. 4, s. 218.

² O konfrontowaniu tych dziedzin w trakcie odbioru powieści autotematycznych pisze Ewa Szary-Matywiecka w *Książka – powieść – autotematyzm*, Wrocław 1979, s. 7.

Analizowanie i interpretowanie utworów metapoetyckich, odkrywanie warstwy metapoetyckiej pozwala zrozumieć, czym jest poetyckość, czym są sensory naddane, operacje poetyckie, co może poeta, jak projektuje przestrzeń, co go ogranicza. Mamy szansę zajrzeć do gabinetu poety, do miejsca, gdzie powstają utwory, zobaczyć poetę w trakcie pracy.

Proponuję zwrócić szczególną uwagę na następujące utwory: *Radość pisania* Wisławy Szymborskiej, *Studium przedmiotu* Zbigniewa Herberta, *Ars poetica?* Czesława Miłosza, *Moja poezja* Tadeusza Różewicza, *O mojej pustelni z nawoływaniem* Mirona Białoszewskiego. Mamy w nich bowiem do czynienia z autokreacją, z przekładem siebie w języku. Wiersze te stanowią próbę zdefiniowania poety, określenia jego statusu ontologicznego. Pokazują czytelnikowi, że poeta we współczesnym świecie bywa stwórcą (*Studium przedmiotu*), opętanym błaznem, natchnionym kapłanem, pustelnikiem, średniowiecznym ascetą lub romantycznym egotykiem (*O mojej pustelni z nawoływaniem*); twórcą świadomym, że granice jego władzy pokrywają się z granicami kartki, że świat, nad którym panuje, to świat znaków, świat-zapis, a pisanie poezji to pozorne przewyższanie nieuchronnych praw (*Radość pisania*). Poeta w XX wieku bywa też szaleńcem z orszaku Dionizosa, szamanem, medium demonów, nosi w sobie niezliczoną ilość głosów; zdarza się, że utwory dyktuje mu dajmonion³ (*Ars poetica?*). Czasem jednak współczesny poeta walczy po prostu o oddech, bo wojna „zaraziła” go śmiercią. Taki twórca niczego nie tłumaczy, nie zadziwia, nie ogarnia całości, nie mówi oryginalnie, nie wyjaśnia spraw ludzkich ani boskich. Jego wiersz jest nagi (*Moja poezja*). *Ars poetica* to dla niego *ars vitae*.

UTWÓR METAPOETYCKI – PARTYTURA DLA ODBIORCY



Odbiorca – czytelnik⁴. Chce być sam na sam z dziełem. Rozumie, co chce zrozumieć. Nie poszukuje prawdy o tekście. Szuka tego, co spełni jego oczekiwania. Niszczy w swym odbiorze swoistość przekazu poetyc-

³ W filozofii Sokratesa wewnętrzny głos, powstrzymujący ludzi od niegodnych czynów.

⁴ O czytelniku, wykonawcy i badaczu w procesie odbioru literatury pisze Edward Balcerzan w *Przez znaki*, Poznań 1972.

kiego. Obce są mu strategie poetyckie, „wypełnianie” miejsc niedookreślonych. Nie odwołuje się do innych systemów znaków, nie traktuje utworu jako palimpsestu, nie prowadzi dialogu z innymi utworami, nie zauważa zanurzenia tekstu w istniejącym wcześniej dyskursie literackim, nie dostrzega intertekstów, nie rozumie semiologicznych właściwości poezji. Czyta dla własnej przyjemności, uważając, że istnieje tylko on i dzieło. Wrażenia, przeżycia wynikające ze spotkania z tekstem zostawia dla siebie. Nie potrafi mówić o poezji. Ale potrafi wносить do utworu własne, indywidualne doświadczenia. W wyobraźni poetyckiej szuka miejsca dla siebie.

Odbiorca – wykonawca. Wchodząc w tę rolę, dokonujemy transformacji poezji, przenosimy ją do innego systemu znakowego, inscenizujemy sytuacje poetyckie w nowym świecie znaków. Edward Balcerzan wyróżnia trzy specjalizacje roli wykonawcy⁵ w procesie odbioru:

1. Rekonstrukcja utworu w nowym porządku reguł artystycznych, np. literacka adaptacja dzieła literackiego.
2. Wykonanie utworu w materiale „innego słowa”, np. słowa obcojęzycznego.
3. Wtopienie słów tekstu w jakiś system znaków nielingwistycznych, np. muzycznych czy wizualnych.

Warto w procesie odbioru utworów poetyckich stwarzać sytuacje, w których jako odbiorcy staniemy się także wykonawcami. Przydatna może okazać się metoda przekładu intersemiotycznego, analizy wykonawczej, trawestacje, parodia (by dostrzec, co można z utworem zrobić, do czego może mu się on przydać). Gdy tłumaczymy dzieło, recytujemy, wygłaszamy komentarz, malujemy ilustrację utworu, stajemy się aktywnym partnerem gry transformacyjnej. Jako wykonawca zmieniamy utwór (bo wykonujemy go w nowym materiale), mamy możliwość kreacji. Ja – wykonawca łatwiej zrozumie poetę – wykonawcę i jego sztukę transformacji, dostrzeże, jak poeta toczy dialog z tradycją, z konkretnymi utworami, jak je zmienia.

Odbiorca – badacz. Dąży do zobiektywizowanej interpretacji sensów utworu, bada plan treści i formę; dostrzega wyróżniki poetyckości, gatunki, konstrukcję podmiotu lirycznego, rozkład rymów, organizację brzmieniową i wersyfikacyjną. Uświadamia sobie istnienie różnych tropów poetyckich. Wie, jaki jest sens ich zastosowania.

W procesie odbioru utworów metapoetyckich nie możemy pozostać jedynie czytelnikiem albo wykonawcą. Musimy stać się badaczem. Zwłaszcza że nadawca w utworze metapoetyckim też jest badaczem. Teoretyzuje w końcu na temat sposobu pisania, reguł języka poetyckiego, konstrukcji dzieła. Każdy utwór metapoetycki stanowi partyturę dla badacza i na tym polega właśnie trudność odbioru poezji autotematycznej. Wymaga ona wiele od czytelnika. Aby mógł zostać zrealizowany model komunikacji:

⁵ Ibidem, s. 60.

nadawca	komunikat	odbiorca
-badacz teoretyk poezji	----- poetycka wypowiedź o poezji	----- badacz, rozpoznający elementy języka metapoetyckiego

musimy znać cechy przekazu poetyckiego, kod, którym posługuje się nadawca. Naszym zadaniem jest przecież dokonanie dekodażu systemu w systemie, języka w języku, kodu w komunikacji, poetyckości w wierszu – musimy zrozumieć operacje autotematyczne. Trzeba mieć świadomość, że tekst poetycki nie istnieje w izolacji, ale jest zanurzony w znakowej i wypowiedzeniowej makrostrukturze; że posiada strukturę palimpsestową⁶ (wchłaniania formy i sensy innych tekstów kultury). Utwór metapoetycki otwiera także wewnątrz swej struktury pozatekstową perspektywę, w której mieszczą się inne teksty kultury. Intertekstualność⁷ jest przecież fundamentalnym statusem literatury. Aby tekst literacki zaistniał jako znaczący fakt kultury, musi zaistnieć w jakiejś przestrzeni intertekstualnej (relacja tekst – tekst lub zbiór tekstów). Artysta – poeta zawsze podejmuje dialog z tradycją, konwencjami, stylami. Zawsze albo przyjmuje, albo odrzuca określone wzorce, reguły, sposoby rozwiązania motywów poetyckich. Czasem język narzuca mu określone szkice fabuły, obrazy; próbuje nim rządzić⁸.

Zofia Mitosek wymienia trzy tendencje dotyczące ustanawiania rodzajów i zakresów intertekstów (hipotek stów):

1. relacja tekst – zbiór konkretnych tekstów;
2. relacja strukturalistyczna tekst – system (styl, gatunek, tradycja);
3. relacja tekst – nieograniczony horyzont kultury (orientacja dekonstruktywistyczna)⁹.

W utworach metapoetyckich Szymborskiej, Herberta, Białoszewskiego, Miłosa i Różewicza mamy do czynienia zarówno z wyraźnymi związkami pomiędzy konkretnymi tekstami (hipertekstem i hipotekstem) – np. w *Radości pisania* dialog z odą 23 z ks. I Horacego, z wierszem *Do piszących* Norwida – jak i delikatnymi napomknieniami czy aluzjami, czasem nieświadomymi. A my tyle odczytamy w tych utworach, ile pozwolą nam nasze doświadczenia lekturowe. Analizując i interpretując utwory metapoetyckie powinniśmy szukać dzieł, z którymi teksty metapoetyckie toczą dialog. W ten sposób dostrzeżemy pozatekstualne, kulturowe odniesienia.

⁶ Zob. teoria palimpsestów Genette'a.

⁷ Termin ten wprowadziła w 1967 roku Julia Kristeva (pod wpływem lektury pism Bachtina, który głosił, że tekst jest tekstem, tzn. znaczącą strukturą znakową zanurzoną w znakowej i wypowiedzeniowej makrostrukturze, że jest zbudowany z mozaiki cytatów, jest wchłonięciem innego tekstu). Został on potem zmodyfikowany przez Derridę. Zob. J. Kristeva, *Bachtin. Dialog – język – literatura*, Warszawa 1983.

⁸ Według E. Sapira i B.L. Whorfa struktura języka determinuje myśli i wizje świata jego użytkowników; widzenie świata zależy od podziału rzeczywistości dokonanego przez dany język (hipoteza determinizmu i relatywizmu językowego). Por. teoria planu treści i planu wyrażania, sformułowana przez Hjemseleva.

⁹ Zob. Z. Mitosek, *Teorie badań literackich*, Warszawa 1998, s. 323-339.

Bez tego autentyczny odbiór nie będzie możliwy. Utwory nie zostaną zrozumiane bez identyfikacji intertekstów. Warto wykształcić w sobie umiejętność odkrywania w poezji znaków tradycji.

Twórczość metapoetycką trzeba poddawać dokładnym zabiegom badawczym, analitycznym, porządkującym. Należy więc odkrywać także płaszczyzny ujawniania się podmiotu, spróbować określić jego status ontologiczny.

Pisanie rozpoczyna się wraz ze spojrzeniem Orfeusza. Jest ono ruchem pragnienia niweczącym przeznaczenie i troskę o pieśń, ruchem, który dzięki tej natchnionej i beztroskiej decyzji osiąga początek, czyniąc z pieśni ofiarę. By jednak zstąpić do tego punktu, Orfeusz musiał posiadać moc sztuki. Oznacza to: pisze się tylko wtedy, gdy osiąga się moment, do którego dotrzeć można tylko w przestrzeni otwartej przez ruch pisania. Pisać możemy tylko wtedy, gdy już piszemy. W tej sprzeczności mieści się istota pisania, trudność doświadczenia i skok natchnienia¹⁰.

Orfeusz zstąpił do królestwa cieni, by odzyskać ukochaną żonę. Sensem jego wędrówki była wielka namiętność. Ceną za tę namiętność, szaloną miłość było unicestwienie jego dzieła. Orfeusz jako poeta istniał w pieśni, to ona go ujawniała. Jego życie i prawda tworzyły się dzięki poematowi. Pragnął jednak Eurydyki bardziej niż pieśni, pragnął jej poza dziełem. Uśmiercił się jako poeta, by stać się kochankiem. Zapomniał o dziele. Od władcy Hadesu uzyskał zgodę na wyprowadzenie żony do świata żywych. Nie wolno mu było jednak odwracać się i patrzeć na ukochaną aż do momentu przekroczenia progu świata umarłych. Orfeusz zignorował ten nakaz. Odwrócił się. Swoim spojrzeniem uśmiercił nie tylko Eurydykę, ale i siebie jako kochanka. Dał sobie szansę przeniknięcia tajemnicy, spełnienia. „Błąd Orfeusza zdaje się tkwić w pragnieniu widzenia i posiadania Eurydyki, podczas gdy jego jedynym przeznaczeniem jest pieśń”¹¹. Gest odwrócenia to wielka chwila wolności, przekroczenie samego siebie, uwolnienie dzieła. W momencie, w którym Orfeusz zdecydował się spojrzeć na Eurydykę, zmartwychwstał w nim poeta. Jego dzieło odzyskało podmiotowość.

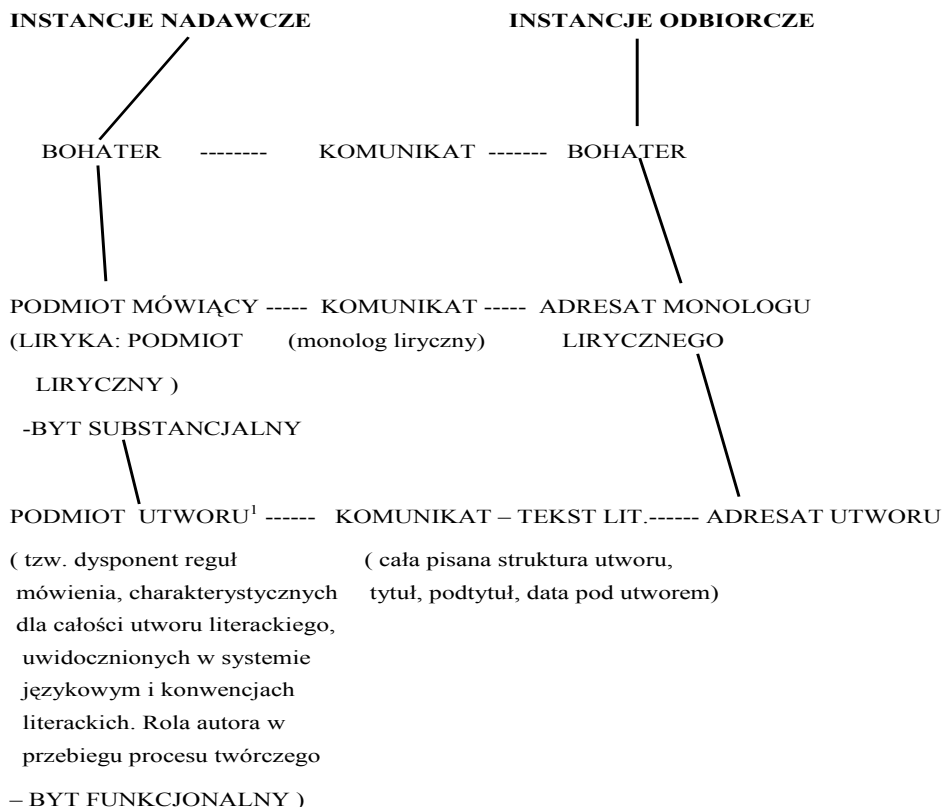
Historia Orfeusza i jego dzieła wskazuje na nierozzerwalny związek, jaki zachodzi między podmiotem a wypowiedzią, pomiędzy autorem i jego dziełem. Analizując utwory metapoetyckie, mamy możliwość zaobserwowania w poezji współczesnej dwóch równorzędnych, choć przeciwstawnych kierunków – odrodzenia indywidualizmu i kryzysu podmiotowości.

¹⁰ M. Blanchot, *Spojrzenie Orfeusza*, „Literatura na Świecie” 1996, nr 10, s. 42.

¹¹ *Ibidem*, s. 37.

Przyjrzyjmy się płaszczyznom ujawniania się podmiotu w tekście lirycznym¹².

KOMUNIKACJA WEWNĄTRZTEKSTOWA



¹ Kategoria tożsama z podmiotem czynności twórczych u J. Sławińskiego. Zob. *O kategorii podmiotu lirycznego*, [w:] *Wiersz i poezja*, red. J. Trzynadłowski, Warszawa 1966.

¹² W prezentowanym modelu odwołuję się do schematu modelu komunikacji, przedstawionym przez A. Okopień-Sławińską. Zob. A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w komunikacji literackiej*, [w:] *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Warszawa 1971.



¹ Termin, którym posługuje się Janusz Sławiński.

² Kategorie – projekt nadawcy i odbiorcy nie występują w pracach badawczych, artykułach A. Okopień-Sławińskiej. Wydaje się jednak, że warto je wprowadzić. Specyfika komunikacji literackiej polega przecież na tym, że autor nie komunikuje się z czytelnikiem konkretnym, lecz z projektem odbiorcy. Czytelnik natomiast nie komunikuje się z autorem, ale projektem nadawcy.

³ Kategoria wprowadzona przez E. Balcerzana. Balcerzan wprowadza też kategorię czytelnika idealnego, rozumiejącego bezbłędnie autora i autorską wolę, oraz odbiorcy potencjalnego, immanentnego, wirtualnego (może być produktem niezamierzonym). M. Głowiński natomiast określa projekt odbiorcy mianem adresata wirtualnego, czyli zaprojektowanego w tekście (z myślą o nim pisze autor).

Niezwykle trudny jest do określenia status ontologiczny podmiotu w utworach metapoetyckich. Łatwo o pomieszanie pojęć. W tekstach tych bowiem nadawca-poeta istnieje nie tylko na zewnątrz tekstu, lecz staje się wewnętrznym (semantycznym) konstruktem utworu. Przyjrzyjmy się *Radości pisania* Wisławy Szymborskiej¹³. Podmiot mówiący w tym wierszu prezentuje się jako poeta, wyposażony jest w atrybuty twórcy mówiącego o sobie z punktu widzenia swej działalności poetyckiej i procesu twórczego. Jest to swoista AUTOPREZENTACJA. Sposoby językowe takiej autoprezentacji podlegają konwencjonalizacji. Posługiwanie się określonym kodem literackim, wybór określonych słów na oznaczenie konkretnych czynności poetyckich staje się niezwykle ważne. Są to bowiem już ślady decyzji podmiotu czynności twórczych (utwór przenikają więc „głosy” dysponenta reguł i użytkownika). Podmiot czynności twórczych zostaje w wierszu Szymborskiej określony poprzez swój dialog z tworzywem, materiałem tematycznym, z narzucającymi się schematami rozwiązań, z normami stylistycznymi i kompozycyjnymi, z dyrektywami tradycji, zwłaszcza z tradycją antyczną (Horacy) i romantyczną, a także poprzez tytuł utworu. Jeśli w trakcie analizy mówię

¹³ Szczególną uwagę poświęcam tu *Radości pisania* W. Szymborskiej, bo to utwór kanoniczny, obrosły w szereg interpretacji, obecny w programach nauczania liceum. Chciałam wskazać inne, możliwe drogi interpretacji.

o relacjach intertekstualnych, o użyciach tradycji, mam na myśli, oczywiście, podmiot czynności twórczych.

Przenieśmy się jednak na najniższy poziom komunikacji. W *Radości pisania* na poziomie semiotyki poeta to zwyczajny znak językowy (nie jest ważniejszy od innych znaków, brak przeniesienia do rzeczywistości). Na poziomie semantyki jest reżyserem zdarzeń, wymusza uległość pozostałych partnerów gry komunikacyjnej, ma władzę nad sarną, myśliwymi, od niego zależy ich dalsze istnienie¹⁴. Poeta to bohater mówiący – a zatem zakłada się jego byt przedmiotowy jako składnika przekazywanej informacji. Posiada bierną egzystencję wewnątrztekstową. Mamy więc do czynienia z AUTOKREACJĄ. „Ja” staje się bohaterem mojego tekstu. Jest to **moja** kreacja samego siebie w języku, przykład **siebie** na bohatera literackiego. Ale w wierszu Szymborskiej bohater bierze czynny udział w komunikowaniu, wchodzi więc w rolę nadawcy wypowiedzi. Podmiot liryczny opowiada o swych działaniach, mówi, jak układa litery, w jaki sposób pisze piórem na papierze, czym jest dla niego poezja. Uświadamia, że pisanie to czynność, praca, a wiersz – byt reistyczny. Notuje stopniowo przebieg procesu tworzenia, pokazuje tym samym, jak rodzi się forma wiersza (bo nie jest ona gotowa).

Kształt świata zależy w największym stopniu od układu jednostek formalnych, zapis literowy wyznacza los bohaterów. Układ elementów świata podlega woli podmiotu piszącego. Osoba pisząca może w każdej chwili zawiesić swe działanie, przerwać stwarzanie świata. Podmiot mówiący, świadomy tego, żongluje przyzwyczajeniami i przekonaniem odbiorcy (mającego określone nawyki czytelnicze). Adresat oczekuje, że usłyszy historię sarny. Nadawca rozpoczyna jednak tę szczególną opowieść od pytań: dokąd biegnie sarna? dlaczego łeb podnosi? czy coś słyszy? Perspektywę opowiadania otwiera tryb pytajny. Logika świata przedstawionego wskazuje, że podmiot liryczny nie panuje nad światem, nie posiada władzy absolutnej, nie jest wszechwiedzący. Adresat monologu odbiera więc sugestie, że zdarzenia – historia sarny i myśliwych – usamodzielniają się, toczą się, nie licząc się z podmiotem. Nadawca poprzez ten utwór chce coś uświadomić czytelnikowi, podejmuje pewien szczególny rodzaj współdziałania z nim. Dlatego w dalszej części wiersza adresat czyta:

Okamgnienie trwać będzie tak długo, jak zechcę

[...]

Na zawsze, jeśli każe, nic się tu nie stanie

Bez mojej woli nawet liść nie spadnie

ani źdźbło się nie ugnie pod kroplą kopytka.

Przekonuje się tym samym, że podmiot-poeta potrafi jednak zmienić los bohaterów, że zatrzymuje czas; że na tym poziomie komunikacji jest reżyserem zdarzeń i czynności poetyckich. Podmiot mówiący wykazuje orientację dotyczącą zasad budowy wiersza, swojej siły kreacyjnej – nie może więc być traktowany jako

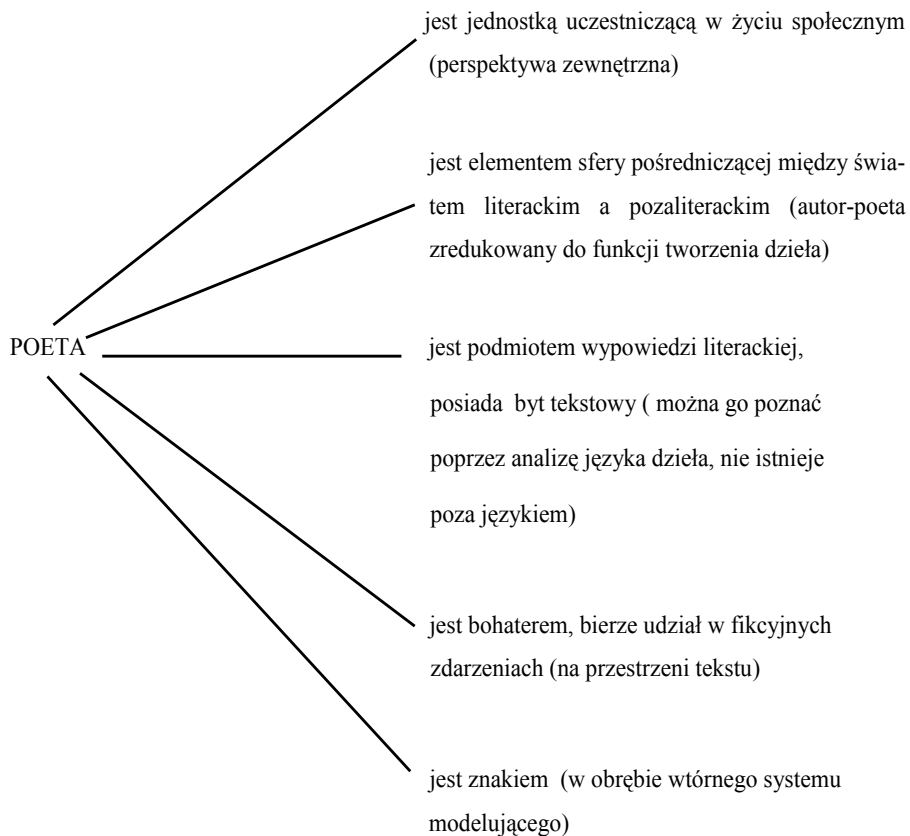
¹⁴ O grach komunikacyjnych: J. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982.

semantyczny korelat jednej tylko wypowiedzi, ponieważ jego świadomość wykracza poza ten tekst, w którym ów podmiot się realizuje.

Musimy pamiętać, że na każdym poziomie komunikacji w utworze metapoetyckim mamy do czynienia ze szczególnego rodzaju współdziałaniem pomiędzy określonym nadawcą i abstrakcyjnym odbiorcą. Role podmiotu mówiącego i bohatera, o których pisałam, utrwalone w semantycznej strukturze tekstu zakładają aktywność zewnętrzną – dysponowanie systemem norm literackich, strategii poetyckich. Warto teraz odpowiedzieć na pytanie: kto panuje nad światem poetyckim? Poeta – znak? Poeta – bohater? Poeta – podmiot liryczny? NIE. To podmiot czynności twórczych potrafi grać z materia poetycką, udowadnia, że zna możliwości języka, panuje nad nim, podejmuje dialog z tradycją, konwencjami. Na poziomie literackości, gdzie najwyższą instancją nadawczą jest właśnie podmiot czynności twórczych, adresat obserwuje panowanie nad światem poetyckim, nad poetyckim dyskursem; pięknie, kunsztownie ułożone zdania. „Ręka śmiertelna” natomiast należy w rzeczywistości do poety – autora (osoby biograficznej), tym samym przechodzimy teraz na poziom komunikacji zewnątrztekstowej.

W wierszu Wisławy Szymborskiej mamy do czynienia z kumulacją ról. X mówi o X do Y. Mój język mówi o mnie. Rola tego, który mówi, i rola bohatera mieszają się ze sobą. Poeta istnieje w tym tekście na wszystkich poziomach komunikacji. Wyniki zaś wszystkich gier komunikacyjnych w obrębie tego utworu służą uogólnionej refleksji nad poezją.

Odbiorcy powinni mieć świadomość, że poeta ujawnia się na różnych płaszczyznach, zarówno na poziomie wydarzeń składających się na biografię, jak i na poziomie organizacji utworu, ukształtowań językowych.



Stawianie siebie – poety, w roli autora, podmiotu lirycznego, bohatera, a nawet odbiorcy¹⁵ w tekstach metapoetyckich to przykład wielkiej walki o podmiotowość¹⁶. Wiersz metapoetycki jest kluczem do poezji¹⁷. Wprowadza nas odbiorców w reguły szyfru. Zastępuje wykład akademicki. Stanowi też klucz do poezji konkretnego poety. Dzięki analizie takiego utworu otrzymujemy pogłębiony wizerunek autora.

¹⁵ W *Studium przedmiotu* Zbigniewa Herberta poeta jest nie tylko bohaterem, ale także odbiorcą utworu (kumulacja ról).

¹⁶ Podobną walkę o podmiotowość, indywidualizm i przetrwanie w dziele toczył Witold Gombrowicz.

¹⁷ Nicco inaczej jest z autotematyzmem wierszy Różewicza. Wyrasta on raczej z negacji odbioru „badawczego”, nie pomaga czytelnikowi. „Ostrzega czytelnika przed mistyfikacją wartości wiersza, przed zaufaniem do poezji” Zob. E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939-1965*, Warszawa 1982, s. 230.

BIBLIOGRAFIA

- Balcerzan E., *Poezja polska w latach 1939-1965*, Warszawa 1982.
Balcerzan E., *Przez znaki*, Poznań 1972.
Blanchot M., *Spojrzenie Orfeusza*, „Literatura na Świecie” 1996, nr 10.
Jarzębski J., *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982.
Mitosek Z., *Teorie badań literackich*, Warszawa 1998.
Okopień-Sławińska A., *Relacje osobowe w komunikacji literackiej*, [w:] *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Warszawa 1971.
Szary-Matywiecka E., *Książka – powieść – autotematyzm*, Wrocław 1979.
Wiersz i poezja, red. J. Trzynadłowski, Warszawa 1966.

THE GAZE OF ORPHEUS**SUMMARY**

The article ‘The Gaze of Orpheus’ is a form of a protest against the reader’s rejection of texts of poetry which generate interpretative dilemmas. The author attempts to find a key to contemporary metapoetic compositions not only to explore the poet’s universe but also in order to detect the conditions determining its nature, i.e. certain practices of composition. The author reveals how in the process of reading one may switch between the roles of the reader, maker and explorer.

KEY WORDS: literary theory, contemporary poetry, metapoetic composition