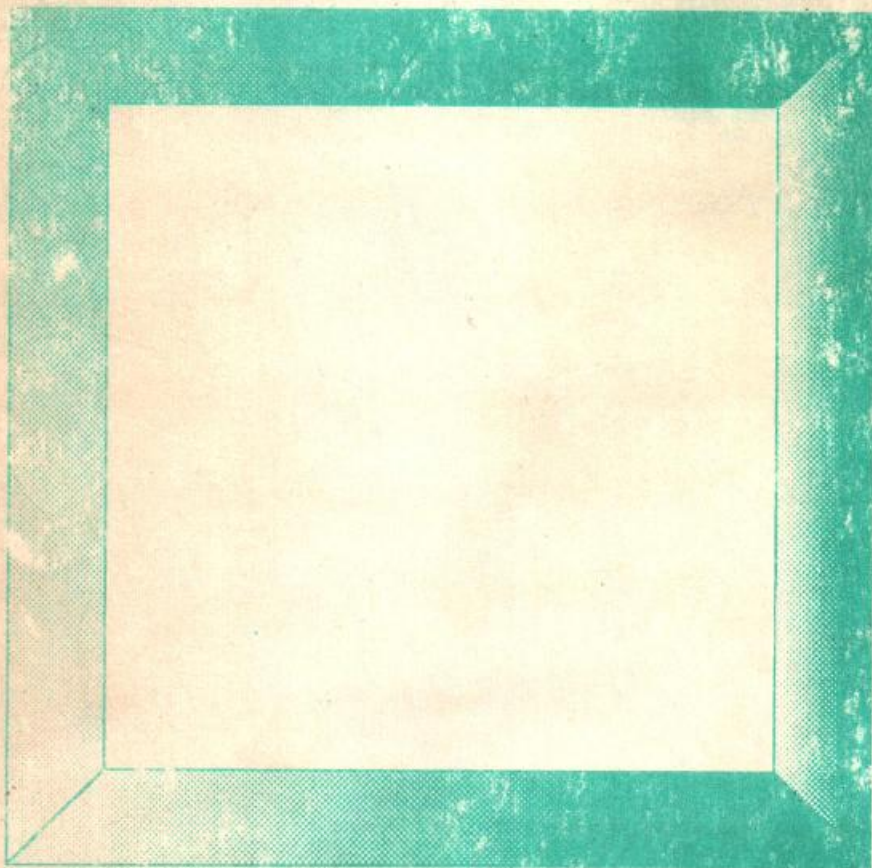


Wojciech Kajtoch

**PRESYMBOLIZM  
SYMBOLIZM  
NEOSYMBOLIZM**



WOIŃSKIE MUZEUM KRAKÓW



**WOJEWÓDZKI OŚRODEK METODYCZNY W KRAKOWIE**

**Wojciech Kajtoch**

**PRESYMBOLIZM, SYMBOLIZM,**  
**NEOSYMBOLIZM...**

**RZECZ O CZYTANIU WIERSZY**

**KRAKÓW 1996**

Recenzenci:  
**prof. dr hab. Adam Kulawik**  
**dr Elżbieta Mikoś**

Redaktor wydania: Stanisław Rzęsikowski  
Redaktor graficzny: Sylwester Marynowicz

Wojewódzki Ośrodek Metodyczny w Krakowie, ul. Garbarska 1  
Druk: WOM Kraków, ul. Lubelska 23, październik 1996 r.

**ISBN 83 - 86671 - 31 - 9**

# SPIS TREŚCI

<b>Wprowadzenie autorskie</b>	<b>4</b>
Rozdział I: <b>ALFABET</b>	<b>6</b>
Rozdział II: <b>PRESYMBOLIZM</b>	<b>15</b>
Rozdział III: <b>SYMBOLIZM</b>	<b>29</b>
Rozdział IV: <b>NEOSYMBOLIZM</b>	<b>47</b>
<b>PRZYPISY</b>	<b>70</b>



W niniejszej publikacji zamierzam podzielić się z kolegami - nauczycielami swoim doświadczeniem w nauczaniu umiejętności analizowania i interpretowania późnoromantycznych, symbolicznych i awangardowych utworów poetyckich.

Przed wszystkim książka przedstawi pewien zarys rozwoju liryki w okresie od epoki romantyzmu po drugą wojnę światową, ukazujący jak w poetyckiej konwencji dokonał się przełom, skutkiem którego liryka przestała być sztuką bezpośredniego wyrażania uczuć i preferować zaczęła ekspresję pośrednią. Na temat adekwatności mojej wizji do rzeczywistej ewolucji tego rodzaju literackiego historycy literatury mogliby się zapewne spierać. Celem moim nie jest jednak wyjaśnianie tajemnic ewolucji rodzajów i gatunków, lecz ukazanie - jak uczyć umiejętności odczytywania i interpretacji utworów uznawanych często za szczególnie trudne.

Zatem za zawartymi w tej książce ustaleniami o ewolucji liryki ostatnich dwu wieków, jak również poza konkretnymi interpretacjami wierszy ukryta jest pewna koncepcja pracy z uczniami, która - jak wykazały moje osobiste doświadczenia - (jeśli ją konsekwentnie, od pierwszej klasy zastosować) daje dobry rezultat: Młodzież klas maturalnych umie i lubi czytać awangardową lirykę co najmniej tak samo lub bardziej, niż wiersze Juliana Tuwima, czy Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego.

Wydając tę książkę mam nadzieję, że koncepcja tu zaprezentowana nie tyle posłuży kolegom za wzór, co raczej będzie dla nich bodźcem do przemyślenia i sformułowania koncepcji własnych. Prócz tego oczywiście można skorzystać z konkretnych analiz poszczególnych liryków.

Młodzież, z którą stykam się w pierwszej klasie liceum, bardzo często nie umie określić, czym różni się liryka od innych rodzajów literackich - stąd pierwszy rozdział mojej książki, tłumaczący zagadnienia ogólnoteoretyczne. Uczeń nie umie też z reguły prawidłowo określić tematu i scharakteryzować problematyki współczesnego wiersza (cytuje: *Wciąż o Ikarach głoszą* Ernesta Brylla mówi o Ikarze), ani zakreślić pomysłem interpretacyjnym jakichś rozsądnych granic. Każde rozumienie utworu poetyckiego - twierdzą uczniowie - jest tak samo słuszne.

Spotykam się więc w szkole również z niemożnością rozpoznania nawet podstawowych konwencji liryki (bezpośrednia czy pośrednia) i opacznym rozumieniem zadań odbiorcy liryki pośredniej w postaci ustalonej od około stu lat. Zaznaczam, że nie zawsze chodzi o uczniów mało zdolnych.

Jak radzę sobie z tymi problemami i osiągam wyniki mnie zadowolające - opowie ta książka. Zawierać będzie:

- Wiadomości z zakresu teorii liryki w tym mniej więcej kształcie, w jakim podaję je uczniom.
- Zarys interpretacji niektórych wcześniejszych od symbolizmu zjawisk literackich (Adam Mickiewicz, Cyprian Kamil Norwid), których znajomość pomaga później uczniom w odczytywaniu wierszy symbolicznych.
- Analizy i interpretacje wierszy symbolicznych (Charles Baudelaire, Leopold Staff, Bolesław Leśmian) i awangardowych - neosymbolicznych (Stanisław Młodożeniec, André Breton, Julian Przyboś, Józef Czechowicz, Czesław Miłosz).

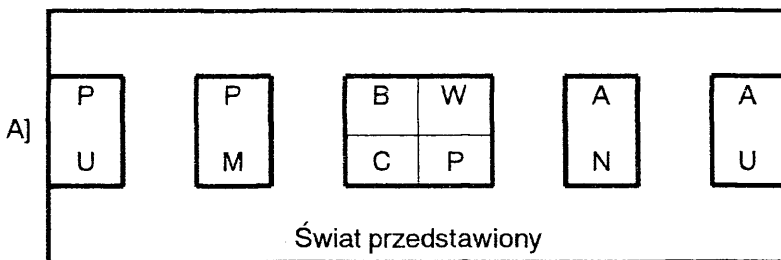
Planowana część druga publikacji mówić będzie o poezji polskiej po 1939 roku.

# Rozdział I - ALFABET

Aby wystarczająco jasno wytłumaczyć uczniom różnicę między rodzajami literackimi (na co jest czas np. w ciągu 8 lekcji wstępnych rozpoczynających naukę w liceum), najpierw należy zaznajomić ich - ogólnie - z estetycznym charakterem literatury i jej miejscem wśród innych sztuk. Można także wytłumaczyć uczniom Jacobsonowski schemat aktu mowy kładąc szczególny nacisk na funkcje: estetyczną (poetycką), ekspresywną i poznawczą (wykład teorii Romana Jakobsona - jako powszechnie znanej - tu pomijam).

\*

Właściwym początkiem naszych rozważań będzie zaprezentowanie uczniom następującego schematu budowy dzieła literackiego:



PU to podmiot utworu (umownie nazwijmy go np.: "Poetą" dla liryki, "Dramaturgiem" dla dramatu, "Pisarzem" dla epiki).

PM - podmiot mówiący (narrator - dla epiki, podmiot liryczny dla liryki, narrator zredukowany do didaskaliów, tzn. niemal do zera - dla dramatu).

AN - adresat narracji (dla liryki: adresat monologu lirycznego).

AU - adresat utworu.

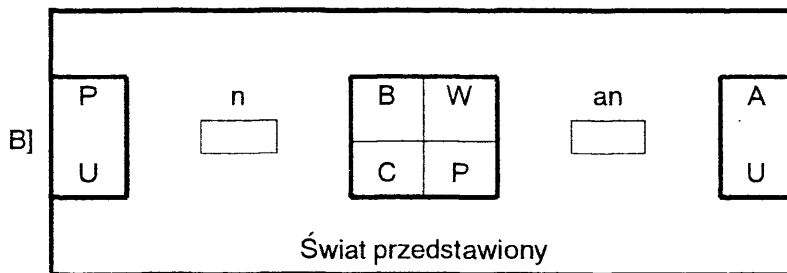
B,W,C,P - to bohater (odpowiednio: bohater dramatyczny, bohater liryczny), wydarzenia (sytuacje liryczne, wydarzenia w dramacie), czas, przestrzeń. {1}

Komentując powyższy rysunek, adresata narracji (lub monologu lirycznego) definiuję jako figurę składającą się z sensów zdań, którymi podmiot mówiący określa swoich słuchaczy. Podmiot utworu jest to z kolei ktoś "działający poza plecami" narratora, kogo można porównać do reżysera



spektaklu. Adresat utworu będzie odpowiednio figurą kogoś umiającego odczytać sygnały podmiotu utworu. Z oczywistych względów w charakterze niezbędnych przykładów przywołuję lektury znane uczniom ze szkoły podstawowej (sygnalizuję, że szczególnie wdzięcznym materiałem dla wyjaśnienia tak trudnej kwestii jak stosunek narratora i podmiotu utworu - w tym wypadku "Pisarza" - jest "Nasza szkap" Marii Konopnickiej). Pamiętać także trzeba o tym, że podmiot mówiący i podmiot utworu w niektórych odmianach rodzajowych czy historycznych odmianach gatunkowych takich jak np. liryka bezpośrednia czy realistyczna powieść drugiej połowy XIX stulecia, mają tendencje do zlewania się.

Schemat powyższy jest punktem wyjścia dla dalszych wyjaśnień dotyczących istoty rodzajów literackich. Różnica między dramatem a liryką i epiką jest różnicą natury strukturalnej. Uproszczony dla potrzeb szkolnej dydaktyki schemat budowy dzieła dramatycznego wygląda następująco:



Miniaturowe rozmiary {2} w schemacie B] narratora (a co za tym idzie i adresata narracji) wskazują na jego znaczne zredukowanie. Jeśli wyjdziemy z teatralnej teorii dramatu, w ogóle stwierdzimy jego brak; widz przecież bez żadnych pośredników jest w stanie obejrzeć sobie to, co dzieje się na scenie, wedle wskazań tworzącego spektakl reżysera. Natomiast wychodząc z literackiej teorii dramatu skonstatujemy, że realny czytelnik, choć w trakcie lektury taki spektakl sobie wyobraża, czytając oczekuje jednak na didaskalia podsuwane mu przez narratora dramatycznego, który istnieje, choć (wedle trafnego określenia prof. Adama Kulawika) "udaje, że go nie ma".

Natomiast **zbudowane według schematu A] dzieła epickie i liryczne strukturalnie niczym się nie różnią.** (Jedynie w większości konwencji liryki następuje zlanie się podmiotu utworu z podmiotem mówiącym).

Między ich elementami występuje natomiast różnica funkcjonalna. Nie przez przypadek więc podmiot mówiący nazywamy w dziele epickim - narratorem, a w dziele lirycznym - podmiotem lirycznym. Odpowiednio zatem: epicki bohater - to w liryce bohater liryczny {3}, a wydarzenie - to

sytuacja liryczna. Natomiast podmiot utworu lirycznego proponuję nazwać terminem "Poeta", odpowiednio termin "Dramaturg" rezerwując na określenie podmiotu utworu dramatycznego, a termin "Pisarz" na określenie podmiotu utworu epickiego.

O różnicy między epiką a liryką nie stanowi przeciętna wielkość dzieła (epicka bajka epigramatyczna jest małych rozmiarów, a liryczny hymn /ekspresjonistyczny/ przewyższa rozmiarami niejedną nowelę). Także zapis wierszowany czy zapis prozą nie decydują o rodzajowej przynależności utworu (poemat epicki pisany jest przeważnie miarą wierszową, istnieje natomiast pojęcie krótkiego liryku prozą poetycką - np. w twórczości Zbigniewa Herberta, Anny Świrszczyńskiej, Stanisława Misakowskiego). Dziś termin "mowa wiązana" ("poezja") to tylko nazwa określonego sposobu prozodyjnej segmentacji tekstu, który istotnie współtworzy estetyczne walory i sensy dzieła; zaś określenie "proza" oznacza jedynie inny rodzaj prozodyjnej segmentacji tekstu, z reguły bardziej obojętny semantycznie i ekspresywnie dla dzieła (segmentacja jest w prozie "naturalna", taka jak w literackim języku codziennym; nie wnosi więc literackości, artystycznej sztuczności, nie przyciąga uwagi czytającego, i w rezultacie literackie walory tej segmentacji - choć oczywiście istnieją - są jednak mniejsze niż w przypadku "mowy związanej") {4}.

W czym zatem tkwi różnica między liryką a epiką?

Uczniom znającym już pojęcie funkcji mowy można mówić o "różnicach w hierarchii funkcji mowy spełnianych w wypowiedzi podmiotu mówiącego dzieła" ("podmiotu mówiącego", a nie "podmiotu utworu"). W epice kolejność jest następująca: funkcja estetyczna (poetycka), funkcja poznawcza i funkcje pozostałe. W liryce: funkcja estetyczna (poetycka), funkcja ekspresywna, funkcje pozostałe. Jest to jednak stwierdzenie dość mało uczniom mówiące. Osobiście pozostawiam na boku kwestię funkcji estetycznej, której przewaga jest oczywista we wszystkich (bez względu na rodzaj literacki) dziełach literackich (literackich właśnie! {5}) oraz innych funkcji mowy, których hierarchia w przynależności rodzajowej decyduje, i wspominam uczniom o: **odmiennych strategiach podmiotu mówiącego**.

Odmiennosć w tym się wyraża, iż - mówiąc najprościej - podmiot mówiący (nie autor!) utworu epickiego w trakcie opowiadania stara się, aby odbiorca skupił uwagę nie na nim, a na przedmiocie jego relacji. Narrator pragnie nie tyle nie mówić o sobie czy o swoich poglądach (to bowiem zdarza się często, np. w narracji w 1. osobie, nie unika więc niekiedy traktowania siebie jako tematu), ale dba, aby niczym nie wyrażać swoich emocji, tak w stosunku do opowiadanego, jak i jakichkolwiek innych. Kiedy

np. narrator poematu epickiego zaczyna nagle mówić ze wzruszeniem czy z pasją, mamy do czynienia z zakłóceniem czystości rodzajowej. Homerowi się to nieomal {6} nie zdarza!

**W utworze lirycznym natomiast, o czymkolwiek by (formalnie rzecz biorąc) podmiot liryczny nie mówił, zawsze swoją wypowiedź traktuje jako pretekst dla wyrażenia własnego aktualnego stanu uczuciowego.** (Ta definicja oczywiście ma sens tylko w odniesieniu do liryki w nowoczesnym tego słowa znaczeniu - czyli mniej więcej od czasów sentymentalizmu oraz dla tych zjawisk, które w poezji wcześniejszej lirykę nowoczesną zapowiadają).

Jak uświadomić to uczniom? Stosuję dwa sposoby. Zwykle odczytuję początek "Iliady" i zadaję pytanie, co można z niego wnosić o Homerze i jego stanie ducha w chwili, kiedy mówi. Odpowiedź z reguły brzmi, "że wierzy w istnienie muz". Natomiast pytanie drugie: "A co można powiedzieć o tym, o czym opowiada?" wymaga odpowiedzi już nader szczegółowej. A potem czytam jakiś utwór liryczny i zadaję pytania te same. Cóż - o bohaterce "Com uczynił, żeś nagle pobladała..." Bolesława Leśmiana (czyli przedmiocie wypowiedzi podmiotu) można rzec tyle, że jest blada, smutna i ma długie warkocze. O stanie uczuć podmiotu lirycznego - o wiele więcej. Jeszcze bardziej charakterystycznym przykładem jest "Biała magia" Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Tu podmiot liryczny o przedmiocie swojej wypowiedzi mówi jedynie, że stoi przed lustrem, czesze się, coś mówi czy śpiewa i ma na imię Barbara. Nawet nie zdradza czy to blondynka, czy brunetka! Informacji o przedmiocie wypowiedzi udzielają więc tylko pierwsze dwa wersy. Cała reszta jest opisem prawie pozbawionym wartości informacyjnej. Służy ten opis (a cały czas jest to formalnie właśnie opis stojącej przed lustrem Barbary) w istocie jedynie wyrażeniu niezwykle bogatej uczuciowej gamy.

Innym sposobem uświadomienia różnic między strategią narratora i podmiotu lirycznego jest przeprowadzana "całą klasą" próba opisu jakiegoś znajdującego się w sali lekcyjnej przedmiotu. Może to być np. doniczka z kwiatkiem. Najpierw opisujemy ją epicko: dokładnie i beznamytnie. A potem lirycznie, tak aby swoim opisem wyrazić określony nastrój. I tak w nastroju radosnym doniczka z asparagusem może "awansować" na np. "fontannę zieleni", a przy próbie wyrażenia zgryźliwości - na "wystający z ziemi włos zzieleniałego trupa". Młodzież miewa inwencję!

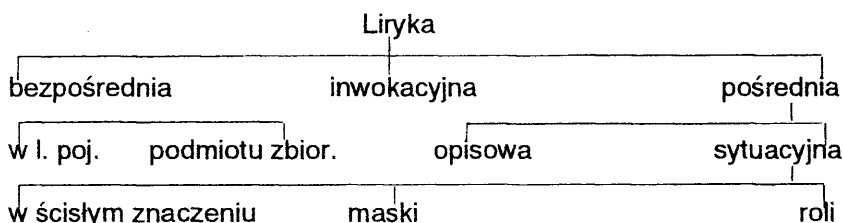
\*

Sama jednak świadomość różnic między rodzajami literackimi, jako teoretyczne przygotowanie do czytania poezji, nie wystarczy. Niezbędna jest także (a można ją opanować tylko zdobywając niezbędne doświadczenie czytelnicze) umiejętność rozpoznawania głównych gatunków i odmian

rodzajowych liryki.

Podziały gatunkowe poezji mają dziś co prawda znaczenie drugorzędne: z upadkiem tradycyjnej wersyfikacji gatunki liryczne, które wszak w oparciu o nią były wyróżniane, praktycznie przestały istnieć. Nie ma przecież pieśni bez regularnego następstwa zwrotek, elegii bez elegijnego dystychu, psalmu bez wersetu, a sonetu bez specyficznego układu stroficzno-rymowego. Choć dość jeszcze często nadaje się utworom lirycznym nazwy starych gatunków, by wymóc na czytelniku odbiór uwzględniający wiekowe tradycje. ("Psalm codzienny" Nowaka byłby wierszem nieomal humorystycznym, gdyby inaczej się nazywał). Stąd należy jednak znać historię starych gatunków poetyckich i umieć je rozpoznawać.

Ale znajomość odmian rodzajowych ma znaczenie niesłychanie istotne. Oto podział:



A oto wyjaśnienie użytych terminów:

### **Liryka bezpośrednia:**

Mamy z nią do czynienia w sytuacji, gdy tematem wypowiedzi podmiotu lirycznego jest stan psychiczny, który podmiot pragnie wyeksponować. Mówi on właśnie o tym, co chce wyrazić. Chcąc na przykład wyrazić swoją miłość - mówi o swojej miłości; a gdy strach - o strachu, smutek - o smutku. Sytuacją liryczną właściwą dla tej odmiany jest sytuacja wyznania. Wbrew pozorom, w stanie nie skażonym pierwiastkiem pośredniości, a zwłaszcza sytuacyjności, ta odmiana rodzajowa występuje bardzo rzadko. (Przykład: "Ach, jak mi smutno" Adama Asnyka). Mówiąc o swym uczuciu, poeci z reguły pragną np. opowiedzieć, jak się ono narodziło i jaka była jego historia - i wtedy zaczynają traktować siebie jako bohaterów historii, którą opowiadają (np. "Niepewność" Mickiewicza). Inną trudnością, na którą napotykamy przy poszukiwaniach bezpośredniej wypowiedzi lirycznej, jest naturalny dla poezji nawyk mówienia metaforami. Trudno mianowicie rozgraniczyć, kiedy wypowiedź jest jeszcze zawierającą metafory lekcją o własnym uczuciu, a kiedy staje się opisem jakiegoś fenomenu czy opowiadaniem historii, które wyrażeniu tego uczucia służą. Przykładem poezji sprawiającej takie trudności interpretacyjne mogą być dwie ostatnie zwrotki "Ciszy

morskiej" Adama Mickiewicza. Obraz polipa jest tu jeszcze członem porównania użytego dla potrzeb autocharakterystyki, ale niewiele mu brakuje do uzyskania statusu autonomicznego opisu fenomenu przyrody.

Sądzę, że istotnym wyznacznikiem bezpośredniości liryku jest po prostu obecność dosłownej lub metaforycznej nazwy uczucia, o którym mowa. Zresztą w codziennej praktyce określenia "liryka bezpośrednia" używa się po prostu wtedy, gdy tematem (w najprostszym rozumieniu terminu) są przeżycia, myśli, a nawet refleksje (niektórzy mówią wtedy o szczególnym rodzaju pośredniości: "liryce uogólnień pojęciowych") podmiotu lirycznego (i zarazem "Poety", który tu z podmiotem lirycznym w praktyce zlewa się) czy terażniejsze, czy przeszłe i w ogóle on sam.

### **Liryka podmiotu zbiorowego:**

Obejmuje utwory relacjonujące myśli i uczucia zbiorowości, tj. podmiotu lirycznego (i zarazem "Poety") oraz innych członków grupy, z którą się on utożsamia. Forma ta nawiązuje do meliki starogreckiej; dziś obejmuje w zasadzie tylko hymny i utwory na hymny stylizowane. Często występuje w liryce pieśniowej o charakterze oficjalnym. Przykład: nasz hymn narodowy.

### **Liryka inwokacyjna:**

Jest formą łączącą w sobie cechy liryki bezpośredniej i pośredniej. Podmiot liryczny (i "Poeta") - formułuje najpierw komunikat o uczuciach własnych, które żywi w stosunku do określonego adresata (bezpośredniość), a potem informuje o reakcji owego adresata: słowach, zachowaniu. A zatem znów wyraża własne uczucia, ale już pośrednio, za pomocą opowiadania o bohaterze lirycznym ("Ty" lirycznym), do którego uprzednio się zwracał. Przykład: "Com uczynił, żeś nagle pobladła?" Leśmiana.

### **Liryka opisowa:**

Podmiot liryczny (także i "Poeta") wyraża swoje uczucia za pomocą opisu jakiegoś fragmentu przestrzeni. Formalnie więc wiersz jest opisem (np. drzew - w "Wysokich drzewach" Leopolda Staffa). Opis ów jednak ma charakter poniekąd pretekstu. Strukturalnie liryk opisowy odpowiada opisowemu fragmentom epiki.

### **Liryka sytuacyjna sensu stricto:**

W tym wypadku struktura utworu jest analogiczna do dynamicznych (tj. relacjonujących nie stany rzeczy a wydarzenia) fragmentów narracji epickiej. Podmiot liryczny (i "Poeta") - rzecz jasna pretekstowo i przede wszystkim w celu wyrażenia swego nastroju - relacjonuje jakąś historię z bohaterami i zdarzeniami. Przykład: "Dziewczyna" Leśmiana, "Astrolog" Staffa.

### Liryka roli:

Jest to liryczny odpowiednik przytoczenia w mowie niezależnej. Podobnie jak - zredukowany, ukrywający się w danym momencie, (pełniący czysto sprawozdawczą funkcję "powtarzania słowo w słowo" tego, co powiedział bohater) - narrator może cytować dosłownie słowa postaci, tak i (również ukryty i zredukowany) podmiot liryczny może tylko dosłownie przytaczać słowa bohatera lirycznego. Często tworzą te słowa coś w rodzaju monologu wypowiedzianego albo tylko monologu. Jest regułą, że "Poeta" - **podmiot utworu** ( a nie podmiot liryczny tj. podmiot wypowiedzi - patrz schemat!) **lirycznego** w rzeczy samej nie akceptuje treści wypowiedzi bohatera lirycznego, dystansuje się od nich. Przecież w tym wypadku utwór byłby wypowiedzią (tożsamego z podmiotem lirycznym) "Poety" daną wprost - przykładem liryki bezpośredniej. Zważmy, że w tej konwencji lirycznej **podmiot utworu i (zredukowany ale istniejący) podmiot liryczny nie utożsamiają się.**

Fakt wypowiedziania się nie podmiotu a bohatera lirycznego może być ujawniony ("Tren Fortynbrasa" Zbigniewa Herberta) lub ukryty ("Piosenka o porcelanie" Czesława Miłosza). Niekiedy "cytowane" są wypowiedzi dwu lub więcej postaci, co odpowiada dialogowi czy polilogowi w epice.

### Liryka maski:

Liryczny odpowiednik szczególnego przytoczenia w mowie niezależnej, a mianowicie cytowania przez (podobnie jak w wyżej opisanym przypadku zredukowanego) narratora - wypowiedzi bohatera-rezонера (w rodzaju profesora Dębickiego z "Rodziny Połanieckich" Sienkiewicza). Gdy wprowadza się rezонера w epice, jest to na ogół uzasadnione chęcią przedstawienia przez konkretnego autora swoich osobistych przekonań jako intersubiektywnie obowiązujących. Natomiast przyczyn użycia przez autora liryku - dla celów osobistej ekspresji (cytowanych przez zredukowany podmiot liryczny i całkowicie przez "Poetę" akceptowanych) własnych poglądów ujętych w formę wykładu zobiektywizowanego i włożonego w usta wymyślonej (czasem mającej rzeczywisty pierwowzór) postaci - trzeba każdorazowo dochodzić. Np. w przypadku "La Rochefoucauld" Staffa chodzi chyba o oddalenie interpretacji, wedle której wyrażone w wierszu wątplenie w sens "książkowej" wiedzy mogłoby wynikać z prostactwa. {7}

\*

Skończyliśmy wstępne rozważania. Ich celem było po pierwsze danie przykładu wywodu mogącego wytłumaczyć uczniom znaczenie paru podstawowych pojęć teoretycznoliterackich, a po drugie zawarcie z czytelnikiem niniejszego tekstu umowy, jak owe znaczenia rozumieć.

Chciałbym jeszcze zwrócić uwagę na następującą okoliczność. Rozpoznanie czy dany utwór należy do liryki pośredniej, czy bezpośredniej urasta - w świetle powiedzianego - do miary strategicznej decyzji, która w konsekwencji umożliwi lub uniemożliwi właściwe zrozumienie utworu. Wziąwszy liryk napisany według konwencji pośredniości za bezpośredni, w przypadku liryki opisowej lub sytuacyjnej sensu stricto, w ogóle nie rozpoznamy w nim utworu lirycznego. Wziąwszy opis lub historyjkę za coś, czego zarejestrowanie kończy interpretację - w ogóle nie odbierzemy ładunku uczuć i myśli ukrytego pod nimi. W przypadku liryki roli, odczytanie nie uwzględniające pośredniości może się skończyć nawet odczytaniem "wspak" przesłania autora. Z kolei odbiór liryki bezpośredniej jako pośredniej grozi zbłądzeniem na interpretacyjne manowce.

Czułość zachowywać trzeba nieustannie, gdyż przejścia od jednej konwencji liryzowania do drugiej mogą zdarzać się nawet w granicach jednego utworu. Przykładem wspomniana "Cisza morska":

*Już wstążkę pawilonu wiatr zaledwie muśnie,  
Cichymi gra piersiami rozjaśniona woda;  
Jak marząca o szczęściu narzeczona młoda  
Zbudzi się, aby westchnąć, i wnet znowu uśnie.*

*Żagle, na kształt chorągwi gdy wojnę skończono,  
Drzemią na masztach nagich; okręt lekkim ruchem  
Kotłosa się, jak gdyby przykutą łańcuchem;  
Majtek wytchnął, podróżne rozśmiało się grono.*

Pierwsza zwrotka znanego sonetu należy do liryki opisowej, druga przejawia już cechy liryki sytuacyjnej. Nie jest obojętne dla interpretacji utworu zauważenie, w jakim będąc nastroju przystąpi podmiot w następnych dwóch zwrotkach do rozważań o mechanizmie swojej pamięci. Pierwsza zwrotka mówi o rozmarzeniu, wręcz rozanieleniu podmiotu, skoro widok wody opisano za pomocą porównania w najwyższym stopniu miłego każdemu mężczyźnie. Zwrotka druga wskazuje na uczucie spokoju, odprężenia i niefrasobliwości. Wobec tych treści uczuciowych późniejsza auto-refleksja zabrzmi szczególnie posępnie.

## **Rozdział II - PRESYMBOLIZM**



Istota odbioru liryki pośredniej jest następująca: czytamy o czymś, rejestrujemy treści dosłowne, ale głównie interesuje nas komunikat ukryty pod dosłowną treścią. (Odpowiednio w wypadku liryki bezpośredniej docierają do nas mniej tu istotne, choć istniejące treści ukryte, ale bardziej interesujące - dosłowne). Czytaliśmy przed chwilą o oświetlonej promieniami słonecznymi wodzie, a ciekawiła nas ukryta "pod tym opisem" informacja na temat uczuciowego stanu podmiotu skłonego w taki sposób wodę opisywać. A więc pierwsza strofka "Ciszy morskiej" miała **podwójną strukturę znaczeniową**, obok znaczenia dosłownego występował w niej także sens przenośny. Co więcej - był on co najmniej równie jak dosłowne znaczenie, albo i bardziej, istotny.

\*

Z komunikatami o podobnej strukturze uczeń liceum spotyka się już w klasie pierwszej, przy okazji poznawania podstaw europejskiej kultury. Chodzi oczywiście o biblijne przypowieści. W trakcie ich omawiania młodzież poznaje nie tylko nowy gatunek literacki, ale i pojęcia alegorii i symbolu, bez znajomości których nie sposób zrozumieć kultury średniowiecza. Uświadamia sobie także rolę Biblii jako jednego z dwu źródeł europejskich konwencji literackich. Lekcja poświęcona przypowieści w mojej koncepcji programowej stanowi równocześnie ważny, początkowy moment nauki czytania współczesnej poezji.

Oto bowiem proponuję zaznajomionemu stosunkowo niedawno z istotą i podziałami liryki uczniowi następującą "zabawę". Przeczytaliśmy przypowieść o "Robotnikach w winnicy" (Mat. XX, 1-16) i wiemy, że można zrozumieć prawdę teologiczną, którą głosi, jeżeli się przyjmie, że Pan winnicy jest alegorią Boga, włodarz - Chrystusa, zapłata za pracę - Zbawienia, a robotnicy - wiernych. Już w pierwszym wersecie otrzymaliśmy informację, że tej historii o dziwnej zapłacie ignorującej czas pracy nie należy rozumieć dosłownie. Każdy zresztą wie, że ma do czynienia z ewangeliczną przypowieścią, a jej się dosłownie nie odbiera.

Przyjmijmy jednak przez moment, że nigdy dotychczas nie zetknęliśmy się z Biblią, a w dodatku mamy egzemplarz, z którego ktoś wydarł fragment strony z pierwszym wersem, więc usiłujemy czytać tę przypowieść nie wiedząc, że jest przypowieścią, zgodnie z najczęściej spotykanymi, standardowymi instrukcjami odbioru.

Najpierw więc czytamy ją jako nowelę realistyczną o zbiorze winorośli w dawnym Izraelu. Nic z tego jednak nie wyjdzie, bo taki sposób zapłaty za pracę sprzeczny będzie z poczuciem prawdopodobieństwa, z tzw. zdroworozsądkową motywacją działań bohaterów.

Może więc jest to psychologiczna nowela o zwariowanym przedsiębiorcy? Też nie. Dziwactwem czy chorobą psychiczną nie wyjaśnimy do końca zachowania właściciela, gdyż dość jednak logicznie rozmawia z robotnikami. Ponadto trudno doszukiwać się "duszoznawstwa" w utworze całkowicie pozbawionym elementów analizy psychologicznej.

Czyżby był to utwór fantastyczny? Ale nie ma tu motywów fantastycznych...

Okaże się ostatecznie, że przyjęcie przez czytającego hipotezy o istnieniu w interesującym nas utworze jakiegokolwiek ze znanych porządków motywacyjnych (tzn. motywacji psychologicznej, społecznej, fantastycznej, metafizycznej, genologicznej, gatunkowej) nie pozwoli wyjaśnić przyczyn postępowania Pana winnicy. Zawsze odbiorca napotka w tekście fakty nie dające się pogodzić z daną motywacją albo zabraknie mu motywów dla niej swoistych.

Rozumowanie to prowadzi do następującej konkluzji: po daremnej próbie zastosowania przy czytaniu tekstu znanych konwencji odbioru musimy stwierdzić, że jest to - jeśli poza te konwencje nie wyjść - niezrozumiały absurd. Pozostaje więc albo zrezygnować z czytania, albo potraktować utwór jako rzecz niedosłowną. Wtedy, podkładając pod motywy określone pojęcia, mamy szansę uzyskać wreszcie zadowalający wynik.

Z lekcji tej wyciągniemy pewien pouczający wniosek: okaże się, jak w praktyce można rozpoznać utwory, które należy uznać za dzieła o podwójnym znaczeniu. Otóż **sygnałem, że coś jest parabolą, jest obecność w tekście logicznych absurdów**, rażących przy dosłownym odczytaniu. Im stopień pośredniości większy, tym większe poczucie absurdu. Dokładniej: im większy i donioślejszy dla wymowy całości fragment utworu (czy to epickiego, czy lirycznego) utrzymany jest w konwencji pośredniości, tym poczucie absurdu przy próbie dosłownego odczytywania - większe.

Aby więc w praktyce stwierdzić czy utwór zawiera tylko realistyczną opowieść, czy także alegoryczne lub symboliczne rozpatrzenie ogólnych prawd, należy uprzednio skonstatować obecność lub brak absurdu w dosłownie rozumianej treści dzieła. A rozpoznawanie takie jest umiejętnością, której trzeba się uczyć. Dlatego też na zakończenie lekcji poświęconej przypowieści każę uczniom przeczytać w domu "Ad leones" Cypriana Norwida i zdecydować czy to parabola, czy też nie a swoje zdanie udowodnić. Argumentem "za" będzie pojawienie się absurdalności w postępowaniu bohaterów - da to możliwość traktowania faktów opowieści jako wykładników pewnych prawd. W wypracowaniach jednak jednomyślności z reguły nie ma (choć rzeźbiarz, żądając śmiesznie małej zapłaty za dzieło zamiast oferowanej mu - bardzo wysokiej, postępuje nielogicznie) i nie ma też zgody co do tego, o czym w zasadzie jest to opowiadanie.

Jakie dalsze wnioski możemy wyciągnąć z analizy przypowieści biblijnej i zestawienia jej z przypowieścią romantyczną?

Ten przede wszystkim, że w trakcie odbioru literatury stykamy się z różnymi stopniami pośredniości przekazu treści zaszyfrowanych. "Przypowieść o robotnikach ..." spełnia swoje kryteria gatunkowe w stopniu o wiele większym niż parabola Norwida. Tej zaś pod tym względem nie dorównuje "Dżuma" Alberta Camusa. Wszak moment nielogicznego płacenia za pracę jest centralny i najważniejszy w fabule przypowieści, a w opowiadaniu Norwida wszystko jest w gruncie rzeczy do pogodzenia z zasadą realistycznego mimesis - do momentu przyjmowania przez artystę czeku. W "Dżumie" w zasadzie tylko kilka początkowych zdań, gdzie o mieszkańcach Oranu mówi się w sposób nieco za ogólny (pasujący bardziej do opisywania nawyków całej ludzkości niż do specyficznych obyczajów konkretnego miasta), może wydać się nielogicznymi.

Pałają także staje się problem, jakie w zasadzie pojęcia "podkładać" pod motywy paraboliczne. W przypadku Biblii Chrystus sam tłumaczy treść lub czyni to Tradycja, w przypadkach zaś, gdzie tłumaczenie ustalone nie istnieje (jak w pewnych fragmentach Objawienia Świętego Jana) mówimy o znaczeniach symbolicznych. W odkryciu znaczeń "Ad leones" pomaga znajomość Norwidowych poglądów, sama, dosłownie rozumiana, tematyka opowiadania i wiedza o sytuacji kultury w społeczeństwach europejskich drugiej połowy XIX wieku. Ale o paraboliczność "Dżumy" interpretatorzy już się spierają, a przenośne treści np. noweli "Gospodin iz San Francisko" Iwana Bunina w ogóle pozostają dość nieokreślone...

Na koniec - zapyta czytelnik tego tekstu - jak się mają ustalenia dotyczące paraboli i "poniekąd paraboli" do problemów liryki. I to jest zagadnienie o pierwszorzędym dla nas znaczeniu.

\*

Powróćmy do myśli wypowiedzianej na początku rozdziału. Podwójna struktura znaczeniowa liryki pośredniej na tym w praktyce polega, że gdy na przykład czytamy w utworze monolog prostego człowieka biadającego nad potłuczoną porcelaną - zmuszą nas te zdania do myślenia o potędze sztuki ("Piosenka o porcelanie" Czesława Miłosza). Albo na odmianę na tym, że rozwinięta odpowiedź na pytanie: czy Breugel prawidłowo namalował Ikarą sprowokuje rozważania o potrzebie przełamania fatalizmu "polskich losów" ("Wciąż o Ikarach głoszą ..." Ernesta Brylla). Opis szczególnego wyglądu wody - jak się przekonaliśmy - okazał się w sonecie Mickiewicza **ekwiwalentem stanu psychicznego** Pielgrzyma. Czyż nie możemy analogicznie określić skutków naszego rozpoznania głębinowych treści omawianej biblijnej przypowieści: "Historia dziwnego płacenia za pracę w winnicy zachęciła nas do myślenia o Zbawieniu"; albo nawet: "Historia dziwnego płacenia za pracę w winnicy jest ekwiwalentem teologicznej prawdy."!?

Występują też dalsze analogie między poezją a przypowieścią:

Czyż dosłownie odczytywany nowoczesny utwór poetycki nie jest wyraźnie - w swej warstwie dosłownej - absurdalny? Wrażenie absurdalności zaczyna ogarniać niedoświadczonego odbiorcę już w chwili odczucia pierwszej wątpliwości, co do zasadności centralnych motywów wiersza. (Po co np. współczesny poeta Zbigniew Herbert podejmuje tak odległy od aktualnych problemów temat, jak mitologiczny spór Apolla i Marsjasza). Wrażenie to pogłębia się w zetknięciu z takimi obrazami jak pająki gniezdzące się w mózgu, koty o mistycznych źrenicach, ("Spleen II", "Koty" Charlesa Baudelaire'a), skamłaca otchłań ("Otchłań" Bolesława Leśmiana), woda podobna do kobiety.

Powiedzmy więcej: wyjąwszy czystą bezpośredniość (gdą liryk praktycznie pozbawiony jest metafor i jedynie szczególne brzmienie i niezwykle dobór słów tworzą poetycki efekt), każdy wiersz dosłownie odczytywany jest trochę absurdalny, więc i ma pewien walor pośredniości.

Już wspomniałem o praktycznej niemożności wyznaczenia dokładnej granicy między tym, co jeszcze bezpośrednio, a tym co już pośrednio. Wyznaczyć ową granicę nie sposób, bo trzeba by precyzyjnie oznaczyć moment, kiedy metafory przestają być w wierszu tylko retorycznymi, tradycyjnymi ozdobnikami, kiedy zostaje przekroczona "masa krytyczna" i już cały utwór jest metaforą. "Cisza morska" tej granicy jeszcze nie przekracza; "Bema pamięci żałobny rapsod" - chyba już tak.

Na szczęście z pomocą przychodzą ustalenia historii literatury. Wiadomo powszechnie, że nie ma sensu szukać nie tylko pośredniości, ale nawet i liryzmu (poza może paroma strofami u Kochanowskiego) w staropolskim klasycyzmie - a i metafora służy tu raczej jako retoryczny ozdobnik. Bardziej liryczny jest barok, a zdarza się niekiedy, że koncept ma znamiona ekwiwalentu ("O sobie" Jana Andrzeja Morsztyna). W liryce romantycznej, bardzo już zmetaforyzowanej, granica między bezpośredniością a pośredniością w najśmielszych, najbardziej awangardowych utworach zaciera się. Po raz pierwszy liryka pośrednia stała się postulatem programowym dopiero w dobie modernizmu.

Te fakty zdecydowały o doborze utworów, którymi zajmiemy się teraz dokładniej.

Więc najpierw presymbolizm - romantyczna awangarda.

\*

Zasadniczym novum sentymentalizmu a potem romantyzmu było uznanie liryki za wyraz uczuć (renesansowy i oświeceniowy klasycyzm nie uważały na ogół sfery uczuć osobistych za godną uwiecznienia na piśmie), co w następstwie dało możliwość zbudowania w myśleniu o literaturze takiego podziału rodzajowego i takich definicji odmian rodzajowych liryki,

jak używane w niniejszym szkicu. Sentymentalizm w ogóle specjalizował się w bezpośrednim wyrażaniu (zresztą nie wszystkich) uczuć. W romantyzmie skalę psychologiczną poszerzono, ale na ogół popierano raczej wyraz bezpośredni; mówiąc metaforycznie: romantyzm wystarczająco był dumny z tego, że - w odróżnieniu od klasycyzmu - zajmuje się emocjami, by o rozwijaniu metod ich prezentacji już nie myśleć. Chyba że ...

No właśnie. Kiedy poezja sięga do pośrednich sposobów wyrażania uczuć? Nie dla próżnej zabawy, lecz wtedy, gdy to niezbędne, bo zobaczyło się w człowieku takie myśli, których (ze względu na ich obiekt lub istotę) wprost nazwać się nie umie lub jest to estetycznie nieopłacalne. Można je (czy też należy) jedynie zasugerować, tj. praktycznie: kazać odbiorcy je współodczuć.

Na sprawy, o których można *opowiedzieć po śmierci, bo w języku żyjących nie ma na to wyrazu* {8} natknął się na przykład Mickiewiczowski Pielgrzym. Za przykład posłużą "Stepy Akermańskie". Przytoczmy powszechnie znany tekst, dla wygody numerując wersy:

*Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu,* [1]  
*Wóz nurza się w zieloność i jak łódka brodzi* [2]  
*Śród fali łak szumiących, śród kwiatów powodzi,* [3]  
*Omijam koralowe ostrowy burzanu.* [4]

*Już mrok zapada, nigdzie drogi ni kurhanu;* [5]  
*Patrzę w niebo, gwiazd szukam, przewodniczek łodzi;* [6]  
*Tam z dala błyszczą obłoki? tam jutrzienka wschodzi?* [7]  
*To błyszczą Dniestr, to weszła lampa Akermanu.* [8]

*Stójmy! - jak cicho! - słyszę ciągnące żurawie,* [9]  
*Których by nie dościgły żrenice sokoła;* [10]  
*Słyszę, kędy się motyl kołysa na trawie,* [11]

*Kędy wąż śliską pierśią dotyka się ziota.* [12]  
*W takiej ciszy! - tak ucho natężam ciekawie,* [13]  
*Że słyszałbym głos z Litwy. - Jedźmy, nikt nie woła.* [14]

Cały utwór, wyjąwszy wersy [13] i [14], gdzie myśl Pielgrzyma, iż w ojczyźnie nikt na niego nie czeka, została wprost wyrażona (jedynie z ozdobnikiem retorycznym), utrzymany jest w konwencji pośredniości. To co wyrażone pośrednio nie jest jeszcze zbyt ważne w zwrotce pierwszej. Owszem, dają się w niej rozpoznać: wielkie poczucie spokoju i pokusa zignorowania świata zewnętrznego. Obecność u podmiotu tych emocji zasugerowano materiałem porównań (podróż po łądzie charakteryzującą

się zmiennością widoków przyrównano do podróży morskiej, która widokowo nic nie proponuje i doskonale sprzyja zamyśleniu). Kto wie jednak, czy dla wymowy ogólnej utworu nie jest w tej zwrotce ważniejsza jeszcze inna zawarta w niej informacja: tj. że podmiot wędruje po kraju obcym, daleko od Litwy, na co wskazują oczywiste szczegóły topograficzne.

Ale nim Pielgrzym skonstatuje swą krańcową samotność, zdarzy się przygoda. Zapadnie zmrok (przed wschodem księżyca - zupełny), bohater straci więc orientację przestrzenną. Odzyska ją rychło, ale **wówczas** zaczyna zadawać sobie sprzeczne z logiką informacji z poprzednich wersów pytania [7]. Potem stanie się bardzo cicho - więc podmiot się zasłucha (aż tak bardzo, że intensywność tego zasłuchania odda jedynie przywołanie tego, co niemożliwe do usłyszenia) i - cośmy już zauważyli - pomyśli o swej samotności...

To już cała dosłownie rozumiana treść wersów [5]-[12]. Czym ona formalnie jest? Jest mikrohistorią, opisem przygody dokonany przez jej bohatera. Czymś, co mogłoby się znaleźć w noweli z narracją w pierwszej osobie! A równocześnie to streszczenie w sposób oczywisty nie wyczerpuje problematyki utworu i zauważyliśmy coś alogicznego. Innymi słowy: ten ośmiowersowy fragment należy rozpatrywać jako przykład liryki sytuacyjnej; poszukać, jakie uczucia - dla Mickiewicza wprost nienazywalne - ukryte są pod tą historią. Popatrzmy bliżej:

Wersy [5] i [6] relacjonują standardową czynność człowieka, który szuka dalszego szlaku nie mając zwykłych możliwości orientacyjnych. Tak żeglarze ustalali kurs. To cztery (trzy zdania plus równoważnik) wypowiedzenia oznajmujące, krótkie, naturalne przy opowiadaniu. Emocjonalność komunikatu jest minimalna, treści lirycznych prawie brak. Jedynie czas teraźniejszy i fakt, że są to jednak cztery zdania (a więc opowiadanie "przyśpieszyło") wyrażają treść liryczną: pewne zaniepokojenie podmiotu. Na tym tle wers [7] to fajerwerk liryzmu. Te dwa zdania pytajne, to - formalnie rzecz biorąc - mały monolog człowieka mającego wątpliwości co do tego, jakie zjawisko przyrodnicze obserwuje. Ale zważmy, że monolog ten (księżyc - czy świt?) **oznacza** (stanowi ekwiwalent) ciekawy stan psychiczny podmiotu. Otóż - jak się zdaje - podmiot liryczny stracił poczucie czasu. Wers [8] wskazuje, że podmiot albo tylko na krótko, albo pozornie {9} orientację odzyskuje, by po chwili [9] poprosić o przerwanie jazdy i wsłuchać się w ciszę oraz przerywające ją odgłosy.

Szczegółne to dźwięki. Podmiot - jest dosłownie powiedziane - **je słyszy**. Ale przecież nie można w nocy ani zobaczyć, ani usłyszeć przelatujących żurawi, śpią one bowiem. Odgłosy wydawane przez przesuwającego się węża, a tym bardziej trzepot skrzydeł motyla [9]-[12] w ogóle nie należą do

dźwięków rejestrowanych przez ludzkie ucho. Wyliczenie tych odgłosów znów zatem wypada uznać za ekwiwalent przeżycia. Ale już nie za bardzo wiadomo jakiego.

Znajdujący się jakby poza przestrzenią i czasem podmiot przeżywa więc coś nienazywalnego, coś co może być przybliżone czytającemu poprzez relacje o tym, co podmiot do siebie mówił lub o tym, co wydawało mu się, że słyszał. "Stepy Akermańskie" należy więc uznać za relację o nieziszczonym przeżyciu ... mistycznym (?)... Nieziszczonym, bo ostatnie dwa wersy wskazują, że u Pielgrzyma zadziałał mechanizm "hydry pamiętek" i bajroniczno-werterychny egoizm nie pozwalający na oderwanie się, nawet chwilowe, od rozpamiętywania przeszłych nieszczęść.

"Sonety krymskie" jeszcze parokrotnie ekwiwalentyzują przeżycia czy zjawiska nienazywalne. I tak do udanego kontaktu z niewiadomym dochodzi na końcu "Zeglugi". Podmiot zakrzyknie:

*Wyciągam ręce, padam na piersi okrętu,  
Zdaje się, że pierś moja do pędu go nagli:  
Lekko mi! rzeźwo!, lubo! wiem, co to być ptakiem.*

Lecz ten okrzyk wyda się czytającemu nie wyczerpującym opisem, lecz znakiem przeżycia Pielgrzyma, {10} a to ze względu nie tylko na hiperbolizację, lecz i na odpowiednie przygotowanie w zwrotce drugiej. Pęd statku (z którym chce podmiot porównać własne poczucie szybkości i mocy) zostanie tam przyrównany kolejno do coraz szybszych, aż w końcu szybkich w nadprzyrodzony sposób zjawisk (zwykły koń, delfin, koń skrzydlaty ...), co ostatecznie wykluczy możliwość dosłownego zrozumienia tego, co Pielgrzym o swoim przeżyciu powie. Owszem, można się czuć szybkim i lekkim jak żaglowiec w pełnym pędzie czy ptak, ale nie wtedy, gdy szybkość tego żaglowca uprzednio stała się w naszych oczach nieomal kosmiczną.

Z najzabawniejszym chyba przykładem pośredniej sugestii przeżycia czegoś nienazywalnego - będącej jednocześnie wskazaniem na irracjonalne tajemnice samej przyrody - jest "Droga nad przepaścią w Czufut Kale". Pointa tego sonetu posłużyła nam za motto tego fragmentu rozważań, ale nie o nią chodzi. Nim Pielgrzym spojrzy w przepaść, mądry Mirza przestrzeże go, jaki widok tam nań czeka, nawet dość precyzyjnie rzecz określając porównaniem do *studni Al Kahiru*. Mickiewicz oczywiście był świadom, że ta nazwa nic nie powie jego czytelnikowi, będzie jedynie sugestią dziwności i obcości. {11}

Pośredniość ma jednak w "Sonetach krymskich" znaczenie - powiedzmy - lokalne. Występuje rzadko i ma funkcję w hierarchii celów cyklu drugorzędą. Wskazanie pewnej możliwości przeżywania, którą by Pielgrzym wykorzystał, gdyby ... Także i w skali każdego danego utworu "Sonetów..."

to co pośrednie ostatecznie służy temu, co wyrażono wprost.

Mickiewicz raz tylko podporządkował cały tok wiersza przybliżeniu tego, co nienazywalne. "Liryk lozański" zatytułowany "Gdy tu mój trup" prezentuje taki mniej więcej wywód myślowy:

Oto poeta boleśnie przeżywa swoją samotność. Do tego stopnia boleśnie, że ogarnia go poczucie nieautentyczności swojego aktualnego bytowania. W sposób niezauważalny dla otoczenia pogrąża się we wspomnienia, ucieka w *ojczyznę myśli mojej* - kraj dzieciństwa. A tam:

*Tam widzę ją, jak z ganku biała stąpa,  
Jak ku nam w las śród łąk zielonych leci,  
I wpośród zbóż jak w toni wód się kąpa,  
I ku nam z gór jako jutrzienka świeci.*

Nieuważny czytelnik stwierdzi jedynie, że podmiot przeżywa po raz kolejny wspomnienie swej młodzieńczej miłości. Ale my będziemy dokładniejsi i wyróżnimy cechy, które do wizerunku dziewczyny wprowadza każdy kolejny wers.

Pierwszy prezentuje zwykły sielankowo-polski obrazek. Młoda, ubrana zgodnie z modą epoki dziewczyna zbiega z werandy dworku.

W drugim wersie (jeśli nie wziąć pod uwagę ostatniego słowa, ale ono w języku potocznym znaczy tyle co "biegnie"), dziewczyna nadal niczym szczególnym się nie odznacza, po prostu wybiega komuś na spotkanie. Niemniej zaczynamy odczuwać pewną wieloznaczność sytuacji. Nie wiadomo za dobrze, kim są owi "my". Czy to grupka przyjaciół wspomniana akurat przez podmiot (będąca na miejscu w rodzajowej scenie), czy może "my" - emigranci, albo "my" - wszyscy ludzie? Odbiorca - stwierdziwszy niejasność - zaczyna mimowolnie traktować to słowo przenośnie. Po trzecie dziewczyna biegnie po łące ku komuś znajdującemu się w lesie. Granica "las - świat znany" ma zaś określone znaczenia kulturowe. Znaczy tyle co rozróżnienie: "spokój - niebezpieczeństwo", a nawet "dobro - zło". W tym kontekście biały ubiór przestaje być jedynie strojem niezamężnej kobiety, każe dziewczynę kojarzyć ze sferą wartości pozytywnych (ale także wartości ostatecznych, wszak śmierć chadza w białym stroju).

Wers trzeci wprowadza coraz poważniejsze wątpliwości co do sensowności dosłownego traktowania obrazka. To nie to samo co "przebiegnięcie przez zagon zboża", mogące wejść w skład realistycznej relacji z powitania. Niewyznaczenie łąki zboża granic bardzo wyraźnie kojarzy go z dziedziną wartości.

Wers czwarty odbiera zdarzeniu resztę cech realizmu, gdyż zawiesza poczucie fizykalnego prawdopodobieństwa, czyni przestrzeń zdarzenia czysto abstrakcyjną przestrzenią "ziemi w ogóle" (skoro jest tu i dom, i las,



i zboże, i góry, i - w skojarzeniu - ocean) a przez to przydaje cechę abstrakcyjnej ogólności także dziewczynie i bohaterom zdarzenia.

W ten sposób wspomnienie z lat młodości staje się w kategoriach zdrowego rozsądku absurdem, więc trzeba uznać je za znak. Co więcej: jako znak wypadnie potraktować całą *ojczyznę myśli mojej* jeśli - obok realistycznych wizji dzieciństwa pojawiają się tam zjawiska niezbyt sprecyzowane.

Czego znakiem jest dziewczyna? Jeśli mowa o czymś istniejącym poza czasem i przestrzenią, czymś, z czym spotkanie może być i jednostkowym i społecznym ("my") doświadczeniem, czymś kojarzącym się z przeszłością (dzieciństwo), przyszłością (porównanie do jutrzeńki), z dobrem i z końcem ostatecznym? Poeta doskonale zrównoważył przeciwstawne możliwości udzielenia odpowiedzi. Postawiona przed wyborem młodzież, najczęściej odpowiadając "na chybił - trafił", widzi w dziewczynie: śmierć, ojczyznę, anioła itd... Ostatecznej odpowiedzi brak, bo - moim zdaniem - mamy tu do czynienia z pierwszym w literaturze polskiej świadomie stworzonym **symbolem**.

\*

Poetą, z którym obcowanie pozwala bardzo się zbliżyć do osiągnięcia naszego celu, (tj. nauczania młodzieży rozpoznawania i rozumienia nowoczesnych konwencji poetyckich) jest Cyprian Kamil Norwid: prekursor symbolizmu i - pośrednio - niektórych odmian liryki współczesnej, pisarz do dziś niedościgny w stosowaniu poetyki przemilczenia, mistrz liryki sytuacyjnej (przypowieści) i odkrywca koncepcji, w myśl której poezja może rozwiązywać swe problemy przez stworzenie specjalistycznego, własnego języka (mam tu na myśli etymologiczne pomysły Norwida). Zwykłem dokładnie referować jego poglądy na literaturę i historię analizując "Fortepian Chopina" i "Coś ty Atenom zrobił Sokratesie...", a filary poetyki ukazywać interpretując "Nerwy", "W Weronie", "Bema pamięci żałobny rapsod". Nie widząc potrzeby przytaczania w tym miejscu powszechnie znanych {12} informacji, zwrócę uwagę tylko na pewne aspekty mojej interpretacji dwu z wymienionych liryków, aspekty ważne dla mojej strategii ogólnej. Analiza "W Weronie" pozwoli nam bowiem sformułować precyzyjne określenie pokrewieństwa między interesującymi nas odmianami liryki a przypowieścią, natomiast "Bema pamięci..." to utwór, którego tekst jest jakby zwięzłą ilustracją historii polskiej poezji w wieku XIX. Można na nim prześledzić, na czym polega przejście od lirycznej retoryki do symbolizmu.

Nad jedną z żelaznych atrakcji turystycznych Weroni rozpadał się deszcz i przeszła burza, po czym ukazała się spadająca gwiazda, czyli meteor. To proste streszczenie historii opowiedzianej w pierwszych dwu

zwrotkach znanego wiersza. Dwie dalsze, to zapis kontrowersji dotyczącej znaczenia tego, co zaszło. *Cyprysy* (czy też rzeźby aniołów na grobie słynnych kochanków - jak uważa Mieczysław Inglot {13}) widzą w zdarzeniu widomy znak Bożego przebaczenia za popełnione przez Romea i Julię samobójstwo; ogół ludzi - jedynie zjawisko astronomiczne.

Użycie na określenie poglądów *ludzi* zjadliwego słówka *uczenie* stanowi już dość wyraźną wskazówkę dla czytającego, aby całą fabułę potraktować jako przynoszącą kolejny przykład kompromitowania się pewnej siebie ślepoty, wiersz zaś uznać za utwór o głupocie. Lecz nie jest to wskazówka pełna. *Cyprysy* (to jest patrzący na nie, rozważający to, co się stało - poeta) muszą mieć jeszcze merytoryczną rację, muszą dobrze odgadywać głębokie treści zdarzenia. Aby czytający wziął ich (tj. *cyprysów*) stronę, zjawisko musi być tak opowiedziane, żeby jego znaczenia rysowały się w sposób dla czytelnika jasny wcześniej, niż ostatecznie ujawni je bezpośrednie wytłumaczenie. Innymi słowy: sam opis zjawiska już musi być "podszyty treścią". Powiedzmy jeszcze inaczej: o treściach zdarzenia musi informować już sam sposób jego opisu.

Zobaczmy, dzięki czemu tak właśnie jest.

1

*Nad Kapuletich i Montekich domem,  
Splukane deszczem, poruszone gromem,  
Łagodne oko błękitu -*

2

*Patrzy na gruzy nieprzyjaznych grodów,  
Na rozwalone bramy od ogrodów,  
I gwiazdę zrzuca ze szczytu -*

Kluczowe znaczenie ma zinterpretowanie wyrażenia *łagodne oko błękitu* jako peryfrazy nie tylko właśnie wschodzącego księżyca ale i Boga. To rozumienie narzuca się czytającemu, ze względu na określone skojarzenia, które zazwyczaj budzą w naszych umysłach użyte tu słowa. I tak:

- *łagodność* - to wszak synonim dobra i miłosierdzia;
- *błękit* - jest kolorem nieba, kojarzącym się z Niebem, miejscem przebywania Boga;
- *oko* - może nasuwać myśl o Oku Opatrzności;
- *patrzenie* na coś i *zrucanie* - (w przeciwieństwie do samoczynnego "spadania gwiazdy") - to nazwy czynności wskazujące, że ich wykonawcą jest ktoś żywy, a może nawet, to osoba.
- *patrzenie na gruzy* - przeciwstawia patrzącego temu, co przemijające, a łączy z wiecznością;

- *gruzy nieprzyjaznych grodów* - wznosi go ponad ludzkie spory.

Widzimy więc, że w trakcie czytania tej małej historii w umyśle czytającego rodzą się treści pozwalające na rozszyfrowanie jej "drugiego dna". Mamy zatem do czynienia z **przypowieścią, której sposób opowiadania powiadamia o jej właściwych znaczeniach**; z przypowieścią mogącą się obejść bez podanego wprost wytłumaczenia, więc z tworem wyłącznie pośrednim, tj. takim, w którym pośredniość nie jest tylko dodatkowym sposobem przekazu treści podanych także wprost. A to jest istotną cechą współczesnej liryki. Że zaś "W Weronie" jeszcze nie jest w całości utrzymane w konwencji pośredniej liryki sytuacyjnej, to kwestia głównie jednak podanego na końcu morału. Ale pierwsze dwie zwrotki tego wiersza dają przedsmak skutków przyszłej, w tym względzie pełnej, konsekwencji polegającej - mówiąc w uproszczeniu - na tym, że wyłączną informację o właściwych treściach utworu przynosić będzie poetycka sugestia (tj. suma skojarzeń wiążących się z poszczególnymi wyrazami, wyrażeniami czy zarysowanymi obrazami lub sytuacjami) zawarta w tekście, a nie dosłowne, słownikowe znaczenia wyrazów i zdań składających się na ów tekst.

"*Bema pamięci żałobny rapsod*" rozpatrzmy z kolei jako utwór stopniowo ową sugestię budujący i wzmacniający aż do momentu, w którym to ona będzie najważniejsza. Chodzi mi mianowicie o odpowiedź na pierwszorzędną, interesującą już niejednego interpretatora {14} pytanie: w jaki sposób opis konduktu pogrzebowego, pełen retorycznej powagi i (wcale jednak nie tak oczywistej) fantastyki staje się - od zwrotki "V" począwszy - figurą wiecznie żywej idei. Wskazywana przez Ireneusza Opackiego zmiana punktu widzenia podmiotu lirycznego, z perspektywy obserwatora pogrzebu na perspektywę jego uczestników, nie wyczerpuje tematu. To tylko wykładnik formalny zasadniczej przemiany. Rodzi się też pytanie, dlaczego ta przemiana wydaje się być tak naturalna i konieczna. Nie jest bowiem sztuką opisać jakiegoś wydarzenia i potraktować je następnie jako alegorię czy symbol. W poemacie pochód żałobny **staje się znakiem idei niejako sam z siebie**, a nie mocą nagłej decyzji autora.

Sądzę, że jest tak, ponieważ jeszcze dosłownie, konkretnie, dokładnie opisując kondukt Norwid wbudował w relację poetyckie, pośrednie sygnały przygotowujące odbiorcę do przyjęcia aktualnej później instrukcji odbioru. Sygnałów tych było parę:

Pierwszy - oczywisty i dawno zauważony - polegał na uczynieniu pogrzebu, wyobrazonego na wzór uroczystości funeralnej urządzonej przy pochówku staropolskich hetmanów ... równocześnie uogólnioną ponadczasową wizją pogrzebu bohatera i wodza jako-takiego. Stąd wpleciono elementy średniowiecznego, prasłowiańskiego, starogermańskiego sposobu odprawiania pogrzebu wojownika. Nie bez znaczenia też było, że

w rzeczywistości Bema skromniej chowano {15}, o czym odbiorca z epoki zapewne wiedział i dlatego od początku musiał uważać Norwidowy opis za poetycką fantazję służącą nie celom reportażowym, lecz przekazaniu jakiejś myśli.

Drugi - też już zauważony {16} - polegał na szczególnym wykorzystaniu motywów głosu i rytmu. Powolny rytm pochodu *panien żałobnych*, bezładny i jednostajny *klekot* pękających naczyń ze zwrotki II, w zwrotce III zastąpiony został potężnym i bardziej rytmicznym loskotem uderzeń *toporów i tarcz*, by w ostatnim wersie zwrotki czwartej skojarzyć się z falami oceanu. Dźwiękowe tło pochodu wyraźnie potężnieje i - poprzez wnoszone skojarzenia - każe odbiorcy odczuwać narastanie nastroju wzniosłości, osiągniętego szczyt przed interesującą nas przemianą konwencji.

Trzeci - to charakterystyczne operowanie przestrzenią, kategorią mającą w naszej świadomości wyraźne odnośniki kulturowe. Wszak im o większej wysokości mówimy, tym bardziej kojarzy się nam ona ze sferą sacrum. I zanim w ostatnich dwu zwrotkach zacznie być ( w głębszej, pośredniej warstwie treści - a nie w tej dosłownej) mowa o czymś, co może być rozumiane jako święta misja niesienia wolności i sprawiedliwości światu, czytający coraz mocniej odczuwał będzie możliwość symbolicznego rozumienia tego, co przedstawione; a to dzięki charakterystycznym przemianom perspektywy obserwacyjnej. Podniesiony ponad tłum jest sam *Cień*, ale wzrok patrzącego nań podmiotu z początku nie wybiega jeszcze w górę. Następnie jednak obserwator - tj. opisujący pochod podmiot liryczny - coraz częściej będzie spoglądał wwyż. Będzie się patrzył coraz wyżej. Najpierw na *proporce* (pochylone), później na *chorągiew* sięgającą nieba, a w końcu sam pochod ruszy wwyż, by *czelustcie przesadzić czarne, co czyha za drogą*, ze świata realnego wzniesć się w idealny, wieczny i stać się symbolem. Na uwagę zasługuje także obfitość wyrażen wiażących się z wysokością, ruchem skierowanym w górę, lotem: *Rwie się sokół i koń twój podrywa stopę, namioty ruchome wojsk koczujących po niebie, trąby długie* (przy graniu instrument taki raczej się wznosi, a nie opuszcza), *Idą panny żałobne, jedne podnosząc ramiona ze sнопami wonnymi, które wiatr w górze rozrywa, topory pobłkitniałe od nieba* (na motywy wznoszenia się w III i IV zwrotce zwracałem już uwagę).

\*

Zarysowujące się w poemacie przejście od bezpośredniości ku pośredniości (przy zachowaniu jednak jedności utworu) polega więc na stopniowym, "od początku" budowaniu w umyśle odbiorcy wrażenia, że mowa tu o czymś ważnym i niezwykłym, a nie tylko o pogrzebie. Pojawiająca się w zwrotce V kropka nadnaturalności "stawia kropkę nad i".

Nie można jednak rzec tego samego o naszych staraniach . Jesteśmy w tej chwili u końca realizowania materiału klasy II i na dłuższy czas rozstać się nam przyjdzie z problematyką poezji. Wrócimy do niej za jakieś sześć miesięcy, gdy zakończymy opracowywanie zagadnień związanych z pozytywistycznym realizmem, a może nawet uda się już po części omówić dalsze przemiany prozy narracyjnej. Nie tylko te mieszczące się w ramach zastępowania powieści tendencyjnej przez realistyczną ("Szkice węglem" - "Nad Niemnem" - "Lalka"); - także ewolucję dalszą, związaną z naturalizmem i rozwojem powieści młodopolskiej (opowiadania Żeromskiego, "Ludzie bezdomni"), polegającą na stopniowym rozszerzaniu zakresu posługiwania się w danym utworze narracją o perspektywie personalnej.

Będziemy więc teraz mogli objaśnić młodzieży powstanie i rozwój symbolizmu albo - jak nieraz się mówi - pierwszy etap awangardowej rewolucji w poezji europejskiej, posługując się paralelami innymi niż przypowieść. Po raz pierwszy także zrozumienie mechanizmu pośredniości stanie się uczniom naprawdę niezbędne, o ile bowiem romantyzm korzystał na ogół z konwencji liryki pośredniej jako z komplementarnego środka wyrazu (tj. wypowiadał pośrednio to, co mogło być powiedziane także wprost, albo w całokształcie sensów utworu podporządkowywał treści pośrednie - bezpośrednio), o tyle **symbolizm potraktuje pośredniość jako sposób mówienia jedynie możliwy, gdyż zainteresuje się dziedzinami, których inaczej zgłębić nie sposób.**

# Rozdział III - SYMBOLIZM

Nasz sposób podejścia do zagadnień związanych z tym prądem warunkują dwa historycznoliterackie fakty. Po pierwsze - rola, jaką w jego powstaniu odegrała poezja Charlesa Baudelaire'a, po drugie - istnienie w rozwoju francuskiej poezji jakby płynnego przejścia między parnasizmem a symbolizmem {17}.

\*

Maria Podraza-Kwiatkowska w swoim popularnym, ale precyzyjnym i wyczerpującym opisie symbolizmu pisze, że był to prąd związany z *idealizmem typu mistycznego, traktującym otaczający człowieka świat jedynie jako symbol prawdziwego bytu idealnego. Główne zadanie poezji widzieli symboliści w przeniknięciu istoty owego bytu. Doktryna ta - opozycyjna wobec pozytywizmu - przeciwstawia się realizmowi, naturalizmowi i parnasistowskiej poezji opisowej. W miejsce jednoznacznej ekspresji bezpośredniej (dokładny opis czy tradycyjna anegdotyczna narracja) symbolizm wprowadzał wzorzec oparty na ekspresji pośredniej i na równoważniku (ekwiwalencji). W poezji prądu występuje cały zespół chwytów poetyckich mających na celu wyrażenie nie jakiejś konkretnej idei czy pojęcia, ale takich jakości, które nie posiadają odpowiednich określeń w dotychczasowym systemie językowym, nie dadzą się więc także przedstawić przy pomocy jednoznacznego ekwiwalentu. Owe jakości niewyraźne to przede wszystkim sfera problematyki sugerowanej przez światopogląd idealistyczny (nieskończoność, wieczność, absolut itd.) oraz przez ówczesną psychologię i psychofizjologię (nieokreślone stany nastrojowe oraz nieznanne podświadome pokłady psychiki ludzkiej). Poetycka ekwiwalentyzacja takiej sfery problematyki czy nastroju polegała na wprowadzeniu ciągu obrazów o podobnym polu emocjonalnym i znaczeniowym, na odpowiedniej organizacji warstwy eufonicznej i układu metrycznego, specjalnym doborze słownictwa itp.. Przy pomocy tych różnorodnych środków powstaje język poetycki odmienny od języka codziennie-komunikatywnego i nie zawsze zgodny z obowiązującą logiką; aluzyjny i wieloznaczny, oparty na odległych skojarzeniach metaforycznych i obrazowych /.../. Utwór skonstruowany przy pomocy takiego języka zakładał nową rolę odbiorcy, wymagał nie tyle rozumienia, ile współodczuwania, oddziaływał bowiem - podobnie jak muzyka - nie na zasadzie przekazywania pewnego zasobu informacji, ale poddawania, sugerowania pewnego kompleksu zagadnień czy stanu uczuciowego. Koncepcje te, wraz z innymi zdobyczami symbolizmu (np. forma wiersza wolnego będąca m. in. wyrazem dążności do zacierania tradycyjnych granic gatunkowych) oddziaływał na całą poezję XX - wieczną, także nowe nurty, które nie podejmowały metafizycznych uzasadnień prądu. {18}*

Definicja powyższa zawiera w zasadzie wszystko, co dla naszych rozważań istotne, rozwiniemy jednak pewne szczegóły. Korzystne okaże się na przykład bliższe rozpatrzenie stosunku symbolizm - parnasizm.

Otóż ten drugi kierunek rozwijający się we Francji lat sześćdziesiątych XIX stulecia, stanowiąc ostrą, negatywną reakcję na romantyzm, zażądał od poezji: bycia sztuką słowa (więc nie np. wyrazem "ducha dziejów") oraz przeznaczonym dla nielicznej garstki luksusem (więc nie "pieśnią gminną"), postulował bezinteresowność, hasło "sztuki dla sztuki" tak odmienne od romantycznego zaangażowania, "obiektywizm" liryki, odejście od liryzmu osobistego. W ramach kierunku uprawiano poezję erudycyjną, trudną, wymagającą rzemieślniczego, wersyfikacyjnego i językowego mistrzostwa. Pojmowano ją na kształt nauki. Był więc parnasizm rodzajem pozytywizmu w poezji. Preferowano tematy antyczne i erudycyjne.

Późniejsi symboliści pisali zupełnie inaczej, ale przecież przejęli zwłaszcza trzy postulaty parnasistów:

- 1) Konieczność zwrócenia szczególnej uwagi na słowo poetyckie;
- 2) Uznanie sztuki za intelektualny luksus, przeznaczony dla wybranych, nie podlegający moralności, nie głoszący żadnych pospolitych, praktycznych prawd.
- 3) Pomysł podejmowania przez poezję zadań poznawczych - odkrywania praw rządzących światem. {19}

Zwróćmy uwagę na pewną płynność przemiany sposobu rozumienia poezji: symbolizm, tak jak i parnasizm żądał od poezji poznania świata. Tylko że naturę tego świata widział zupełnie inaczej, idealistycznie. Przy tym jednak zważmy, czym symbolizm realnie był! Przynajmniej w niepsychologicznej połowie swego programu nie był wszak poznaniem, bo poznać światów idealnych raczej się nie da. Był więc (odbywającą się poprzez wprowadzenie sztucznego, poetyckiego języka, oznaczającego coś, co realnie nie istnieje) kreacją autonomicznego, poetyckiego świata! Pragnąc poznać świat dokładniej, stworzył rzeczywistość nową.

Ten paradoksalny efekt pozwala na sformułowanie poręcznych metodycznie analogii między przejściem od parnasizmu do symbolizmu w poezji, a przejściem od malarstwa akademickiego ku impresjonizmowi w sztukach plastycznych oraz - od realizmu ku naturalizmowi w powieści.

I tak puentylizm, a później impresjonizm oskarżyły realizm malarski o sztuczność, posługiwanie się umowną a nie rzeczywistą kolorystyką. Chcąc oddać kolor dokładnie tak, jak według praw optyki się on kształtuje (więc nie jakiś kolor "obiektywny", a zależny od sąsiedztwa innych kolorów i światła), jakby "przypadkiem" stworzyły na swych obrazach nie ścisłe odbicia świata realnego, lecz wizje. Jeśli nie fantastyczne, to przynajmniej arealistyczne, odbierane jako deformacja a nie odbicie rzeczywistości.



Punktem wyjścia naturalizmu w epice było z kolei oskarżenie realistycznych utworów o to, że prowadzą zbyt głęboką selekcję czerpanych z rzeczywistości motywów, przedstawiają świat fragmentarycznie i sztucznie, są ślepe na szczegóły. Naturaliści - chcąc być doskonale obiektywnymi - doprowadzili do zaprzeczenia własnym postulatami, do subiektywizacji, personifikacji narratora. Wszak dążność do rejestracji szczegółów musiała zmienić sytuację narracyjną. Szczegółu nie sposób dostrzec, obserwując świat przedstawiony z pozycji "boskiej". Perspektywa doskonale go rejestrująca - to perspektywa uczestnika świata przedstawionego. Tak oto żądanie szczególnego obiektywizmu i w tym przypadku zaowocowało subiektywizmem, tworzeniem wizji świata więcej mówiącej o psychice "bohatera prowadzącego", niż o samym tym świecie.

Owo przejście od naśladowania do kreacji, dokonujące się poprzez "zaślaskanie realizmu na śmierć", będące niezamierzonym skutkiem żądania jeszcze większej dokładności i obiektywizmu, jest chyba procesem, który zdecydował o postaci sztuki współczesnej. O jego wadze świadczy to, że ma analogię w rozwoju filozofii. Wszak neoheglizm, bergsonizm, nitscheizm i inne "irracjonalizmy" przełomu wieków mają swe źródło w przełomie antypozytywistycznym, który skompromitował (właśnie w imię obiektywizmu poznania!) naczelną pozytywistyczną pojęciem: faktu oraz prawdziwości, uznając je za subiektywne konstrukcje badaczy i w zasadzie niczym ich nie zastąpił.

Drugim faktem mającym istotny wpływ na kształt polskiego (a ten nas interesuje) symbolizmu miało opublikowanie w 1894 r. w Warszawie przekładu wznowionych właśnie w Paryżu "Kwiatów zła" (1857) Charlesa Baudelaire'a (1821-1867). Jego twórczość w ogóle zda się zawierać w stosunkowo rozwiniętym kształcie wiele modernistyczno - symbolicznych idei. Ów skłócony ze swymi współczesnymi twórca o pokolenie wcześniej rozpatrywał w swoich utworach zjawiska i tworzył koncepcje: poety-kapłana bytującego w krainie ideału a odrzuconego przez społeczeństwo mieszczańskie ("Albatros"); spleenu - zapowiedzi modernistycznej dekadencji ("Spleen II"), miłości rozumianej równocześnie jako wartość i niszczycielska, grzeszna siła ("Leta", "Przemiany wampira"). Odkrywał estetyczną atrakcję brzydoty ("Padlina") i rozrywał tak - zdawałoby się - oczywisty związek między pięknem a dobrem ("Piękno"). Dał także pierwszy manifest symbolizmu ("Odpowiedniki"), gdzie wyrażał wiarę w podwójną, platońską naturę rzeczywistości i propagował ideę "korespondencji" doznań zmysłowych. Wprowadził na koniec do poezji szereg motywów, które później moderniści przejęli i rozwinięli, jak np. "smutnego Szatana". {20}

Sądzę, że tą cechą poetyckiego widzenia świata, która uczyniła z niego prekursora symbolizmu było coś, co nazywam umiejętnością "podwójnego widzenia". To, co ów poeta w wierszach opisuje, bezustannie podejrzewane jest o skrywanie swojej prawdziwej natury. Albo ex definitione (gdyż to co obiektywnie dane zmysłom, może okazać się tylko pozorem rzeczywistości), albo na skutek deformacji świata przez psychikę podmiotu poznającego. Przykładem niech będą dwa wiersze.

Oto charakterystyczny fragment "Padliny" {21}. Podmiot zauważa, że aktywność much i robactwa nadaje leżącym zwłokom pozór życia:

*Wszystko się zapadało, jarzyło, wzbijało,  
Jak fala się wznosiło,  
Rzekłbyś, wzdęte niepewnym odetchnieniem ciało  
Samo się w sobie mnożyło.*

A następnie uogólnia nasuwający się wniosek: - Może więc mamy w Uniwersum do czynienia tylko z pozorami życia?:

*Forma świata stawała się nierzeczywista  
Jak szkic, co przestał nęcić  
Na płótnie zapomnianym i który artysta  
Kończy już tylko z pamięci.*

**Forma świata stawała się nierzeczywista.** Okazało się bowiem, że wzrok może mylić! A jeśli jest tak właśnie, to - zrekonstruujemy nie wypowiedziany wprost, ale obecny w ciągu myślowym utworu sposób rozumowania podmiotu - nie wiadomo, co w ogóle o istocie świata stanowi. Może potencjalnie tkwiąca we wszystkim śmierć? Może to ona jest istotą, a życie pozorem i złudą? Sądzę, że jedynie hipoteza obecności tego sposobu rozumowania uzasadnić może paradoksalne zakończenie, w którym podmiot wyobraża sobie pośmiertne losy współuczestniczki spaceru. Widać i w niej dostrzegł zapowiedź nieuniknionego końca.

Z kolei "Przemiany wampira" {22} zawierają epizod dowodzący nam istnienia subiektywnych uwarunkowań w naszym widzeniu. Wizja świata może oszukiwać nie tylko z racji samej natury Uniwersum. Także człowiek łatwo może ulec subiektywnym złudzeniom i równie łatwo się z nich zbudzić. Rzeczywistość gwałtownie zmienia wtedy oblicze, prawda wygłąda spod pozorów, choć równie dobrze może być na odwrót, bo zmiana ta, tak naprawdę, świadczy jedynie o zmianie nastroju tego, kto odczuwa. Baudelaire jakby powtarza koncept Morsztyna, który - jak pamiętamy - miał istotne kłopoty z określeniem, jaki właściwie jest wygląd jego ukochanej,

gdyż w zależności od tego czy *mu waćpanną* dotrzymywała zgody, czy też się wadzili - uroda jej rosła lub malała ("Niestatek"). Ale u Baudelaire'a efekty są spotęgowane. Oto po zakończeniu miłosnego aktu podmiot wiersza przy swoim boku zamiast niewiasty ust czerwienią znaczonej zuchwałą, dla której *anioty by w niemocy szły na potępienie* ujrzy jakiś buktak oślizły napelniony gnójem:

*Zamknąłem oczy lodem przerażenia ścięty;  
A gdym otworzył, chcąc sen odegnać przekłęty,  
Na chłodnym łożu, zamiast maszyny potężnej -  
Niespożytej jak morze, nadmiarem krwi prężnej -  
Drżały nagle piszczele i czerep śluzawy,  
Wydające pisk smętny chorągiewki rdzawej -  
Iub szyldu, co w noc zimną na żelaznym pręcie  
Na wietrze pojękując w żalonym lamencie.*

Sądzę, że (niezależnie od ewentualnych nawiązań wiersza do poetyki barokowej) przemiana partnerki jest obrazowym ekwiwalentem zmiany uczuć, która komentarza nie potrzebuje, gdyż niejednokrotnie przydarza się ludziom. "Od miłości do nienawiści tylko jeden krok" - mówi stare przysłowie.

Czytając wiersze Baudelaire'a można się natknąć na zapowiedź przy najmniej dwu poetyckich technik symbolizmu. Aby opisać je bliżej, będziemy jednak musieli przyjrzeć się dokładnie następnym dwu utworom.

\*

Jako przykład zapowiadający rozwiniętą później w poezji symbolicznej metodę posługiwania się **obrazowymi ekwiwalentami stanów psychicznych** rozpatrzmy "Spleen II" {23}.

*Kiedy niebo, jak ciężka z łowiu pokrywa,* [1]  
*Miażdży umysł złej nudzie wydany na łup,* [2]  
*Gdy spoza chmur zasłony szare światło splywa,* [3]  
*Światło dnia smutniejszego niżli nocny grób;* [4]

*Kiedy ziemia w wilgotne zmienia się więzienie,* [5]  
*Skąd ucieka nadzieja, ten płochliwy stwór,* [6]  
*Jak nietoperz, gdy głową tłukąc o sklepienie,* [7]  
*Rozbija się bezradnie o spleśniały mur;* [8]

Gdy deszcz robi ze świata olbrzymi kryminał [9]  
 I kraty naśladową gęstwę wodnych smug, [10]  
 I w mym mózgu swe lepkie sieci porozpinął [11]  
 Lud oślizgłych pajaków - najwstrętniejszy wróg; [12]

Dzwony nagle z wściekłością dziką się rozdzwonią, [13]  
 Śląc do nieba rozpaczą szalejący głos [14]  
 Jak duchy potępieńców, co od światła stronią [15]  
 I nocami się skarżą na swój straszny los. [16]

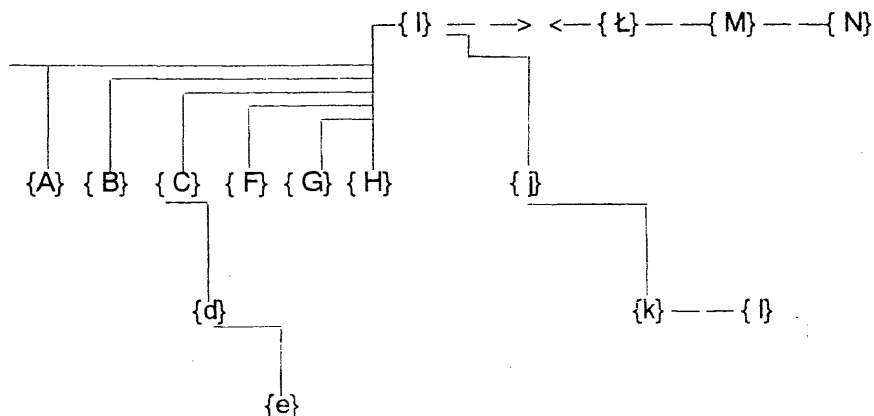
A w duszy mej pogrzeby bez orkiestr się włoka, [17]  
 W martwej ciszy - nadziei tylko słysząc jęk, [18]  
 Na łbie zaś mym schylonym, w triumfie, wysoko, [19]  
 Czarny sztandar zatyka groźny tyran - Lęk. [20]

Tytuł wiersza to nazwa pewnego stanu psychicznego, będącego odmianą romantycznej "choroby wieku" i równocześnie zapowiedzią modernistycznej dekadencji, czyli jest określeniem pewnego rodzaju nudy, zblazowania, niezadowolenia ze świata i życia. Wiersz stara się owo uczucie oddać. Jest nawet nazwane "złą nudą".

Zwróćmy po pierwsze uwagę na pewne osobliwości gramatyczne. Otóż wiersz składa się z dwu zdań wielokrotnie złożonych. Drugie z nich (ostatnia zwrotka) jest bezpośrednio choć metaforycznym opisem stanu ducha podmiotu, który odczuwa własną małość (*pogrzeby bez orkiestr*) i metafizyczny niepokój (ów - z dużej litery - *Lęk*), wobec których staje bez jakiegokolwiek otuchy. W dodatku mamy do czynienia z wrażeniem momentalnym, chyba nie trwającym dłużej niż bicie dzwonów wzywających wiernych do kościoła. O dzwonach mowa wcześniej, w [13] wersie - w zdaniu nadrzędnym, z którym w stosunku podrzędności (zdania podrzędne okolicznikowe czasu) pozostają wypowiedzenia z pierwszych trzech zwrotek. Zachowując jedynie podmioty i orzeczenia można wywód prezentowany w wierszu przedstawić tak:

Gdy: *niebo miażdży umysł* {A}, *światło splywa* {B}, *ziemia zmienia się w więzienie* {C} /tu podrzędne: *z którego ucieka nadzieja jak nietoperz* {d} i dalsze podrzędne: *który rozbija się* {e}/, *gdy deszcz robi ze świata kryminał* {F} i *kraty naśladową* {G} i *lud pajaków rozpina sieci* {H} - wtedy *dzwony się rozdzwonią* {I} /podrz: *jak duchy potępieńców co stronią ze świata* {j k} i *skarżą się* {l}/. A w duszy mej *pogrzeby się włoką* {ł}, *słysząc jęk nadziei* {M}, *Lęk zatyka sztandar* {N}.

Wykres wyglądałby chyba tak:



Zdanie {I} wraz z podrzędnymi formalnie przeciwstawia się zdaniom współrzednym {L}, {M}, {N}, ale tak naprawdę nie o przeciwstawienie a o nawiązanie chodzi. Wersy [1] - [12] (tj. zdania podrzędne w stosunku do {I}) - dosłownie rzecz biorąc - wskazują "warunki meteorologiczne" i fizyczny "stan organizmu" podmiotu w momencie, gdy znajduje się w stanie spleenu scharakteryzowanym w piątej zwrotce. Już jednak na pierwszy rzut oka widać, że odczytanie dosłowne zawodzi, bo musielibyśmy trzy pierwsze zwrotki uznać za luźne rozważania na tematy nie mające nic wspólnego ani z tytułem, ani zwrotką ostatnią, więc cały utwór - nie za dzieło (musi być spójne) lecz za mechaniczne, przypadkowe zestawienie motywów, całkowicie absurdalne. Co mają pająki do koloru nieba!? Tytuł i zakończenie wymuszają jednak na nas interpretację psychologiczną przedstawionego.

Otóż można ją przeprowadzić potraktowawszy opis jako **sekwencje obrazów**, kadrów, aby następnie określić, co w nich się wiąże ze "stanem ducha" podmiotu. Mamy następujące obrazy:

- 1) Nieba ciężkiego jak z ołowiu;
- 2) Szarego światła;
- 3) Świata jako więzienia, skąd daremnie usiłuje uciec nietoperz;
- 4) Smug deszczu jako krat tego więzienia;
- 5) Pająków gnieźdzących się w mózgu.

Wszystkie są pozornie opisami świata. Należy potraktować je jako człony porównujące niedopowiedzianego porównania. Nie: "niebo jest ciężkie", "pająki niszczą mój mózg" - a "czuję się jak człowiek, niebo nad którym jest ciężkie", "czuję się jak ktoś o mózgu niszczone przez pająki". **Obrazy**

**formalnie opisujące stan organizmu i miejsce przebywania podmiotu są ekwiwalentami nastroju, a raczej elementów nastroju wskazanego w tytule. Jakich konkretnie elementów?**

Autor wiersza nawet w przybliżeniu ich tu nie określa (jak to później uczyni w ostatniej zwrotce). Natomiast pozwala poniekąd na ich **rekonstrukcję** czytelnikom, co do których może mieć nadzieję, że pewne motywy odczuwają tak a nie inaczej. W ramach danego kręgu kulturowego pewne przedmioty czy zjawiska wywołują określone odczucia i w zasadzie tylko takie.

Dokonajmy rekonstrukcji:

Ad. 1) Jest ekwiwalentem nastroju ciężkiego, z którego trudno się uwolnić, jednostajnego i niesłuchanie bolesnego (miażdżenie).

Ad. 2) To ekwiwalent smutku nazywanego czasem "cichym", tj. występującego bez gwałtowniejszych zmian uczuciowej temperatury.

Ad. 3) Mowa tu o kompletnej bezbronności wobec smutku i beznadziejności, bezbronności świadomej, że "opór pogorszy sprawę", próby uwolnienia się mogą być tylko bezładnym szamotaniem się, które skończy się jak najgorzej.

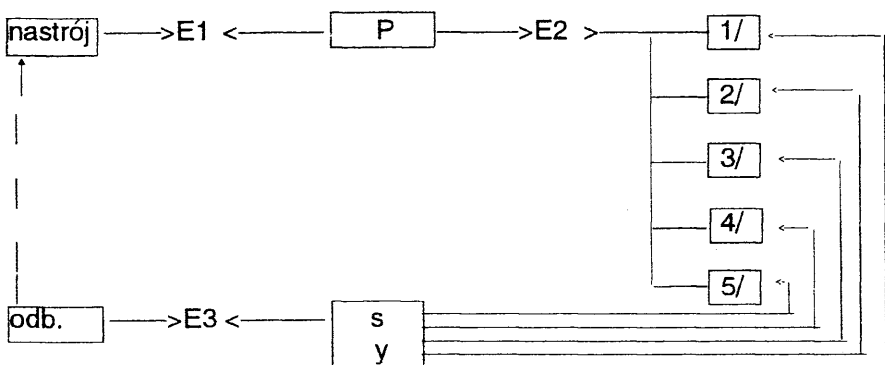
Ad. 4) Oznacza smutek, od którego nie ma ucieczki czy schronienia, odbierający wolność.

Ad. 5) Mówi, że jest to stan niszczący człowieka - nie zawiniony; uleganie spleenowi wzbudza w człowieku gwałtowny wstręt do samego siebie.

Trzecia zwrotka informuje o niezwykłym natężeniu stanu, czwarta - powtórzmy - o odczuciu własnej małości i metafizycznym zabarwieniu całego doświadczenia.

W sumie więc wiersz dostarcza wielu informacji o naturze spleenu. Nawet zbyt wielu. Trudno byłoby dyskursywnie, "własnymi słowami" opisać stan ducha, o który chodzi. W dodatku każdy opis wydawałby się w porównaniu z wierszem ubogi. Obrazy bowiem w praktyce budzą o wiele bogatsze od tu opisanych skojarzenia, za nimi mogą pójść następne itd., itp. Opis konkretny zawsze przegra z wyobraźnią. W ten sposób spleen z naszego wiersza staje się dla odbiorcy czymś nie do końca wyrażalnym w słowie - właśnie symbolem.

Spróbujmy sposób przekazywania treści w tym wierszu (przynajmniej w pierwszych 12 wersach) przedstawić graficznie:



Poeta (P), stwierdziwszy u siebie określony nastrój - w tym wypadku jest to *spleen* i doznawszy w wyniku tego doświadczenia określonej emocji (E1), zamiast po prostu opisać tę emocję (czuję się tak a nie inaczej) analizuje ją (E2) i rozkłada na części składowe. Następnie wprowadza do utworu parę obrazów o treści dla tematu całości dzieła obojętnej (1/, 2/, 3/, 4/, 5/), ale za to kojarzących się ze wzmiankowanymi "częściami składowymi" wspomnianej emocji, innymi słowy - obrazów mogących służyć jako "nośniki" owych "części składowych". Na tym w zasadzie jego rola się kończy. Odbiorca (odp) natomiast, zaznajomiwszy się z sekwencją obrazów, powinien odczuć poszczególne wiążące się z tymi obrazami skojarzenia (te same lub podobne do tych, które kazały autorowi akurat takie a nie inne obrazy dobierać dla oznaczania swych uczuć) zupełnie tak jakby "zaraził się" nimi od autora. Następnie przeprowadza ich syntezę (sy) i w tym momencie niejako przejmuje emocję (E3) zaszyfrowaną uprzednio w obrazach utworu przez autora. Kiedy zaś ją przejmie, już sam będzie mógł zorientować się, czym jest *spleen* - uczucie, wrażenie, stan ducha, o którym wiersz "traktował".

Zwróćmy uwagę: **wiersz staje się zatem czymś, co ma nauczyć odbiorcę pewnego odczuwania (lub - w innym niż wyżej opisany wypadku - widzenia świata); staje się mechanizmem wzbudzającym określone emocje, a poeta - konstruktorem tego mechanizmu.** Ten mechanizm zaś składa się ze słów. Dlatego działalność poetycka jest w wierszach tego typu działalnością "w języku", wyrafinowanym rzemiosłem.

Po drugie zauważmy, co jest w tym wierszu po prostu liryką pośrednią, a co symboliczną liryką pośrednią. W pierwszych dwunastu wersach "Spleen II" stosuje zasadę pośredniości w kształcie swoistym dla tradycji-

nej liryki opisowej lub sytuacyjnej. Każdy z pięciu obrazów nawet kojarzy się z dość określoną emocją i może być uznany za alegorię tejże emocji. W sumie jednak tworzą symbol, bo - jak już wspominaliśmy - synteza wszystkich tych obrazów wymyka się jednoznaczному rozumieniu, wzbudza emocje zbyt skomplikowaną, by ją - nie redukując - wyczerpująco opisać. Innymi słowy: jeżeli nawet *ołowiane niebo, pająki, szare światło*, itd. są alegoriami, to krajobraz łączący wszystkie te (i inne tu nie wymienione) elementy jest symbolem! **Synteza elementów jednoznacznych osiąga tu wieloznaczność!** Symbolem w tym wierszu jest sam stan *spleenu*.

I sprawa trzecia: jeśli jest symbolem, jest także kreacją. W tym wypadku - kreacją pewnej rzeczywistości psychicznej. Spleen, dokładnie taki jak w omawianym wierszu, jako jednostka chorobowa zapewne nie istnieje (choć niewątpliwie istnieją stany bardzo podobne), a już na pewno nie umiano go precyzyjnie opisywać w czasach, kiedy Baudelaire swój wiersz pisał; a jeśli jednak istnieje, to śmiało można stwierdzić, że francuski poeta go odkrył i jego wiersz nie tylko formalnie, z punktu widzenia poetyki, lecz i merytorycznie spełnia ambicje prądu, za prekursora którego jest uważany Baudelaire.

Aby się o tym przekonać, przyjrzyjmy się późniejszemu niż "Spleen II", utrzymanemu w konwencji dojrzałego symbolizmu, znanemu wierszowi Leopolda Staffa. Metodę kreacji nastroju (tj. - kreacji symbolu dotyczącego rzeczywistości psychicznej), którą prezentuje "Spleen II" in statu nascendii, "Deszcz jesienny" stosuje już całkowicie świadomie, w sposób rozwinięty i nawet z poczuciem elegancji konstrukcji poetyckiej.

Sytuacja liryczna, pamiętamy, jest następująca: pada deszcz, którego jednostajny szum wspaniale naśladuje - dzięki swym wersyfikacyjnym i eufonicznym walorom - refren. I choć nie powiedziano tego dosłownie, możemy się domyślać, że zasluchany w odgłos deszczu podmiot popada w zamyślenie, w nastrój smutku. Zamiast jednak precyzyjnego opisu cech tego nastroju Staff daje między kolejnymi powtórzeniami refrenu trzy zwrotki zawierające:

A/ Obraz *powiewnych, dziewiczych mar wieczornych snów*, które w dal poszły przez *chmurną pustynię piaszczystą*. -

B/ Niedookreśloną treść wspomnienia (?) o czymś pogrzebie oraz obraz *spopielonej zagrody wieśniaczej*.

C/ Obraz *śmiertelnie smutnego szatana zmieniającego ogród w okropną pustelnię*.

Cechy nastroju odczuwanego przez podmiot w danym momencie (kiedy pada deszcz) zostały więc zaszyfrowane w owym wspomnieniu i trzech obrazach na takiej samej zasadzie, jak zaszyfrowano cechy spleenu w pięciu obrazach pierwszych trzech zwrotek wiersza Baudelaire'a. Z tym że obrazy Staffa są bardziej rozwinięte i dają odbiorcy pretekst do odczucia w



swym umyśle bogatszych, bardziej skomplikowanych zespołów skojarzeń. Zawarty w Staffowym wierszu nastrój, gdy tylko się go "współodczuje" po przeprowadzeniu syntezy jego części składowych, sugerowanych przez poszczególne obrazy, okaże się być może nawet bardziej bogaty i w większym stopniu niedookreślony, niż nastrój "Spleenu II". W dodatku Staff jest konsekwentniejszy niż francuski poeta. W ogóle nie stara się przeżyć podmiotu określać wprost (A tak zdarzyło się w ostatniej zwrotce "Spleenu II", podczas gdy przytoczone w wierszu Staffa wspomnienie ze zwrotki B/ - jako niedookreślone - jest pośrednią sugestią a nie opisem). Tak... Naśladownictwa pewnych metod z reguły wyraźniej pokazują ich istotę, niż tychże metod zapowiedzi...

Jakież więc są cechy nastroju budowanego w wierszu Staffa? Najłatwiej określić te z nich, które sugeruje zwrotka C/, gdyż *śmiertelnie smutny Szatan w spustoszonej ogrodzie* nawiązuje do szeroko rozpowszechnionej w Młodej Polsce alegorii ciemnych stron duszy ludzkiej ("szatan" zresztą to także jeden z częstych motywów poezji Baudelaire'a {24}). Że zaś mówiąc o "ogrodzie" ma się duszę na myśli, o tym wiedzieli i czytelnicy Staffa {19}. Zwrotka informuje zatem czytelnika po pierwsze o zasadniczym kierunku skojarzeń, o tym, że to o rzeczywistości wewnętrznej człowieka, o nastroju jest w wierszu naprawdę mowa, po drugie zaś - że nastrój ten ma źródło w słabości i złu skrytych w duszy podmiotu. Że młody Staff wyraźnie się ich obawiał, zauważono już przy analizie innych wierszy {25}.

Zwrotka B/ uzmysławia naturę przeżywanego smutku za pomocą stworzenia sytuacji szczególnie drastycznej: *Szczęście przyjąć chciało, lecz mroków się zlekło, // Ktoś chciał mnie ukochać, lecz serce mu pękło, // Gdy poznał, że we mnie skrę roztląć chce próżno...* - podmiot czuje się jak ktoś, kto doprowadził do samobójstwa kochającą go osobę, ma poczucie winy szczególnie wielkiej, krzywdy komuś uczynionej. Nie mówię, że kogoś do samobójstwa doprowadził. Mowa o cechach sugerowanego w wierszu nastroju. Jest on m. in. taki, jak u człowieka odczuwającego wyrzuty sumienia z powodu podobnego postępku. Podmiot następnie pełen jest najczarniejszej rozpaczki, takiej, jaka wystąpić może w obliczu najgorszych nieszczęść, bo z takim stanem psychicznym kojarzyć się może następny obraz: *Gdzieś pożar spopielił zagrodę wieśniaczą, // Spaliły się dzieci...* Nie ma w nim jednak pierwiastka buntu. Mowa o smutku cichym: *Jak ludzie wkrąg płaczą...*

Zwrotka A/ zawiera obraz szczególnie skomplikowany, a równocześnie zgodny z poglądami epoki: *Wieczornych snów mary powiewne, dziewicze // Na próżno czekały na słońca oblicze* i dalej: *Szukają ustronia na ciche swe groby, // A smutek cień kładzie na licu ich młodem...* - motyw ten kojarzy się z jakościami wzajem sprzecznymi. Mowa tu o młodości i śmierci jednocześnie. Słowo "mary" oznacza tu nie "duchy", lecz marzenia, chyba

nieziszczone. Zwrotka wskazuje więc na to, że nastrój, o jakim w wierszu mowa, mógłby się wiązać z przedwczesną śmiercią marzeń młodości, tj. być takim, jak u człowieka w trakcie przeżywania podobnych doświadczeń, a były one chlebem powszednim młodopolskich dekadentów i improduktów.

Podsumujmy w skrócie: nastrój przeżywany przez podmiot składa się z następujących elementów: poczucie zawodu, braku perspektyw, głębokich wyrzutów sumienia; jest intensywny, ale bierny i negatywny moralnie. Zestaw tych cech jest jednocześnie bogaty ale i na tyle ogólny, by trudno było ten nastrój nazwać i jasno określić. Znowu mamy do czynienia z sugestią o charakterze symbolicznym i to mimo tego, że niektóre cechy zjawiska wskazano za pomocą czystych alegorii lub innych wcale jasnych ekwiwalentów obrazowych, które - razem wzięte - oznaczają jednak fenomen psychiczny dość nieokreślony.

Ale metoda wyżej opisana jest ryzykowna. Jak bowiem dowodzi przypadek wiersza Kazimierza Przerwy-Tetmajera "Na Anioł Pański biją dzwony", gdzie zastosowano technikę kreacji symbolu identyczną jak w "Deszczu jesiennym" (odgłosowi deszczu odpowiada odgłos dzwonów, a pomiędzy zwrotkami refrenów także występują obrazowe ekwiwalenty nastroju), do tej kreacji może nie dojść w wypadku, gdy sensory sugerowane przez poszczególne obrazy będą sobie tożsame lub nieomal tożsame, a stopień ogólności syntezy - za mały. Nastrój sugerowany przez obrazy cząstkowe będzie zbyt łatwy do określenia i nazwania, a przez to całościowy, będący produktem syntezy obraz będzie jedynie alegorią.

\*

Inną technikę budowania symbolu można zaobserwować w sonecie Baudelaire'a "Koty" {26}:

<i>Kochankowie namiętni i sawanci chłodni,</i>	[1]
<i>Kiedy czas ich dojrzewa, jednako sprzyjają</i>	[2]
<i>Pyszny kotom łagodnym co mieszkań są chwałą</i>	[3]
<i>Jak oni zasiedzieli u domowych ogni.</i>	[4]

<i>Przyjacioły nauki i lubieżnych chęci</i>	[5]
<i>W ciszę się pogrążają przez grozę ciemności;</i>	[6]
<i>Ereb gońców żałobnych dałby im godności,</i>	[7]
<i>Gdyby dumę swą służbie umiały poświęcić.</i>	[8]

<i>W zamyśleniu majestat mają niedościgły</i>	[9]
<i>Wielkich sfinksów, co w głębi pustyni zastygły,</i>	[10]
<i>Jakby w wieczny zapadły sen odrętwiający.</i>	[11]

Po ich grzbietach rodzajnych płyną skry magiczne  
 I gwiezdnyimi pyłami, jak piach migocący,  
 Połyskują ich błędne źrenice mistyczne.

[12]

[13]

[14]

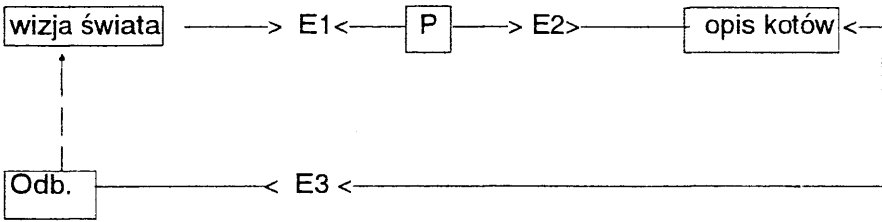
Analizę tego wiersza rozpoczynam z reguły od sporządzenia z uczniami (najpierw próbują samodzielnej pracy w domu, a później, na lekcji ustalamy wersję ostateczną) tabeli, która ma sklasyfikować cechy opisywanych w wierszu kotów i zwykle wygląda w swej wersji ostatecznej mniej więcej tak:

strofa wers	Zwierzęce, zwykłe cechy kotów.	Cechy kotów niezwierzęce, sprzeczne z naturą.	Skojarzenia odbiorcy wiązące się z nietypowymi i typowymi cechami kotów.	Cechy nastroju i sposobu myślenia o sobie i świecie podmiotu wiersza, tak właśnie patrzącego się na koty.
I 1	lubiane	lubiane przez ludzi o przeciw- stawnych cechach charakteru	uniwersalizm, znaczenie dla człowieka bez względu na charakter	Podmiot jest mędrcom chcą- cym wypowiadać się w imieniu całej ludzkości i o sprawach ostatecznych.
2		mają jakiś związek ze śmiercią	lecz pod koniec życia	
3	pyszne łagodne			
4	zasiedziate			
II 5	lubią właścicieli	lubią <b>wszystkich</b> właścicieli	uniwersalizm, związek z każdym	Podmiot wyraźnie się czegoś obawia.  Podmiot boi się śmierci, ale myśli o niej w metafizycznej a nie w biologicznej perspektywie.
6	ciche, niewidoczne w ciemności	związane z <b>groźną</b> ciemnością i ciszą	strach	
7		możność bycia wysłannikami piekieł	śmierć, to co po śmierci	
8	duma			

III	zamyślenie, majestat			
9				
10		majestat sfinksów	odwieczna potęga, groby	Podmiot świadom jest istnienia odwiecznych tajemnic śmierci.
11		wieczny sen	wieczność	
IV				
12	skrzące się futro	skrzące się iskrami <b>magicznymi</b> , mają grzbiety rodzajne	czar. magia  życie	Podmiot myśli o rzeczach nieogarnionych rozumem,  o tajemnicach życia.
13	połyskujące w świetle żrenice	gwiazdnymi pyłami	niebo, kosmos	Od obawy przed śmiercią podmiot przechodzi do myślenia o irracjonalnych tajemnicach bytu i Boga.
14		połyskują błędnie i mystycznie	Bóg	

W świetle powyższego wydaje się, że dokonany w wierszu - formalnie rzecz biorąc - opis kotów jest jedynie pretekstem dla ujawnienia myśli o wiecznych tajemnicach życia ludzkiego i uniwersum, a nawet - pretekstem umożliwiającym poecie stworzenie wizji świata te tajemnice zawierającego. Symbolista zapewne by powiedział: "ujawnienie tych tajemnic", "dotarcie do nich". My jednak uznaliśmy "skrytą" za symbolem rzeczywistość za zobrazowanie pewnej wizji psychiki człowieka (odkrycie danego sposobu myślenia) lub kreację wizji świata. Głęboki komunikat zawarty w omawianym wierszu można zresztą rozumieć i jako dotyczący natury świata, i jako informację o fenomenach psychiki. Ujęcie tak - zdawałoby się - prozaicznego elementu uniwersum jak domowy kot, uruchamia tu bowiem w czytelniku zarówno myślenie o świecie, jak i o osobowości czy psychice podmiotu, zdolnego w zachowaniu i wyglądzie zwierząt dostrzec cień problemów Bytu. Interesować jednak nas będzie głównie aspekt kreacji świata.

Podobnie jak w wypadku "Spleen II" - spróbujmy sposób oddziaływania na czytelnika wiersza "Koty" przedstawić na schemacie. Będzie wyglądał tak:



Widzący w specyficzny sposób świat podmiot liryczny [P] przeżywa w związku z tym określone emocje [E1] i - działając pod ich wpływem [E2] - tak a nie inaczej dokonuje opisu. Z kolei odbiorca [Odb.], zaznajomiwszy się z przedmiotem opisu deszyfruje komunikat emocjonalny i myślowy [E3] w nim zawarty i "zaraziwszy" się niejako emocjami i myślami podmiotu może już samodzielnie zaobserwować w świecie to, co - pisząc - widział w nim i podmiot wiersza, czyli (w wypadku tego konkretnego sonetu) coś nie do wyjaśnienia, coś groźnego i tajemniczego.

Druga metoda tym się różni od pierwszej, uprzednio opisaną przy okazji "Spleenu II", że ma inne cele. Nie chodzi tu tylko o prawdy psychologiczne, a w celu wytworzenia sugestii nie buduje się całej sekwencji obrazów, lecz tylko jeden, ale za to **wewnętrznie sprzeczny**. Gdyby tej cechy mu zabrakło, nie osiągnięto by efektu tajemniczości i nieokreśloności ukrytych treści, tytułowe "koty" byłyby alegorią.

Nie tylko w tym rzecz, że jeśliby próbować zawrzeć liczne cechy opisanych w wierszu "kotów" w jednym zbiorze, okazałoby się, iż nie sposób tego dokonać. Można by to bowiem uczynić tylko w oparciu o wyróżnienie w tych cechach jakiejś właściwości wspólnej. A jej nie ma, więc brak i możliwości dokładnego określenia fenomenu wyznaczanego przez te cechy. Ten brak jednak - jak pamiętamy - jest jedynie rezultatem absurdalności właściwej dla traktowanych dosłownie motywów, które są wszak przede wszystkim znakami.

Rzecz jeszcze w czymś innym: centralny motyw wiersza symbolicznego - zarówno nie uważany za znak, jak i jako znak traktowany - i tak pozostanie logicznym absurdem. Oto tytułowe "koty" przejawiają cechy, które można z grubsza podzielić na trzy grupy. Są i zwierzętami domowymi (A), i czymś niesłychanie ważnym dla ludzkości (B), i czymś wiążącym się z tajemnicami Uniwersum (C). Nawet jeśli potraktujemy "koty" jako znak, i tak nie określimy dokładnie, czego są znakiem. Przyjęcie bowiem jakiejś określonej hipotezy zawsze pozostawi nie wyflumaczoną którąś z klas cech. Jeśli np.

przyjmujemy, że koty oznaczają tajemnice Kosmosu, poza możliwościami wytłumaczenia pozostaną cechy "A". W wypadku gdy zobaczymy w kotach odbicie cech duszy - bezsensowne wydadzą się cechy "C", a jeśli tylko miłe zwierzęta - to i "B", i "C".

Tą właśnie metodą symbolizm osiągał drugą grupę swych celów, orzekał nie tylko o nastroju podmiotu, ale także o świecie istniejącym obiektywnie, o jego dualistycznym i niepoznawalnym charakterze. Tworzenie znaków nie wiadomo co oznaczających jest sugestią tajemnicy.

Jednym z doskonałych efektów zastosowania tej metody był np. "ocean Solaris" z powieści Stanisława Lema - przykład fenomenu absolutnie niewytłumaczalnego.

Pozostańmy jednak w kręgu poezji symbolicznej. Jeszcze niezbyt wyraźnie przejawiającą się w wierszu Baudelaire'a metodę można przybliżyć na przykładzie wiersza Bolesława Leśmiana: "Otchłań".

*Kiedy wnoszę do lasu znój mego żywota* [1]  
*I twarz tak niepodobną do tego, co leśne,* [2]  
*Widzę otchłań, co skomlać w gęstwinie się miota* [3]  
*I rozrania o sęki swe żale bezkreśne.* [4]

*Rozedrgana zielonym, pełnym rosy płaczem,* [5]  
*Przerażona niebiosów utłudnem poblizem -* [6]  
*Kona z męki i tęskni nie wiadomo za czem,* [7]  
*I cierpi, że nie może na ziemię paść krzyżem.* [8]

*I nie wie, do jakiego snu ma się ułożyć,* [9]  
*I szuka, węsząc bólem, parowu lub jaru,* [10]  
*Aby go dopasować do swego bezmiaru* [11]  
*I zamieszkać na chwilę i w ciszę się wdroyć.* [12]

*Czuję rozpacz jej nagą, czuję głód jej bosy,* [13]  
*Jej bezdomność, gałęzi owianą szelelstem,* [14]  
*I oczy, które we mnie przez mętne szkła rosy* [15]  
*Widzą kogoś innego, niż ten, który jestem.* [16]

Wiersz ten został już dokładnie zanalizowany przez Michała Głowińskiego {27}, zainteresujemy się więc tylko aspektami istotnymi z naszego punktu widzenia.

Czy tytułowa "otchłań" jest symbolem, a jeśli - to w jaki sposób efekt osiągnięto. Aby rzecz sprawdzić, należy te cechy wyróżnić, sklasyfikować i sprawdzić, czy - jeśli potraktować je jako znaki - wszystkie dadzą się (czy

też nie dadzą) zaliczyć do jednego zbioru.

Cechy tytułowej otchłani można podzielić na:

- 1) Możliwe do przypisania abstraktowi; sama "otchłań" jest zasadniczo pojęciem abstrakcyjnym, a ponadto patrz wersy: [4] i [11].
- 2) Możliwe do przypisania tylko zwierzęciu (mowa o zachowaniach z wersów [3] i [10]) lub zwierzęciu i człowiekowi (wersy: [12], [13], [14]).
- 3) Możliwe do przypisania tylko człowiekowi (niepokoje metafizyczne z wersów: [6], [7], [8]).

Czy zatem możliwy jest akt klasyfikacji wiążący te cechy z jednym pojęciem przez *otchłań* oznaczanym? Owszem *otchłań* będąca równocześnie abstraktem, czymś zwierzęcym i specyficznie ludzkim może być traktowana jako znak duszy ludzkiej - abstraktu, a jednocześnie czegoś wpół zwierzęcego, wpół ludzkiego, jak głosiły znane zapewne doskonale Leśmianowi teorie psychoanalizy. Nawiązując do pierwszych dwu wersów utworu można powiedzieć, że podmiot widzi w lesie obraz samego siebie, co byłoby prawdopodobne i dlatego, że całkowicie jako twórca ukształtowany w okresie modernistycznym Leśmian znał świetnie także rozpozszechnioną wtedy manierę traktowania opisywanego krajobrazu jako "krajobrazu duszy". Jednak po pierwsze: *otchłani* brakuje specyficznych cech "osobistych", oddających momentalny "nastrój", więc jeśli mowa tu o ludzkiej duszy, to raczej opisywanej obiektywnie, jako element Uniwersum. A po drugie: dodano *otchłani* cechę, która wszelkie ustalenia na temat jej natury (a więc i tego co oznacza) czyni niewiarygodnymi. Personifikując ją stwierdzono, że widzi ona podmiot nieadekwatnie, że między nią a światem leży wykrzywiająca obraz przesłona - a przesłona taka musi działać i w drugą stronę. O *otchłani* z zasady nie można więc orzec nic prawdziwego i pewnego. Dodanie do innych cech tej ostatniej, z góry niweczy próbę ujęcia ich wszystkich w ramy jednego zbioru.

U Leśmiana znaleźć można i inne przykłady symboli tworzonych metodą "niekoherencji cech" {28}, jak np. *rozkwitająca w bezmiar łąka* czy *spełnione nieistnienie* tej, *co być mogła a nie była i nie będzie* z "Ballady bezładnej".

\*

Kończąc rozdział wspomnę o jeszcze jednej metodzie kreowania symboli, którą znał modernizm polski. Chodzi o kompozycję cyklów poetyckich składających się z wariacji na temat jednego, dwóch motywów, które - widziane w perspektywie całego cyklu, a nie danego utworu - nabierały cech symbolicznych. Klasycznymi przykładami takiego motywu są: "krzak dzikiej róży" i "limba" z cyklu sonetów "Krzak dzikiej róży w Ciemnych Smreczynach" Jana Kasprowicza.

## **Rozdział IV - NEOSYMBOLIZM**



I tak wkroczyliśmy w wiek XX. W 1916 roku, wraz z nurtem dadaizmu rozpoczął się drugi etap awangardowej rewolucji w poezji europejskiej. Zdobycze formalne symbolizmu znalazły najrozmaitsze i zewnętrznie nie raz zupełnie od pierwowzoru odmienne zastosowania. Przetrwały:

- fundamentalna zasada pośredniości,
- pojmowanie poezji jako struktury poznawczej,
- rozumienie poezji jako specjalnego, autonomicznego języka,
- dążność do kreowania a nie do naśladowania,
- wymóg aktywności w stosunku do odbiorcy,
- zwyczaj upatrywania możliwości wypełnienia stawianych sobie przez poezję celów w jej cechach formalnych, a nie w preferowaniu określonych, tradycyjnie rozumianych tematów (pewne kierunki mogły sobie co prawda pewną tematykę szczególnie upodobać, ale nie to było w nich najważniejsze).

Tytułem komentarza przypomnijmy, że:

- Symbolizm przestrzegał zasady pośredniości, gdyż za pomocą opisu różnorodnych fenomenów, przedmiotów, obiektów i sytuacji zawsze orzekał albo o tajemniczych stanach psychicznych, albo o irracjonalnej naturze świata.
- Poezję uważał za narzędzie poznania tych tajemnic.
- Symbole, którymi się posługiwał miały status znaków (bo oznaczały), ale nie takich samych znaków jak wyrazy zwykłego języka (bo nie oznaczały niczego określonego).
- Niedookreślając, kreował tym samym wizję świata niepoznawalnego.
- Nie mogąc opisywać tego, co nieopisywalne - dawał to najwyżej odbiorcom odczuć, sterując ich reakcjami.
- Na koniec zaś osiągał wszystko dzięki zastosowaniu symboli; że dany motyw jest lub nie jest symbolem dzięki swej strukturze semantycznej, a nie z powodu odnoszenia się do określonego fragmentu Uniwersum (kot może być symbolem, a pojęcie abstrakcyjne - alegoria) - wypada mówić o istotności dla symbolizmu językowych operacji formalnych.

Zwolennicy licznych "izmów" międzywojnia także deklarowali się jako rewelatorzy nowych prawd. By do nich dotrzeć konstruowali specjalne języki, generalnie rzecz biorąc uznawali się za wychowawców czytelnicych rzesz (lub elit), którzy posługują się środkami właśnie formalnymi; chcieli uczyć nowych sposobów myślenia. Coraz mniej liczyło się dla nich: "o czym piszę", a coraz bardziej - "jak". Znów sięgnąć można do analogii z rozwojem sztuk plastycznych. Dla malarza-futurysty ważny był temat obrazu, ale i przede wszystkim możliwość ukazania rzeczywistości w ruchu. Właśnie umiejętności takiego patrzenia uczył odbiorcę. W przypad-

ku abstrakcjonisty rolę odgrywały już tylko formalne wymogi. Uczył patrzenia, obywatąc się bez konkretnego przykładu, tradycyjnego tematu - anegdoty. Analogie między symbolizmem a wybranymi kierunkami okresu Dwudziestolecia międzywojennego można przedstawić w tabeli:

Nazwy	Zamierzenia kierunku		Realne osiągnięcia kierunku		
	Cel poezji wg programu	Deklarowane środki osiągania celu	Użyte środki	Działanie na odbiorcę	Rezultaty realne i osiągnięcia
Symbolizm	- Dotarcie do rzeczywistości idealnej, - dotarcie do głębin duszy.	Symbol, rytm.	Symbole, alegorie, eufonia, obrazowe ekwiwalenty emocji.	Aktywizujące, czytelnik kojarzy i przeżywa wg instrukcji zawartej w utworze	Pośrednia kreacja wizji niewytłumaczalnego, tajemniczego świata; lub sugestia przeżywania przez podmiot nieokreślonego nastroju.
Futuryzm	- Zerwanie z dotychczasową tradycją kultury i literatury - oddanie ducha nowoczesności, energii, szybkości, - dotarcie do tajemniczych, prymitywnych sił psychiki.	Zaszokowanie odbiorcy nowością, - uwolniony od porządku skądni nowy język "słów na wolności", - agramatyczny "język pozarozumowy"	Onomatopeje, echolalia, glosolalia, neologizmy, swoista fleksja, inna ortografia, interpunkcja, dziwna typografia.	Jak wyżej.	Zazwyczaj tylko epatowanie czytelnika. Ale także: - wzmocnienie ikonicznych funkcji słowa, tak aby "przystawało" do rzeczywistości bezpośrednio, - collage, - dalszy krok w stronę "poezji konkretnej", - oddanie symultaneizmu rzeczywistości.

N a d r e a l i z m	Dotarcie do sfery podświadomości i uwolnienie energii psychicznej w celu przezwyciężenia duchowej i społecznej alienacji.	"Pisanie automatyczne", "obraz nadrealistyczny"	Pozbawiony logiki i teleologicznych związków ciąg obrazów i metafor łączący się na zasadzie luźnych skojarzeń; ciąg obrazów przypominających widzenia senne.	Jak wyżej.	Wprowadzenie do literatury poetyki snu, - groteska, - rozwinięcie obrazu poetyckiego, - rozwój techniki monologu wewnętrznego.
A w a n g a r d a  k r a k o w s k a	Cel społeczny: wpłynięcie na umysłowość czytelnika w celu przystosowania jej do czasów nowoczesnych, - efektywne wyeksponowanie w utworze emocji i uczuć autora.	Ekwiwalenty, pseudonimy, "piękne zdanie" "układ rozkwitania", szczegółowo wymienione środki stylistyczne i wersyfikacyjne, funkcjonalizm i ekonomiczność środków poetyckich.	Metafora odległa, wiersz emotywno-zdaniowy, rym odległy, asonans, kompozycja kolejnych przybliżeń rzeczywistości przedstawionej, elipsa.	Jak wyżej. - Ponadto działanie poprzez podświadomość.	Wprowadzenie utworów o potrójnej strukturze znaczeniowej: metaforyczne pseudonimy ukrywają właściwą anegdotę czy przedmiot opisu, a równocześnie są ekwiwalentami emocji autora, które powinien odszyfrować czytelnik, czyli właściwej treści utworu.
II  A w a n g a r d a	Wyeksponowanie odczucia katastroficznego, irracjonalnego zagrożenia.	Mit, obraz, (brak spójnego programu), także środki tradycyjnej wersyfikacji.	Metaforyczna wizja, "cudzy głos" eufonia.	Odbiorca wyczulony na sugerowanie nastroju.	Metaforyczne wizje i obrazy pośrednio oznaczające komunikat emocjonalny, początki kształtowania się liryki roli.

Prezentacja powyższej tabeli {29} miała na celu przedstawienie pożytecznego - sędzę - argumentu mogącego przekonać uczniów o istnieniu ścisłych (aczkolwiek wcale nie popartych zewnętrznym podobieństwem treści i formy utworów) związków i analogii między symbolizmem a poetyckimi kierunkami dwudziestowiecznej awangardy. Z analogii tych wnosić można, że **procedury używane przez nas dla interpretacji wierszy symbolicznych będą skuteczne także przy lekturze utworów późniejszych.**

Przy czytaniu poezji Baudelaire'a głęboką treść wiersza wydobywaliśmy m.in. uogólniając nasze (mieszczące się jednak w pewnych kulturowych i historycznoliterackich normach) skojarzenia wywołane przez poszczególne motywy. Taki sposób czytania okaże się na przykład jedynym możliwym w wypadku próby lektury wiersza nadrealistycznego, w rodzaju "Wolnego związku" Andre Bretona. Przytaczam fragment {30}:

*Moja żona o włosach z płonącego drewna  
O myślach w upale błyskawic  
O talii piaskowego zegara  
Moja żona o talii jak u wydry w zębach tygrysa  
Moja żona o ustach jak kokarda i jak wiązanka gwiazd ostatniej  
wielkości*

*O zębach jak ślad białej myszy na białej ziemi  
O języku z ambry i rżniętego szkła  
Moja żona o języku jak opłatek przebity sztyletem  
O języku lalki która otwiera i zamyka oczy  
O języku z niewiarygodnego kamienia*

Czytanie powyższego wiersza może okazać się zabawą. Podaję sposób, do jakiego zwykle uciekam się na lekcji.

Z początku młodzież, nawet już zaznajomiona z głównymi założeniami nadrealizmu, czuje się bezradna wobec tego tekstu. Przypominam wówczas o tym, że najprawdopodobniej jest on wynikiem "pisania automatycznego" i cytuję znaną receptę Bretona:

*Każcie sobie podać przybory do pisania umieściwszy się w jakimś spokojnym miejscu, gdzie umysł wasz mógłby się odpowiednio skupić nad samym sobą. Wprowadźcie się w stan najbardziej pasywny, recepcyjny na jaki was stać. Zapomnijcie o własnym geniuszu czy talencie, jak i o geniuszu innych. Wbijcie sobie dobrze w głowę, że literatura jest najsmutniejszą z dróg, które prowadzą wszędzie. Piszcie prędko, bez żadnego obmyślonego z góry tematu, na tyle prędko, aby nie pamiętać ani nie mieć pokusy przeczytania tego, co się już napisało. Pierwsze zdanie przyjdzie samo, bowiem w każdej chwili, w każdej sekundzie jakieś zdanie obce naszej świadomości szuka sobie przez nas ujścia. {31}*

Z powyższego wynika, że to co napisane - jest dla Bretona zapisem podświadomych skojarzeń, manifestacją emocji; proponuję więc uczniom próbę dotarcia do tego, jaki sposób odczuwania został ujawniony w "Wolnym związku" i rzucam myśl, aby dokonać tego za pomocą "twórczości automatycznej na odwrót". Jeśli w trakcie pisania podświadome skojarzenie ujawniało się w słowie, zatem ze słowa będziemy wnosić o podświadomym skojarzeniu.

Organizujemy więc dramę: któryś z uczniów (autor wiersza wszak był mężczyzną) siedzi na środku klasy z zawiązanymi oczyma i bez zastanowienia, jak w trakcie psychoanalitycznej terapii rzuca słowa kojarzące mu się z odczytywanymi głośno poszczególnymi wersami poematu. Te słowa są zapisywane przez klasę. Następnie, zarejestrowany "ciąg skojarzeń" zostaje "przełożony" na język dyskursywny, pewne prawdy ogólne mogące - po zsyntetyzowaniu ich - złożyć się na tradycyjnie rozumianą "problematykę utworu". Tytuł i fakt, że - formalnie rzecz biorąc - wiersz jest opisem ciała kobiecego, wyznaczają dziedzinę tych prawd.

Oto przykładowy wynik jednej z takich, zaaranżowanych przeze mnie zabaw:

Poeta oddał emocje w słowach i obrazach.

Motywy poematu.	Skojarzenia.	Wiążące się z nimi prawdy ogólne.
<i>Włosy z płonącego drewna</i>	Zniszczenie, pożar, żywioł.	Kobieta może zniszczyć mężczyznę, seks jest żywiołem.
<i>Myśli w upale błyskawic</i>	Nieprzyjemnie, brak przyjemności.	Kobieta może być nieosiągalna.
<i>O talii piaskowego zegara</i>	Przemijanie, ucieczka.	Miłość przemija, od miłości się ucieka.
<i>Talia jak u wydry w zębach tygrysa</i>	Śmierć.	Istnieje podobieństwo miłości i śmierci.
<i>Usta jak kokarda i jak wiązanka gwiazd...</i>	Coś miłego, święto, wypoczynek.	Miłe są niezobowiązujące romanse.
<i>Zęby jak ślad białej myszy na białej ziemi</i>	Brud	Miłość to grzech, nieczystość, kobieta to narzędzie zła.
<i>Język z ambry i rżniętego szkła</i>	Zniszczenie, okrucieństwo.	W miłości zdarzają się pierwiastki sadomasochistyczne.
<i>O języku jak opłatek przebity sztyltem</i>	Podstęp, zdrada	profanacja.

Odbiorca "przekłada" obrazy i słowa na emocje.

Próba werbalizacji emocji.

Wiersz Bretona okazuje się jednak mieć swój temat, a jest nim pewna wizja miłości i jej roli w życiu człowieka. Uczniowie piszą na ten temat w domu wypracowanie, a nauczyciel osiągnął istotny cel: przekonał klasę, że nawet wiersz będący - na pierwszy rzut oka - "pełnym niezrozumiałstwem", daje się jakoś zinterpretować. Pokazał także metodę, która (co prawda już nie jako jedyna) pomagać będzie przy analizie innych awangardowych wierszy. Do podobnego "przeglądu skojarzeń" będzie się można uciekać np. przy interpretacji szczególnie niejasnych fragmentów. Pod jednym wszakże warunkiem: nie może to być czysta introspekcja interpretera. Raczej próba odtworzenia skojarzeń czytelnika, dla którego wiersz był przeznaczony. Jeśli bowiem nie brać pod uwagę historycznego i historycznoliterackiego kontekstu wiersza, świadomości kulturalnej przewidywanego przez twórcę czytelnika, jak również wiedzy o poetyckim programie twórcy i o obowiązujących w jego epoce konwencjach odbioru, można popaść w czysty woluntaryzm i interpretacyjne "chciejstwo", które zdarza się uczniom analizującym poezję dwudziestowieczną, a przy tym mającym wielkie braki w historycznej i literaturoznawczej wiedzy.

Nim przystąpimy do trudniejszych analiz, warto raz jeszcze pobawić się. Tym razem - wierszem futurystycznym. Potraktowanie go jako nośnika informacji zaszyfrowanej będzie o tyle nowym doświadczeniem, że treści podane pośrednio koegzystują w nim z - również pełną treści - tradycyjną anegdotą. Komunikat pośredni uzupełnia treści bezpośrednie.

Oto tekst wiersza Stanisława Młodożeńca: "XX wiek":

- |   |      |
|---|------|
| <i>zawiośniato - latopędzi przez jesienność białośnieże</i> | [1]  |
| - KINEMATOGRAF KINEMATOGRAF<br>KINEMATOGRAF...              |      |
| <i>słowikując szeptolesia falorycznie caruzieją</i>         | [4]  |
| - GRAMOPATHEFON GRAMOPATHEFOM<br>GRAMOPATHEFON...           |      |
| <i>iokohama - kimonooka cię kochają z europy</i>            | [7]  |
| - RADIOTELEGRAM RADIOTELEGRAM<br>RADIOTELEGRAM...           |      |
| <i>espaniołę z ledisami parłowacąc sarmaceniem</i>          | [10] |
| ESPERANTISTO ESPERANTISTO<br>ESPERANTISTO...                |      |
| <i>odwarszawiam kometuję dosłoneczniem</i>                  | [13] |
| AEROPLAN AEROPLAN   |      |
| <i>zjednoliterzam paplomanię</i>                            | [15] |
| - STENOGRAFIA   |      |

Zabawny ten utwór różnymi sposobami stara się oddać zmianę sposobu bycia, którą przyniosło ludzkości dwudzieste stulecie.

Od razu widać, że dużymi literami wypisano tu nazwy wynalazków, które - zdaniem wielu - stały się symbolami epoki, które istotnie zmieniły życie ludzkie (lub się tego po nich spodziewano): kino, gramofon, radio, język esperanto, samolot, stenografia. Wyjąwszy zakończenie, każda strofa rozpatruje możliwości danego wynalazku. Zasada jest taka: pierwszy wers strofy wskazuje na efekty działania urządzenia czy instytucji, a dwa następne - podają nazwę.

O jakiego typu efekty chodzi? By odpowiedzieć, trzeba dokonać przekładu agramatycznego, sztucznego języka pierwszych wersów każdej zwrotki na zwykłą polszczyznę. Nie będzie to specjalnie trudne, gdyż neologizmy tam obecne powstały na zasadzie "zlepiania" tematów różnych wyrazów (w tym także barbaryzmów), bądź obdarzania tematów danych części mowy nietypowymi morfemami fleksyjnymi. Morfemy wymieszano, ale ich nie rozbito - stąd sens wypowiedzeń jest dość jasny.

[1] - Chodzi tu o szybkie następowanie po sobie pór roku; przyśpieszenie biegu czasu, które jest efektem możliwym do uzyskania w kinie i często stosowanym. Wszak reżyserzy niejednokrotnie muszą w ciągu kilkunastu minut pokazać na ekranie akcję trwającą lata.

[4] Mowa z kolei o możliwościach łączenia z sobą głosów, które w naturze współwystępować nie mogą, jak również o ich przekształcaniach. Śpiew słowika i szum lasu, dość ciche i delikatne ze swej natury, mogą zabrzmieć potężnie i głośno jak głos znanego tenora Caruzo (w domyśle: jeśli tylko nagrane będą na płytę - i pokręcimy potencjometrem).

[7] Podobieństwo brzmienia nazwy japońskiego miasta do brzmienia słowa "kochana" tudzież dalsze wariacje słowotwórcze na temat międzynarodowego romansu wprowadzają sytuację z rodzaju tych, w których porozumiewanie się na duże odległości ma istotne znaczenie.

[10] Zdanie składa się ze zniekształconych wyrazów naśladowujących brzmienie języków: hiszpańskiego, francuskiego (parle vu), angielskiego (ladies) co wykazuje, że podmiot może porozumiewać się swobodnie bez względu na granice językowe. Z rozwojem i popularyzacją międzynarodowego języka esperanto wiązano w czasach napisania wiersza (ok. 1921) podobne nadzieje. Przy okazji, u podmiotu ujawnia się kompleks europejskiego prowincjusza - Sarmaty.

[13] "Wzlatuję nad Warszawę i lecę w stronę słońca, jak kometa."  
- to kulminacja przeżyć, które za sprawą nowoczesnej techniki stały się udziałem człowieka.

[15] Wzmianka o skróconej metodzie zapisu, bardzo popularnej przed wprowadzeniem magnetofonów, a także o *paplomanii* tworzy żartobliwą pointę wiersza i poniekąd stanowi klucz umożliwiający jego odczytanie. Wszak stara się on skrótowno ująć to, co najważniejsze w epoce.

Zrelacjonowaliśmy treść utworu. Młodożeniec po prostu fascynuje się nowoczesnymi (w owym czasie) wynalazkami i wskazuje na możliwości, które dają one ludziom; jakoś o owych możliwościach "opowiada". I są to już wszystkie sensory utworu dane w przekazie bezpośrednim. Ale obok nich są i treści sugerowane pośrednio: **wiersz nie tylko mówi o życiu nowoczesnym; chce je też jakoś odtworzyć, oddać - swoją formą.**

Nie jest przypadkiem, że zniekształcenia słów w wersie [1] są podobne do efektu "gubienia" sylab i łączenia słów występującego podczas bardzo szybkiego mówienia, kiedy aż "połyka się" słowa. Czas na filmie także biegnie niesłychanie szybko. Wers nie tylko więc mówi o szybkości, także sugeruje przeżycia z szybkością związane. Z kolei zniekształcenia postaci wyrazów w wersie [7] podobne są do zniekształceń powstających przy przekazywaniu głosu na duże odległości, kiedy to wyrazy "mieszają się" z sobą. Postać brzmieniowa wersu więc jak gdyby znowu sugeruje wrażenia, ale tym razem dźwiękowe. Czytając wers mamy obserwować zjawiska podobne jak w czasie odbierania bardzo odległego komunikatu. To, że cechy formalne niektórych zdań tekstu naśladują odgłosy związane ze zjawiskami, o których te zdania opowiadają (a więc pośrednio sugerowane są tu emocje, w praktyce mogące się wiązać z rzeczywistą obserwacją takich zjawisk lub uczestnictwem w nich), jest niezłe widoczne w wersie [10]. On nie tylko mówi o możliwościach porozumiewania się, on także jest przykładem swoiście "międzyjęzykowej" wypowiedzi.

Jednym słowem: w omawianym wierszu Młodożeńca pośrednia sugestia uzupełnia i wzmacnia treści podane bezpośrednio.

\*

Uzyskana w trakcie powyższych zabaw z tekstem wprawa w traktowaniu konstrukcji słownej jako nośnika głęboko ukrytego komunikatu naprawdę przyda się uczniom, gdy przyjdzie im stanąć wobec niekwestionowanych osiągnięć Awangardy, jakimi są wiersze Juliana Przybosa. Próba ich lektury winna być poprzedzona solidnym zaznajomieniem klasy z teoriami poetyckimi Tadeusza Peipera {32}. Nie należy przy tym kłaść zbytniego nacisku na tematyczno-ideologiczne pomysły Peipera w rodzaju "3 M", bowiem dojrzała poezja Przybosa (a o nią będzie chodzić) porusza tematy właściwe liryce od wieków. Zwrócić należy raczej uwagę na koncepcję pseudonimów i ekwiwalentów oraz zasadę ekonomii słowa, której Przyboś okazał się wielkim zwolennikiem.



Przypomnę zatem, że Peiperowski "pseudonim" miał być występującym w tekście utworu poetyckiego metaforycznym odpowiednikiem danego fenomenu, którego bezpośredni opis czy zwykłe określenie nie mogło się w wierszu znaleźć (*proza nazywa, poezja pseudonimuje* - mawiał autor "Nowych ust"). Tenże metaforyczny odpowiednik, z innej strony rozpatrywany, był jednocześnie "ekwiwalentem" uczucia poety w stosunku do rzeczy za pomocą tegoż odpowiednika oznaczanej. Pseudonim był więc ekwiwalentem emocji. Jakiej? Odpowiedź na to pytanie powinna być ostatecznym celem, który stara się osiągnąć czytelnik. A więc odbiorca miał dotrzeć do zaszyfrowanej pod pseudonimami emocji.

Poręcznym przykładem Peiperowskiego pseudonimu-ekwiwalentu jest oczywiście *Ten hymn z jedwabiu ponad okrucieństwem z cukru* {33}. To określenie oznacza kobiecą nogę (tj. "pseudonimuje ją", jest jej pseudonimem) i stanowi jednocześnie ekwiwalent swego rodzaju seksualnego rozdrażnienia podmiotu, który z widocznym zadowoleniem, ale i obawą obserwuje spacerującą po mieście elegancką damę.

Subtelniejsze i bardziej skomplikowane metafory Przybosia mogą być jednocześnie środkiem zaszyfrowania emocji i podmiotu, i przedmiotu wypowiedzi poetyckiej (na dodatek na dwu planach czasowych: teraźniejszym i przeszłym), stanowiąc także - rzecz jasna - pseudonimy konkretnych elementów świata przedstawionego.

I tak, w (analizowanym już wyczerpująco przez Stanisława Jaworskiego {34}) wierszu Przybosia "Wieczór" mamy sytuację następującą: najbardziej zewnętrzną, nieomal bezpośrednio (choć także i w sposób zmetaforyzowany - za pomocą pseudonimów i metafor konwencjonalnych, typu: animizacja) daną płaszczyzną treści jest opis zjawisk optycznych i innych, charakterystycznych dla momentu, kiedy zapada zmrok. Dwuwiersz: *Laternie wyszły z ciemnych bram na ulicę // i w powietrzu cicho stanęły*, rozpatrywany na tej zewnętrznej płaszczyźnie jest tylko metaforycznym opisem chwili zapalania latarni; zmrok gęstnieje, zapalają się światła uliczne... a że na nie zapalone latarnie nikt uwagi nie zwraca, to - gdy się zaświeciły - narzucają się percepcji podmiotu nagle, jak gdyby *wyszły na ulicę*. A *wyszły z bram* dlatego, że zmrok szybciej zapada właśnie w tych miejscach, gdzie światło dzienne z trudem dochodzi, takich jak bramy.

W innym obrazie: *Ogrody opuściły swoje drzewa // szare domki znad rzeki - spłynęły* da się zauważyć odbicie następnego zjawiska towarzyszącego zapadaniu zmroku. W miarę gęstnienia ciemności przestają być widoczne kolejne elementy krajobrazu: Najpierw te o kolorach słabo kontrastujących z otoczeniem, dopiero później - kolorystycznie jaskrawe. Wszystko to przebiega bardzo płynnie, więc dlatego *wzrok łagodnie przemienia przestrzenie*.

W ogóle zmierzch opisano w liryku nader trafnie i szczegółowo. Wszak np. gwiazdy, o których mowa już na początku utworu, w pogodny dzień widoczne są na niebie, na czas jakiś przed zapadnięciem ciemności, a wzejście księżyca, zaznaczone na końcu utworu, również realnie, w naturze jest początkiem właściwej nocy (kończy "szarówkę").

Opisano dokładnie, zarazem jednak metaforycznie, pseudonimując. Stosowane na użytek opisu zapadania zmierzchu metafory są jednak także ekwiwalentami stanu psychicznego podmiotu w momencie, gdy opisywany zmrok zapada. (Podmiot charakteryzuje się *łagodnym* smutkiem; widać tęskni za tym, co utracone). Nie dość na tym. Zawarto w nich stosunkowo pełną informację na temat ostatniego spotkania kochanków, będącego teraz źródłem smutku i przedmiotem wspomnienia. Zapewne było tak:

- *Gwiazdy wyszeptaly wieczór jak zwierzenie* - najpierw zwierzali się szeptem;
- *latarnie wyszły z ciemnych bram na ulicę* - wyszli następnie na ulicę i w milczeniu szli (zapewne na dworzec);
- *Ogrody opuścily swoje drzewa* - podmiot rozstawał się ze swą ukochaną, chyba na zawsze;
- *Tylko horyzont uchyła nieba // księżycem oraz I twoje dłonie sieją między nami dal* - te wersy nawiązują do gestów, jakie zazwyczaj czyni się podczas pożegnania. Podmiot uchylił kapelusza, a odjeżdżająca pociągiem (?) bohaterka machała mu dłonią. Ponadto forma czasu teraźniejszego w czasowniku *sieją* stawia kropkę nad "i", wskazuje na aktualność związanych z bohaterką wspomnień.

Nieco inne poetyckie rozwiązania zastosowano w znanym liryku "Z Tatr". W "Wieczorze" opis zapadania zmroku krył w sobie sugestię dotyczącą emocji podmiotu: przeżywanych "tu i teraz" oraz podczas przywoływanej przeszłości. Omawiane teraz dzieło - przy okazji już to opisu krajobrazu górskiego, już to kreacji pośredniej sugestii dotyczącej przeżyć podmiotu oglądającego miejsce śmierci adresatki wiersza - odtwarza także ostatnie przeblyski świadomości i śmiertelny strach taterniczki, o której rozmyśla podmiot w czasie bezpośrednio w liryku przedstawionym.

Mimo istnienia wyczerpujących analiz liryku {35}, spróbuję dodać parę uwag własnych.

Słyszę:

*Kamieniuje tę przestrzeń niewybuchły huk skał.*

*To - wrzask wody obdzieranej siklawą z łożyska*

*i*

*gromobicie ciszy.*

Początkowe *słyszę* należy rozumieć jako "czuję". Następne zaś wersy - mówiące o pełnych niesłyszanej energii, śmiertelnej grozy i okrucieństwa (choć w ich dosłownym kształcie nie mogących mieć miejsca) odgłosach Tatr - są metaforycznym przedstawieniem olbrzymiego napięcia emocjonalnego i przerażenia ogarniających podmiot w sytuacji, gdy znalazł się w okolicach związanych ze śmiercią adresatki wiersza. O takim właśnie umiejscowieniu przestrzennym podmiotu poinformuje nas zarysowana później sytuacja liryczna: myśli on o tragedii zaciskając dłoń *na obrywie głazu*.

*Ten świat, wzburzony przestraszonym spojrzeniem  
uciszę,  
lecz -  
nie pomieszczę Twojej śmierci w granitowej trumnie Tatr.*

Ta zwrotka jest chwilową i częściową rezygnacją z pośredniości liryki. Podmiot po prostu mówi, że się chwilowo uspokoił, ale nie oznacza to wcale przejścia do porządku nad nieszczęściem. Ostatni wers fragmentu, ten o niezgodzie na "pochowanie śmierci" wskazuje, że podmiot nie pogodził się jeszcze z faktami, że zamierza coś przedsięwziąć. To stanowi wyrazistą zapowiedź podjęcia próby niejako odtworzenia w słowie tego, co się przytrafiło dziewczynie.

*To zgrzyt  
czekana,  
okrzesany z echa,  
to tylko cały twój świat  
skurczony w mojej garści na obrywie głazu;  
to - gwałtownym uderzeniem serca powalony szczyt.  
Na rozpacz - jakże go mało!  
A groza - wygórowana!*

Kluczem do interpretacji tego fragmentu (a zarazem i całości utworu, bo to fragment wyjątkowo ważny) są słowa: *Twój świat w mojej garści*. Podmiot współprzeżywa, stara się odtworzyć przedśmiertne chwile zmarłej. Tym samym i czytający dostrzega w słowach podmiotu podwójną treść. Po pierwsze widzi zapis tego, co podmiot odczuwa "tu i teraz", a po drugie - zapis przedśmiertnych wrażeń i emocji bohaterki. Kurczowe zaciskanie się ręki podmiotu staje się więc znakiem przeżyć i tej, która przed odpadnięciem ze skały też musiała z całych sił swą dłoń zaciskać, gdy zawiódł ją czekan. Skurcz rozpaczy i gwałtowne uderzenia serca są udziałem wspominającego, a były - wspominanej. Dopiero ostatnie dwa wersy fragmentu

(o rozpacz i grozie), pełne - sędzę - ironii, znów będą świadczyć o otrzeźwieniu. Podmiot zorientuje się jakby, że współprzeżywanie, tak naprawdę, nie jest możliwe, że nie sposób w pełni przeżyć cudzej tragedii. *Dramat układasz* - usłyszał w analogicznej sytuacji {36} hrabia Henryk. A czytelnik Przybosia znów ma przed sobą tylko myśl podmiotu.

Powyzsza, nieśmiała jeszcze próba ironii rozwinięta zostanie w zwrotce następnej:

*Jak lekko  
turnię zawisłą na rękach  
utrzymać  
i nie paść  
gdy  
w oczach przewraca się obnażona ziemia  
do góry dnem krajobrazu  
niebo strącając w przepaść!*

Przyboś wpadł tu na niesamowity pomysł. Podmiot, oskarżywszy się uprzednio - jak pamiętamy - o niestosowną nieszczerłość i poetycką niemoc, wypowiada teraz zdanie, które stanowi sceptyczną autoocenę podjętych prób współodczuwania. Prób - rzeczywiście "lekkich" i w ostatecznym rozrachunku niewiele go kosztujących. Ale słowa powyższe mogą być tak rozumiane wyłącznie wtedy, kiedy nie dostrzeże się ich ironii. Bo gdy się ją odczuje, zmieniają przeznaczenie i stają się zapisem ostatnich wrażeń ginącej. Podmiot tak naprawdę niewiele kosztowało zaciśnięcie ręki na głazie i nawet... przeżycie zawrotu głowy, w chwili gdy popatrzył na szczyty, które zabiły mu dziewczynę. Jej natomiast musiało być niewymownie ciężko, gdy wisiła na rękach nad przepaścią, a później leciała w dół sądząc, że *niebo upada w przepaść*, gdyż lot zakłócił jej poczucie kierunku i wysokości.

Końcowe: *Jak cicho // w zatrzaśniętej pięści pochować Zamartłą* mówi o ciszy przyrody, daremności poezji, nieodwracalności straty.

\*

W przeciwieństwie do I Awangardy, II Awangarda, zwana także wileńską bądź lubelsko-wileńską nie stworzyła tak spójnego, stanowiącego jednolity system programu. Nie znalazła także jeszcze odpowiedniego dla swej rangi miejsca w praktyce szkolnej. Zwykle omawia się jedynie "Zal" Józefa Czechowicza i to nie pod kątem poetyki i wartości estetycznych, a tylko katastroficznych przewidywań (interesując się ewentualnie również zawartym w dziele prorocstwem śmierci autora). Poezje młodego Czesława Miłosza też "nie mają wzięcia", w każdym razie w porównaniu z powojen-

nymi poezjami pisarza. Uważam jednak, że w naszych rozważaniach nie można pominąć milczeniem dorobku II Awangardy. Jej autorzy znów bowiem postąpili krok naprzód w sztuce pisania wierszy - zaszyfrowanych komunikatów, komunikatów o uczuciach indywidualnych i kolektywnych. Interesować nas będą Czechowicz i Miłosz. Ich propozycje polegały głównie na mówieniu o uczuciach poetyckim obrazem, przypowieścią, przytoczeniem słów bohatera lirycznego.

Przykładem mówienia w języku obrazów zarówno o uczuciach, jak i o leżących u ich genezy wydarzeniach, przykładem kwalifikującym się do podręczników ze względu na swą wyjątkową przejrzystość jest końcowy fragment wiersza Czechowicza: "W boju".

Do momentu, w którym rozpoczyna się niżej podany cytat, utwór utrzymany jest w konwencji liryki sytuacyjnej, jest opowiadaniem (dziwnym, prowadzonym w 2. osobie) o przeżyciach młodego chorążego. Trwa bitwa (prawdopodobnie wojny 1920 roku, bo w niej uczestniczył Czechowicz, choć żadne realia świata przedstawionego akurat na tę wojnę nie wskazują). Znajdujący się w odwodzie, gdzieś w pobliżu stanowisk artylerii oficer nie tylko faktycznie, ale i emocjonalnie nie bierze udziału w walce. Czyta książkę i jest wyraźnie zły, bo huk wystrzałów mu przeszkadza. Niestety: zaczyna strzelać położona w pobliżu bateria, to prowokuje ogień odwetowy dział przeciwnika i nasz chorąży niespodziewanie znalazł się w niebezpieczeństwie:

*nie myśleć jezu nie myśleć  
a dobrze to utonie  
w przypominaniu wizyj które się nie wyśniły*

*pierwsza pod białym portykiem pałacu pałac płonie  
dziewczęta w nimbach zarzynają łabędzia srebrem piły*

*druga skrzypce świergocą ze strun czterech do słońca  
wysnuwa się jasność w nitkach samogłos je potraça  
muzyka parzy pod sercem jak kula*

*w trzeciej wizji mocarze stanęli na planetach  
stanęli globy w krzepkie ujęli ręce  
rzucił planetą on zamierzyła się i kobieta  
przez chmurę  
otchłań pociskiem spruła*

W dalszym ciągu wiersza oddana jest ostatnia chwila chorążego. Wizje zaś, co rzadko który z dzisiejszych uczniów jest w stanie zrozumieć, oddają przeżycia człowieka znajdującego się pod ostrzałem. Co więcej: ostrzał zbliża się i strach jest coraz większy.

Pierwsza wizja: *dziewczęta w nimbach...* W tym wersie "znaczy" przede wszystkim onomatopeiczna wartość wyrazów. Pocisk przelatujący nad głową gwizdże. Wroga artyleria jeszcze się wstrzeliwuje, stąd bije niecelnie, pociski "przenoszą" lub nie dolatują. Płomień dalekich jeszcze wybuchów nie jest zbyt intensywny (*pałac płonie*), a strach na razie nie pojawił się - raczej zadziwienie. Wszak obraz pałacu i dziewcząt jest bardziej dziwny niż straszny.

Druga wizja: ogień artyleryjski się przybliżył, chorąży znalazł się w zasięgu odłamków. One tak właśnie *świergocą*, jak *skrzypce*. Bliższe wybuchy bardziej oślepiają (mowa o *stońcu* i *jasności*). I strach się pojawił, przeczucie bliskiej śmierci (*muzyka parzy pod sercem*).

Trzecia wizja: wybuchy zbliżają się, huk staje się nie do wytrzymania, tak jakby "świat się walił" - a wszak o rzucaniu *globami* w wizji mowa. Strach jest już pierwotny, ostateczny - kobieta i mężczyzna kojarzą się z czymś pierwotnie naturalnym, początkiem życia.

Ujawniliśmy więc, na jakiej zasadzie przyporządkowaliśmy wizje wydarzeniom i hipotetycznym emocjom bohatera tych wydarzeń. Działamy na zasadzie skojarzeń, na zasadzie łączenia z sobą elementów anegdoty, dźwięku, światła występujących w wizjach - z hipotetycznymi elementami realnej sytuacji i odczuć chorążego. Łączenia ich, jeśli tylko "prawem skojarzeń" mogłyby do siebie pasować. Zrobiliśmy więc w zasadzie to samo, co czytając "Koty" lub "Wolny związek", tylko nie sporządzaliśmy tym razem tabeli.

Niestety, nie zawsze można zastosować tak prostą procedurę odbioru. Większość wierszy Czechowicza odznacza się większym stopniem pośredniości i większą wieloznacznością. Postaram się rzecz ukazać na przykładzie wiersza "Mały mit".

<i>zgaś wieczór i obłoków aluminium</i>	[1]
<i>w oknie twarz unieś</i>	[2]
<i>ostatnie to linie</i>	[3]
<i>giną w czarnych jedwabiu tunie</i>	[4]
<i>z mroków</i>	[5]
<i>udręki posuch</i>	[6]
<i>głos idzie żalostną steczką</i>	[7]
<i>w kołysce kroków</i>	[8]
<i>tego głosu</i>	[9]

<i>uśnij syneczku syneczku</i>	[10]
<i>świergocą miotacze gwiazd</i>	[11]
<i>aż cienko szyba się odzywa</i>	[12]
<i>dusi powolnie jak gaz</i>	[13]
<i>kołysanka nieprawdziwa</i>	[14]
<i>ale</i>	[15]
<i>cieknie z pogańskich parowów</i>	[16]
<i>parna osłoda nocy</i>	[17]
<i>znowu</i>	[18]
<i>tyle kochanej niemocy</i>	[19]
<i>syneczku</i>	[20]
<i>zasypią cię czarne róże</i>	[21]
<i>sen pod ciało podłoży się promykiem</i>	[22]
<i>sierpem</i>	[23]
<i>a za sierpem wiosna zasadzka</i>	[24]
<i>zasypano godziny cacka</i>	[25]
<i>niepamiętania kurzem</i>	[26]
<i>syneczku syneczku</i>	[27]
<i>sobie nucę</i>	[28]
<i>siebie smucę</i>	[29]
<i>ciebie</i>	[30]
<i>nigdy nie było</i>	[31]

W powyższym utworze warstwę znaczeń bezpośrednio danych tworzy konglomerat obrazów, głosów i niezbyt gramatycznych zestawień słów. Dokładniej rzecz ujmując, trudności sprawia czytającemu przede wszystkim fakt niejasnych stosunków osobowych.

Do wersu [7] sytuacja jest prosta o tyle, że mamy do czynienia z wypowiedzią podmiotu, zwracającą się do kogoś w 2.os. liczby poj., zawierającą następnie opis widoku za oknem i przywołanie jakiegoś wewnętrznego (z *mroków udręki*) głosu. Wydaje się jednak, że - mimo drugiej osoby gramatycznej - należy utożsamić w tej zwrotce podmiot z adresatem. Istnieje zwyczaj zwracania się do siebie w trakcie rozmyślań, a ktoś, będący tu formalnie podmiotem wypowiedzi, nie posiada wiedzy innej niż mógłby posiadać adresat. Podmiot wiersza - sędzę - na razie po prostu przemawia do siebie w trybie rozkazującym.

Kłopot zaczyna się w wersach [8]-[10]. Kto mówi: *uśnij syneczku syneczku*? Czy to jest cytat słów tego głosu podany przez podmiot w mowie niezależnej i należałoby postawić cudzysłów w wersie [10]? Na razie jest to całkiem prawdopodobne.

Wersy [11]-[17] powracają do sytuacji początkowej. Stanowią opis - przynajmniej dosłownie - zjawisk zachodzących najpierw w przestrzeni względem podmiotu zewnętrznej (wersy [11], [12]), później tego, co podmiot czuje ([13], [14]). Następnie niby to następuje powrót do opisu (od [15]); tylko że już nie wiadomo, kto tego opisu dokonuje: czy ten sam wciąż podmiot (nazwijmy go "głosem syna"), czy odzywający się "głos matki". "Głos matki", przytaczany dotychczas (jako element przeżycia) przez podmiot liryczny niejako usamodzielnia się, staje się drugim głosem wiersza. Wersy [21] - [24] nie wiadomo przez kogo są wypowiedzane. Bowiernie domniemana (brak interpunkcji) struktura zdania wchodzi w konflikt z układem wersów. Gdyby *syneczku* z [20] wersu uznać za początek zdania - powiedzielibyśmy, że są to słowa "matki" (zdanie zwracające się do kogoś, od wołacza zwykle się zaczyna). Jeżeli jednak uznać ten wyraz za koniec zdania (na co z kolei wskazuje rozpoczęcie nowej strofy w [21] wersie), to wersy [21] - [24] należałoby rozumieć jako słowa podmiotu (tj. "syna"). A to istotnie zmieniłoby nasz pogląd na jego temat.

Można uznać, że te wersy mogą być głosem i "matki" i "syna". Natomiast od [25] wersu mówi ponad wszelką wątpliwość "matka", na co wskazuje użycie charakterystycznego słowa *cacka* i gramatyczny porządek zdań. Dotychczasowy przedmiot opisu stał się podmiotem. Do tego - dzięki poprzednim wersom - **w sposób płynny!**

Pointa wiersza wprowadza następną niespodziankę. Może od początku mieliśmy do czynienia nie z wypowiedzią syna, który szukał pocieszenia w odzywającym się w nim głosie matki i nie znalazł go, lecz z głosem matki, która wyobrażała sobie psychiczne udreki męzonego pamięcią wojny syna! Widzimy teraz sens użycia drugiej osoby. Wszak możemy się zwracać sami do siebie i może się do nas zwracać ktoś inny. Czechowicz skutecznie poplątał interpretacyjne ślady, a my naocznie się przekonujemy, jak wyglądało charakterystyczne, wedle interpretatorów {37} Czechowicza "zamazanie" granicy między podmiotem a przedmiotem, będące wedle nich charakterystycznym znakiem psychologicznych kłopotów wychodzący ze swojej społecznej sfery.

W "Małym micie" **znaczy więc sama konstrukcja podmiotu**, choć bardzo niejasna jest treść tego znaku. Zgódźmy się jednak, że takie utożsamienie się ze słyszonym głosem wewnętrznym, taki (jak w tym wierszu sugerowany) moment niepewności co do tego, kim się w danej chwili jest, oznacza kłopoty z sobą zgoła przejmujące. Z tego, co powie-



dziano, wynika także, że będziemy się trzymać naszej pierwotnej hipotezy o charakterze podmiotu lirycznego w interesującym nas wierszu; tzn., że ostatecznie jest nim "syn".

**Czechowicz "mówi" samą kompozycją wiersza, "Mówi" cytatem "cudzego głosu". Ale przede wszystkim - obrazem.**

*"ostatnie to linie // giną w czarnych jedwabi łunie"  
"świergocą miotacze gwiazd"  
"dusi powolnie jak gaz // kotysanka nieprawdziwa"*

Wyróżnione wytłuszczonym drukiem słowa kojarzą się ze sferą słownictwa wojskowego, dotyczącego realiów frontowych: fortyfikacji (*linie*), dyków (*łuna czarnych jedwabi*), rodzajów broni (*miotacze*) i często rozbłyskujących w nocy rakiet oświetlających (w tym kontekście - *gwiazdy*), a na koniec - ze szczególnie wówczas sławnym i okrutnym *gazem* bojowym. Dzięki wzbudzonym przez te wyrazy skojarzeniom oglądany przez podmiot zmierzch staje się znakiem niepokoju wewnętrznego wywołanego przez kombatanckie wspomnienia albo (prawem dalszych skojarzeń) oznaką wewnętrznej wojny, którą podmiot prowadzi. Jej naturę przybliża "głos matki" i obrazy innego rodzaju:

*- cieknie z pogańskich parowów // parna ostoda nocy*

*- zasypią cię czarne róże // sen pod ciało podłoży się promykiem  
// sierpem // a za sierpem wiosna zasadzka*

*- zasypano godziny cacka // niepamiętania kurzem*

Zespół tych obrazów wskazuje na inny rodzaj pojęć, uczuć i myśli, mogących przynieść podmiotowi - "synowi" wybawienie od niepokoju: na przyrodę, wieś, dzieciństwo, sen, niepamięć. Motywy to dla twórczości Czechowicza typowe i kojarzące się wyraźnie pozytywnie. Podmiot poszukuje więc ratunku przed trapiącymi go koszmarami. Chce o nich zapomnieć, od nich uciec. Ale to pocieszenie (tytułowy "mały mit") niesione tu przez wizję matczynego głosu, okazuje się pozorne. Głos "usamodzielnia się" i to skazuje podmiot na doświadczenie jeszcze bardziej przykre - męki poczucia nieistnienia.

Na koniec trzeba wspomnieć o tym, że u Czechowicza znaczyć może jeszcze jeden element: **brzmienie**. W "Małym micie" także znajdziemy tego przykład, choć nie tak oczywisty jak np. w wierszu: "Ze wsi", którego pierwsza zwrotka wiersza brzmi:

*tych kijanek tych praczek u potoczka  
kujawiak kujawiaczek  
siwe oczko śpij  
bura burza od boru  
i jak bór dudni piorun  
rzucili na wodę złocisty kij*

Osoby bardziej muzykalne, jeśli przeczytają sobie tę zwrotkę na głos, odczują, usłyszą jej taneczny rytm. Kłopot jednak przy interpretacji wynika stąd, że nie wystarczy wskazać na niewątpliwy fakt szczególnego zorganizowania warstwy dźwiękowej, trzeba jeszcze wskazać na jego znaczenie, funkcję w systemie znaczeń utworu. Jest to czynność trudna, lecz nie beznadziejna, bo co prawda muzyka jest asemantyczna, ale kompozycje (więc ich rytmy) mogą kojarzyć się z sytuacjami społecznymi, którym towarzyszą, a onomatopeje - ze zjawiskami, które je wywołują.

W pewnym fragmencie "Małego mitu" wykorzystano jednak inny aspekt współkształtowania znaczeń utworu przez eufonię. Myślę o wersie:

*"a za sierpem wiosna zasadzka"*

Występuje w nim częstokroć stosowany przez Czechowicza chwyt, zwany niekiedy "poetyckim puentylizmem". W tym wyrażeniu tak zestawiono wyrazy, aby (co znów zaznaczyliśmy wytłuszczonym drukiem) podkreślić szereg samogłoskowy - wbrew obyczajowi języka polskiego, gdzie to właśnie fonemy spółgłoskowe są przeważnie nośnikami znaczenia **{38}**. Skutek: powstało wrażenie istnienia jakiegoś związku między *wiosną a zasadzką*, o wiele mocniejszego niż z reguły się przyznaje. A że oba pojęcia kojarzą się przeciwstawnie, natomiast eksponowanie podobieństwa brzmień sugeruje podobieństwo znaczeń, więc owa *wiosna zasadzka* stała się jednym ze znaków wewnętrznej sprzeczności. A wiemy, jaką rolę w wierszu ona pełni.

\*

Splątany i niejasny zapis wizji i głosów jest w omawianym wierszu Czechowicza znakiem pewnego przeżycia. Również splątanego i niejasnego, ale ponad wszelką wątpliwość indywidualnego. Druga awangarda (której Czechowicz był zresztą nie uczestnikiem a prekursorem - uznaje się jego twórczość za łącznik obu awangard) przeszła natomiast do historii,

czy może legendy, jako wyrazicielka niepokoju, który z końcem lat trzydziestych był aż nadto uzasadniony, katastroficznego niepokoju o los Polski i europejskiej kultury. Przypomnę więc na zakończenie jeden z moich ulubionych wierszy Czesława Miłosza, "Kołysankę" - notabene dedykowany Józefowi Czechowiczowi i do motywów jego poezji (kołysanka, dzieciństwo, sen, wieś prowincja, wojna, wybuchy pocisków kojarzące się z gwiazdami, zasnuwająca wszystko mgła) wyraźnie nawiązujący, aż do granic pastiszu.

Pomysł wiersza oparł Miłosz na wspomnieniach z własnego dzieciństwa. Otóż jego ojciec, inżynier Aleksander Miłosz w latach I wojny jako oficer rosyjskich saperów budował mosty w strefie przyfrontowej, a podczas kolejnych budów towarzyszyła mu rodzina {39}. Od razu jednak widać, że materiał anegdotyczny był jedynie punktem wyjścia. Został udratyzowany, gdyż most buduje się tu "pod ogniem", a *siwa od mgły armatniej* wioska jest z pewnością bliżej frontu, niż ojciec poety skłonny byłby zaryzykować. W stosunku do anegdoty biograficznej zmieniono w wierszu realia rosyjskie na polskie (piosenka "Rozkwitały pęki białych róż..."), a przede wszystkim postarano się uogólnić znaczenia opowiedzianego. *Nowy bohater* to nie tylko Miłosz, ale i inni mu rówieśni, a określenie: *provincja gdzie salwa co dzień błyska*, ze względu na podkreśloną periodyczność walk, może być - sądzą - traktowana po prostu jako metonimia Polski.

Treść tego, co w wierszu dosłownie powiedziano - podobnie jak to bywa w wierszach Czechowicza - jest konglomeratem obrazów i wypowiedzi.

<i>Nad filarami, z których smoła ścieka,</i>	[1]
<i>w prowincji tej, gdzie salwa codzień błyska,</i>	[2]
<i>pod śpiew saperów o losie człowieka</i>	[3]
<i>kołysze płacz dziecinnie kołyska.</i>	[4]
<i>Kołysze, lula nowego bohatera</i>	[5]
<i>w zapachu ognia i spalonych zbóż.</i>	[6]
<i>Pluszczą pontony, tryska ptak zbudzony.</i>	[7]
<i>Roz - kwi - ta - ty pęki białych róż.</i>	[8]

Pierwszych siedem wersów buduje anegdotę, która równocześnie może być uważana za metaforyczny, niosący pośrednio treści ogólne, obraz **początku**. Na przykład dlatego, że kołyska jest *nad filarami* (a "filar" kojarzy się ze pojęciami "grunt", "podstawa") że słowo *provincja* - jak wspomniałem - można rozumieć ogólniej, bo wers [4] zawiera nieco abstrahującą synekdochę. W wersie [8] pojawia się wprowadzony bezpośrednio cytat z szacownej [uwaga: bywa, że młodzi jej już nie zna] polskiej pieśni wojskowej

i wyjaśnia się, czym był *śpiew saperów o losie człowieka*. Że cytat nas nie razi, wtapia się w tekst, jest zasługą umiejętnej rytmizacji [7] wersu: trzy trocheje na końcu są mocnym akcentem rytmicznym. Cały wers [8], już bez niespodzianki, naśladować będzie rytm piosenki.

Następna zwrotka jest wypowiedzią jednego z bohaterów anegdoty, ale nie wprowadzoną bezpośrednio, lecz poprzez jakiegoś "narratora" - tego samego, który relacjonował sytuację z wersów [1] - [7]:

<i>Nie śpiewajcie chłopcy, pieśni tej -</i>	[9]
<i>porucznik mówi - bo zanadto smutna</i>	[10]
<i>i tak już w wodzie mokniemy po pas.</i>	[11]
<i>Nie bójcie się, tam w górze nie szrapnele -</i>	[12]
<i>po prostu leci ogień sennych gwiazd.</i>	[13]

Niepokój czytelnika, świadomego wszak, że ma z poezją do czynienia, muszą wzbudzić wersy [12] i [13]. Odrealniają one sytuację, każą znów myśleć asocjacjami (spadające gwiazdy realizują marzenia). Przede wszystkim zaś pobrzmiwiają szczególnym tragizmem: osobiście mam wrażenie, że saperzy budują ten most pod ogniem, a oficer "kłamie w dobrej sprawie" - jak wielu innych oficerów, pocieszających swych żołnierzy w sytuacjach beznadziejnych. Może stąd to wrażenie, że szrapnel (niegdyśiejszy odpowiednik dzisiejszych bomb kulkowych) to broń szczególnie mordercza? Jeżeli nie jest to tylko moje osobiste wrażenie, można uznać, że do budowy z naszych skojarzeń niesionego przez wiersz "głębokiego komunikatu" dołożyliśmy jeszcze jedną cegielkę. **Historia o dziecku i żołnierzach budujących most staje się historią o pełnym marzeń i tragedii, ciężkim początku:**

Dwie następne zwrotki brzmią:

<i>Mój mały - szepczą dziecku w wiosce siwej</i>	[14]
<i>od mgły armatniej - mały, bajkę chcesz?</i>	[15]
<i>Więc była .... rzeka nazwana Stochodem.</i>	[16]
<i>W rzece mieszkała taka ryba, leszcz.</i>	[17]
<i>A leszcz był płaski jak miesiąc wieczorem</i>	[18]
<i>i pływał sobie, wodne kwiaty jadł,</i>	[19]
<i>aż przyszedł ktoś nad wodę i zakrzyczał:</i>	[20]
<i>wróć, u - ca - łuj jak za dawnych lat.</i>	[21]

Ktoś, kogo należałoby nazwać "podmiotem lirycznym - narratorem opowieści", rysuje sytuację kolejną: opowiadania "nowemu bohaterowi" bajki. Cytuje ją. A że opowiadanie bajek później się przedłuży, postawi to czytelnik

nika w sytuacji trochę "czechowiczowskiej" niepewności co do tego, kto jest w tym wierszu podmiotem a kto adresatem wypowiedzi... Ale istotniejsze jest coś innego. Uzyskujemy mianowicie w tym miejscu bardzo wyraźne wskazówki mówiące o konieczności traktowania całego obrazu jako przenośni, alegorycznej peryfrazy, a także przesłanki, aby móc stwierdzić, czego to peryfrazą.

Pierwszą - daje umieszczony akurat w klauzuli wyraz *siwy*, który to kolor, ze względu na tradycyjny lniany roboczy ubiór chłopca i określenie "siwe oczy", silnie się kojarzy z pojęciem rodzimości. Wszelkie zaś wątpliwości rozstrzyga nazwa rzeki. Nad Stochodem w lipcu i sierpniu 1916 roku trwały szczególnie ciężkie walki Legionów Polskich. Wiadomo już teraz, jacy to żołnierze śpiewają piosenkę z [8] i [21] wersu. W oczach znającego przecież dobrze historię i świadomego roli Legionów w odzyskaniu niepodległości czytelnika (w latach 1933/34, która to data pod wierszem widnieje, Legiony otaczano państwowym kultem) historia o chłopcu i saperach automatycznie **staje się wizją pełnego marzeń i tragedii, ciężkiego początku niepodległości Polski**. Początku jednak tak odległego, a może i tak nierzeczywistego, że mówią o nim w dziecięcych bajkach... Mocą poetyckiej sugestii nad całym państwem i narodem to państwo budującym zaczyna się rozsnuwać jakaś niepokojąca aura.

*Zdziwił się leszcz, kto go wołać może.  
Ale dość bajki, śpijże już mój mały.  
Jest inna bajka. Był raz sobie kraj,  
a w kraju żyta szerokie szumiały,  
szumiały żyta, szumiały i szły  
krajem pociągi pełne bochnów chleba,  
nad pociągami srebrny grał skowronek ...  
Dalej nie umiem.*

Ciąg dalszy opowiadania bajek buduje u czytelnika poczucie kontrastu spowodowanego zestawieniem dwu utopii: naturalnego szczęścia, w którym bytuje leszcz, i szczęśliwego (jeszcze?!) kraju. Jakiego? Jego opis do końca objaśnia budowaną w utworze alegorię. Zwłaszcza motywy *szumiących żyt, bochnów chleba, skowronka* są od lat elementami polskich ziemiańskich arkadii. Uważa się je za fragmenty typowo polskiego krajobrazu. (Wspominany *kraj* jest więc Polską). Równocześnie drugi element ukrytego komunikatu utworu, tym razem wieloznaczny nastrój niepewności, oczekiwania katastrofy, pogłębia się, a to głównie za sprawą uczynienia rzeczywistości (realnej przecież) przedmiotem narracji kłamstwa-bajki i mówienia o rzeczywistości teraźniejszej w czasie przeszłym. Ostatni wers

- deklarowana przez opowiadającego niemożność zakończenia "bajki o Polsce" (w domyśle: zakończenia optymistycznym akcentem) - komentarza nie wymaga.

\*

\* \*

Z chwilą zakończenia lekcji poświęconych poezji dwudziestolecia edukacja poetycka ucznia w zasadzie jest zakończona. Zdążył już nie tylko poznać odpowiedni dla współczesnej poezji sposób lektury, lecz także przyzwyczaił się do tego, że liryk nowoczesny (jeśli rzecz jasna nie jest liryką bezpośrednią, bo i taką się dziś czasem pisuje) o czym innym opowiada dosłownie, a co innego sugeruje. Wie, że treści sugerowane są ważniejsze niż dane bezpośrednio; że prawidłowe odczytanie wiersza wymaga jego uprzedniego objaśnienia, dotarcia do treści ukrytych, to zaś z kolei wymaga uważnego zaobserwowania sugestii wiążących się z każdym poszczególnym obrazem, dźwiękiem, słowem. Ponadto miał okazję się przekonać, że interpretacja jest sztuką wymagającą mobilizacji wiedzy z wszystkich możliwych dziedzin, życiowego doświadczenia, wrażliwości na słowo, dobrej znajomości literatury, filozofii, kultury epoki a w końcu - wyobraźni i szczęścia. Czasami bowiem tylko szczęśliwy traf, oryginalny pomysł pozwala na odtworzenie treści sugerowanych.

Jeśli rzeczywiście przekonał się do tej prawdy, świat neosymbolicznej poezji współczesnej stoi przed nim otworem. Zdobył już odpowiednie narzędzia analizy, gdyż innych sposobów szyfrowania, jak za metaforycznym obrazem, wizją, opowiadaną historią, cudzym słowem, nie wymyśliła i poezja najnowsza, po 1939 roku. Może tylko liryka maski i roli wyraźnie podwyższyły swą rangę, ale przecież to tylko rodzaje sugerowania właściwych treści za pomocą "cudzego słowa", więc technika już poznana przez nas. Teraz zatem należy te narzędzia wykorzystać.

Jak to czynić w praktyce - a więc jak dokonywać analizy i interpretacji powstałych po 1939 roku wierszy przynależnych do różnych poetyckich kierunków - pokaże część druga niniejszej publikacji, którą w tym miejscu zapowiadam.

## PRZYPISY

{1} Terminów: "podmiot utworu", "adresat utworu", "adresat narracji" używam w znaczeniu nadanym im przez Aleksandrę Okopień - Sławińską w artykule: "Relacje osobowe w literackiej komunikacji"; "narrator" to dla mnie tyle, co "naczelny narrator". Por.: przedruk tego artykułu w tomie: "Problemy teorii literatury" seria 2, wybór Henryk Markiewicz, Wrocław 1976, Ossolineum, tu zwłaszcza s.: 43.

{2}. Na temat podmiotu mówiącego w dziele dramatycznym porównaj: Adam Kulawik: "Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego", wydanie II poprawione, Kraków MCMXCIV, wyd. Antykwa, zwłaszcza strony: 357-365.

{3} W żadnym wypadku nie należy - jak to często bywa - utożsamiać bohatera i podmiotu lirycznego. W liryce pośredniej sytuacyjnej ten bohater występuje jako "on" liryczne, o którym się opowiada, w liryce inwokacyjnej jako liryczne "ty", w liryce roli i maski formalnie stanowi "ja", ale faktycznie jest mówiącym w pierwszej osobie lirycznym "on". Na ten temat porównaj: Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński : "Słownik terminów: literackich", Wrocław 1976, Ossolineum, s. 51-52.

{4} Na temat różnicy między poezją i prozą patrz: A. Kulawik: "Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego", wydanie II poprawione, Kraków MCMXCIV, zwłaszcza ss. 146-152.

{5} Mam na myśli raczej nie negowany przez klasyczne ujęcia podręcznikowe ten fakt, że dominacja funkcji estetycznej (poetyckiej) mowy jest po prostu jednym z zasadniczych wyznaczników przynależności danego tekstu do literatury. Decydujący o przynależności dzieła do liryki lub epiki nacisk na funkcję ekspresywną lub poznawczą w wypowiedzi podmiotu mówiącego zachodzi już w ramach wyznaczonych przez ogólne dążenie tekstu do stania się dziełem sztuki.

{6} Wyjątkowo tylko narrator "Iliady" ujawnia swoje uczuciowe zaangażowanie. Przykładem uwaga, którą opatrzone pełną patosu scenę wymiany zbroi między Diomedesem i Glaukosem:

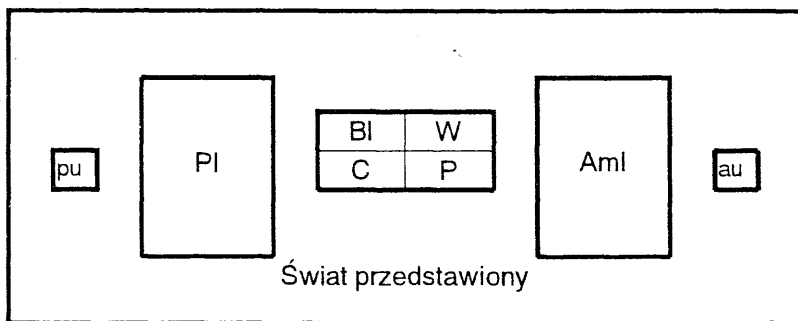
*Wtedy to Zeus Glaukosowi widocznie rozum odebrał,  
Gdyż ten synowi Tydeusa Diomedesowi dał zbroję  
Złotą wartości stu wołów za spiż wart wołów dziewięciu.*

(Pieśń VI, w. 234-6, przekład Kazimiery Jeżewskiej).

Chodzi nie tyle o to, że Homer komentuje bieg akcji, lecz o widoczne zdziwienie czy nawet oburzenie.

{7} Warto zaprezentować, jak graficznie prezentuje się różnica między liryką bezpośrednią, pośrednią opisową, pośrednią sytuacyjną sensu stricto) a lirykami roli i maski.

Dla pierwszych trzech nasz wykres wyglądałby nieco jak lustrzane odbicie dramatycznego:



"Podmiot liryczny" (PI) wyraźnie dominowałby zatem nad zredukowanym "podmiotem utworu" ("Poetą" - pu), a "adresat monologu lirycznego" (Aml) nad "adresatem utworu" (au) jako całości.

Graficzny obraz kompozycji liryki maski wygląda nieomal tak jak obraz dramatu. Zredukowany jeszcze bardziej (bo ograniczający się do powtórzenia "słowo w słowo" tego, co ma do powiedzenia "liryczny bohater mówiący" podmiot liryczny służy tu całkowicie interesem manipulującego nim "Poety". Analogicznie: "adresat monologu lirycznego", zredukowany jest do rozmiarów kogoś kto "słowo w słowo" wysłuchuje tego, co ma do powiedzenia bohater liryczny mówiący.

Podobnie wyglądałby wykres kompozycji utworu liryki roli z tą jednak różnicą, że "Poeta" nie odcinałby się tam od treści słów bohatera lirycznego mówiącego, lecz by je akceptował.

{8} Cytuję: "Droga nad przepaścią w Czufut-Kale" (sonet XV "Sonetów krymskich").

{9} Interpretatorzy spierali się, co oznacza *lampa Akermanu*. Czy mowa o księżycu, czy o latarni morskiej, czy - o tzw. "limanie Dniestrowym". (Patrz każde krytyczne wydanie "Sonetów krymskich"). Uważam, że Mickiewicz świadomie wprowadził w tym miejscu wyrażenie pięknie, orientalnie brzmiące, lecz w oczach polskiego czytelnika pozbawione konkretnej treści.

Wedle sugestii prof. Adama Kulawika w wersie siódmym sonetu: "Dwóm pytaniom retorycznym wersu [7] odpowiadają dwie odpowiedzi wersu [8]: To nie *obłok błyszczący* lecz *Dniestr* - to nie *jutrzenka wzeszła*, lecz *lampa Akermanu*", a zatem nie ma tu zagadki, lecz "przykład pięknego paralelizmu, w którym porządek wierszowy stanowi wskazówkę interpretacyjną." (cytuję maszynopis). *Lampa Akermanu* to po prostu błyszczący w świetle



księżycą Dniestr. Sugestia jest oczywiście słuszna, ale dla polskiego czytelnika przede wszystkim zagadkowe jest co innego - samo wyrażenie *lampa Akermanu* i to, co ono dosłownie miałoby oznaczać.

O prawdopodobnych przyczynach jego użycia patrz poniżej: przypis {11}.

{10} Por. Alina Witkowska "Mickiewicz. Słowo i czyn", Warszawa 1975, s. 63-64.

{11} Por. A. Witkowska, op. cit. s. 68. *Orientalizm* - pisze Witkowska - *traktowany przez romantyków jako symbolizm*, miał właśnie takie cele.

{12} Norwid jest poetą szeroko omawianym, jako opracowania nadające się do wykorzystania w pracy szkolnej można wymienić np.: Mieczysław Ingłot "Cyprian Norwid", Warszawa 1991, Biblioteka "Polonistyki"; Janusz Maciejewski "Cyprian Norwid", Warszawa 1992; Józef Fert "Poeta sumienia. Rzecz o twórczości Norwida", Lublin 1993; "Cypriana Norwida kształt prawdy i miłości. Analizy i interpretacje" praca zbiorowa pod redakcją Stanisława Makowskiego, Warszawa 1986. Uważam jednak, że najcenniejszy metodycznie jest po prostu wykład Aliny Witkowskiej na s. 206-226 jej podręcznika "Literatura romantyzmu", Warszawa 1989.

{13} Sugestia interpretacyjna Mieczysława Ingłota; patrz omówienie tego liryku w książce Cyprian Norwid "Wiersze wybrane", Wrocław 1991, s. 24. (Wstęp)

{14} Interpretacje wiersza ogłosił m.in.: Ireneusz Opacki "'Bema pamięci żałobny - rapsod" C. K. Norwida", "Polonistyka" 1983, 8, s. 698-711; Anna Kamińska "Bema pamięci żałobny - rapsod", w: "Cypriana Norwida kształt prawdy i miłości. Analizy i interpretacje", op. cit. s. 37-43; Zygmunt Dokurno "Kompozycja utworów C. K. Norwida" - tu: "Bema pamięci żałobny rapsod jako arcydzieło liryki heroicznej", w: "Liryka romantyczna (wybór tekstów z literatury naukowej)", wybór i opracowanie Jerzy Jarowiecki, Kraków 1974 (skrypt WSP, s. 267-73).

{15} Por. artykuł I. Opackiego s. 699.

{16} Por. artykuł Z. Dokurno s. 268.

{17} Na ten temat por. Krystyna Falicka "Od parnasizmu do symbolizmu" (rozdział poświęcony historii literatury francuskiej XIX w.), w: "Dzieje literatur europejskich" pod red. Władysława Floryana, t. I, Warszawa 1977, s. 744-756.

{18} Cyt. Maria Podraza-Kwiatkowska hasło "Symbolizm", w: "Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny", Warszawa 1985, t. II.

{19} Por. Krystyna Falicka, op. cit.

{20} Por. Krystyna Falicka, op. cit. s. 748.

{21} Cytuję w przekładzie Mieczysława Jastruna.

{22} Cytuję w przekładzie Bohdana Wydźgi.

{23} Cytuję w przekładzie Bolesława Wieniawy - Długoszowskiego.

{24} Por. np. "Litania do szatana", w: Charles Baudelaire "Poezje wybrane", Warszawa 1970, s. 123.

{25} Por. np. wiersz "Ogród przedziwny". Na temat tego wiersza patrz: Irena Maciejewska, "Wiersze Leopolda Staffa", wyd. II, Warszawa 1987, s. 52-60. Por. Irena Maciejewska "Poeta ładu moralnego - Leopold Staff" w: "Poeci dwudziestolecia międzywojennego", Warszawa 1982, t. II, s. 221-57, tu: s. 222-3.

{26} Cytuję w przekładzie Artura Międzyrzeckiego. Wszechstronna analiza tego liryku pióra Romana Jakobsona i Claude'a Levi-Straussa znajduje się w zbiorze "Sztuka interpretacji", wybór i opracowanie Henryk Markiewicz, t. I, Wrocław 1971, s. 563-82.

{27} Wykorzystałem tekst: Michał Głowiński "Bolesław Leśmian: Otchłań" w: "Liryka polska. Interpretacje" pod red. Jana Prokopa i Janusza Sławińskiego, Kraków 1971, s. 265-74.

{28} W tym miejscu wróćmy do naszych uwag o "Oceanie Solaris". "Niekohierencja cech" jest to termin Stanisława Lema odnoszący się do jego, zastosowanej w powieści "Solaris" metody tworzenia wizerunku obcej istoty rozumnej:

*Rozpoznawane cechy "Innych" w samej rzeczy powinny stanowić zbiór elementów taki, że tylko jego część możemy włożyć w ramę aktu klasyfikacji, a kiedy usiłujemy uplasować w niej wszystkie, rama nie może tego wytrzymać i pęka; cechy rozsypują się na izolaty i próby pojmwania trzeba zaczynać od nowa. Zasada niekohierencji cech kosmicznego fenomenu, jaką zastosowałem w "Solaris", opisując Ocean jakoby Rozumny, jest taka sama, lecz mój "Inny" - Ocean Solaris - jest już wstępnie zmonumentalizowany i zarazem umonstrualniony - samym nawet swoim rozmiarem fizycznym: przywiedlność fenomenów, jakie są członami jego "normalnej aktywności" (tworzenie "symetriad", "asymetriad", "mimoidów", "długoni", "anielskich skrzydeł okrwawionych" itd.), do jednego pojęcia, znajdującego się wewnątrz kategorii "rozumności", okazuje się niemożliwa, ponieważ brak nam wszelkich kulturowych sensów, które można by przyporządkować nazwanym zjawiskom, a zarazem swoistość owych fenomenów zdaje się przeciw sugerować, że chodzi o przejawy działalności opatrzonej jakimś sensem, tyle że on trwale pozostaje dla człowieka niedostępny. Następnym zaś członem sylogizmu, uprawdopodobniającym tezę "rozumności" przeciw kontrtezie "czysto przyrodniczych, tj. fizycznych, fenomenów" - jest wszystko, co Ocean sprawia wewnątrz Stacji na Solaris. Same "długonie" czy "symetriady" na upartej można jeszcze uznać za "miejscowe gejzery" osobliwego typu, ale nie można uznać za działalność kategoriałnie tego samego rzędu - pojawianie się syntetyzowanych przez Ocean istot ludzkich wewnątrz Stacji. Owe istoty samym swoim pojawieniem się*

*popierają więc pośrednio, lecz mocno tezę o intencjonalnym charakterze wszystkich aktów Oceanu, również takich, które nic nie mają wspólnego z obecnością ludzi na planecie.*

(Stanisław Lem "Fantastyka i futurologia", Kraków 1973, tom II, s. 345-6.)

"Ocean Solaris" z naszego punktu widzenia rozpatrywany jest po prostu symbolem.

{29} Skonstruowanej na podstawie "Literatury polskiej. Przewodnika encyklopedycznego", słowników terminów literackich i książek: Artur Hutnikiewicz "Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia" (wiele wydań); Alina Kowalczykowa "Programy i spory literackie w dwudziestoleciu 1918-1939", Warszawa 1978; Stanisław Jaworski "Awangarda", Biblioteka "Polonistyki", Warszawa 1992; a także Lesław Eustachiewicz "Obraz współczesnych prądów literackich", Warszawa 1976.

{30} Cytuję w przekładzie Adama Ważyka.

{31} Cytuję według: Artur Hutnikiewicz, op. cit. wyd. IV, Warszawa 1976, s. 149.

{32} W sposób najbardziej jasny i uporządkowany wyklada je Stanisław Jaworski we wstępie do: Tadeusz Peiper "Pięć wybranych", Wrocław 1979 (BN I 235).

{33} Cyt. T. Peiper "Noga".

{34} Wykorzystałem częściowo tekst Stanisława Jaworskiego: "'Wezbrawszy do samych krawędzi" (Julian Przyboś "Poezje wybrane")", w: "Literatura polska w szkole średniej", Warszawa 1975, s. 417-39. Patrz także S. Jaworski "'Piszę, więc jestem". O procesie twórczym w literaturze", Kraków 1993, s. 96-102.

{35} Wykorzystałem przede wszystkim tekst: Aleksandra Okopień-Sławińska "Julian Przyboś: "Z Tatr"", w: "Czytamy utwory współczesne. Analizy" (praca zbiorowa), Warszawa 1967, s. 124-137.

{36} Patrz: Zygmunt Krasiński "Nie-Boska komedia", Wrocław 1974, wyd. 11 (BN I 24), s. 26 i 98.

{37} Por. Wojciech Woźniak "'Rozmnożony cudownie na wszystkich nas" - Józef Czechowicz", w: "Poeci dwudziestolecia międzywojennego", Warszawa 1982, tom I, s. 149-73.

{38} Tamże, s. 165-166.

{39} Por. Tomasz Burek "Dialog Wolności i Konieczności albo historyczne wtajemniczenie", w: "Poznanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety" pod redakcją Jerzego Kwiatkowskiego, Kraków 1985, s. 263-80, tu: s. 274.

