

TERESA SKUBALANKA

## NORWID A POEZJA WSPÓŁCZESNA SZKIC STYLISTYCZNY

Inspiracją dla przedstawianych tutaj moich uwag stała się cenna rozprawa Stefana Sawickiego pod tytułem *Z zagadnień semantyki poetyckiej Norwida*<sup>1</sup>. Autor stwierdził w niej, że „poetyka Norwida, zwłaszcza jego poetycka semantyka, przywodzi jednak na myśl również poezję współczesną, ten zwłaszcza jej nurt, który zwykliśmy nazywać poezją lingwistyczną i jej dawniejsze zaplecze”<sup>2</sup>. Wspomina więc o przewyciężaniu napięć znaczeniowych u Przybosa, o odsłanianiu braków systemu językowego i desemantyzacji języka w poezji Tymoteusza Karpowicza, o „igraniu słowem” Tadeusza Nowaka.

Moje doświadczenia badawcze w tej mierze wynikają ze studiów, jakie w ostatnich latach podjęłam nad stylem kilku wybitnych poetów współczesnych: Miłosa, Herberta, Szymborskiej, Różewicza<sup>3</sup>. Poprzednio interesowały mnie związki tekstowo-stylistyczne istniejące między poezją Norwida a polską poezją romaniczną i poromantyczną<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Drukowana w zbiorze: S. Sawicki, *Norwida walka z formą*, Warszawa 1986.

<sup>2</sup> Dz. cyt., s. 40.

<sup>3</sup> Chodzi o prace: T. Skubalanka, *Język poezji Czesława Miłosa*, Lublin 2006; też, *Sztuka poetycka Czesława Miłosa*, Lublin 2007; też, *Herbert, Szymborska, Różewicz. Studia stylistyczne*, Lublin 2008; też, *Styl poetycki Zbigniewa Herberta*, „Stylistyka” XVII, 2008.

<sup>4</sup> T. Skubalanka, *Styl poezji Norwida na tle tradycji poetyckiej romantyzmu*, [w:] też, *Mickiewicz, Słowacki, Norwid*, Lublin 1985.

Musimy wszakże pamiętać o tym, że wszelkie porównania stylistyczne w obrębie tak obfitej i bogatej problemowo twórczości, jak poezja Norwida i poezja wymienionych poetów, muszą brać pod uwagę wielką różnorodność zjawisk stylistycznych, ugrupowanych w tekstach w zależności od rozmaitych czynników: tematu, gatunku i rodzaju literackiego, koncepcji przedstawianej postaci, trybu narracji poetyckiej, czasu akcji i innych właściwości poetyki autora. Stąd też uogólnienia, jakie ewentualnie poczynimy, muszą być formułowane z należytą ostrożnością i ograniczone do możliwie pewnych spostrzeżeń.

Problem ten podniosła swego czasu Danuta Zamącińska, polemizując z tezą o wyłączności pierwiastków intelektualnych w poezji Norwida<sup>5</sup>. Autorka sformułowała twierdzenie o istnieniu „gwałtownej emocjonalności” w niektórych tekstach na przykładzie takich utworów, jak między innymi *Czemu* i wiersza znanego pod tytułem *Pierwszy list, co mnie doszedł z Europy*. Niektóre teksty poety istotnie zawierają otwarte, bezpośrednie opisy przekazywanych emocji. Oto kilka przykładów<sup>6</sup>:

I jak smutno było mi dokoła.

(*Epos nasza*, 29)

Ból, spieka, gorycz i marsz drogą krętą.

(tamże, 30)

Aż pękło serce jak organ zepsuty

(*Pierwszy list...*, 37)

Tęskno mi jeszcze do rzeczy innej

(*Moja piosnka [II]*, 39)

Ja bywam dumny i hardy,

A miłość moja, bracie, dwuskrzydłata:

<sup>5</sup> D. Zamącińska, *Słynne-nieznane. Wiersze późne Mickiewicza, Słowackiego, Norwida*, Lublin 1985.

<sup>6</sup> Wszystkie cytaty według wydania: Cyprian Norwid, *Pisma wierszem i prozą*, wybrał i wstępem opatrzył J. W. Gomulicki, Warszawa 1973, w skrócie Pwp.

Od uwielbienia do wzgardy

(*Ty mnie do pieśni...*, 40)

i było mi smętno

(*Klaskaniem...*, 49)

Przykłady można mnożyć. Takie otwarte mówienie o swoim przeżyciu okazuje się typowe dla wieku poetów romantycznych, między innymi dla Słowackiego, bo Mickiewicz postępował różnie. W jednym z liryków lozańskich wprawdzie użył wyrażenia: „Otwieram okno i płaczę”, ale w *Panu Tadeuszu* stosował także techniki omowne. Pisał co prawda o „duszy utęsknionej”, jednakże obok tego wyznawał, że „tylko taką jedną [wspaniałą] wiosnę miał w życiu”. Opisywane tu bezpośrednie nazewnictwo uczuć byłoby raczej nie do przyjęcia dla współczesnych poetów. Herbert uciekał się często do antycznych alegorii, a Szymborska wprowadzała w takim wypadku „lirykę maski”, opisując przeżycie przez pośrednika, jakim stawał się na przykład osamotniony kot w pustym mieszkaniu lub też fikcyjna postać błazna, *alter ego* podmiotu lirycznego. Zacytujmy więc fragmenty wiersza pt. *Cień*:

Mój cień jak błazen za królową.  
Tak każdą czynność podzielili,  
ale to nie jest pół na pół.  
Ten prostak wziął na siebie gesty,  
patos i cały jego bezwstyd [...]  
Będę, ach, lekka w ruchu ramion,  
ach, lekka w odwróceniu głowy,  
królu, przy naszym pożegnaniu,  
królu, na stacji kolejowej<sup>7</sup>.

Z kolei T. Różewicz opisywał wzruszenia poprzez demonstrację pewnych zachowań, które to zachowania nazwano indeksami – języ-

<sup>7</sup> Cytaty według wydania: W. Szymborska, *Wiersze wybrane*, wybór i układ Autorki, Kraków 2004, w skrócie Ww.

kowymi wskaźnikami, to jest znakami, denotującymi obiekt w akcie wskazywania. Za pomocą takiego indeksu poeta uświadamia odbiorcy ukryty sens zjawiska, które przedstawia. Tak na przykład w wierszu *Odwiedziny* (Niep. 35) znajduje się opis zachowania podmiotu lirycznego, przeżywającego – jak można sądzić – głęboki wstrząs na widok włosów swojej rozmówczyni, przypuszczalnie obciętych swego czasu w obozie koncentracyjnym:

„Nie patrz tak na mnie”  
powiedziała  
gładzę szorstką dłonią  
przycięte włosy  
„obcięli mi włosy – mówi –  
patrz co ze mnie zrobili” [...]

Czemu ona tak patrzy myślę  
no muszę iść  
mówię trochę za głośno  
i wychodzę ze ściśniętym gardłem<sup>8</sup>

Indeksami stają się: zbyt głośne mówienie, ściśnięte gardło (choć to raczej symptom), wyjście z pokoju.

Ale równolegle do otwartego wyrażania przeżywanych emocji spotkamy u Norwida inne, bliższe współczesnym, sposoby ich wyrażania, znajdziemy na przykład wykorzystanie poetyki gestu bez komentarza, podobną do indeksów Różewicza:

Tam króluj, Ty! lecz ja usiędę w mroku,  
Zarzuć płaszcz na smętne moje czoło,  
Pod słucham w tonach myśl jak grom w obłoku,  
A ty graj wciąż i niech tańczą wokoło...  
(*Słuchacz Pwp*, 137)

<sup>8</sup> Cytaty według wydania: T. Różewicz, *Niepokój*, wybór wierszy z lat 1941-1994, Warszawa 1995, w skrócie Niep.

Innym zabiegiem lirycznym, tonizującym ekspresję, okazuje się stosowanie substytucji, widoczne często na przykład w poezji Miłosa:

Dzień taki szczęśliwy.  
 Mgła opadła wcześniej, pracowałem w ogrodzie.  
 Kolibry przystawały nad kwiatem kaprifolium.  
 Nie było na ziemi rzeczy, którą chciałbym mieć<sup>9</sup>  
 (Dar W 2, 216)

Pierwsze słońce jaskółki spotyka  
 I z wyrazów biednego języka  
 Mała, śmieszna piosenka wynika:  
*W zielonej dąbrowie [...]*  
 (Piosenka na jedną strunę W 1, 75)

W takim ujęciu to nie człowiek przeżywający, ale dzień jest szczęśliwy, a język biedny. Na mechanizmach substytucji opiera się konstrukcja tzw. liryki pośredniej, zobiektywizowanej, której przykłady znajdziemy także w poezji Norwida, choćby w znanym wierszu pt. *Nad grobem Julii Capulleti w Weronie* (Pwp. 22):

A ludzie mówią, i mówią uczenie,  
 Że to nie łzy są, ale że kamienie,  
 I że nikt na nie nie czeka!

Łzy jako oznaki uczucia zostały tu skontrastowane semantycznie z kamieniami – indeksami nieczułości, bez wskazania na osobę przeżywającego. Nawiasem mówiąc, te negatywne konotacje kamienia wielokrotnie wykorzystywał w swoich wierszach Herbert, między innymi pisząc o swoim powrocie z zagranicy na „kamienne łono ojczyzny” (*Pan Cogito – powrót P 451*)<sup>10</sup>.

Współczesny poeta umie neutralizować drastyczność opisu jakiegoś traumatycznego przeżycia, obniżając patos nastroju poprzez wpro-

<sup>9</sup> Cz. Miłosz, *Wiersze*, t.1, 2, Kraków 1987, w skrócie W.

<sup>10</sup> Z. Herbert, *Poezje*, wyd. 2 poszerzone, Warszawa 1998, w skrócie P.

wadzenie elementu potocznego lub prymitywnie odróżniającego się od podniosłości chwili. Dzieje się tak na przykład w jednym z wierszy Herberta, mówiącym o cierpieniu:

Wszystkie próby oddalenia  
tak zwanego kielicha goryczy [...]  
zawiodły [...]  
wymuszając w końcu  
głupimi sztuczkami  
nikły  
uśmiech

(*Pan Cogito rozmyśla o cierpieniu* P, 370)

Na uwagę zasługuje tu także wprowadzenie w cudzysłów nazwy symbolizującej cierpienie.

T. Różewicz w wierszu pt. *Brama (Nożyk 32)*<sup>11</sup> przedstawia sytuację, kiedy człowiek odwiedzający cmentarz rozmawia z grabarzami:

za tą bramą  
nie będzie historii:  
ani dobra ani poezji

a co będzie  
nieznajomy panie?

będą kamienie

kamień  
na kamieniu  
na kamieniu kamień

a na tym kamieniu jeszcze jeden kamień

Cytat z pieśni ludowej z incipitem „Tam na Podolu biały kamień...”<sup>12</sup> znajduje w tym kontekście głęboko tragiczną wymowę przez zestawienie

<sup>11</sup> T. Różewicz, *Nożyk profesora*, Wrocław 2001, w skrócie *Nożyk*.

kamienia polnego, na którym siedzi niefrasobliwa „Podolunecka”, z pomnikiem grobowym. W wyniku tej operacji rodzi się nastrój, który można określić jako „humor wisielczy”. Nasuwa się pytanie, czy i w poezji Norwida nie znajdziemy zjawisk podobnych, zapowiadających niektóre stylistyczne tendencje widoczne u poetów współczesnych. Poeta często stosował tak zwane obniżenie tonu przez wprowadzenie do opisu odpowiednio skonstruowanych obiektów, zgodnie z postawą ironisty:

Ogień-boski za-przestał być Dziejów skazówką,  
(Natomiast – tanie mamy z a p a ł k i c h e m i c z n e, [...])  
(*Zapał Pwp*, 122)

Czułość bywa [...] jak plecionka długa z włosów blond,  
Na której wdowiec nosić zwykł  
Zegarek srebrny – – –

(*Czułość Pwp*, 121)

Zajmijmy się z kolei figurą, która towarzyszy zwykle nastrojowi podniosłości, a jest nią amplifikacja – powiększenie, hiperbola, *intensivum*. Jak wykazuje obserwacja tekstów romantycznych, figura ta była niezmiernie charakterystyczna dla niektórych tekstów ówczesnych, takich jak na przykład *Testament mój* Słowackiego. W poezji Norwida patos pojawia się często w kontekście z wyobrażeniami religijnymi lub patriotycznymi, między innymi w *Fortepianie Szopena*:

A w tym coś grał: taka była prostota  
Doskonałości Peryklejskiej, [...]

I była w tym Polska, od zenitu  
Wszchedoskonałości dziejów  
Wzięta, tęczę zachwyty –  
(*Pwp*, 98)

Mamy tu szereg określeń waloryzujących dodatnio, jak „doskonałość”, „wszechdoskonałość”, niewątpliwie też „prostota”. Pośrednio wartość wyrażenia podkreśla epitet „peryklejski”, utworzony od imie-

nia rzeźbiarza uchodzącego za znamienitego artystę, funkcję tę pełnił ponadto nazwy: „zenit”, „tęcza zachwytu”.

Podobną technikę zastosował poeta we *Fragmentach* (Pwp 165):

I tak ja widzę przyszlą w Polsce sztukę,  
 Jako chora giew na prac ludzkich wieży,  
 Nie jak zabawkę ani jak naukę,  
 Lecz jak najwyższe zrzemiosłapostoła  
 I jak najniższą modlitwę anioła.

Porównanie wyolbrzymiające zawiera takie elementy uwznioślające, jak „chorągiew” i „wieża”. Towarzyszą temu intensiva „najwyższy”, „najniższy”, a pośrednio dodatniej waloryzacji służą przywołania zjawisk ze sfery religijnej, jak „apostół”, „modlitwa” i „anioł”.

Sceneria rozmaitych zdarzeń i procesów dziejowych, opisywanych przez poetę, często zyskuje wymiar kosmiczny i ponadczasowy, który obejmuje takie akcesoria jak na przykład kometa 126 (wszystkie lokalizacje według Pwp), „wszechświat” 132, „gwiazda” 110, „otchłań” 105, glob 92, „otchłanie morza i niebios otchłanie” 81, „wieki” 74, „ludźkość” 72 itd., tworząc pejzaż zarazem psychiczny, geograficzny i czasowy, przypominający stylem *Króla-Ducha*. Ilustruje to między innymi wiersz *Marionetki* (Pwp ,70):

1  
 Jak się nie nudzić? gdy oto nad globem  
 Milion gwiazd cichych się świeci,  
 A każda innym jaśnieje sposobem,  
 A wszystko stoi – i leci...

2  
 I ziemia stoi – i wieków otchłanie

Może najbliższe stylowo byłyby tu niektóre utwory Herberta, jak na przykład *Przesłanie Pana Cogito* (P 432-3) z elementami sakralizacji, aluzjami mitologicznymi, nazwami bohaterów, wyrażeniami intensyfikującymi jak „królestwo bezkresu”. Zazwyczaj takiej praktyce poetyckiej towarzyszy też pewna archaizacja, a w każdym razie – niepotoczność, czego dowodem choćby wyraz „przesłanie”.



Wyraziste przykłady amplifikacji zawiera fragment wiersza Herberta pt. *Róża*, opisujący w sposób surrealistyczny rozwijanie się płatków kwiatu:

wybuch –  
 z wnętrza wychodzą  
 chorążowie purpury  
 szeregi nieprzeliczone  
 trębacze zapachów  
 na długich motylich trąbach  
 obwołują spełnienie  
 koronacje zawile  
 wirydarze modlitwy  
 obrzędy pełne złota  
 płonące kandelabry  
 potrójne wieże milczenia  
 promienie złamane na szczytach  
 dno –

(P, 31-3)

Poeta nagromadził tu wszelkie wspaniałości: obrzędów, przedmiotów o ogromnych rozmiarach, jak „wieże”, „szczyty” i „dno”, połączone z elementami religijnymi, jak „modlitwa”. Także u innych twórców znalazłyby się miejsca obfitujące w „intensyvia” z tym, że są one o wiele rzadsze. Zacytujmy Miłosza:

Przeklinaj śmierć! Niesprawiedliwie jest nam wyznaczona.  
 Błagaj bogów, niech dadzą łatwe umieranie.

(*Twój głos* W 2,175)

Figura ta występuje nawet u Różewicza, choć ten na ogół od niej stroni:

Nic nigdy nie zostanie  
 wytłumaczone  
 nic wyrównane  
 nic wynagrodzone

nic nigdy

(*Wiedza* Niep. 442)

Zupełnie inną techniką posługuje się Szymborska, która zdaje się wydobywać niezwykłość z najzwyklejszych przedmiotów i procesów, co widzimy na przykład w wierszu pt. *W biały dzień* (254-5), opisującym fikcyjny pobyt Kamila Baczyńskiego w pensjonacie:

wstaje obciągając sweter  
i bez pośpiechu rusza w stronę drzwi. [...]  
W pół gestu i w pół tchu nie zastygano by,  
Bo zwykle to zdarzenie –

Albo też w wierszu pt. *Jarmark cudów* (Ww 279):

Cud zwykły:  
w ciszy nocnej szczekanie niewidzialnych psów [itd.]

Można tu mówić o egzotyce drobiazgów życia codziennego, które u Różewicza sięgają nawet do śmietnika. Opisy takich nieestetycznych, brzydkich fenomenów byłyby nie do pomyślenia w poezji Norwida. Granica smaku i innych wartości estetycznych została więc przesunięta, co prawda znacznie wyprzedzająca poetykę Różewicza, czego dowodem może być między innymi poezja „integralna” Brzękowskiego. Jako ilustracja niech posłuży następujący fragment utworu Różewicza:

Ciesząc się dobrym zdrowiem odwiedziłem brzegi Acheronu  
szedłem chyba pół godziny  
w kierunku dworca kolejowego  
minąłem piekarnię  
urząd pocztowy  
obok budki z piwem  
stali mężczyźni  
w przybrudzonych koszulach  
(*Acheron w samo południe* Niep, 372)

Acheron – jedna z rzek Hadesu – ostro kontrastuje tu z wyobrażeniem brudnych koszul.

Wracając do omówionej poprzednio „otwartej” ekspresji przeżyć emocjonalnych w poezji Norwida, musimy ponownie zwrócić uwagę na obecność w tej poezji pierwiastków sprawiających wrażenie, że na-

leżą do różnych stylów wysłowienia. I tak – wprawdzie dominująca wydaje się w tych tekstach rola kategorii stylowej nieobrazowości, z takimi wykładnikami jak personifikacje, aforyzmy, różne konstrukcje nieosobowe. Ale jednocześnie obok tego znajdują się rzadkie, bo rzadkie, lecz niewątpliwie zmysłowe i konkretne opisy, na przykład opis wędrującego promienia w wierszu pt. *Dedykacja* (Pwp 127):

Patrzyłem, jak przez szyb brylanty  
 Promień słońca wbił się – i zalotnie  
 Na rzeźbionym czole Atalanty  
 Drząc, rozwachlarzył się stokrotnie [itd.]

Za jedno z najistotniejszych podobieństw wyznaczających pryncypia stylu poezji Norwida i stylu poezji współczesnej, jaką się ostatnio zajmowałam, należy uznać uprawiane w niej różne techniki wyrażania sądów o wartościach. Wszyscy, na czele z naszym dziewiętnastowiecznym poetą, są twórcami przedkładającymi wagę wypowiedzianych myśli nad ich mniej lub bardziej efektowne opracowanie (choć tutaj byłyby pewne różnice, gdyby się wzięło pod uwagę wyjątkowe mistrzostwo formy Szymborskiej, dochodzące nawet do takich wykwinnych przejawów stylu, jakie można nazwać konceptyzmem). Ważnym wyznacznikiem opisywanej tu postawy stają się aforyzmy. Wyróżnikami tych figur będą między innymi krótkość wypowiedzi, jej lakoniczność, zwięzłość, perswazyjność itp. Aforyzmy są sądami o wartościach, stąd też zawarte w nich znaczenia grupują się wokół pewnych pojęć ogólnych, należących do uniwersaliów bytu ludzkiego. U Norwida chodzi na przykład o takie pojęcia, jak: człowiek, los człowieka, ludzkość, potomność, Bóg, religia, cywilizacja, prawda, świat, heroizm, sztuka (pieśń), przeszłość, dzieje, idee itd. Oto kilka przykładów:

Bo pieśń nim dojrzy, człowiek nieraz skona  
 (*Do obywatela Johna Brown* Pwp, 51)

Zawodów treść w naturze leży:  
 (*Zawody* Pwp, 115)

Nikt nie zna dróg do potomności, Jedno – po samodzielnych bojach;  
 (*Laur dojrzały* Pwp, 123)

Identyczną strukturę semantyczną mają aforyzmy tak często pojawiające się w poezji Miłosza – z takimi znaczeniami centralnymi, jak czas, przemijanie, pamięć, Bóg, świat, szczęście, nieszczęście, życie, śmierć, naród, prawda, piękno, sztuka, słowo itd., na przykład w wierszu pt. *Koleżanka*<sup>12</sup>:

I zapytuję, czemu tak przewrotnie bywa:  
Życie mało wyraźne, tylko śmierć prawdziwa.

Podobnie rzecz się ma także u innych poetów, między innymi u Szymborskiej:

Śmierć  
zawsze o tę chwilę przybywa spóźniona.  
(*O śmierci bez przesady*, 251)

W aforystyce pióra analizowanych przeze mnie poetów widać te same cechy formalne, a więc na przykład zauważymy obecność zdań egzystencjalnych z „jest”, „są” (w różnych czasach i trybach), z gramatycznymi formami omnitemporalnymi czasowników:

Czułość – bywa jak pełny wojen krzyk  
(Norwid, *Czułość Pwp*, 121)

Tylko przedmiot, którego nie ma  
Jest doskonały i czysty.  
(Miłosz, *Gucio zaczarowany W 2*, 111)

W funkcji perswazyjnej występują często formy trybu rozkazującego i predykaty „trzeba”, „powinien”, „potrzebny” („jest”):

Nie trzeba robić z pokoleń ofiary  
(Norwid *Początek broszury politycznej...* Pwp, 122-3)

Człowiek nie powinien kochać księżycy.  
(Miłosz, *Powinien, nie powinien W 2*, 63)

Do charakterystycznych właściwości aforyzmów należą też zaimki występujące w zdaniach podmiotowych:

<sup>12</sup> T. Skubalanka, *Język poezji Czesława Miłosza*, dz. cyt., s. 65.

Kto żył krótko, lekkie są jego winy.

Kto żył długo, ciężkie są jego winy.

(Miłosz, *Posłuchanie W 2*, 218)

Taką funkcję pełni czasami wyraz „człowiek” lub „człek”:

Wielkim jest człowiek, któremu wystarczy

Pochylić czoła,

Żeby bez włóczni w ręku i bez tarczy

Zwycięzył zgoła!

(Norwid, *Wielkość Pwp*, 66)

Częste też są kwantyfikatory „wszystek”, „każdy”, „zawsze”, „wszędzie”.

Przy porównywaniu aforyzmów tworzonych przez różnych poetów szczególnie rzuca się w oczy paradoksalność ujęć, oparta na wygrzywaniu semantycznych antynomii. Ma ona wszakże charakter ogólniejszy, wykraczający poza aforystykę. Skłonność do zestawień kontrastowych widać wyraźnie w poezji Norwida (podaję wybrane przykłady):

„Począł-że grać? czy nas odpycha?...”

(*Fortepian Szopena Pwp*, 112)

Cywilizacji dwie – widzę ustawnie: Jedna – chce wszystko  
o d k r y w a ć na serio, Druga – chce wszystko p o k r y w a ć  
zabawnie Świetną liberią!...

(*Sieroctwo Pwp*, 70)

A wszystko stoi – i leci...

(*Marionetki Pwp*, 70)

Tu, gdzie im krótszy czas, tym lepiej skrywa

Szybkość swą, ważność i miarę

(*Bliscy Pwp*, 118)

Przykłady z twórczości innych poetów:

jesteśmy  
po prostu wolni  
to znaczy gotowi odejść

(Herbert, *Dojrzałość* P, 108)

Nie bez powabów jest ten straszny świat.  
(Szyborska, *Rzeczywistość wymaga* Ww, 295)

Każdy przecież początek  
to tylko ciąg dalszy,  
a księga zdarzeń  
zawsze otwarta w połowie.  
(Szyborska *Miłość od pierwszego wejrzenia* Ww, 307)

Nawet osobliwe tautologiczne ujęcia Szyborskiej w rodzaju:

Ale zawsze w poezji musi być tylko poezja  
(*Trema* Ww, 307)

znajdują powiązania z poezją Norwida:

Treść – wypowiesz bez liry udziału,  
Lecz dać duchowi ducha,  
Myśli myśl – to tylko ciało ciała,  
Cóż z tego? – martwość głucha!...  
(*Liryka i druk* Pwp, 85)

Nie chodzi w takim wypadku o zbieżności literalne czy innego rodzaju naśladownictwo, lecz o pewne podobne tendencje stylistyczne, wynikające z intelektualizacji wypowiedzi. Inną konsekwencją stosowania takiej poetyki staje się dążenie do jednoznaczności wyrażenia. Norwid sformułował tę zasadę następująco:

Tęskno mi [...]  
Do tych, co mają t a k z a t a k - n i e z a n i e –  
Bez światło-cienia...

(*Moja piosnka* [II] 39)

Postulat jednoznaczności należał do podstawowych założeń programu poetyckiego Różewicza, który tak mówił o słowach miłości i nadziei:

Wszystkie one były  
jednoznaczne  
nie było między nimi  
porównania ani przenośni

peryfrazy ani hiperboli  
Ale miały w sobie moc sądenia  
i moc wzrostu  
i miały moc tworzenia

(*Poetyka* Niep. 138)

Jak wynika z tego cytatu, dążenie do jednoznaczności u tego poety szło w parze z odrzucaniem figuratywności języka poezji. Bliższe analizy przeprowadzone przeze mnie dowodnie wykazały, że taki program poetycki okazał się w praktyce czystą utopią. Różewicza „walka z formą” była w istocie wojną z wynaturzeniami poprzedników.

Teksty poetów współczesnych, podobnie jak teksty Norwida, zawierają różnego rodzaju napięcia semantyczne<sup>13</sup>. Wynikają one po części ze stosowania wspomnianych już antynomii i paradoksów, po części zaś z wprowadzania dyskursywnego toku wypowiedzi, będącego jak gdyby stałą rozmową z czytelnikiem czy z uczestnikiem akcji. Stąd też pochodzą stałe apele i pytania, między innymi u Norwida:

Dopóki będę za c i e b i e umierał?

(*Do wroga* Pwp, 96)

<sup>13</sup> U Norwida problem ten naświetlił S. Sawicki w cytowanej rozprawie (zob. przypis 2).

Także skierowane do siebie samego:

Cóż? Powiem jej...

...Zwierciadło pęknie,

Kandelabry się skrzywią na r e a l i z m

(*Nerwy Pwp*, 93)

Ten retoryczny tok u Różewicza zamienia się w styl potocznej pogawędki:

Zapytałeś mnie

czy pisać wiersze

i nie wiesz

czemu milczę [...] mówiłem do siebie

więc to tak

tak się płaci

za wszystko

za co

za nic

więc to tak

(*Spóźniona odpowiedź Niep.* 550)

Podobnie u Herberta:

co zatem czynić

co czynić wypada

– ha

– wiem co zrobię

(*Pica pica L.* P, 630)

Gry znaczeniowe przejawiają się także w formie aluzji i niedopowiedzenia. Już u Norwida:

Czy popiół tylko zostanie i zamęt,

Co idzie w przepaść z burzą? – czy zostanie



Na dnie popiołu gwiaździsty dyjament,  
Wiekuiściego zwycięstwa zaranie!...

(*W pamiętniku Pwp, 77*)

Nie łudźmy się: przy całej odpowiedzialności za słowo i poczuciu dyscypliny poezja współczesna roła się od miejsc ciemnych, symbolicznych i aluzyjnych. Mistrzem niedopowiedzeń i aluzji okazał się Miłosz. Technice tej poświęciłam cały rozdział mojego tomiku pt. *Sztuka poetycka Czesława Miłosza*, w którym starałam się pokazać różne sposoby realizacji zasady elipsy w konstruowaniu tekstu, między innymi przy takich konstruktach, jak przedmiot opisu, charakter postaci, osoba autora-narratora itd. Źródłem i wykładnikiem niedopowiedzenia może stać się także symbol, jak w cytowanym wyżej fragmencie wiersza Norwida.

Niedopowiedzenie, a raczej wyrażenie wątpliwości, stałe poddawanie w wątpliwość wypowiedzianych sądów stanowi wyrazistą cechę poezji Szymborskiej. Za jeden z wykładników takiej modalności może uchodzić często powtarzana formuła „nie wiem”:

tylko co to takiego poezja.

[...]

A ja nie wiem i nie wiem i trzymam się tego

Jak zbawiennej poręczy

(*Niektórzy lubią poezją Ww, 289*)

Nic więc dziwnego, że przy tak dużym dystansie wobec wypowiedzianych treści w utworach omawianych poetów, często gości ironia. Ironia polega na wykorzystaniu pewnej niewspółmierności wymiaru oceny zestawianych zdarzeń czy obiektów, które można by ująć jako mechanizm deprecjacji:

Bywałem ja – od Boga nagrodzonym,

Rzeczą – mniej wielką:

Spadłym listkiem, do szyby przyklejonym,

Deszczu kropelką...

(Norwid [*Daj mi wstążkę błękitną...*] Pwp, 57)

Mistrzem ironii okazał się również Herbert, na przykład wówczas, gdy Damastes-Prokrustes nazywa „uczonym reformatorem społecznym” (P 483).

U różnych badaczy stylu Norwida pojawia się teza podkreślająca zaważoną u niego oszczędność słowa, lapidarność, nawet lakoniczność. Nasuwa się pytanie o wyznaczniki takiej metody poetyckiego przedstawienia. Wydaje się, że za najwyrazistsze cechy oszczędności słowa mogą uchodzić: brak powtórzeń, „czasownikowość” tekstu, brak na przykład ciągów synonimicznych epitetów, co się stawało charakterystyczną cechą poezji modernistycznej. Ale to upodobanie do epitetu widać także we wcześniejszej fazie rozwoju poezji, między innymi u Słowackiego. W kilku zaledwie wersach IV pieśni *Beniowskiego* (w. 105-112) mamy całą serię określeń przymiotnikowych:

Lubiłem takie dusze dzikie, smętne,  
Rozokolone na niebie szeroko,  
Błyskawicowe trochę, trochę mętne,  
Nawet gdy w ciało się straszne obloką,  
I w pioruny się rzucają namiętne,  
Lub nad Safony chwieją się opoką;  
Lubiłem takie dusze – nie bezkarny!  
Wybrednie marząc w różach, kolor czarny...<sup>14</sup>

Poeci współcześni, szczególnie zaś Herbert, Szymborska i Różewicz, unikają na ogół takiego spiętrzania określeń i stosują różne sposoby kondensacji znaczeniowej tekstu, a są nimi między innymi tzw. enumeracje. Na większą skalę wprowadzał je do poezji prawdopodobnie Różewicz. Wprawdzie można tu i ówdzie u Norwida także dopatrzeć się takich wyliczeń, ale nie są one nigdy tak eksponowane, jak u poetów współczesnych. Dla porównania cytuję więc:

Lecz dla nas? – [...]  
Ból, spieka, gorycz i marsz drogą krętą.

<sup>14</sup> J. Słowacki, *Beniowski (poema), pięć pierwszych pieśni*, [w:] tenże, *Dziela wszystkie*, pod red. J. Kleinera, t. 5, wyd. 2, Wrocław 1954, s.113.

[...]

Nam, co za prawdą gonim, D o n K i c h o t o m ,  
Przeciwko smokom, jadom, kulom, grotom...

(Norwid, *Epos-nasza Pwp*, 30-32)

Przykłady współczesne:

Stara chłopka  
idzie brzegiem morza  
jeszcze jest w niej zmęczenie  
i drzenie  
jeszcze pełna jest zgiełku  
podróży  
sztucznych świateł itd.

(Różewicz, *Stara chłopka idzie brzegiem morza* Niep. 148)

Wolę kino.  
Wolę koty.  
Wolę Dickensa od Dostojewskiego. Itd.

(Szyborska *Możliwości* Ww 277)

Tyle cudów  
w życiu Pana Cogito  
kaprysów fortuny  
ośnień i upadków  
więc chyba wieczność  
będzie miał gorzką

(Herbert, *Przecucia eschatologiczne Pana Cogito*, P 466)

Jak już wspomniałam, zdaniem Stefana Sawickiego, poezję Norwida z twórczością różnych współczesnych poetów łączy szczególne uwrażliwienie na problemy języka, czego wyrazem staje się stała tendencja do eksperymentowania w języku<sup>15</sup>. Widać tu dużą niewspółmierność, bo kiedy weźmiemy pod lupę takie na przykład neologizmy, niezmiernie liczne u Norwida, stwierdzimy, że nie wszyscy omawiani poeci upodobali sobie ten sposób kształtowania języka: przede wszystkim tworzyła je Szyborska, rzadziej posługiwał się tą techniką Miłosz, a Herbert na ogół nie. Różewicz

<sup>15</sup> Dz. cyt., s. 40.

wybierał inne metody eksperymentowania przy pomocy języka, starając się o nowy styl poetycki, pozbawiony nadmiaru figur i uwzględniający szeroko zwykłość mowy potocznej. Nowatorskie praktyki tego poety dotyczyły przede wszystkim konstrukcji tekstu, jego spójności.

Wynikiem twórczej postawy wobec języka było między innymi także i to, że każdy z porównywanych poetów uprawiał swoistą grę słów. Norwid zdawał się rozpatrywać i wygrywać różne znaczenia morfemów i wyrazów pokrewnych:

duch [...]

Zachwyca się i roz-chwyca

(*Lapidaria Pwp*, 135)

Powozów druga w ulicy ulica,

Zwroty, zawroty, powroty, wywroty...

(*Sława Pwp*, 44)

Natomiast Szymborska lubowała się w rozlicznych grach frazeologicznych<sup>16</sup>:

Uśmiechnięci, wpółobjęci

spróbujemy szukać zgody,

choć różnimy się od siebie

jak dwie krople czystej wody.

(*Nic dwa razy Ww*, 29)

Wydobyte w tym artykule zbieżności stanowią zaledwie cząstkę podobieństw stylistycznych, łączących poezję Norwida z twórczością niektórych wybitnych poetów współczesnych. Różnice między nimi są równie doniosłe, jak wymienione podobieństwa. Herberta z Norwidem łączy przede wszystkim fakt, że obaj posługiwali się językiem niezwykłych wartości, obaj – zresztą podobnie czynił Miłosz – nie przywiązywali większego znaczenia do różnorodności stylistycznej wyrazu, wysuwając na plan pierwszy sferę sensów tekstu. Miłosz zdawał się jednak mieć nieco większe wyczucie różnorodności stylowej, co łączy jego

<sup>16</sup> Kwestię tę opracowała szczegółowo A. Pajdzińska w pracy *Frazeologizmy jako tworzywo współczesnej poezji*, Lublin 1993.

poezję z praktyką wielkiego poprzednika z Litwy. Herbert, jako typowy intelektualista, zmierzał ku alegorii, inaczej wszakże postępował Norwid. Wprawdzie alegoryzowany jest jego utwór pt. *Źródło* (Pwp, 73), ale gdyby szukać prawdziwych podobieństw między tymi dwoma poetami, trzeba mieć na uwadze nie alegorie, lecz przede wszystkim wzorcowe analogie płynące z antyku (dowodem wiersz Norwida pt. *Spartakus* (Pwp, 43)). Nie znajdujemy natomiast u niego takich ujęć surrealistycznych, jak w *Róży*, w wierszu o koniku morskim czy w parabolicznej *Kawiarni* Herberta.

Twórczy stosunek Norwida do języka, ujawniający się w dowolnościach semantyki i innowacjach morfologii, zdaje się łączyć jego praktykę poetycką głównie z conceptualną twórczością Szymborskiej i eksperymentami Różewicza. Herbert i Miłosz okazywali się pod tym względem bardziej tradycyjni. Musimy mieć wszakże na uwadze, że świat wartości Norwida różni się zasadniczo od świata wartości Szymborskiej i Różewicza, który chwieje się w posadach. Szymborska wszystkie pewniki opatruje tysiącem zastrzeżeń, głęboko w ten sposób modalizując język swoich utworów, Różewicz zdobywa się nawet na swego rodzaju nihilizm. Niewątpliwie źródłem takich postaw były doświadczenia płynące z czasów ostatniej wojny i okresu komunistycznego totalitaryzmu, utrwalone na przykład w wierszach Różewicza pt. *Domek* (Niep. 291) i Szymborskiej pt. *Rzeczywistość wymaga* (Ww, 295):

Jaki stąd płynie morał – chyba żaden.  
To, co naprawdę płynie, to krew szybko schnąca  
i zawsze jakieś rzeki, jakieś chmury.

Kiedy takie teksty zestawimy z dobitnymi wyznaniem wiary dokonywanymi przez Norwida, jak choćby w wierszu *Krzyż i dziecko* (Pwp 127), różnice między nimi staną się aż nadto widoczne. Nie ulega kwestii, że Norwid, jako człowiek wierzący, należy do świata Herberta i Miłosza. Ma to swoje konsekwencje także dla stylu tych poetów, dla typu realizowanej modalności językowej, o charakterze asertywnym.