

Lingwizm jako antropomorfizm. Wokół poetyckiej historiozofii Zbigniewa Bieńkowskiego

ABSTRACT. Stankowska Agata, *Lingwizm jako antropomorfizm. Wokół poetyckiej historiozofii Zbigniewa Bieńkowskiego* [Linguistic poetry and anthropomorphism. Around Zbigniew Bieńkowski's poetic historiosophy]. „Przestrzenie Teorii” 19. Poznań 2013, Adam Mickiewicz University Press, pp. 41-56. ISBN 978-83-232-2600-0. ISSN 1644-6763.

The sketch presents the reconstruction of Zbigniew Bieńkowski's theory of linguistic poetry. This author who is classified by critics and researchers as a member of linguistic poetry movement is by no means uncritical of its various perspectives and accomplishments. This complicated approach is reflected in the dispute that Bieńkowski was engaged in with Karpowicz and the poets of the New Wave in his critical sketches. He unfairly accuses them of being too minimalistic and of paying too much attention to linguistic experiments. He claims that distrust of language and its communicative functions in New Wavers' programs overshadowed the broad philosophical and ideological functions of word games. Instead he proposed his own poetological project "Trzy poematy" ["Three poems"], where avant-garde traditions mingled with symbolist ones and called for breaking the numbness of language for broader, idealistic purposes. Referring to Vico's historiosophy, Bieńkowski wishes to treat linguistic poetry both as a tool (a trick) and space for intervention, whose final purpose is to rebuild the anthropogenic *locus amoenus* in language.

*Samej nieufności do języka za mało na program
poetycki, tak jak za mało na program życia –
nieufności do świata.*

Zbigniew Bieńkowski

„Język zdaje na łaskę – albo łaskę daje”¹. Gdyby chcieć sparafrazować tę formułowaną pod koniec lat osiemdziesiątych autorefleksyjną frazę Ryszarda Krynickiego na użytek rozważań o autorskiej (tyleż poetyckiej, co krytycznoliterackiej²) teorii lingwizmu Zbigniewa Bieńkowskiego, uwag o istocie i funkcji, zagrożeniach i szansach, wynaturzeniach i spełnieniach dwudziestowiecznego lingwizmu, trzeba by nadać jej formę pytania. Należałoby rozważyć, jaki lingwizm zdaje na łaskę, a jaki łaskę

¹ R. Krynicki, [*** Zaznałem więcej dobrego niż złego], [w:] tenże, *Magnetyczny punkt. Wybrane wiersze i przekłady*, Warszawa 1996, s. 272.

² Dla Bieńkowskiego bardzo charakterystyczne jest przenikanie się własnego programu poetyckiego i aksjologii tworzonej przez lata na użytek działalności krytycznoliterackiej. W obu wypadkach naczelną zasadą pozostaje postulat łączenia sprzeczności w imię wizji zakorzenionej w teorii antropologicznej.

daje? Jaka gra językowa otwiera przed poetą szansę interwencji we „współczesność” i – szerzej jeszcze, co bywa zresztą przedmiotem opozycji – w „rzeczywistość”³, a jaka zawęży ją „do zakresu formalnej sprawności”⁴, zyskującej w krytycznoliterackim idiolekcie Bieńkowskiego pejoratywne miano stylizatorstwa?

Szukając odpowiedzi na to pytanie, skupię się na jednej tylko książce krytycznoliterackiej Bieńkowskiego (co nie znaczy, że mamy tu do czynienia z jakimś efemerycznym, nigdzie wcześniej ani później nie powtarzanym splotem tez) zatytułowanej *Ćwierć wieku intymności. Szkice o poezji i niepoezji*. Książka ta zbiera eseje, recenzje, felietony publikowane przez poetę na łamach prasy literackiej przez ponad ćwierćwiecze i przynosi klarowny wykład autorskiej teorii lingwizmu twórcy *Trzech poematów*, dający się rekonstruować przynajmniej w trzech planach.

Po pierwsze, teoria lingwizmu jest tu wyraźnie składnikiem estetycznej historiozofii Bieńkowskiego, wyrastającej czy, ostrożniej mówiąc, mającej wielorakie analogie do Vikańskiej koncepcji rozwoju języka, w ujęciu autora *Sprawy wyobraźni* swoiście nielinarnej, lecz cyklicznej. Niczym Witkacy Bieńkowski każe nam tutaj spojrzeć na estetyczny problem okiem historiozofa. Dostrzec w następujących po sobie „izmach” i kierunkach, odmiennie, a czasem przeciwstawnie rozumiejących rolę słownej operacji, historię rozpiętą między arkadią a katastrofą; między afirmowanym lingwizmem a deprecjonowanym lingwistycyzmem, które (mimo pozorów technicznego podobieństwa) odróżnia według poety sens i związana z nim rola, jaką mają odgrywać wobec człowieka i świata. Uszeregowane i odniesione do wyznawanej idei jawią się dzięki temu jako ciąg tyle estetycznych, ile ideowych zmian.

Po drugie, autor *Wstępu do poetyki* swe kluczowe tezy wyraża w formie komentarza do powojennych ucieleśnień lingwizmu w poezji polskiej – w twórczości Białoszewskiego, Karpowicza i przede wszystkim nowofalowców, którym poświęca w odniesieniu do tej kwestii najwięcej uwagi.

Po trzecie, co w tym szkicu jedynie zasygnalizuję, rozważania Bieńkowskiego pozwalają odnieść się do skomplikowanych związków między poetykami tematyzującymi i ewokującymi problematyczność języka a „lingwistycznym zwrotem” w filozofii, mającym, jak wiadomo, bezpośredni wpływ na najnowsze teorie poetyckości i na teorię samego lingwizmu.

³ Pogląd taki podczas IX Kłodzkiej Wiosny Poetyckiej głosił Zbigniew Herbert. Zob. *Poeta wobec współczesności*, „Odra” 1972, z. 11, s. 49. Znaczenie rozróżnienia komentował obszernie Marian Stala w szkicu *Współczesność i rzeczywistość. Głosy do lektury Herberta przez twórców „pokolenia ’68”* („Na Głos” 1991, nr 4, s. 49-63).

⁴ Z. Bieńkowski. *Ćwierć wieku intymności. Szkice o poezji i niepoezji*, Warszawa 1993, s. 51. Dasze cytaty pochodzą z tego właśnie wydania. Zaznaczam je w tekście, podając w nawiasie skrót ĆWI oraz numer strony.

Bieńkowski wszystkie wymienione plany wyraźnie ze sobą splata, sugerując, że mamy tu do czynienia z problemem tyleż holistycznym, co kluczowym dla jego myślenia o sztuce.

*

Każda historiozofia ma swe miejsca szczęśliwe i wyklęte, swój wiek złoty i wiek papierowy, apokalipsę i raj utracony, którego odzyskanie staje się czasem zadaniem utopii progresywnych. W języku historiozofii estetycznej są to stany (okresy) poezji prawdziwej i tej jedynie pozornej, nietożsamej z istotą powołania i misji sztuki słowa. Bieńkowski w tym kontekście wielokrotnie powtarza maksymalistyczny nakaz „zrobie[nia] poezji bez krzty niepoezji” (ĆWI, s. 12). Cóż jednak miałyby to znaczyć? Czym w rozumieniu autora *Trzech traktatów* jest poezja, a czym niepoezja? Wyjaśnienia poszukiwać trzeba, jak sadzę, we właściwym poecie opisie temporalnego *locus amoenus*. Dla Bieńkowskiego podobnie jak dla Vico są nim kultury pierwotne, jak choćby prekolumbijska, z którą spotkanie w muzealnej przestrzeni staje się – czytamy w *Ćwierci wieku intymności* – „jedną z najrzadszych okazji spojrzenia na sztukę jako taką, sztukę nagą, rozebraną z kostiumów i otoczek interpretacyjnych” (ĆWI, s. 54-55)⁵. Ów właściwy laikom odbiór obdarzony jest – jak możemy się domyślać – cechą, która wyróżniała pierwszych prawdziwych poetów. Była nią swoista lingwistyczna „naiwność”, nieświadomość konwencji, pozwalająca zniwelować granicę między sztuką a światem osobistym autora. Kultury pierwotne charakteryzowała swoista znakowa bezpośredniość gwarantująca nie tylko jedność myślenia i języka, ale także coś więcej, swoiście substancjalną przyległość sztuki i osoby: świata przedstawionego i świata bytującego. Znamienne, iż powody tego utożsamienia, a głębiej także źródło pojawienia się sztuki w ogóle, Bieńkowski określa jako terapeutyczne i antropogeniczne zarazem.

Pierwszy poeta – naiwny – mówiący swój zachwyt istnieniem, chciał słowem, tym niezawodnym jeszcze narzędziem, zaanektować świat dla siebie, albo inaczej: chciał stworzyć swój świat osobisty, gdzie miałby własne słońce i własne żywoły. Niepoezją było dlań wszystko, co go otaczało, w czym czuł się zagrożony i nietrwały. W poezji był wieczny (ĆWI, s. 11).

⁵ Można się oczywiście z tezą o „nieuzbrojeniu oka” nie zgodzić. Znamienny i ważny pozostaje jednak ów postulat odbioru „maksymalnie nieprzygotowanego”, nieuprzedzonego wiedzą i znajomością kontekstów. Odbioru, który dzięki analogicznej wobec „prawdziwej” sztuki naiwności zachowa jako jedyny klucz „naszą wrażliwość”. Sprowadzi się do swoistej odpowiedzi wzruszeniem na wzruszenie. To ostatnie było, jak wiadomo, jedną z głównych kategorii, jakimi Bieńkowski posługiwał się jako krytyk literacki.

Łatwo wysłyszeć w tych słowach pogłos Vikańskiej tezy o antropomorficzności pierwotnych przedstawień. Poetycki (czyt. artystyczny) antropomorfizm nie jest tu – podkreślmy – jednym z wielu możliwych zastosowań języka, lecz koniecznym epistemologicznym wyobrażeniem i jednocześnie jedynym dostępnym człowiekowi pierwotnemu środkiem wyrazu. Jest także według Vico „figurą” tym wyróżniającą się z grona chwytów znanych poetyckiej stylistyce, iż pozostaje ona pierwotnie obrazowa, a nie werbalna. Bieńkowski, choć nigdy nie upodrzedni słowa wobec obrazu (co innego słowo wobec ufilozoficznionej wizji), podziela z autorem *Scienza Nuova* przekonanie, iż antropomorfizujące świat wyobrażenie, czy lepiej wyobrażanie (chodzi tu bowiem raczej o czynność niż artefakt)⁶, jest równocześnie świadectwem i narzędziem odgraniczenia się człowieka od otaczającej go rzeczywistości, która jest niepoetycka właśnie, w tym sensie, iż niezwiązana źródłowo z człowiekiem. Określić ją można jako przestrzeń reifikacji, co sugerowałoby negatywną ocenę. Bieńkowski nie popada jednak w takie uproszczenia. Przeciwnie, pokazuje, że owa rzeczywista niepoezja jest człowiekowi (a także poecie) potrzebna jako oś antropomorficznego samookreślenia. Jej podstawowa zaleta, a zarazem konieczność sprowadza się zatem do bycia przestrzenią „oporu”, której pokonywanie otwiera przed człowiekiem szansę na wyznaczenie i „poczucie” własnych granic.

W historiozoficznym opisie *locus amoenus* Bieńkowskiego mamy do czynienia z ciągiem, a raczej układem dwu równań, utożsamiających poezję i człowieka z jednej strony oraz niepoezję i świat z drugiej. Ani jedno z nich nie może funkcjonować samodzielnie, bowiem oba równania sens uzyskują dopiero we wzajemnej relacji. Sztukę pierwotną określa w ujęciu autora *Trzech poematów* antytetyczna i właśnie przez to zbawienna koegzystencja tych dwu szeregów napięć.

⁶ W dwudziestowiecznej filozofii ślad podobnej myśli, związanej tym razem z odbiorem sztuki, znajdujemy u Paula Ricoeura. W jego fenomenologiczno-hermeneutycznym ujęciu metaforę trzeba zobaczyć, zobrazować tzn. wyobrazić w myśl Kantowskiej schematyzacji, by móc ją ostatecznie poczuć, czyli „włączyć się w ten proces [proces metaforyzacji – A.S.] jako świadomy podmiot”. Przypomnę, że Ricoeur proces metaforyczny ujmuje jako trzy zazębiające się etapy wzajemnie się umożliwiające, ale też wyraźnie zhierarchizowane. Wypowiadana językowa anomalia przedstawiona zostaje w jego rozważaniach jako wyraz dokonywanej wyobraźniowo schematyzacji, ustalającej nową predykatywną zgodność. Zgodność „potrzebna” nie po to jednak, by objawić, pochwalić się nowym rodzajem percepcji świata, lecz by „ustanowić nowy sposób «bycia tu», «znajdowania się» w świecie”, co z kolei możliwe jest tylko dzięki mocy uczucia, które Ricoeur bardzo wyraźnie odróżnia od emocji. To ujęcie przypomina opis istoty prawdziwej poezji, której najważniejszym aspektem – podobnie jak w przypadku Ricoeurowskiej metafory – jest aspekt ontologiczny. Zob. P. Ricoeur, *Proces metaforyczny jako poznanie, wyobrażanie i odczuwanie*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 2, s. 183.

Sytuacja ulega zmianie, gdy wcześniej jedynie przeczute, „wyobrażone” obrazy zostaną wypowiedziane, a zatem także włączone w obręb ogólnodostępnych konwencji. Wysłowione wyobrażenia tracą wówczas swą pierwotną, jeszcze nie figuratywną, lecz substancjalną antropomorficzność i przybierają kształt środka poetyckiego, który żyć może własnym życiem, niepowiązany z podmiotem. Właśnie wtedy, w tym według Bieńkowskiego drugim ogniwie historiozoficznego cyklu estetyki (według Vico trzecim okresie rozwoju człowieka), wówczas, gdy ludzka świadomość staje się zdolna do abstrakcyjnej refleksji, a poetyckie z natury idiolekty zastąpione zostają przez nienależące do nikogo językowe kody, „pierwotnie jedyne i koniecznie obrazowe i antropomorficzne ujęcia świata stają się [Bieńkowski powiedziałby raczej stać się mogą – A.S.] retoryczną ozdobą, wymysłem, który może być zastąpiony przez inny abstrakcyjny język”⁷. Autor *Piekiel i Orfeuszy* opisuje to (możliwe, choć niekonieczne) rozejście się sztuki i antropomorfizmu jako tożsamy z pojawieniem się nieznanego wcześniej, odmiennego stanu skupienia „niepoezji”, rozpościerającego się już nie na zewnątrz człowieka, ale wewnątrz sztuki słowa. Wraz z wypowiedzeniem (z uświadomieniem sobie własnej konwencjonalności) liryka odrywa się od swego źródła, „zamieszkuje” w idiomatycznym, a nie idiolektycznym słowie, bez którego już obejść się nie może, ale też z którego alienującymi, homogenicznymi tendencjami musi się nieustannie zmagać, jeśli tylko chce zachować swą pierwotną, prawdziwą poetyckość. W konsekwencji wraz ze słowną emancypacją sztuki obrazowość (wizyjność) poezji staje się zadaniem poetyki, tracąc przymiot naiwnej naturalności. W tym też momencie pojawia się problem lingwizmu, który w historiozoficznym ujęciu Bieńkowskiego sprofilowany zostaje wobec dwu możliwości: operacji słownej, która pozostaje poezją rozumianą w przedstawionym powyżej sensie, oraz takiego posługiwania

⁷ M.R. Mayenowa, *Język i poezja. Z dziejów świadomości XVII wieku*, Wrocław 1970, s. 10-11. Badaczka pisze wcześniej: „Pierwotni ludzie, żyjący samotnie na olbrzymich przestrzeniach ziemi, giganci, obcujący tylko ze swoimi rodzinami, nie znali artykułowanego języka. Porozumiewali się przy pomocy gestów i rzeczy. Dopiero w drugim okresie swego rozwoju, w okresie, który Vico nazwał poetyckim, powstaje język, w którym prymitywna ludzka świadomość wyraża siebie i poznaje świat przy pomocy antropomorfizowanych obrazów. Jest to okres świadomości niezdolnej do abstrakcji, do abstrakcyjnego myślenia i do tworzenia abstrakcyjnych pojęć. Prymitywna świadomość nie odróżnia także przedmiotu od podmiotu. Otaczający świat, z którym się styka prymitywny człowiek, zjawiska tego świata uzyskują wyjaśnienie w postaci obrazowej i antropomorficznej. [...] Tropy są konieczną ekspresją prymitywnej świadomości. Dopiero wówczas, gdy w trzecim okresie rozwoju człowieka jego świadomość staje się zdolna do abstrakcyjnej refleksji, dopiero wówczas pierwotnie jedyne i koniecznie obrazowe i antropomorficzne ujęcia świata stają się retoryczną ozdobą, wymysłem, który może być zastąpiony przez inny abstrakcyjny język”.

się słowem, które ów pierwotny, naturalnie obecny w wieku szczęśliwym, antropomorficzny kształt czy też zacyzyn poetyckości traci, poszerzając, chcąc nie chcąc, zakres tego, co twórca *Sprawy wyobraźni* nazywa niepoezją.

Żywioty, przedmioty, uczucia – raz nazwane – odrywają się od swojego kreatora, stają się częścią tego świata, mnożąc jego grozy i uroki. Już nie tylko świat jest niepoezją. Niepoezją są coraz rozleglejsze obszary słowa [...] Nie wystarczy nazywać, aby posiadać. [...] Niepoezja jest jak ognicha, rzuca się na glebę mowy. Poezja jest w ustawicznej z nią walce, w ustawicznym przeciwstawieniu (ĆWI, s. 11).

Bieńkowski nie należy do tych, których rozpoznanie zagrożeń skłania do rozpacz. Jego opis „retorycznej” degradacji sztuki, trawienia poezji przez słowo, zawiera tezę o szansie ponownego zbliżenia się, wznoszenia się ku poetyckości prawdziwej. Paradoks formuły „przeciwstawiania” się słownej niepoezji, jej swoista dwupoziomowość polega bowiem na tym, że określenie to oznacza zarówno rodzaj przyjmowanej strategii (aktywnej i nieustępliwej) wobec tego, co nie jest poezją, jak i metodykę obrony prawdziwie poetyckiego słowa przed zeświecczeniem, odpoetyzowaniem, które dokonuje się także w mowie. Autor *Sprawy wyobraźni*, związany rodowodem z awangardą, uważa, że przeciwstawiać można się tylko pielęgnując antynomiczne, sporne bieguny istnienia, dążąc do budowania napięcia między słowem i rzeczą, tym, co semantyczne i tym, co przedmiotowe. Odczytywane jako charakterystyczne dla sztuki pierwotnej napięcie antropomorfizmu i świata zewnętrznego powraca tu jako pozytywny postulat: staje się konstantą prawdziwie poetyckiej sztuki słowa, która tym właśnie różni się od słownej niepoezji, że owo podstawowe napięcie zachowuje. Autor *Trzech poematów* pisze o tym w sposób niezwykle jednoznaczny:

poezji dla wyzwolenia maksymalnej energii słowa niezbędny jest opór. Antynomia świat – wyobraźnia, rzecz – słowo, parafrazując Przybosa, kamień – znak, to antynomia zbawcza, ocalająca poezję samym swoim istnieniem, bo zmusza ustawicznie do daremnych prób pojednania, do niemożliwości (ĆWI, s. 12).

Zauważmy, że horyzont antropomorficzny w zacytowanym fragmencie bynajmniej nie ginie. Wręcz przeciwnie. Napięcie między rzeczą a słowem Bieńkowski przedstawia jako ważne i zbawcze tylko o tyle, o ile pozostaje ono analogonem tego, co stanowi źródło poezji, czyli – powtórzmy – nieustannego procesu filogenetycznej antropogenezy, a mówiąc prościej, konstytucji siebie jako człowieka, co u Bieńkowskiego znaczy również jako poety. Nieprzypadkowo opozycję rzecz – słowo autor *Trzech poematów* utożsamia z antynomią świat – wyobraźnia. Trzeba w tym miejscu zapytać o koncepcję antropologiczną przyjmowaną przez autora

Ćwierci wieku intymności. Czy i ona zawiera tezę o konstytutywnej dla człowieka wewnętrznej, nierozwiązywalnej sprzeczności, napięciu, odkrywającym go jako istotę tęskniącą za czymś o tyle niemożliwym, o ile nieskończonym. Bieńkowski – uczeń eleatów pamięta, że istotą przedustawnej formy rzeczywistości, anaksymandrejskiego *arche* była wielokształtność, oksymoroniczność i synestezyjna pełnia możliwości. Charakteryzował ją nieograniczony potencjał cech i zdolności, sprzecznych, ale koegzystujących⁸. Bieńkowski – antropolog przyjmuje podobną wizję człowieka. W omawianym tomie odnajdujemy co najmniej kilka *passusów*, przekonujących o takim właśnie pokrewieństwie ujęć ludzkiej kondycji i istoty lingwizmu. Oto jeden z możliwych przykładów:

Żyjące JA jest nieprzerwanym ciągiem aktów woli, uczuć, pragnień, spełnień i niespełnień, nadziei, wiar, wątpliń idących od nieskończoności do nieskończoności, zespolonym jednym, wspólnym, niepodzielnym żywiołem czasu (ĆWI, s. 217).

Jeszcze ważniejszy wydaje się fragment, który streszcza antropologiczną teorię Bieńkowskiego w bezpośrednim powiązaniu z rozważaniami o sztuce. Poeta, omawiając i wyjaśniając tajemnicę liryki Williama Butlera Yeatsa, odkrywa w niej afirmatywnie zdolność do podtrzymywania i ogarniania sprzeczności, kształtujących ludzką kondycję i egzystencję:

Namiętność i mądrość, miłość i nienawiść, rozkosz snu i szczęście istnienia na jawie, przemijanie i trwałość, ciało i dusza wreszcie – jakże te sprzeczności złożyć w jakąś całość, jeśli się jest i opowiada po tej i po tamtej stronie, równie bezwzględnie po stronie zmysłów, jak po stronie myśli, równie bez zastrzeżeń akceptując i życie, i śmierć? Myślenie, szczególnie tzw. obiektywne myślenie – radzi sobie hierarchizacją wartości, ewolucją pojęć, motywacją uwarunkowań, osiągnięciem manipulacją dialektyczną, drogą wymuszonych ustępstw stan zerowy, stan neutralności, gdzie ciało toleruje duszę, namiętność podporządkowuje się (albo nie) mądrości, a nienawiść i miłość stają się przejawami tego samego uczucia. Wojujące strony zawierają pakt nieagresji i po najdłuższym życiu zgodnie umierają. Takie okaleczone kompromisem całości ofiarowują nam filozofie i religie. Na szczęście istnieje poezja. Tutaj nie ma układów, protekcji i klauzul uprzywilejowania. Tutaj jest się po jednej albo po drugiej stronie i walczy się do upadłego o racje i emocje.

Jakże tutaj być więc fanatycznym obrońcą każdej ze skłóconych stron jednocześnie? Taką ewentualność poezja dopuszcza pod jednym tylko warunkiem: fanatyk musi być genialnym lub przynajmniej (co na jedno wychodzi) wielkim poetą (ĆWI, s. 222).

⁸ Pisałam o tym w szkicu *Wyobraźnia a słowo. „Słowotwory” i interwencje Zbigniewa Bieńkowskiego*, [w:] A. Stankowska, *Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o „wizję” i „równanie”*, Kraków 1998, s. 64-109.

Łatwo z tych zdań wyczytać wiele pozytywnych wskazań kierowanych zarówno do tych, którzy bronią poezji przed słowną niepoezją (osobę przed rzeczowością, arcydzieło przed stylizatorstwem i retorycznością), jak i formułowanych wobec samej sztuki. „Być fanatycznym obrońcą każdej ze skłóconych stron jednocześnie”; składać, konstytuujące człowieka sprzeczności w całość, która nie byłaby jednak okaleczona kompromisem; nie wprowadzać hierarchii, która oksymoroniczność, antytetyczność ludzkiej kondycji uczyni statyczną, zniweluje, a nie wzmoże właściwe jej życiodajne napięcie; pielęgnować to, co stawia „opór”; strzec się dopełniania i rozstrzygania sporu – oto zadania prawdziwej, arcydzielnej sztuki słowa. Oto zadania godnych swego miana poetów. Ich spełnianie, co ważne, dokonywać się musi w planie działań z zasady lingwistycznych, bowiem – jak powie Bieńkowski – sztuka słowa zaczyna się zawsze „[o]d przełamania martwoty języka. [...] To jest jej punkt zerowy” (ĆWI, s. 169). Równocześnie ta lingwistyczna aktywność nie może wyczerpywać się sama w sobie, nie może polegać ani prowadzić do zamykania się w rezerwacie słowa. Byłaby to wszak prosta droga do wtórnej, werbalnej formy niepoezji. Charakterystyczne, że „demobilizację wewnętrzną” sztuki dwudziestowiecznej autor *Ćwierci wieku intymności* łączy jakby wbrew wyjściowej tezie właśnie z „werbalizmem”, czyli – jak wyjaśnia – z różnymi projektami mowy „autonomicznej, hermetycznie zamkniętej, odizolowanej swoją absolutnością od świata realności” (ĆWI, s. 12), z formułami takich użyciu słowa, w wyniku których między poezją i niepoezją nie ma już żadnego kontaktu, a dialogiczne spięcie człowieka i słowa zastępuje „nomansland mowy” (ĆWI, s. 12). Dzieli je zaskakująco pusta przestrzeń – tyle bezsłowna, ile bezludzka. W obrębie tak przedstawianej słownej niepoezji powstają światy nie tylko sztucznie monadyczne, ale też co gorsza wewnętrznie nieskomplikowane. Bez znaczenia już, czy w ich centrum umieszczone zostaje „słowo”, „rzecz” czy „ja”⁹.

Także i tym razem przykład doskonałej koincydencji poszukiwanych i postulowanych napięć i sprzeczności Bieńkowski odnajduje w kulturze pierwotnej, z jej charakterystycznym napięciem między człowiekiem a światem, antropomorfizmem a reizmem. Był to – jak pisał poeta – agon wieczności i przemijania, „walka” nigdy nie zażegnana, a jednocześnie poszukująca ustawicznie „prób pojednania”, łącząca daremność z pragnieniem niemożliwości. Utopijna, ale nigdy nie przekraczająca wrót antyutopii. „Szczyt doskonałości jest bowiem – czytamy w *Ćwierci wieku* –

⁹ Próg taki przekraczają według Bieńkowskiego niektóre z poetyk: nadrealizm (gdy tylko dopuszcza do zbyt daleko idącej symbolizacji przedmiotu), symbolizm (jeśli rozwija właściwą sobie tendencję do zamykania się w słowie) i naturalizm (gdy osiąga ideał podobieństwa).

w sztuce nieprzekraczalny” (ĆWI, s. 122). „Kryzys następuje wtedy, kiedy ideał [...] zostaje osiągnięty” (ĆWI, s. 57), a fundujące dążność napięcia ulegają uschematycznieniu i skostnieniu, co w istocie znosi ich życiodajny nurt. Pisze Bieńkowski:

Pierwsze archaiczne formy we wszystkich kulturach mają sens ten sam, sens symbolu. Ekspresja jest czysta, nie skrępowana niewolą, żadną niewolą podobieństwa. Artysta nie naśladuje natury, ale rywalizuje z nią, interweniuje, tworzy wbrew niej, przeciwko niej. Jego sztuka jest oddziaływaniem. Jego wzruszenie jest energią, porażeniem, siłą. Wszystko, co z jego rąk wychodzi, jest próbą zmierzenia się ze światem, przeciwstawienia się światu, obrony przed światem. Forma jest surowa, naga, ekspresyjność jej jest spontaniczna, nie zapożyczana i nie hamowana wzorcem rzeczywistości obiektywnej. Śledząc ją widzimy, jak przez wieki zdobywa coraz większą świadomość siebie, jak tężeje, nabiera ciała, jak schodząc z pierwszych, własnych, spontanicznych pozycji zaraża się naturą i z upodobnienia się do niej czyni swój ideał. Wznosi się ku niemu. Naga czysta ekspresja sprzymierza się z naturą, deformuje ją, przeobraża. Świat staje się wtedy wspaniałym tworzywem. Sztuka się wciąż wznosi. Dopóki nie osiągnęła ideału, dopóki idzie ku niemu, jest wzniosła, czysta, sakralna (ĆWI, s. 56-57).

Powyższy fragment zawiera opis tej formy poezji, która nie będąc już pierwotną, jednocześnie do niej się upodabnia. Odwzorowuje w rozwiniętej kulturze to, co stanowiło istotę poetyckiego *locus amoenus*: anektuje świat w przestrzeń antropomorfizmu. Także i tu „chodzi o dojrzewanie człowieka”. Taka poezja – mówił Bieńkowski – pochodzi z wewnątrz, a równocześnie ma ambicję zmieniania tego, co na zewnątrz, interweniowania w świat, który w XX wieku – powtarzał poeta – skarłał kosztem człowieka, uległ dehumanizacji i kultowi maszyny. Po raz pierwszy w dziejach świata wymiary ludzkich pragnień stały się mniejsze od wymiarów cywilizacji¹⁰.

W codziennym życiu i kulturze XX wieku rozpanoszyła się „niepoezja” w obu znaczeniach przydawanych temu słowu przez Bieńkowskiego: reifikacji, odantropomorfizowania z jednej strony i stylizatorstwa, odnoszącego formę poetycką jedynie do innej formy poetyckiej, z drugiej. Opisując stadium kryzysowe kultury, sztuki słowa, filozofii człowieka, Bieńkowski znów nieprzypadkowo łączy oba wymienione wcześniej motywy. Pisze:

Poezja weszła współcześnie w fazę stylizacji. [...] W tym dobrowolnie składanym przez poetów egzaminie sprawności, czy też przekornym eklektyzmie odbija się jakby brak wiary w sztukę, w jej siłę wyrażania czasu teraźniejszego człowieka w świecie (ĆWI, s. 135-136).

¹⁰ Por. Z. Bieńkowski, *Piekła i Orfeusza. Szkice z literatury zachodniej*, Warszawa 1960, s. 39-40.

Sztuka utraciwszy ideę lotu, ideę swojej wzniosłości, wyrodnieje, rozkłada się, aż inna kultura ją wchłonie i rozpocznie proces od początku (ĆWI, s. 57).

Ostatni z tych historiozoficznych cykli, jedyny, który tak naprawdę interesuje autora *Ćwierci wieku intymności*, rozpościera się między symbolizmem, deprecjonowanym z racji „odcięcia się, odizolowania, zamknięcia się w słowie” (ĆWI, s. 12)¹¹ a współczesną „fazą stylizacji” (ĆWI, s. 135), ocenianą – dodajmy – równie negatywnie. Pierwszy stanowi według krytyka „zerowy punkt” poezji współczesnej, „od którego rozpoczął się [...] proces ponownego rozszerzania granic” (ĆWI, s. 12), „poszukiwania nowej rzeczywistości”, proces, którego kulminacyjną, szczytową fazę stanowiły poetyki awangardowe. Drugą określa stylizatorstwo i rozbudowana retoryczność, pozbawione – jak sugeruje krytyk – zewnętrznego wobec gry słownej celu. Liryczne przykłady owej dwudziestowiecznej stylizatorsko-retorycznej niepoezji Bieńkowski odnajduje w twórczości Grochowika, Pasierba i – co z punktu pytania o lingwizm najciekawsze – w tekstach programowych niektórych nowofalowców. Autor *Trzech poematów*, wymieniany niegdyś przez Sławińskiego jako jeden z koryfeuszy popaździernikowego nurtu „poezji lingwistycznej”¹², swe polemiczne pióro kieruje przy tym nie tyle wobec twórczości poetyckiej założycieli grupy „Teraz”, ile przeciw teorii lingwizmu – „lingwistycyzmu” (ĆWI, s. 168), jak mówi – wyczytanej z pism programowych i krytycznych Adama Zagajewskiego, Juliana Kornhausera i Stanisława Barańczaka.

Recenzując *Świat nie przedstawiony*, Bieńkowski posługuje się zrazu argumentem, który w jego ustach brzmi z pozoru zaskakująco i obco. Krytyk postulujący konieczność uwzględniania każdej z przeciwstawnych stron bytu, upominający się o dbałość, dzięki której uda się „nie uchronić nic z[e] [...] skomplikowań” (ĆWI, s. 151) rzeczy, przedmiotu, sytuacji, zarzuca Kornhauserowi i Zagajewskiemu brak dostatecznej jednostronności, ba „niezbędnego zaślepienia”, które w programowym tomie szkiców zostaje stłumione przez – czytamy – „efektowny balet inteligencji” (ĆWI, s. 158). Równocześnie, doceniając „świadomie jednostronny” i „stronniczy” postulat nowofalowców, by poezję „napełnić rzeczywistością i konkretem”, Bieńkowski punktuje „oportunizm sprawnego myślenia” auto-

¹¹ Bieńkowski pisze: „symbolizm utworzy instrument muzyko-poezji, orkiestrując pejzaż, stan ducha, myśl i uczucie w jedną całość autonomiczną, hermetycznie zamkniętą, odizolowaną swoją absolutnością od świata realności, od wszystkiego, co nie jest poezją. Między poezją i niepoezją nie ma kontaktu żadnego. Rozlega się między nimi nomansład mowy. [...] Prymitywizm, romantyzm, klasycyzm, nawet gongoryzm był sporem, walką, obroną, a więc maksymalną, w różnych sensach, mobilizacją słowa. [...] Słowo symbolizmu było honorowym gościem, a nie współtwórcą języka” (ĆWI, s. 12).

¹² Zob. J. Sławiński, *Próba porządkowania doświadczeń*, [w:] tenże, *Teksty i teksty*, Warszawa 1990, s. 83-120.

rów *Świata nie przedstawionego*. Z sarkazmem zarzuca twórcom najważniejszego manifestu pokolenia '68 rejteradę i programowy minimalizm. Jako jeden z argumentów na rzecz powyższej tezy cytuje następujący fragment książki Kornhausera i Zagajewskiego:

Specjalnym zadaniem pisarza jest nieustająca konfrontacja symbolu z konkretem... Równocześnie symboliczna i konkretna, rozpięta między realizmem a nominalizmem literatura wdaje się w konflikt między symbolem a konkretem ludzkiego doświadczenia. Jest po obu stronach jednocześnie, jest po stronie ludzkiego doświadczenia, bo to jest jej żywioł, ale jest także po stronie powszechnika (symbolu – Z.B.), gdyż to jest jej struktura (ĆWI, s. 158-159).

Moglibyśmy zapytać: Cóż tak bardzo oburzyło w tych zdaniach krytyka? Przecież wydają się one zgodne z jego własnym programem budowania napięć między przedmiotem a słowem. Rzecz jednak w tym, że Bieńkowski inaczej niż przypisuje to (po części słusznie) nowofalowcom, rozumie konkret i w czym innym zakorzenia sens słownej, lingwistycznej operacji. Twórcy *Świata nie przedstawionego*, Barańczak jako autor *Nieufnych i zadufanych* w lekturze Bieńkowskiego jawią się jako postulato-rzy „językowego eksperymentu”, który nie jest zakorzeniony w „dramacie jednostkowej ludzkiej osobowości skrępowanej mitem, historią, kulturą” (ĆWI, s. 162), lecz (jedynie!) w nieufności do języka jako środka komunikacji społecznej. Nieufności, która, co gorsza, martwieje w negację, nie otwierając żadnych nowych przestrzeni ani filozoficznych, ani nawet stylistycznych. Krytyk suponuje, że manifesty nowofalowców pozbawione są „wizji”, że brak im „idei własnej sztuki, [...] brak programu przedstawiania świata” (ĆWI, s. 160). Brak ufności, która dopowiedziałaby sens lingwistycznej nieufności. Bieńkowski zarzuca początkowo, zwłaszcza wczesnemu Barańczakowi, że promuje on eksperyment jedynie formalny, sprofilowany wobec zabawy formą, łączący się z zasadą estetycznej przyjemności, a nie pragnieniem poszerzenia granic językowego, *ergo* rzecz-wistego świata. Krytyk twierdzi, niesłusznie przecież, że w zamyśle nowofalowców zapowiadana lingwistyczna gra toczyć się ma jedynie wobec siebie, być „manifestacjami eksperymentu językowego” (ĆWI, s. 168), co sztukę poetycką ograniczyć musi kultem narzędzi. To podejrzenie wprawia autora *Ćwierci wieku intymności* w stan głębokiej irytacji i dezaprobaty, a czytelnika tych tez w stan równie głębokiego zdziwienia. Jeżeli o nich wspominam to po to, by uwyraźnić perspektywę, z jakiej na problem lingwizmu Bieńkowski chciałby patrzeć. Czego poeta i krytyk w jednej osobie obawia się najbardziej? Otóż wydaje się, że probierzem niezgody jest tu chęć uczynienia z poetyki narzędzia publicystyki i – co według Bieńkowskiego niewiele lepiej – estetyki, a nie filozofowania. Autor *Ćwierci wieku intymności* jest tendencyjny i niesprawiedliwy, a tłu-

maczy go jedynie fakt, iż rozprawia o problemach dla siebie najważniejszych. Wszelkie odfilozoficznienie postrzega przecież jako degradujące ograniczenie poetyckości, uczynienie sztuki słowa niepoezją właśnie. Pozbawienie eksperymentu językowego szeroko filozoficznej i ideologicznej funkcji odbiera bowiem sztuce słowa – przekonuje – jej antropogeniczny sens. Nieufność do języka pozostaje wówczas co najwyżej – powie Bieńkowski – chwytem wykorzystywanym w politycznie sprofilowanym sporze poetyk realistycznych i nierealistycznych, sporze bezpośredniego „konkretnego” z pośrednią ideologizacją. Takie w istocie konwencjonalne ujęcie prowadzi – spostrzega tym razem słusznie Bieńkowski – do z gruntu nietrafnych diagnoz i odkryć. Choćby odkrywania „rezerwatowości”, tam, gdzie jej w istocie nie ma. Recenzent *Świata nie przedstawionego* włącza się tymi uwagami wyraźnie w otwierany przez nowofalowców spór o poezję Herberta. Ten wątek tutaj pomijam.

W interesującej mnie optyce co innego wydaje się najważniejsze. Komentując manifesty nowofalowców autor *Sprawy wyobraźni* unieważnia opozycję pośredniości i bezpośredniości. Znosi przydatność takiej antynomii jako wyczerpującej się na poziomie rozwiązań stylistycznych. Jej waga, podnoszona programowo przez autorów *Świata nie przedstawionego*, stanowi dla Bieńkowskiego świadectwo, iż twórcy ci pomijają kwestie istotniejsze, kluczowe dla przeciwstawienia poezji – słownej niepoezji. On sam jako nadrzędną wobec „realistyczności” i „symboliczności” wypowiedzenia przywołuje niestylistyczną kategorię „autentyczności”, która – uwaga! – nad opis, choćby „najprawdziwszy” (cokolwiek miałyby to zresztą znaczyć), wynosi orzekanie. Autentyczna fraza poezji (nieważne pośrednia czy bezpośrednia) nie tyle przedstawia, ile stanowi – według Bieńkowskiego – przylega do tego, który mówi:

autentyczność poezji w trybie orzekającym. Idealny brak dystansu. Brak dystansu poety i w stosunku do samego siebie, i – co jest bardzo rzadko osiągalne – w stosunku do świata. Wnętrze i zewnątrz umieszczone są na jednym planie (ĆWI, s. 166)

– pisze Bieńkowski z zachwytem o liryce Romana Śliwonika. A w innym miejscu:

Autentyczność nie zawsze i nie zawsze u poetów bardzo świadomych swego zamiaru, bywa osiągnięta i wyjawiana bezpośrednio. Autentyczność poezji jako zapis osobowości poety jest najczęściej rezultatem zmagania z oporami psychologicznymi, z rygorami formalnymi, z tworzywem języka, z tradycją, z kulturą wreszcie. Bywa, że tym oporom i rygorom poeta zawdzięcza całego siebie, że te opory i rygory stwarzają go dopiero [...] każdym wierszem będącym przekraczaniem barier przewycięża siebie, swój stan aktualny i formuje wciąż na nowo swoją osobowość (ĆWI, s. 164-165).

Tym razem za afirmowany przykład służy wczesna twórczość Karłowicza. W jej opisie, ale także w szkicach o jakże odmiennych Przybosiu, Różewiczu, Herbercie, Śliwoniku powraca wciąż ta sama teza, iż „struktura literatury” nie jest – jak twierdzą Kornhauser i Zagajewski – strukturą „powszechnika”, nominalistycznego, stylistycznego symbolu, lecz strukturą osobowości, która tworzy się w nieustannym agonie z „niepoezją”, w jej obu (fizycznym i słownym) stanach skupienia. Z tym, co człowieka otacza i z tym, wobec czego człowiek – poeta staje, czym posługuje się, chcąc wypowiedzieć konstytuujące go wyobrażenia i wizje.

W tej perspektywie lingwizm (nie „lingwistyca”, traktujący język jako wartość absolutną), o tyle tylko pozostaje celem, o ile jest środkiem. „Aktywny stosunek do języka, tak, ale równie aktywny stosunek do rzeczywistej rzeczywistości” (ĆWI, s. 170) – napisze Bieńkowski, podkreślając jedność tego, co w programie (nie w poezji) Nowej Fali odkrywa jako niesłusznie niescalone i rozłączne. Możemy powątpiewać, czy formułowany zarzut jest słuszny. W idiomie Bieńkowskiego oznacza on jednak nie tylko konstatację braku zainteresowania światem pozajęzykowym, choć czasami padają i takie sformułowania, jak w notatce *Peiperyzm dzisiaj*, w której Bieńkowski pisze o pojawieniu się „utworów oczyszczonych z treści ludzkiego doświadczenia, z przeżywania lęków czy zachwyty światem, utworów, których ideałem wydaje się być zwięzłość i ścisłość elektronicznej komunikacji” (ĆWI, s. 170-171). Teza o całkowitym niezainteresowaniu rzeczywistością pozajęzykową byłaby inwektywą w sposób oczywisty absurdalną i jeśli pada, to rozumieć ją trzeba bardziej przenośnie niż dosłownie. „Rzeczywista rzeczywistość”, o której obecność w sztuce Bieńkowski wielokrotnie się upomina, ma w krytycznoliterackim i poetyckim języku autora *Poezji i niepoezji* przynajmniej trzy znaczenia wzajemnie się zazębiające i zhierarchizowane.

Po pierwsze, określa w istocie to, co składa się na niesłowną niepoezję, potrzebną – jak pamiętamy – jako negatywny punkt odniesienia antropogenicznych wyobrażeń. Wszelkie ślady „absolutyzacji języka” jako materii wiersza, czynienia z niej jedynej „rzeczywistości”, choćby pojawić się miały tylko w planie sformułowań programowych, Bieńkowski punktuje, wyolbrzymia i raczej z definicji niż siły argumentu ocenia jako nowofalowe zakusy „stylizatorstwa”. Stawia zarzut wyrzeczenia się interwencyjnej, antropogenicznej funkcji sztuki, a więc de facto poszerzania granic słownej niepoezji.

Po drugie, „rzeczywista rzeczywistość” to dla autora *Ćwierci wieku intymności* – podobnie jak dla Herberta, polemizującego z nowofalowym programem podczas IX Kłodzkiej Wiosny Poetyckiej – coś więcej niż „współczesność”, „aktualny stan wiedzy społecznej i naukowej”. To także

jakość zdecydowanie szersza niż terażniejszy stan polszczyzny, skażonej boleśnie nowomową, naruszającą prymarne, komunikacyjne funkcje języka. Bieńkowski chętnie przystaje tu na korektę Krynickiego, formułowaną w trakcie polemiki ze Sławińskim. Autor *Organizmu zbiorowego* mówił wówczas – przypomina Bieńkowski – że „dla poezji lingwistycznej język jest, co prawda, rzeczywistością, ale rzeczywistością zdegradowaną, zmistyfikowaną i zniewoloną” (ĆWI, s. 171), którą trzeba poddać „lingwistycznej” weryfikacji, by – i tu jak sądzę autor *Ćwierci wieku intymności* przeinaczał sens uwag Krynickiego – „odwracać nieuniknioną zależność faktu od mitu, rzeczy od symbolu”, „spełniać rolę obrońcy rzeczywistości przed uzurpacją języka” (ĆWI, s. 171).

Operując pojęciami współczesnej filozofii, powiedziec byśmy mogli, że Bieńkowski projektuje taki model lingwizmu, w obrębie którego „dekonstrukcja” języka, „eksperyment poetycki” służyłyby konstrukcji lepszej, prawdziwszej formy rzeczywistości. Obrona tej ostatniej ma jednak dla autora *Piekiel i Orfeusza* wymiar o wiele głębszy niż przywracanie komunikacyjnych funkcji polszczyzny. Nie wyczerpuje się także w zabezpieczeniu związku przedstawienia i faktyczności. Poetycka gra w myśl przedstawianego przez Bieńkowskiego programu toczy się bowiem tak naprawdę o... człowieka. Dbalność o obecność świata rzeczy służy zabezpieczeniu koniecznej osi antropomorfizmu. Dbalność o język, tożsama czasami z pojętą po nowofalowemu nieufnością, służy zabezpieczeniu tworzywa, w którym z równie silnym fanatyzmem można opowiadać się po każdej stronie „ja”.

Wypowiedzenie, które niegdyś (o czym przekonywał już Vico) umożliwiło rozejście się sztuki i antropomorfizmu, wyobrażania i poezjowania, pozostaje dla Bieńkowskiego jedyną przestrzenią, w której „rzeczywistość – jak pisał we *Wstępie do poetyki* – wyrzec można rzeczywiście niż rzeczywistość”¹³, czyli uczynić przeszły raj holistycznej potencji znaczeń i niewykluczających się sprzecznych cech bytu ponownie terażniejszym. Tylko w słowie poety można świat zhumanizować i podbić wyobraźnią.

Lingwizm jest zatem w ujęciu Bieńkowskiego równocześnie narzędziem (chwytem) i przestrzenią interwencji, której ostatecznym celem jest odbudowywanie w języku antropogenicznego *locus amoenus*. Jeśli zaś – jak pisał – „[z]yjące Ja [...] zespolone jest jedynym, wspólnym, niepodzielnym żywiołem czasu” (ĆWI, s. 217), to i jego „prawdziwy świat” przedstawić trzeba nie duchowo, „ponad nami”, ale historycznie „przed- i przed-nami”¹⁴. Historiozofię uczynić

¹³ Z. Bieńkowski, *Wstęp do poetyki*, [w:] tenże, *Poezje zebrane*, Warszawa 1993, s. 150.

¹⁴ W tym kontekście przypominają się uwagi Agneš Heller na temat „światów prawdziwych”. Zob. A. Heller, *Świat jako życie i śmierć*, „Teksty Drugie” 2005, z. 3, s. 164.

wektorem transcendencji¹⁵ – nie boskiej, lecz ludzkiej, słownej, a nie stylizatorskiej.

Wniosek z tych spostrzeżeń wydaje się dość oczywisty. Autor *Ćwierci wieku intymności* łączy w podejściu do słowa dwie tradycje, które Nowa Fala w momencie debiutu zdecydowanie rozdzielała: awangardową i, mimo wielu formułowanych *explicite* polemik, swoiście symbolistyczną¹⁶.

Bolecki podkreślał, że trudno o bardziej wymowne zakwestionowanie tradycji symbolizmu niż to, jakie dokonało się w języku poetyckim młodego Barańczaka¹⁷. Pogląd ten wyrażał także Krynicki, gdy w retrospektywnym wierszu z 1987 roku nowofalowy dylemat wyboru między słowem jako nośnikiem (budulcem?) treści transcendentnych, tradycji kultury, filozoficznego sensu a słowem jako elementem pragmatycznej komunikacji ukazywał jako silną, konieczną i nie dającą się przekroczyć alternatywę. Albo „święta mowa” – albo „grzeszny język” – pisał, zarysowując ich biegunową w ówczesnym nowofalowym spojrzeniu rozłączność.

¹⁵ Bardzo podobny wątek odnajdujemy u Vico. Pisała o tym Elżbieta Sarnowska-Temeriusz: „Istoty poezji poszukiwał Vico także poza sferą zjawisk czysto językowych. Rozwagał udział twórczości poetyckiej w poznaniu i w dążeniu do prawdy, które zbliżało poezję do wiedzy, szczególnie zaś do metafizyki, ale nie tej «wyrozumowanej i abstrakcyjnej, jaką jest metafizyka uczonych, lecz odczutej i zbudowanej przez wyobraźnię. Taką musiała być mądrość tamtych pierwszych ludzi, niemocnych w rozumowaniu, ale posiadających potężną zmysłowość i silną wyobraźnię» (*Scienza Nuova*, I, fragm. tłum. W. Tatar-kiewicz)”. Zob. E. Sarnowska-Temeriusz, *Przeszłość poetyki. Od Platona do Giambattisty Vica*, Warszawa 1995, s. 467.

¹⁶ Jest to symbolizm odarty z wiary w Absolut. Nazwać by go można formułą ukutą przez Jacka Trznadla w odniesieniu do liryki Leśmiana i określić mianem „symbolizmu egzystencjalnego”. Zob. B. Leśmian, *Poezje wybrane*, wstęp J. Trznadel, Wrocław 1983, s. XLIX-LX.

¹⁷ Bolecki pisał: „Barańczak problematykę lingwistycznych warunków komunikacji odczytał jako problematykę pragmatycznego używania mowy, a podejrzliwość epistemologiczną przedstawił jako nieufność aksjologiczną. W ten sposób dla Barańczaka w komunikacji językowej ważniejsza od systemowych właściwości mowy stała się rola nadawcy jako dysponenta znaczeń i rola odbiorcy jako obiektu językowej perswazji. [...] pierwszy plan językowego pejzażu Barańczaka [wypełnia – A.S.] komunikacja językowa skupiona wokół słów zestalonych, połączonych w syntagmy, w idiomy, w wyrażenia o silnym nacechowaniu stylistycznym i funkcjonalnym. [...] Są to [...] słowa, których leksykalna jednostkowość została rozmyta przez ich składniowe konteksty czy specjalne zastosowania. (Dodajmy prawem dygresji, że taki typ słów wykluczali z mowy literackiej dwaj wielcy poeci w. XX: Bolesław Leśmian i Czesław Miłosz. Jeśli tradycja symbolizmu została gdzieś zakwestionowana, to trudno o przykład bardziej wymowny...)”. W. Bolecki, *Preteksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1991, s. 204; 203.

dane mi były ku pomocy
[...]
język i mowa

grzeszny język,
którym nie chcę już mówić,

święta mowa,
której
nie czuję się godny¹⁸.

Owo rozdarcie między lingwistycznym eksperymentem, zaprzęgnięciem w budowanie dystansu do frazy, by w ten sposób zbudować krytyczną świadomość PRL-owskiego świata, a „świętą mową” prowadzić musiało albo do rewolty (czego przykładem w pewnym stopniu ewolucje Barańczaka), albo do zamilknięcia, wynikłego z uznania, że „grzeszny język” nie może unieść, ba nie jest godzien zbliżyć się nawet do tego, co święte. To w pewnym okresie *casus* Krynickiego, który nieprzypadkowo swój „magnetyczny punkt” osiągał właśnie, milknąć¹⁹. Dopiero pojawienie się kolejnego tomu *Kamień, szron*, przerywającego wieloletnie milczenie poety, podało jednoznaczność tej tezy w wątpliwość.

Dla autora *Trzech poematów* i *Sprawy wyobraźni*, awangardzisty i jakkolwiek dziwnie to zabrzmiałoby symbolisty w jednym, takie albo – albo nie istnieje. Do *locus amoenus* powraca się mówiąc, a nie milcząc, bowiem prawdziwa poezja swą osią czyni niepoezję, zarówno tę rzeczywistą, jak i tę słowną. Święta mowa nie może istnieć bez grzesznego języka. Wiedząc o tym, Bieńkowski – poeta sprowadza wielość zjawisk do jedności znaczenia; Bieńkowski – historyzof wykląda teorię antropocentrycznego lingwizmu. Bieńkowski – antropolog pisze poezję. Z ufnością wykorzystuje nieufność.

¹⁸ R. Krynicki, [*** Zaznałem więcej dobrego niż złego], s. 272.

¹⁹ Pisałam o tym w recenzji *Dramat języka – dramat słowa* [R. Krynicki, *Magnetyczny punkt. Wybrane wiersze i przekłady*, Warszawa 1996], „Arkusze” 1998, nr 1 (74), s. 8-9.