

Jacek Jan Tatak

HEREZJE

TOM II

LIRYKA KATRUPIONA

WKW DEBIUT
Bałtów-Skarbka
2021



Wydawca: WKW DEBIUT

ISBN 978-83-905190-2-9

Bałtów-Skarbka 2021

1N200

Herezja - odstępstwo od powszechnie przyjętego poglądu
Słownik języka polskiego

WSTĘP

Książka ta swój początek bierze w styczniu 1986 roku. Podczas „Radomskich Spotkań z Poezją” organizowanych przez Grupę Literacką „Łuczywo” (której byłem członkiem) odbyła się sesja popularnonaukowa pod hasłem „Poeta – Krytyk – Odbiorca”. Referaty wygłosili: Jerzy Leszin-Koperski („*Nowe pokolenia*”), Andrzej K. Waśkiewicz („*Poezja pierwszej połowy lat 80-tych*”) i Zbigniew Ruciński („*Antologia poezji śpiewanej i piosenki literackiej*”).

III „Radomskie Spotkania z Poezją” w 1988 roku odbyły się pod hasłem „Czy kryzys poezji?” Kto wygłosił prelekcje - nie wiadomo. W dokumentach i wspomnieniach pojawiają się różne nazwiska, gdyż niektórzy zaplanowani goście albo musieli zrezygnować z przyjazdu, albo zachorowali i zaproszono inne osoby.

Pokłosem dyskusji na ten temat były artykuły, które opublikowałem dopiero w 1992 roku w miesięczniku „Prowincje Literackie” (patrz: Dodatki).

W latach 2013-19 podczas „Radomskich Spotkań z Poezją” na sesjach popularnonaukowych prowadzonych wspólnie z Janem Z. Brudnickim kontynuowana była ta problematyka: w 2013 – „Przemiany kulturowe i ich wpływ na współczesną poezję”, 2015 – „Rap i hip-hop a poezja prymitywna”, 2016 – „Poezja a nowe media”, 2017 – „Liryka – melika – multipoezja” a w 2019 – „Poeta – Krytyk – Odbiorca – 33 lata później”.

Przez ponad 30 lat te dwa zagadnienia absorbowwały mnie: po pierwsze – socjologiczne aspekty zmian zachodzących w literaturze współczesnej (Poeta – Krytyk – Odbiorca) i po drugie – nowe formy poetyckie: melika (rap alias hip-hop) i multipoezja.

Naukowcy są jak ogrodnicy, którzy na grządkach nauki uprawiają swoje kwiaty wiedzy. Nie jestem ogrodnikiem – jestem tylko florystą, który zbiera wiedzę i tworzy z niej bardziej lub mniej udane bukiety.

Rozważania przedstawione w książce są oparte na dorobku wielu naukowców z różnych dziedzin, ale przede wszystkim wykorzystałem zdobycze polskiej szkoły cybernetyki społecznej.

Nie pretenduję do grona naukowców, dlatego też ta książka nie jest pracą naukową – nie ma przypisów, bibliografii, etc. Jest to rezultat przemyśleń w oparciu o prace naukowe innych. Z jakich źródeł korzystałem, kto wpłynął na tok mojego myślenia – ten problem niech rozstrzygną badacze, którym będzie się chciało szukać odpowiedzi na te pytania.

Jedyną moją zasługą jest ujawnienie prawdy, o której podskórnie wielu wie, ale - albo nie potrafią tego sformułować, albo boją się głośno o tym mówić.

DLACZEGO LUDZIE NIE CZYTAJĄ POEZJI WSPÓŁCZESNEJ?

Zanim przejdę do definiowania pojęcia „poezja”, muszę przedstawić naukowe podstawy moich analiz.

Czytelnik się zdziwi, ale naukami, z których korzystałem były: cybernetyka i porównawcza nauka o cywilizacjach. Cybernetyka zajmuje się teorią sterowania, więc m.in. teorią informacji i teorią komunikowania się. Porównawcza nauka o cywilizacjach pozwala na analizę norm w poszczególnych kulturach.

Poezja jest specyficzną formą komunikowania się. Stąd za ogólną teorią informacji określimy komunikowanie się, jako przekazywanie informacji od nadawcy do odbiorcy za pomocą kodu w konkretnym torze komunikacyjnym. Najprościej można to przedstawić jako:



Przykładem tego może być ta książka. Jako autor (nadawca) myśli swoje (oryginały) z pomocą języka polskiego (kodu) zapisałem w formie książki (tor komunikacyjny). Czytelnik (odbiorca) czyta to zdanie (odkodowuje) i w jego umyśle powinny pojawić się „moje” myśli (obrazy).

W książce posługuję się pojęciem „obraz”, „obrazy” nie w znaczeniu plastycznym. Pojęcie to powinniśmy rozumieć jako „odzwierciedlenie”, „wytworzenie kopii”, „wyobrażenie” – bardziej w sensie matematycznym (geometrycznym).

Obrazami nie będą tylko widoki, zjawiska plastyczne, ale też emocje, wrażenia, myśli, etc. Chodzi o to, że kiedy oryginałem jest „zimno”, które zakodowałem w słowie „zimno” – to u odbiorcy ma powstać obraz, który będzie „zimnem” – odczuciem zimna, rozumieniem pojęcia „zimno”, pojawieniem się wyobrażenia „zimna”. Tam gdzie będą

писаł o plastyce postaram się unikać używania słowa „obraz” w sensie dzieła plastycznego, a użyję bardziej „kwiecistej” mowy.



Wynika z tego, że poezja to specyficzny sposób kodowania, prościej mówiąc – specyficzny język – język poetycki.

Czy jest to wystarczający wyróżnik? Okazuje się, że nie.

Procesy poznawcze ujmowane są w trzech kategoriach: nauka, filozofia i sztuka. Stąd też mamy normy obowiązujące w nauce, filozofii lub sztuce.

	TWIERDZENIA	DOWODY
NAUKA	TAK	TAK
FILOZOFIA	TAK	NIE
SZTUKA	NIE	NIE

Nauką będziemy nazywać takie procesy poznawcze, gdzie stawiane są twierdzenia i podlegają one dowodzeniu ich prawdziwości (za pomocą empirii lub logiki). Np. twierdzenie Archimedesusa.

Filozofia to procesy poznawcze, oparte na twierdzeniach mających uzasadnienie w poglądach autorytetów, a nie w dowodach. Np. twierdzenia materialistów – nie ma dowodów, że materia istniała przed bytami duchowymi.

W sztuce nie mamy do czynienia ani z twierdzeniami, ani z dowodami. Np. „Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu” – wypowiedź ta nie jest twierdzeniem i nie trzeba tego zdania udowadniać.

Specyficzna jest rola języka w poszczególnych dziedzinach poznania. Nauka, która powinna być jednoznaczna, konkretna, określająca prawdę – stosuje do definiowania pojęć, opisu zjawisk, analizy procesów itp. język literacki (sztuki). Budując język bardzo precyzyjny musi posługiwać w opisie, definiowaniu językiem bardziej ogólnym, nieprecyzyjnym.

Tak więc, język sztuki jest kodem starszym niż język filozofii czy nauki. Bez języka potocznego, literackiego – sztuki – ani filozofia, ani nauka nie byłaby w stanie rozwijać się i spełniać swoich funkcji.

Z powyższego wynika, że język nauki jest najbardziej skodyfikowanym, stałym kodem porozumiewania się. Język filozofii jest bardziej elastyczny – pod poszczególne słowa mogą być podstawiane różne znaczenia lub ulegają one zmianom w czasie. Język sztuki (potoczny, literacki) jest najbardziej elastyczny, otwarty – ulegają zmianom znaczenia słów, pojawiają się nowe pojęcia, etc.

Skoro w sztuce nie ma twierdzeń i dowodów, to występują w niej opisy: **wrażeń, wyobrażeń, refleksji, emocji**.

Jak rozumiem pojęcia: wrażenie, wyobrażenie, refleksja, emocja? Jak je definiuję? Podam uproszczone określenia, gdyż nie jest to miejsce na analizowanie tego w aspekcie psychologicznym, cybernetycznym, etc.

Odbieramy różnego rodzaju bodźce poprzez receptory ze świata zewnętrznego, ale też z naszego organizmu. W psychice powstają rejestraty tych informacji, które nazywam **wrażeniami**. Mogą to być na przykład: odczucia termiczne – zimno, ciepło; odczucia potrzeb – głód, sytość. Poszczególne bodźce wytwarzają określone wrażenia, np. kolorów, kształtów, smaków, etc. Tak więc, wrażenia są to podstawowe skojarzenia bodźca z odpowiednim rejestratem w pamięci.

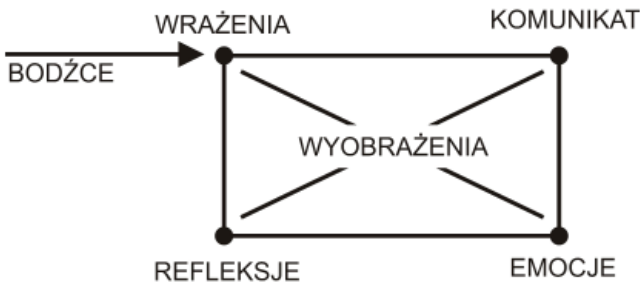
Odczucie rozproszonego ciągłego światła jest skojarzone z rejestratami, które nazywają to wrażenie jasnością. Pojawienie się nagłego krótkiego światła jest kojarzone z rejestratem pamięci, który nazywa wrażenie błyskiem.

Refleksje rozumiem jako kojarzenie informacji z negatywnym (dezaprobatą) lub pozytywnym (aprobatą) stosunkiem do niej. Refleksja to nasza wewnętrzna zgoda lub sprzeciw na informację. Na przykład: ze świata zewnętrznego docierają do nas bodźce, które skojarzyliśmy z wrażeniem błysku. W związku z tym pojawiają się refleksje – albo aprobujemy to, albo odczuwamy dezaprobatę – określamy swój stosunek do tego zdarzenia w kontekście myślenia, racji, logiki, etc.

Emocje to skojarzenie informacji z nieprzyjemnymi (awersja) lub przyjemnymi (atrakcja) odczuciami. Emocja to wewnętrzne napięcie wywołane informacją. Na przykład: ze świata zewnętrznego docierają do nas bodźce, które skojarzyliśmy z wrażeniem błysku. W związku z tym pojawiają się emocje – albo atrakcja (jest nam przyjemnie), albo awersja (nie czujemy się z tym dobrze, np. boimy się) – określamy swój stosunek do tego zdarzenia w kontekście uczuciowym, odczuwania, etc.

Wyobrażenia to rejestraty skojarzeń powstałych w wyniku oddziaływań wrażeń, refleksji i emocji na siebie odwołujące się do pamięci świadomej i nieświadomej. Powstają one w wyniku wielu procesów psychicznych (np. uogólnienia, kontaminacji, itp.), o których tu nie będę pisał. Wyobrażenia tym się różnią od wrażeń, że są złożonymi rejestrami pamięci – mogą składać się z wrażeń, które są prostymi skojarzeniami.

Na przykład: wrażenie jasności i wrażenie określonego czasu (np. przed południem) tworzą wyobrażenie dnia, poranka. Jeśli z tym skojarzymy refleksje i emocje, to nasze wyobrażenie stanie się radosnym porankiem, który aprobujemy – i możemy sformułować komunikat: „Jak dobrze wstać skoro świt, jutrzeńki blask duszkiem pić...”



Jeden z moich wierszy zaczyna się słowami:

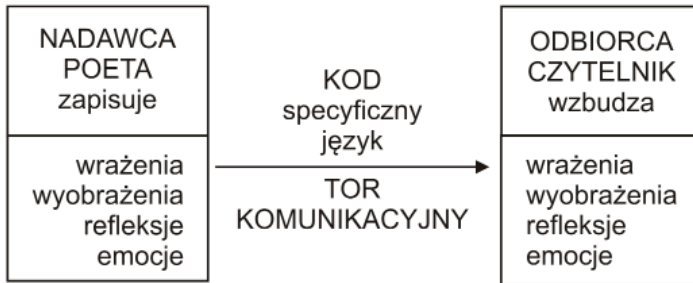
*noc nastala cicha
jak woda uwięziona w ustach*

wrażenia – noc, cisza

wyobrażenia:

- woda w ustach – skojarzenie z niemożnością mówienia – milczeniem – ciszą
- uwięziona – skojarzenie z emocjami (awersją), ale też z refleksją (dezaprobata)
- inne skojarzenia – nabrać wody w usta, ale też topielec

Pojęcia: wrażenie, wyobrażenie, refleksja, emocja można przypisać odpowiednio do psychicznych mechanizmów: spostrzegania, wyobraźni, myślenia i odczuwania.



Poeta tworzy wiersz opisując zdarzenia, wrażenia, wyobrażenia, refleksje, emocje itp. za pomocą specyficznego języka, który ma za zadanie wzbudzić w odbiorcy – czytelniku opisywane wrażenia, wyobrażenia, refleksje, emocje.

Warto zauważyć, że w definicji języka poetyckiego pominąłem te elementy opisu rzeczywistości, które dotyczą innych rodzajów literackich, np. osoby, akcja, miejsce akcji, dialogi, monologi, etc. To co poetyckie zamykam w opisie: wrażeń, wyobrażeń, refleksji i emocji.

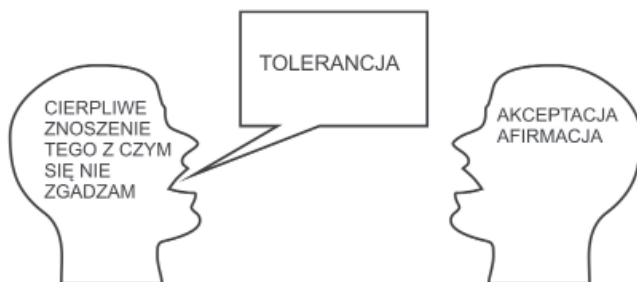
Nie można opisu zdarzenia utożsamiać z akcją. Opis zdarzenia nie przynosi opisu dalszych konsekwencji (co cechuje akcję). „Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu” nie dostarcza opisu akcji, nie ma powiązania z następnymi zdarzeniami, brak konsekwencji – pojawiają się wrażenia, wyobrażenia, refleksje i emocje. Z przejazdu przez step nie wynikają inne zdarzenia – nie doszło do wypadku, nie napadnięto podróżnych, nie mieli przygód – brak akcji.

Pojawia się problem – na ile poetyckie wytwory autora (oryginały) są identyczne ze wzbudzonymi reakcjami czytelnika (obrazami).

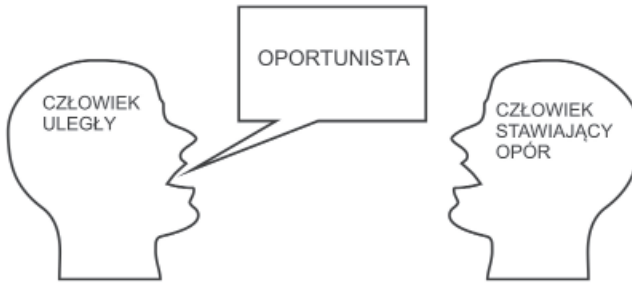
Z powyższego schematu widać, że zależność ta determinowana jest przez kod (język poetycki). Od użytego kodu (języka) zależy to, czy oryginał = obrazom.

W tym rozumowaniu ukryte są jednak pułapki. O wierności odbioru wytworzonego komunikatu (np. wiersza) nie decyduje jedynie użyty kod (język). Błędy w komunikacji mogą pojawić się w procesie kodowania i dekodowania, jako błędy semantyczne.

Chodzi o to, że nadawca inaczej definiuje dane pojęcie (słowo) niż odbiorca. Np. tradycyjne pojęcie „tolerancja” definiujemy jako „cierpliwe znoszenie tego z czym się nie zgadzamy”, zaś w niektórych kręgach lansowane jest inne określenie „akceptacja, a nawet afirmacja”.



Zdarzają się też błędy słownikowe. Nadawca lub odbiorca nie zna prawidłowego znaczenia komunikatu – np. oportunistą (błędnie – ten, który stawia opór; prawidłowo – człowiek uległy)



Teraz możemy już zdefiniować **poezję, jako taką formę komunikowania się, w której używamy specyficznego języka, tzw. mowy wiązanej, aby wzbudzić w odbiorcy procesy poznawcze specyficzne dla sztuki, tj. opis zdarzeń, wrażenia, wyobrażenia, refleksje, emocje itp.**

Przez mowę wiążaną rozumiem to, co opisują: tropy stylistyczne, wersyfikacja, strofika, etc. - czyli wszystko to, co reguluje tworzenie swoistego kodu – języka poetyckiego. Tak więc, obok swoistej „treści” opisu wrażeń, wyobrażeń, refleksji, emocji – aby mówić o poezji potrzebna jest „forma” – język poetycki, mowa wiązana – regulowana zasadami poetyki (stylistyki, wersyfikacji, strofiki).

Z powyższego wynika, że problem „dlaczego ludzie nie czytają poezji współczesnej” znajduje rozwiązanie w trzech miejscach – poeta, język poetycki, czytelnik.

Spośród tych trzech węzłów decydującym w odpowiedzi na postawione wcześniej pytanie jest czytelnik (odbiorca). K. Marks napisał: „*Jeśli chcesz rozkoszować się sztuką, musisz być człowiekiem wykształconym w dziedzinie sztuki*”. Inaczej mówiąc, nie ma sensu tworzyć sztuki, jeśli nie ma się odpowiednio przygotowanych odbiorców. To tak, jak rozmawiać po angielsku z kimś, kto nie zna tego języka. Póki odbiorca nie nauczy się tego języka, to przekaz nasz jest dla niego niezrozumiały.

Sposób kodowania (język sztuki) przez wieki ulegał takiej komplikacji, że dla przeciętnego odbiorcy jest to bełkot, chaos, bezsens. To tak jakby artysta mówił do nas w obcym języku – słyszymy jego za-

śpiew, nawet piękno, ale nie powstają w nas żadne sensowne komunikaty (w głowie mamy coś podobnego do malarstwa abstrakcyjnego).

Kształcenie literackie (poetyckie) w szkołach zatrzymuje świadomość języka poetyckiego na poziomie XIX lub wczesnych lat XX wieku. Przeciętny czytelnik nie jest w stanie prawidłowo odcodować współczesnej poezji. Skoro jej nie rozumie (jest jak obcy język) – nie sięga po nią.

Twórcy mają dylemat – tworzyć poezję w języku zrozumiałym dla czytelnika, czy walczyć o „wielkość”. Tworzyć w formach, które są naśladownictwem minionych arcydzieł – być epigonami, prawie plagiatować dawnych mistrzów, albo być innowacyjnymi, awangardą, odkrywczymi i kreować nowy, nieznany nikomu język, który może być przyczynkiem do chwały i wielkości, jako prekursorom nowego nurtu w poezji.

Tak więc, o „wielkości” decydować powinna oryginalność, czyli specyficzny język – oryginalny kod. Inaczej mówiąc forma utworu.

Co do treści? Na ten temat jasno wyrazili się A. Warren i R. Wellek w swojej „Teorii literatury”: *„Jeżeli poddamy analizie różne utwory budzące podziw swoją filozofią, często znajdziemy w nich jedynie banały na temat śmiertelności człowieka lub niepewności losu”*.

Wynika z tego, że nowatorskie, oryginalne ujęcie tematu może być jedynym kryterium „wielkości”. Nie tyle ważne jest o czym się pisze, ale jak się pisze.

Nowe ujęcie tematu, to nowy sposób kodowania, nowa forma, nowy język – a więc nieznany odbiorcom. Koło się zamyka. Cóż z „wielkości”, kiedy nie ma odbiorców rozumiejących przekaz?

Ci, którzy zdecydują się posługiwać językiem zrozumiałym dla większości, nie mają szans na „wielkość”, oryginalność – są epigonami, prymitywni, komercyjni, tandetni, etc.

Jak widać z powyższego, większość ludzi nie będzie czytać poezji współczesnej.

Jest jeszcze jeden powód odrzucania przez większość twórczości współczesnych poetów – tor komunikacyjny, czyli materialny sposób przekazywania informacji (druk, dźwięk, obraz).

Dotychczas poezja była przekazywana od autora do czytelnika poprzez tor komunikacyjny, jakim było „słowo drukowane” – prasa i książka. Rzadko były stosowane tory komunikacyjne o innej naturze, np. audio – poezja mówiona, poezja śpiewana.

Wraz z postępowaniem w społecznym komunikowaniu się pojawiły się nowe tory komunikacyjne. W sferze audio pojawiła się nowa forma poezji – nie muzyki – rap, zwany też hip-hopem, który ja nazywam meliką. W sferze wideo formą poetycką jest „visual poems”, którą nazwałem multipoezją (gdyż termin „poezja wizualna” został już zajęty przez plastyków). Szczegółowo o nowych formach poezji piszę dalej.

Popularność meliki (rapu) wynika nie z prostoty języka, ale z połączenia dwóch sztuk – muzyki i poezji mówionej. Część odbiorców traktuje te utwory jako pieśni (muzykę), a część słucha ich dla warstwy słownej (literackiej). Podobny efekt popularności miała tzw. poezja śpiewana, piosenka poetycka, piosenka aktorska. Warto tu wspomnieć chociażby takich twórców i wykonawców jak: Marek Grechuta, Ewa Demarczyk czy Czesław Niemen.

Multipoezja (visual poems) jeszcze nie znajduje wielu odbiorców, gdyż nie jest tak popularyzowana jak melika. Jednakże przyszłością twórczości poetyckiej będzie właśnie multipoezja.

LIRYKA – MELIKA – MULTIPOEZJA

Jak wcześniej napisałem, podstawowym warunkiem efektywnego porozumiewania się jest wprowadzenie wspólnego języka (obraz po dekodowaniu jest identyczny z oryginałem), czyli ustalenie wspólnych znaczeń dla używanych pojęć.

Pozwolę sobie na arbitralne określenie zakresów semantycznych używanych przeze mnie pojęć. Wynika to z kilku powodów. Po pierwsze – jestem autorem tej książki (więc określam używany kod). Po drugie – nie mamy możliwości negocjować wspólnego kodu (semantyki). I w końcu po trzecie – będę się posługiwał (na ile to możliwe) językiem naukowym, a więc optymalnie kodem jednoznacznym.

Tak więc w książce będę używał pojęć:

- **liryka** – poezja pisana, drukowana;
- **melika** – poezja mówiona z akompaniamentem muzyki (rap alias hip-hop);
- **multipoezja** – poezja tworzona w formie wideo ze ścieżką dźwiękową ściśle związaną z przekazem literackim i obrazem (znana jako visual poems).

Geneza

Populacja ludzka tym różni się od zwierząt, że obok dziedzictwa biologicznego (informacji przekazywanej przez geny) posiada dziedzictwo społeczne (informacje przekazywane przez społeczeństwo – wychowanie i nauczanie).

Dziedzictwo społeczne determinuje nasze człowieczeństwo. Informacje przekazywane nam w dziedzictwie genetycznym są takie same jak u innych zwierząt o podobnym skomplikowaniu organizmu.

Dziedzictwo genetyczne to przede wszystkim instynkty i popędy. Instynkt samozachowawczy determinuje zachowania chroniące życie i zdrowie osobnicze, zaś instynkt seksualny (prokreacyjny) określa zachowania prowadzące do reprodukcji (powielania) – przedłużenia istnienia gatunku. W związku z tym wykształciły się dwa podstawowe popędy: poznawczy i stadny.

Popęd poznawczy (ciekawość) to dążenie do nabycia wiedzy i umiejętności mających chronić nasze życie i zdrowie (instynkt samozachowawczy). Tak więc, jest to pozyskiwanie informacji, np. co jest jadalne, a co trujące; gdzie można zdobyć pokarm i jak unikać niebezpieczeństwa, etc.

Popęd stadny (potrzeba życia w grupie) to dążenie do zapewnienia ochrony potomstwu (instynkt prokreacyjny). Gatunek ludzki wymaga bardzo długiego okresu opieki (ok. 12-15 lat). Wynika z tego, że w procesie tym nie wystarcza pojedyncza osoba (matka), ale potrzebna jest pomoc całej grupy ludzi (co najmniej bliskiej rodziny: ojca, rodzeństwa, dziadków).

Aby skutecznie realizować potrzeby wynikające z popędów poznawczego i stadnego – przekazywanie i przechowywanie użytecznych informacji, skutecznego komunikowania się, aby sprawnie organizować życie stada (społeczności) – rozwinął się przede wszystkim język, normy społeczne, etc., a tym samym kultura i cywilizacja.

Ludzie pierwotni, aby przekazać swoje dziedzictwo społeczne – cywilizację, kulturę - następnym pokoleniom, musieli wynaleźć metody przechowywania i rozpowszechniania informacji.

Intuicyjnie odkryto wiele metod mnemotechnicznych – sposobów zapamiętywania i przekazywania informacji. Były to metody słowne, ruchowe, plastyczne, a także ich kombinacje.

Rysunki w jaskiniach to pierwsze bazy danych, gdzie plastyczne plansze wspomagały przekaz słowny. Niektórzy naukowcy doszukują się mistycznych, ponadnaturalnych, religijnych przyczyn umieszczenia galerii malarskich w jaskiniach. Przyczyna jest bardziej prozaiczna – farby, barwniki... Pierwotni ludzie posługiwali się barwnikami, które nie były odporne na warunki atmosferyczne – byle deszcz zmyłby te dzieła. Aby zachować dla potomnych ten edukacyjny, informacyjny dorobek, człowiek pierwotny umieszczał te „bazy danych” w bezpiecznym środowisku – jaskiniach, a potem we wnętrzach różnych budowli. Na zewnątrz rysunki wykonywane były w formach odpornych na warunki pogodowe np. reliefy.



Altamira – jaskinia w pobliżu Santillana del Mar (Hiszpania).
Są w niej rysunki należące do kultury magdaleńskiej



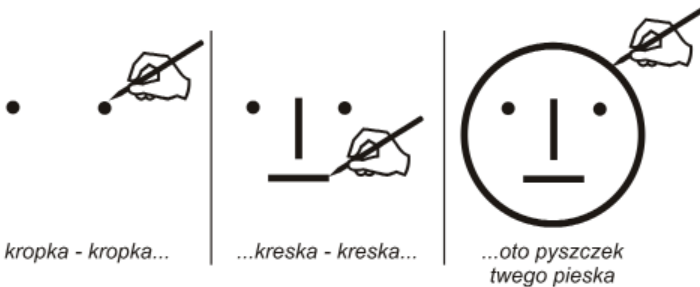
Freski kościelne to nic innego jak obrazkowe przekazy informacyjne dla niepiśmiennego ludu, analfabetów. Inne elementy wystroju świątyni też służyły przekazywaniu wiedzy - witraże, ołtarze, dekoracje. Stacje drogi krzyżowej to jeden z najstarszych komiksów, opowieść graficzna o męce Jezusa z Nazaretu.



Wśród niektórych ludów pierwotnych rysowanie sztywno ustalonych figur jest powiązane z opowieścią. Każdy gest tworzący tradycyjny kształt (element rysunku) jest powiązany z konkretną frazą opowieści – nie myląc się w rysowaniu, nie mylimy się w opowiadaniu.



Reliktem tej techniki jest sztuka „sand drawing” na Vanuatu. Trywialnym przykładem tego może być dziecięca zabawa ruchowo-rymowana:

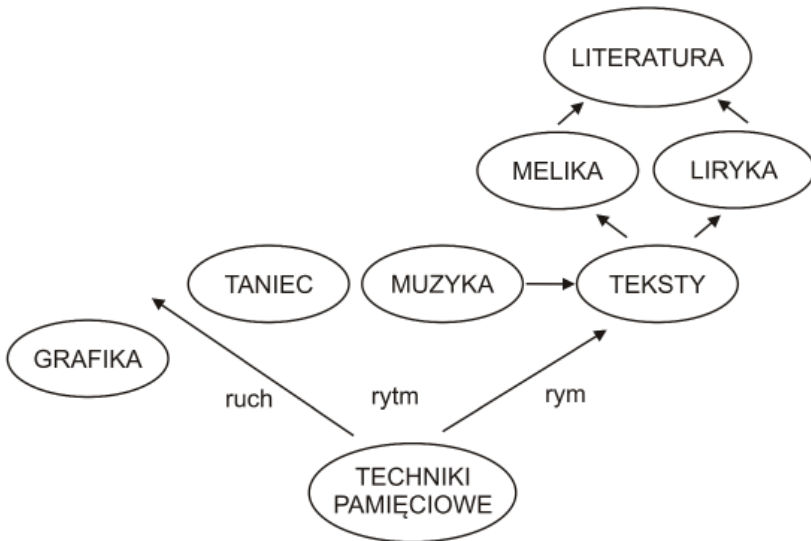


Tu przekaz zapamiętywany jest przez sekwencję słów, sekwencję ruchów i plastyczny obraz.

Inną metodą na szybkie i trwałe zapamiętywanie jest w technikach słownych zastosowanie rytmu i rymu (najdoskonalszą formą tego jest wiersz sylabotoniczny).

Niektóre ludy połączyły to z ruchem (np. haka – maoryski taniec wojenny), a następnie aby utrzymać jednolity rytm pojawiły się instrumenty perkusyjne (na początku dłonie, potem kije, a na końcu bębny).

Słowa, rytm, ruch – pozostał jeden krok, aby deklamowane treści zostały uzupełnione o melodię i powstała muzyka.



W starożytności mowa wiązana była prezentowana z akompaniamentem liry (liryka) lub fletu (melika). Liryka przetrwała do czasu powstania literatury – zapisu. Wykonawca mógł samodzielnie wykonywać utwory słowne przygrywając na lirze. Melika wymagała kilku wykonawców. Ambicje takiego zespołu prowadziły w końcu do przekształcenia mowy wiązanej w śpiew i muzykę.

Dopiero w XX wieku na skutek sprymitywizowania muzyki nastąpił regres do meliki (śpiewać każdy może). Ale o tym dalej...

Pojawiające się nowe technologie przechowywania i przekazywania informacji wprowadziły nowe formy prezentacji i nowe formy dystrybucji poezji (nowe tory komunikacyjne).



Haka – maoryski taniec wojenny

Taniec przy akompaniamencie klaskania - ręce najprostszy instrument perkusyjny





Pierwszą rewolucją było wynalezienie pisma, a potem druku. Sztuka słowa mówionego jest dalej obecna, ale jej obszar zmniejsza się wraz z powszechnością umiejętności czytania i pisania.

Dominacja słowa pisanego ulega załamaniu po wynalezieniu i upowszechnieniu radia. Do łask wraca sztuka słowa mówionego. Potęgą tej sztuki ujawnia się 30 października 1938 roku podczas audycji „Wojna światów” Orsona Wellesa. Jeszcze nigdy wyobraźnia autora nie wzbudziła tak realistycznych obrazów u odbiorców. Słuchowisko było stylizowane na bezpośrednią transmisję z miejsca zdarzeń. Przedstawienie to, w atmosferze napięcia społecznego i wzrostu poczucia zagrożenia poprzedzającego II wojnę światową, zostało potraktowane przez radiosłuchaczy jako faktoid – rzeczywisty reportaż inwazji Marsjan na Ziemię, który wzbudził panikę wśród wielu mieszkańców New Jersey. Ta radiowa adaptacja powieści stała się jednym z pierwszych obiektów badań socjologicznych Projektu Radio prowadzonych przez Fundację Rockefellera – skupiającej się na badaniu wpływu wywieranego przez mass media na społeczeństwo.

Kolejnym milowym krokiem jest film (kino), a potem telewizja (przekaz trafia bezpośrednio do domów odbiorców).

Obecna rewolucja cyfrowa zmieniła tradycyjny paradygmat autor – czytelnik (odbiorca). Najbardziej do tego przyczynił się internet – możliwość interaktywnego komunikowania się, w tej chwili nie tylko tekstowego, ale też fonicznego i wizualnego. Teraz bez większych problemów każdy może być i autorem, i czytelnikiem (odbiorcą). Jedyny problem w tej sytuacji to ten, że większość chce być autorami i nie zamierza czytać innych. O tym będę pisał dalej...



Aby utrzymać jednolity rytm pojawiły się instrumenty perkusyjne -
na początku dłonie, potem kije, a na końcu bębny

Melika i liryka w starożytnej Grecji



Liryka

Jest to ta forma poezji, która przekazywana jest zazwyczaj w postaci druku. Jak wcześniej pisałem kody (język poetycki) jakimi posługują się współcześni autorzy jest dla przeciętnego czytelnika niezrozumiałą. Ten rodzaj poezji znalazł się pod ścianą, doszedł do granic, gdzie dalsze eksperymenty językowe przestają być czytelne nawet dla wybitnych fachowców. Krótko mówiąc, rozwój liryki dobiegł końca... Liryka stała się formą archaiczną.

Dlaczego tak jest piszę o tym dalej w rozdziale „Poeta – Krytyk – Odbiorca”.

Melika

Poezja mówiona z akompaniamentem muzycznym, audio-poezja, rap (w Polsce zwany też hip-hopem) została niesłusznie zaanektowana przez muzykę, mimo że muzyką nie jest.

Udowodniłem to wielokrotnie podczas sesji popularnonaukowych. Jako producent muzyczny do wybranego rapowego tekstu (po angielsku, aby nie wyróżniać lub dyskredytować polskich autorów) utworzyłem (w ciągu jednego popołudnia) 5 różnych „podkładów” muzycznych, tzw. bitów (w tym jeden w wykonaniu orkiestry symfonicznej – oczywiście syntetycznej). Okazało się, że wszystkie te „utwory” tworzą całość. Tak więc różne melodie pasowały do tej samej deklamacji (rapu). Z definicji taka twórczość muzyką nie jest. Ergo, rap nie jest muzyką – jest formą literacką.

Oddanie przez literaturę meliki przemysłowi muzycznemu wepchnęło ją w ślepią uliczkę komercji. Wytwórnictwo płytowe promujące głównie muzykę w podobny sposób traktują melikę (rap). Liczy się dobre brzmienie, taneczny rytm, skandalizujące teksty. Warstwa słowna utworów, język poetycki jest na drugim planie. O wartości meliki nie decydują walory literackie, a bardziej muzyczne.

Mam nadzieję, że ta książka zainspiruje krytyków literackich o wrażliwości muzycznej do zajęcia się naukowym opracowaniem dorobku twórców meliki (rapu).



Praprzodek raperów - wędrowny lirnik
(lira korbowa była instrumentem smyczkowym)

Multipoezja

Zmuszony byłem do wymyślenia tej nazwy dla zjawiska, które na Zachodzie określane jest terminem „visual poems” – poezja wizualna (dosłownie: wiersze wizualne), ponieważ nazwę tę przywłaszczyli już sobie plastycy dla określenia pewnego rodzaju sztuki performatywnej.

Utwory multipoetyckie nazwałem po długim zastanowieniu „wizjami”, gdyż ten termin najlepiej oddaje specyfikę tego rodzaju twórczości.

Wizje to nie rodzaj clipów ilustrujących wiersze wzbogacone o akompaniament. Wizje to wzajemnie łączące się i uzupełniające trzy warstwy utworu – obraz, słowo i dźwięk. Pierwszą polską wizję pt. „Cisza o północy” stworzyłem w 2017 roku i zaprezentowałem podczas sesji popularnonaukowej „Liryka – Melika – Multipoezja” w czasie „Radomskich Spotkań z Poezją” w Klubie Środowisk Twórczych „Łaźnia”.

Dlaczego multipoezja ma przyszłość? Ta nowa forma komunikacji poetyckiej wymaga większych umiejętności i wiedzy. Do stworzenia wizji nie wystarczy znajomość języka polskiego, umiejętność pisania i sprawne posługiwanie się mową wiązaną. Potrzebna jest umiejętność: posługiwania się językiem filmu, tworzenia muzyki, etc. Multipoezja jest sztuką wymagającą od autora - nie tylko jeśli chodzi o akt twórczy, ale też koszty produkcji. Aby stworzyć lirykę wystarczy papier i coś do pisania. Melika wymaga już studia nagrań. Multipoezja to kamery, sprzęt dźwiękowy, studio nagrań, odpowiednie oprogramowanie, nie wspominając o dystrybucji na trwałym nośniku (tłoczenie płyt DVD).

Te nakłady finansowe skutkują tym, że producent (wydawca) bardzo ostrożnie będzie wybierał twórców – będzie krytycznie oceniał dzieła. Te mechanizmy pozwalają na podnoszenie na coraz wyższy poziom multipoezji.

Kilka refleksji o kulturze hip-hopu



Pod koniec lat 70-tych wśród społeczności murzyńskiej w USA pojawia się nowa subkultura, a właściwie kultura hip-hopu. W Polsce hip-hop rozkwita w latach 90-tych, kiedy to przemiany gospodarcze i społeczne generują wśród młodzieży komunistycznych blokowisk, ale też osiedli popegeerowskich, sytuację jak w murzyńskich gettach USA.

Pozwoliłem sobie na nazwanie tego sposobu organizacji społeczności kulturą, a nie subkulturą z kilku powodów.

Po pierwsze, jest to do tej pory jedyna kultura młodzieżowa (normotyp), która wytworzyła prawie wszystkie formy sztuki. Wcześniej-sze subkultury ograniczały się do muzyki, plastyki, ubioru, np. hippisi.

Hip-hop stworzył swoistą muzykę – mówię o tzw. muzyce hip-hop, w której zastosowano techniki scratchingu (efektu perkusyjnego uzyskiwanego przez ręczne obracanie grającej płyty gramofonowej), literaturę – rap, ubiór – charakterystyczne stroje (zwłaszcza wpół opuszczone spodnie), plastykę – graffiti, murale, taniec – breakdance, etc.

Rap początkowo dotyczył problemów życia w mieście, prezentował kulturę ziomali, biednych dzielnic miasta, wykluczonych. Z biegiem czasu w Polsce melika (rap) poszerzyła swoje zainteresowania o wątki patriotyczne, miłosne, publicystyczne, a nawet religijne.

Kultura hip-hopu powstała w oparciu o środowiska lokalne Murzynów w dużych miastach USA. Cechą charakterystyczną tych środowisk była trybalizacja stosunków społecznych, nowoczesna plemienność oparta na gangach. Pierwotnie kultura hip-hopu była silnie związana ze światem przestępczym – raperzy udawali przywódców gangów, moda na zsunięte poniżej bioder spodnie wywodzi się z zakładów karnych (ma tam określoną symbolikę).



Muzyka hip-hopu oparta na samplingu, scratchach i rap (deklamacja na podkładzie bitów) – to twórczość ludzi, którzy nie potrafią grać na jakimś instrumencie i nie potrafią śpiewać. Te dwa rodzaje twórczości pozwalają właściwie każdemu być „twórcą”.

Charakterystyczną dla kultury hip-hopu formą plastyczną jest graffiti (murale). Źródłem tej twórczości są rysunki jaskiniowe, freski w różnych wnętrzach (świeckich i sakralnych). Pojawienie się graffiti (murali), malarstwa na zewnątrz związane było z wynalazkiem farb



Tworzenie scratchy - rytmiczne poruszenie płytą gramofonową w przód i w tył

Graffiti znakujące teren gangu





odpornych na warunki atmosferyczne. Dawni twórcy chętnie tworzyliby swoje dzieła na zewnątrz, jednakże nietrwale barwniki ograniczały ich twórczość do wnętrza (czy to jaskini, czy do kościoła lub pałacu).

W Polsce kultura hip-hopu rozwijała się na innym gruncie. Plemienność w Polsce wyznaczana była przez miejsce zamieszkania – ziomałem był ten, który mieszkał w tym samym bloku, osiedlu, dzielnicy. Wyznacznikiem była znajomość z podwórka, spod trzepaka między blokami, osiedla popegeerowskiego, kibicowanie tej samej drużynie.

Środowiska hip-hopowe zjednoczone jedną kulturą tworzyły plemiona, klany. Podobne to było do Szkocji – poszczególne klany walczyły ze sobą, ale w przypadku zagrożenia kraju potrafiły się zjednoczyć.

Symptomatyczne jest pojęcie „ziomal”. Pochodzi od słowa „ziomek” (wywodzi się od słowa „ziemia”, tu w znaczeniu „okolica”, „nasze terytorium”), a więc znaczy też „krajan” (związane ze słowem „kraj”), „rodak” (w znaczeniu „tu rodzony”, „z naszego rodu”), „swojak”. Wskazuje to na bliższe lub dalsze, prawdziwe czy urojone związki rodzinne, a więc związki rodowe, szczepowe, plemienne. Te tendencje ksenofobiczne sprzyjają twórczości o treściach patriotycznych.



W Polsce kultura hip-hopu związana była ze środowiskami wykluczonych – bezrobotnych w blokowiskach lub osiedlach popegeerowskich, młodzieży związanej ze środowiskami przestępczymi, częścią kibiców.

Graffiti w początkowej fazie pełniło funkcję totemów. Stylizowane literonictwo ostrzegało, informowało, który „gang” zarządza dzielnicą. Potem przekształciły się te napisy we pełnowymiarowe dzieła malar-
skie – murale.

Wraz ze zmianami społecznymi, bogaceniem się ludzi, zanika źródło kultury hip-hopu. Muzyka, rap, plastyka, moda komercjalizują się, przenikają do innych grup społecznych, stają się stylizacją.

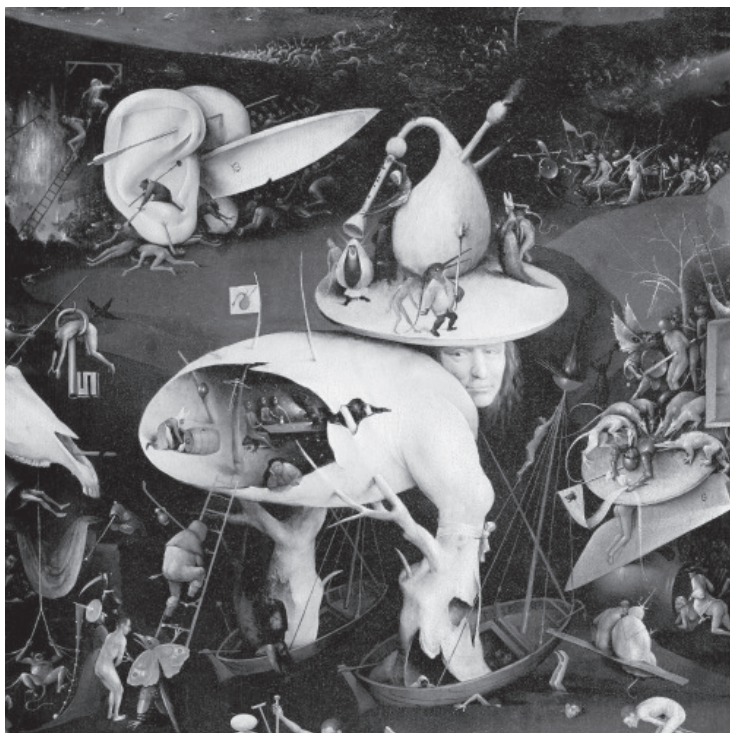
Początki i rozwój multipoezji

Warunkiem *sine qua non* zaistnienia multipoezji jest wynalezienie filmu.

Wizualnych źródeł multipoezji należy szukać w twórczości plastycznej. Rysunki, malowidła towarzyszyły człowiekowi od początków istnienia cywilizacji. Najpierw były formą bazy danych – dokumentowaniem zdarzeń, tablicami pogładowymi, etc. W związku z tym plastyka starała się w swoich wytworach jak najdokładniej przedstawiać rzeczywistość – dominował realizm, dokumentowanie tego, co istnieje, faktów.



Na przełomie XV i XVI wieku Hieronymus Bosch (właśc. Van Aken) do ówczesnego malarstwa wprowadził elementy fantastyki, poezję. Dzieła jego nie przedstawiały już rzeczywistości, ale przez fantastyczne krajobrazy, stwory, postaci – wzbudzały w odbiorcy wrażenia, wyobrażenia, refleksje oraz emocje - przeżycia nie znane dotychczas. W swoim malarstwie oddał w pełni sens poezji.



Na kilka stuleci plastycy zapomnieli jednak o przesłaniu H. Boscha. Ducha poezji w plastyce obudzili dopiero romantycy w XIX wieku. Nie byli tak radykalni jak Bosch, ale ściśle wiązali swoją twórczość malarską z ówczesną literaturą, pełną mrocznej atmosfery, egzaltacji, melancholii i niesamowitości.

Kwintesencją języka poetyckiego w plastyce staje się surrealizm. Tu, tak jak w malarstwie H. Boscha, wyobrażenia poetycka nie zna granic. Surrealiści w warstwie filozoficznej bazują na koncepcjach



Caspar David Friedrich - Opactwo w dębowym lesie (romantyzm)

Rene Magritte - Cuda natury (surrealizm)



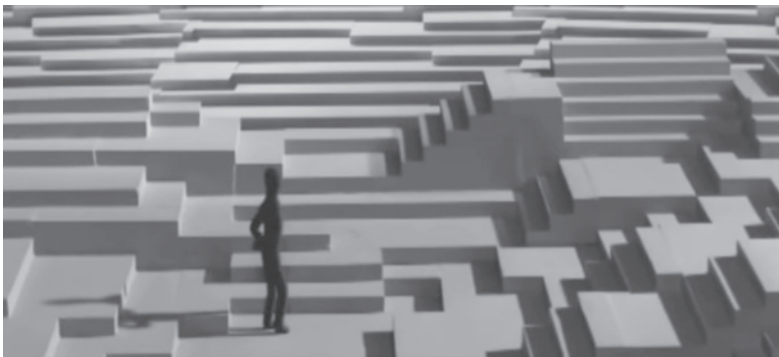
Z. Freuda – sięgają do ukrytych pokładów umysłu ludzkiego, tzw. podświadomości, gdzie ukrywają się „demony”.

Od początku istnienia kina powstawały poetyckie filmy. Za pierwszy taki obraz należy uznać dzieło surrealistów: L. Bunuela i S. Dali pt. „Pies andaluzyjski” (1928). W 1929 roku L. Bunuel nakręcił „Złoty wiek”, który też można nazwać multipoezją. Mimo że filmy te były nieme, to podczas projekcji taper uzupełniał je o „ścieżkę dźwiękową”.

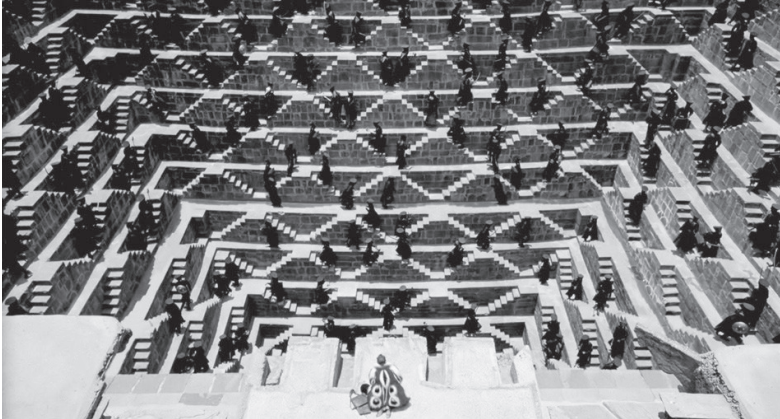


Kadr z filmu „Pies andaluzyjski”

W historii kina można znaleźć wiele przykładów filmów, których fragmenty można nazwać multipoezją, np. „Yellow Submarine” (Żółta łódź podwodna) reż. George Dunning z 1968 r., czy „The Fall” (Magia uczuć) reż. Tarsema Singh Dhandwara z 2006 r.



Kadr z filmu „Schody”



Kadr z filmu „Magia uczuć”



Kadr z filmu „Żółta łódź podwodna”

W Polsce w filmie animowanym w latach 60-tych pojawia się nurt poetycki. Jan Lenica tworzy w 1962 r. film pt. „Labirynt”, a potem inne w tym stylu (np. „Rhinoceros” 1965).

Podobną wrażliwość poetycką w swoich filmach prezentuje Stefan Schabenbeck (np. „Schody” 1968, „Wszystko jest liczbą” 1967).

Polskim wkładem w multipoezję z pewnością jest „Katedra” reż. Tomasz Bagiński z 2002 r. Film jest inspirowany twórczością plastyczną Zdzisława Beksińskiego, który reprezentuje polski nurt surrealizmu.



Kadr z filmu „Labirynt”

Pojawienie się telewizji i tzw. muzycznych videoclipów otworzyło nowe perspektywy dla multipoezji. Początkowo videoclipy pełniły funkcję reklamową – prezentowały utwór i wykonawców. Potem zaczęły powstawać utwory fabularne, a w końcu poetyckie. Jednakże warstwa wizyjna była tylko tłem dla muzyki.

Rozpowszechnienie cyfrowej fotografii i filmu, powstanie filmowych serwisów internetowych pozwoliło twórcom rozwijać multipoezję. Platforma technologiczna stała się dostępna właściwie dla każdego posiadacza smartfonu, programy do tworzenia muzyki z użyciem sampli niewiele kosztują, a sample (fragmenty muzyki, z których jak z klocków można tworzyć utwory muzyczne) są ogólnie dostępne za darmo w internecie, cyfrowy montaż filmu właściwie też jest za darmo.

Dystrybucja również nie stanowi problemów finansowych i technicznych – wystarczy dostęp do internetu, a filmy za darmo można prezentować na wielu serwisach społecznościowych.



Zdzisław Beksiński - obraz



Kadr z filmu „Katedra”

Problemem jest jeszcze tylko popularność tej formy poezji. Cóż z tego, że umieszczonych zostaną setki, a może nawet tysiące wizji, kiedy zginą one w milionach innych filmów? Niezbędne jest, aby powstały specjalistyczne serwisy poświęcone prezentowaniu i ocenie multipoezji. Twórcy będą mogli wymieniać się doświadczeniami, ale też dzięki krytyce rozwijać swoją twórczość.

Wyjaśnienie. Pierwsza polska wizja stworzona przez mnie w 2017 roku pt. „Cisza o północy” została usunięta z serwisu YouTube wraz z moim kontem, gdzie prezentowane były również moje utwory muzyczne poświęcone Żołnierzom Wyklętym (muzyka do filmu), z powodu „naruszenia standardów społeczności”. Jednakże na tej platformie można znaleźć trochę twórczości multipoetyckiej (anglojęzycznej) pod hasłem „visual poem (poems)”. Spora ich część prezentuje wysoki poziom formalny i treściowy – są to wizje dające wiele ciekawych odczuć i refleksji.

Czym różni się film od multipoezji?

Tradycyjnie uznaje się, że lirykę tworzą artyści indywidualnie (przez jedną osobę) – bardzo rzadko zdarzają się utwory pisane grupowo lub w duecie.

W przypadku meliki dopuszczalne jest, aby współtwórcą warstwy muzycznej był inny artysta. Tu warto rozróżnić twórców od wykonawców (artystów kreatywnych od odtwórców). Na przykład, twórcą wiersza jest konkretny poeta, ale aby mógł trafić do czytelnika to pracuje nad tym składacz, drukarz, etc. Podobnie w melice – poeta napisał tekst, nagrał jego wersję słowną (pomagali mu pracownicy studia nagrań), ktoś lub on sam wymyślił tzw. bity (ktoś je nagrał), ktoś lub sam połączył te dwie warstwy – a potem cała masa ludzi zajmowała się dystrybucją (obsługa koncertów, tłocznia płyt, etc.).

Idealem multipoezji jest utwór stworzony przez jednego autora. Wymaga to jednak od niego znajomości nie tylko pisania tekstów, ale też tworzenia muzyki, a w końcu umiejętności reżyserskich, operatorskich, montażu, etc.

Film tworzony jest przez wielu artystów: scenarzysta, reżyser, operator, scenograf, muzyk, aktorzy, etc. Jest więc dziełem grupowym. Multipoezja powinna być w jak największym stopniu dziełem indywidualnym. Jeśli nie przez dzieło jednych rąk, to chociaż w sensie kompozytorskim – symfonię tworzy jeden muzyk, ale wykonuje ją cała orkiestra, którą dyryguje autor.

Na zakończenie

Czy przedstawione przeze mnie idee się spełnią? Przy obecnym postępie technologicznym, dostępie do tanich technik cyfrowych, internetu, smartfonów – bardzo szybko może nastąpić wybuch zainteresowania multipoezją (zwłaszcza wśród najmłodszych odbiorców). Ci, którzy pierwsi odnajdą się w tym nowym nurcie, staną się klasykami, prekursorami tego rodzaju twórczości...

POETA – KRYTYK – ODBIORCA

Jak wcześniej pisałem, poezja jest specyficzną formą komunikowania się:



W tym schemacie została pominięta bardzo ważna relacja, a mianowicie – relacja zwrotna.



Takie zjawisko – komunikacji interaktywnej – występuje tylko w przypadku kontaktów bezpośrednich poety z czytelnikiem (np. na spotkaniu autorskim). W opisanych wyżej relacjach tak poeta, jak i czytelnik mogą wyjaśnić sobie problemy wynikające z niejasności kodu (języka poetyckiego).

W przypadkach, kiedy poeta komunikuje się pośrednio z odbiorcą poprzez różnego rodzaju środki (media) nie ma możliwości bezpośredniej interakcji i wyjaśnienia zawłości kodu (języka poetyckiego). Między czytelnikiem a twórcą musi pojawić się pośrednik – taką funkcję pełni krytyk. Warto nadmienić, że decydenci medialni (wydawcy, producenci) zazwyczaj znają się bardziej na biznesie niż na poezji, więc potrzebują opinii fachowców, aby podjąć racjonalne decyzje – zasięgają opinii krytyków.

Ten prosty świat spotkań autorskich z czytelnikami został zastąpiony przez bardziej skomplikowany system.

Omówię teraz poszczególne funkcje elementów tego systemu i relacje jakie zachodzą między nimi.

Poeta tworzy dzieła poetyckie z pomocą specyficznego kodu – języka poetyckiego. Wytwory swoje chce przedstawić odbiorcom. Może to zrobić bezpośrednio na spotkaniach autorskich. Aby jednak mieć większy krąg odbiorców i tym samym większe uznanie, potrzebuje publikacji wielkonakładowych – zwraca się więc do wydawcy, aby ten rozpowszechnił jego dzieła.

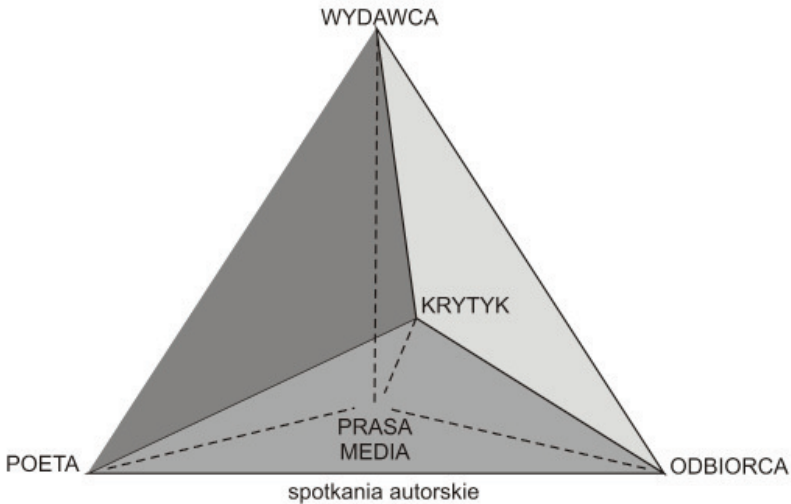
Wydawca potrzebuje opinii o wartości artystycznej tych utworów – zwraca się do krytyka po recenzje. Pozytywna recenzja krytyka może mieć wpływ na upowszechnienie twórczości poety. Napisałem „może”, gdyż pojawia się jeszcze jeden problem – odbiorca.

Jak ma dokonać wyboru czytelnik, mając na półkach księgarni i bibliotek tysiące tytułów? Chce również poznać opinię fachowców – krytyków. Dla odbiorców jedynym źródłem recenzji są media (prasa literacka, kulturalna, programy telewizyjne, rzadziej audycje radiowe).

Media, oprócz funkcji opiniodawczej, stanowią też pierwsze sito krytyczne. Dawniej normalną drogą artystyczną były: najpierw spotkania autorskie, debiut prasowy i na koniec – książka. Na każdym z tych etapów występowała krytyka.

O zaletach i wadach tego systemu piszę w tekstach „Poezji konanie” i „Zmowa milczenia” (patrz: Dodatki).

System ten funkcjonował do połowy lat 90-tych. Za tzw. komuny istniały media zajmujące się promowaniem i krytyką poezji – ogólnopolskie tygodniki (np. Życie Literackie, Literatura, Radar, Kultura), miesięczniki (np. Poezja, Twórczość, Pismo Literacko-Artystyczne, Nowy Wyraz, Okolice). Istniało wiele regionalnych pism, np. Odra (Wrocław), Kamena (Lublin), Przemiany (Kielce) etc. Od poezji nie stroniły nawet dzienniki (publikowałem swoje wiersze np. w „Dzienniku Bałtyckim”). Były to media finansowane przez państwo – programowo przynosiły straty. Jednakże wyżej wymienione tytuły można było kupić w prawie każdym kiosku, nawet na zapadłej prowincji. Odbiorca miał pełen wgląd w życie artystyczne kraju, regionu... Poeci zaś mogli publikować swoje utwory jak nie w tym, to innym medium.



Na początku lat 90-tych dogmatycznie postanowiono prywatyzować co się da. Oddano tytuły prasy kulturalnej redakcjom. Byli tam ludzie, którzy nie mieli pojęcia o biznesie, regułach wolnego rynku. Jedyne co potrafili, to starać się o pieniądze od państwa. Państwo jednak wolało dotować co innego. Po znajomości sfinansowano parę projektów „krewnych i znajomych królika”. Wraz ze zmianami politycznymi następowały zmiany w udzielaniu dotacji. Upadały jedne, a powstawały inne projekty, które po zmianie władzy zniknęły z rynku.

Ważną funkcją prasy literackiej była obok prezentacji utworów poetyckich ocena (krytyka) tej twórczości. Ponadto analizowała i opisywała pojawiające się nowe tendencje w poezji. Pełniła również funkcje edukacyjne – ułatwiała zrozumienie języka poetyckiego, wyjaśniała jego pochodzenie, konotacje historyczne i kulturowe.

Prasa literacka była dystrybutorem tekstów opinii – wyznaczała mody, kreowała popularność, kształtowała gusty literackie, jej czytanie wyznaczało przynależność do inteligencji.

Każdy, kto chciał uchodzić za człowieka inteligentnego, obytego, kulturalnego – za elitę – obnosił się z tygodnikami literackimi, a czytanie miesięczników, np. „Poezji” albo „Twórczości” nadawało status „intelektualisty”.

System, o którym pisałem wyżej zawałił się.

Gwoździami do trumny tego systemu stały się: internet, komputerowy skład i cyfrowa technologia druku.

Cyfryzacja druku (skład komputerowy zamiast linotypów i zece-rów, odejście od naświetlarni i druku offsetowego na rzecz maszyn cyfrowych) obniżyła radykalnie koszty niskonakładowych wydawnictw. W tradycyjnej technice wydanie 100-200 egzemplarzy tomiku kosztowało kilka tysięcy złotych – obecnie to kilkaset złotych. Właściwie każdy może przygotować samemu książkę, wysłać do drukarni cyfrowej i za kilkaset złotych wydać tomik poetycki w nakładzie 100-200 egzemplarzy. Krytycy, wydawnictwa, prasa literacka stała się autorom zbędna – po co narażać się na niepochlebne opinie?

Jeśli nie stać autora na wydanie książki za własne pieniądze, może do dystrybucji swej twórczości wykorzystać internet.

Jest czymś normalnym, że tradycyjne media zostają powoli zastępowane przez internet – wiele czasopism ma cyfrową kopię w sieci. Ze środowiskiem poetów jest inaczej...

Po likwidacji tradycyjnych mediów zajmujących się literaturą nastąpił okres bałaganu, okres walki i naporu, powrót do „natury”. Z tego chaosu wyłonił się nowy system funkcjonowania poezji.

Tak jak wcześniej mieliśmy poezję ogólnopolską, regionalną i lokalną, tak teraz mamy poezję środowiskową i powiatową. Tak jak wcześniej mieliśmy krytykę literacką, tak teraz mamy kółka wzajemnej adoracji.

Kiedyś poezja miała strukturę hierarchiczną (rodzaj piramidy) - twórca najpierw musiał się wybić wśród znajomych, bywalców domów kultury, potem pojawiały się publikacje w lokalnej prasie, co powodowało, że był dostrzeżony przez regionalny ośrodek artystyczny (Kielce, Kraków, Lublin, itp.). Tu już władza (województwa zazwyczaj) finansowały wydanie debiutanckich tomików miejscowym autorom. Ostatnim etapem była publikacja w ogólnopolskich renomowanych wydawnictwach i zaistnienie w prasie ogólnopolskiej.



Obecnie poeci nie chcą takiej rywalizacji. Ich ambicje ograniczają się do bycia gwiazdą środowiskową lub powiatową. Poezja polska żyje obok siebie w kilku środowiskach i w setkach powiatów. Brak jest wymiany doświadczeń.

Piszę o środowiskach, bo po roku 1990 literaci nie tylko stworzyli kilka organizacji zrzeszających pisarzy, ale też powstały środowiska wokół partii, fundacji, gazet, telewizji, etc. Środowiska te są zazwyczaj zantagonizowane, nie tyle na płaszczyźnie artystycznej, co ze względu na poglądy polityczne, życiorysy, wyznawane ideologie, etc.

Najbardziej widoczne dla wszystkich pęknięcie to konflikt wywołany przez nagrodę Nobla przyznaną Wisławie Szymborskiej, a nie Zbigniewowi Herbertowi. Wokół „Gazety Wyborczej” i nagrody „Nike” powstało środowisko poetów „postępowych”. Artyści popierający Prawo i Sprawiedliwość za swojego poetyckiego guru uznali Jarosława M. Rymkiewicza.

Internet zastąpił klasyczne media, a także dotychczasowe wydawnictwa. Poeta może publikować swoje utwory właściwie bezkosztowo. Jedynym problemem jest znaleźć odbiorców.

W sukurs przychodzi możliwość tworzenia na portalach społecznościowych grup dyskusyjnych. Każdy z autorów zakładający taką grupę stara się mieć jak najwięcej uczestników, aby podnieść znaczenie, rangę takiej grupy. Z tego powodu zaczyna działać mechanizm „nie krytykuj”. Zwracanie uwagi innym twórcom zniechęca ich do uczestnictwa w „naszej” grupie i przenoszą się do takiej, gdzie spotykają się z pochwałami. Tak więc powstają kółka wzajemnej adoracji – pochwaleni muszą odwdziżyć się tym samym. Brak krytyki nie sprzyja doskonaleniu warsztatu, rozwojowi poetyckiemu. Poeci internetowi tworzą środowiska wsparcia, wzajemnych przysług, etc. - pojawia się syndrom kliku, mafii poetyckiej.

Każda próba krytycznego opisu twórczości w takich środowiskach spotyka się z dezaprobatą, atakami, wykluczeniem, etc. Poeci internetowi żyją w przekonaniu, że ich twórczość ma czytelników, jest doceniana, jest wartościowa...

Wśród obecnych poetów źródłem sukcesu literackiego nie jest dążenie do „wielkości”, wyrastanie ponad innych, ale unikanie krytyki. Jeśli jest to tylko sukces na poziomie powiatu, ale nie musi spotykać się z analizą znawcy poezji – to zapewnia satysfakcję. Poeci stali się kunktatorscy, ostrożni – byle tylko nikt nie poddał w wątpliwość „wielkości”, uznania na terenie powiatu.

Kolejnym przyczynkiem do upadku współczesnej poezji jest publikowanie za pieniądze. Znalazła się grupa przedsiębiorczych ludzi, którzy za pieniądze poetów wydają co roku (w latach 2016-18) zbiór poezji pod fałszywym tytułem „Antologia poetów polskich”. Napisałem: „pod fałszywym”, gdyż ani to nie jest zawsze poezja, ani nie opisuje twórczości poetyckiej w Polsce w danym roku. Każdy może wykupić sobie miejsce w tej antologii. Powstaje efekt sankcjonowania rangi lokalnych poetów – jego utwory wszak znajdują się w „Antologii poetów polskich”, a więc „wielkość” została potwierdzona.

Ciekawym jest, że kiedy w 2016 roku postanowiłem podjąć się wydawania antologii „Debiuty poetyckie”, odnowić inicjatywę Jerzego Leszina Koperskiego i Andrzeja K. Waśkiewicza, bez żadnego wkładu finansowego autorów, ofiarowując nawet darmowe egzemplarze

autorskie – nikt się nie zgłosił. Czyżby w tamtym roku nie było żadnych poetyckich debiutów książkowych?

Potwierdza się moja teza o unikaniu przez poetów konfrontacji z innymi, oceny przez krytyka, podważenia rangi poety powiatowego.

Jak wcześniej napisałem zniknęły media związane z poezją (prezentacja wierszy, recenzowanie tomików, kształtowanie gustów czytelnicznych czy prezentacja nowych nurtów w twórczości). Za tym zaczęły rozpadać się następne elementy istniejącego wcześniej systemu. Nie ma prasy literackiej, nie ma potrzeby utrzymywać krytyków literackich. Powstało wprawdzie wiele wydawnictw, ale były one na tyle małe, że nie były w stanie zatrudniać bezrobotnych krytyków. Wielu z nich porzuciło tę ścieżkę kariery i znalazło inne prace (np. na uczelniach, w placówkach kultury, itp.). Czas również zbiera śmiertelne żniwo wśród wybitnych krytyków literackich. Na ich miejsce nie pojawiają się nowi, bo gdzie mają prezentować swoją pracę (a ponadto – kogo to obchodzi?).

Następnymi, którzy skreślili poezję z pola swoich zainteresowań – to wydawcy. Wydawnictwa obecnie nastawione są przede wszystkim na zysk. Poezja interesuje ich tylko w tej kategorii – tak więc, wydają klasyków, lektury szkolne, ewentualnie noblistów (zaraz po otrzymaniu nagrody, bo w krótkim czasie ich popularność spada).

Współczesna poezja drukowana jest tylko lokalnie, przez małe wydawnictwa i często na koszt autora.

Tak więc, życie literackie (poetyckie) ogólnopolskie nie istnieje. Czytelnicy z Gdańska nie mają pojęcia o twórczości poetów z Krakowa, w samym Krakowie jedne środowiska poetyckie zwalczają inne (nie znając nawzajem swojej twórczości). W prasie ogólnopolskiej brak fachowych recenzji, analiz, propozycji poetyckich – czytelnik zapomniął o poezji.

Tradycyjne formy poetyckie (nazywam to liryką) uprawiają jeszcze ludzie starszego pokolenia, którzy wykształcili się w nieistniejącym już paradygmacie, który opisałem na początku.

Młodzi twórcy swoje poetyckie potrzeby realizują w melice (rapie). Tu rzeczywiście, jak kiedyś liryka, poezja trafiła pod strzechy, a właściwie na podwórka blokowisk i osiedli popegeerowskich. Jednakże i ta forma pozbawiona wpływu krytyki literackiej, przejęta przez przemysł muzyczny – więdnie, gdyż ulega komercjalizacji, a zmieniające się mody muzyczne spychają rap (melikę) do przeszłych trendów.

Jedynym ratunkiem dla meliki jest jej powrót do literatury i poddanie się krytyce poetyckiej. Nowy język, nowe treści i ciekawe, nawet eksperymentalne (nietaneczne) bity mogą tę formę twórczości poetyckiej podnieść na nowy poziom. Ale do tego potrzeba współpracy mediów i krytyków literackich. Nie jestem optymistą... Nie powstanie ogólnopolski miesięcznik „Melika”, nie będzie dużego portalu internetowego „Melika Polska”, telewizje nie będą co tydzień prezentować audycji „Przegląd meliki”. Bez tego, tak jak liryka – melika znajdzie się w skansenie.

Nowe czasy, nowe technologie, to i nowe formy poetyckie. Ratunkiem dla twórczości poetyckiej jest multipoezja (visual poems).

POEZJA - OFIARA WOJNY

W pierwszym tomie „Herezji” pt. „Polska w stanie wojny” pisałem o trwającej wojnie informacyjnej. Przypomnę podstawowe zagadnienia tam opisane, na kanwie których będę prowadził dalsze rozważania o współczesnej poezji polskiej.

Wojna informacyjna ma za zadanie zniszczenie państwa (narodu, społeczności) za pomocą informacji. Dotyczy niszczenia norm i motywacji, niszczenia struktur i kanałów informacyjnych (niekoniecznie związanych ze sprzętem elektronicznym – np. podważania wiarygodności prasy). Warto zwrócić uwagę na mylenie pojęć: wojny informacyjnej z wojną cybernetyczną.

Wojna cybernetyczna dotyczy niszczenia hardware’u (komputerów, łączy sieciowych, itp.) lub software’u – np. zablokowanie transakcji bankowych, wyłączenie oprogramowania portu lotniczego, blokowanie lub niszczenie sprzętu, oprogramowania z pomocą wirusów.

Wojna informacyjna przebiega w kilku następujących po sobie etapach:

1. demoralizacji,
2. destabilizacji,
3. kryzysu,
4. interwencji,
5. normalizacji – stabilizacji.

Skupię się tu na opisie etapu demoralizacji, bo ma on największy wpływ na poezję (sztukę).

Demoralizacja

Jak wcześniej pisałem, decydującą rolę w życiu społecznym, państwowym odgrywa cywilizacja jaką realizują ludzie. Inaczej mówiąc, o stanie państwa, narodu, społeczności decydują obowiązujące normy społeczne.

Termin „demoralizacja” używany jest tu w znaczeniu niszczenia wszelkich norm społecznych, a nie tylko etycznych. Oznacza to po prostu niszczenie wszystkich norm obowiązujących w danej cywilizacji.

Zadaniem tego etapu jest doprowadzenie do barbaryzacji lub podmiary cywilizacji po to, aby ludzie stali się czynnikiem powodującym (przyczynami) następujące potem zdarzenia – destabilizację i kryzys.

Celem przeciwnika jest stworzenie grup ludzi, którzy będąc zde-moralizowanymi, z własnej woli będą powodować konflikty. Znane są klasyczne antagonizmy: młodzi – starzy, postęp – zacofanie, biedni – bogaci, mądrzy – głupi, my – oni, nowoczesność – ciemnogród, itp.

Demoralizacja prowadzona jest przede wszystkim przez tzw. piekielną triadę – oświatę, media i przemysł rozrywkowy.

Proces ten trwa co najmniej przez pokolenie, tj. 15-30 lat. Musi się więc rozpoczynać już od początku wychowania człowieka – stąd tak wielkie znaczenie oświaty. Media i przemysł rozrywkowy oddziałują zaś na całą populację.

Przez stulecia sztuka była określana normami w naszym kręgu kulturowym czerpanymi z cywilizacji łacińskiej. Tak więc, sztuka była ograniczana przez etykę – obok odczuć estetycznych sztuka powinna motywować do dobra (aspekt moralizatorski). Piękno było normowane przez pojęcia pozytywne, konstruktywne, jako harmonia. Istniały określone kanony piękna. Ponadto sztuka zakorzeniona była w konkretnym normotypie (kulturze).

W procesie demoralizacji prowadzone są operacje mające na celu zniszczenie obowiązujących norm w zakresie sztuki i zastąpienie ich innymi.

Na pierwszy ogień postanowiono podważyć istnienie ideału piękna.

Przez epoki ideał piękna się zmieniał. Obecnie chodzi o to, aby zlikwidować w ogóle pojęcie „ideał piękna” – wszystko co uznamy arbitralnie za piękne jest piękne, więc nie potrzeba wzorców piękna – ideałów piękna.

W ten sposób można dowolnie kreować artystów, ich wielkość – skoro nie ma punktu odniesienia (ideał piękna nie istnieje), to autorytety decydują, co jest piękna, co jest wartościowe, co jest sztuką, kto jest artystą (a nawet autorytetem nie tylko w dziedzinie sztuki).

Uznanie, że nie istnieje ideał piękna prowadzi do względności (relatywizacji) odczuć estetycznych. Pojawia się koncepcja, że wszystko może być piękne (a tym samym wszystko może być brzydkie). W poezji do tego „przysłużył się” Edward Stachura swoim hasłem „wszystko jest poezją”.

Człowiek wobec takiego paradygmatu (nie ma punktu odniesienia) szuka odpowiedzi na swoje dylematy estetyczne. Tu pole do popisu znajdują wszelkiego rodzaju „dyktatorzy mody”, „prorocy smaku”, etc.

Poczesną rolę w krzewieniu estetyki relatywistycznej ma triada – oświata, media i przemysł rozrywkowy. Oświata usunęła z kręgu swego zainteresowania kształcenie artystyczne, podstawy historii sztuki (w tym literatury), kształcenia dobrego smaku. Media i przemysł rozrywkowy lansują mody, autorytety, artystów, estetykę – które zmieniają się w każdym sezonie.

Jak pisałem wcześniej poezja powinna być ograniczona przez etykę. Obecnie etyka została zastąpiona przez ideologie – poezja ma służyć słusznej sprawie. Stąd kryteria oceny są pozaartystyczne. W ocenie dzieła artystycznego nie jest ważny kunszt (warsztat, forma), ale nabiera wagi osoba autora i przekaz ideologiczny. Dzieła wybitne, ale autorstwa artystów o niesłusznych poglądach nie mogą być dobre. Również poezja nie mająca „słusznego” przekazu jest miernotą.

Poeci chcący robić „karierę” artystyczną bardzo dobrze wiedzą skąd wieje wiatr i tworzą sprzężenie zwrotne dla ideologizacji literatury. Wystarczy przeanalizować nagrody literackie Nobla z ostatnich lat, aby potwierdzić te tezy.

Celem tej demoralizacji jest z jednej strony wykształcenie odbiorcy podatnego na wpływy zewnętrzne, a z drugiej - niedopuszczenia do odtworzenia autonomicznego systemu literatury, o którym pisałem wcześniej.

Zniszczenie norm i motywacji, zniszczenie struktur i kanałów informacyjnych – to stworzenie odbiorcy bezrefleksyjnego, podatnego na wpływy autorytetów. Z jednej strony ograniczany jest dostęp do informacji – przez likwidację mediów literackich co skutkuje brakiem obrazu twórczości poetyckiej – istniejących trendów, porównania róż-

nych środowisk, oceny twórczości, a z drugiej – dostarczaniem tych informacji, które mają realizować cele ideologiczne – lansowanie wybranych twórców, określonej tematyki dzieł (np. gender, homoseksualizm, antykatolicyzm, etc.).

Mamy też do czynienia z ograniczaniem rozpowszechniania informacji – ograniczania zasięgu oddziaływania twórczości poetyckiej. Brak ogólnopolskich platform literackich spowodowało poezję do rangi powiatowej lub środowiskowej. Media i przemysł rozrywkowy kreują ogólnopolskich twórców (lepiej czy gorzej), ale są to działania pozaliterackie – jak już pisałem – promuje się twórców „słusznych” i twórczość „po linii i na bazie”. Ważnym aspektem w tych działaniach są wpływy zagranicy, zwłaszcza literacka Nagroda Nobla, itp.

ZAKOŃCZENIE

Książka ta nie wyczerpuje tematu.

Tak jak pierwszy tom „Polska w stanie wojny” przejdzie bez echa – żaden tygodnik społeczno-kulturalny nie wspomni o tym. Potwierdza to tylko tezy opisane przeze mnie.

Nikomu nie zależy na współczesnej poezji polskiej, na jej rozwoju, promowaniu. Nikt nie widzi potrzeby dyskusji na ten temat.

Niszczenie resztek cywilizacji łacińskiej trwa w najlepsze. Środowiska opiniotwórcze zajmują się bieżącymi sprawami, analizują w gruncie rzeczy nieistotne problemy. W pierwszym tomie „Herezji” napisałem: *„Wielu publicystów, naukowców dostrzega poszczególne elementy problemów – jest to jednak ogląd rzeczywistości z perspektywy sierżanta siedzącego w okopie, co najwyżej oficera dowodzącego bitwą.*

W książce przedstawiam wzorzec - nie bitwy, nie kampanii, nie frontu – ale całej wojny, która się wokół nas toczy, o czym większość nie zdaje sobie sprawy...”

Wielu czytelników może odczuwać niedosyt wynikający ze zbyt powierzchownych wywodów, definicji czy dowodów. Chciałbym wyczerpująco opisać, zdefiniować, wyjaśnić, udowodnić przedstawione tu tezy, ale po pierwsze nie starczyłoby mi życia na to, a po drugie – książka ta musiałaby mieć kilka tysięcy stron.

Mimo wszystko mam nadzieję, że książka ta stanie się początkiem dyskusji o losach współczesnej poezji polskiej. Mam nadzieję...

DODATKI

Zamieszczam tu teksty, które nie mają szans na publikację książkowe, a są one związane z poruszanymi tematami. Czytelnik może przy okazji poznać jak na przełomie wieków kiełkowały w mojej twórczości te koncepcje. Wiele z nich to polemiki z poglądami innych autorów - staram się przytoczyć obszerne fragmenty ich tekstów.

W latach 1992-96 byłem wydawcą i redaktorem naczelnym miesięcznika „Prowincje Literackie”. Pozwoliło mi to na publikację kilku tekstów. Jednakże mały zasięg czasopisma i brak zainteresowania środowisk twórczych tymi tematami pozostawił je bez echa.

● Co chce załatwić Andrzej Tymowski ● Dwie napaści na Kotańskiego ● Spotkanie z Andrzejewskim ● Powrót do jaskini poezji ● Kino węgierskie na zakręcie ● Filmowy wandalizm ●

RADAR

PL ISSN 0495-9222
Numer indeksu — 2702

26 LUTEGO 1987

9

(630)

Rok XXXVIII

WARSZAWA

TYGODNIK PRACY TWÓRCZEJ

CENA 15 ZŁ



KAROL MALISZEWSKI

U nas poezji nie prowadzą

Wyprawa do miasteczka,
do księgarni,
u nas poezji nie prowadzą
— a gdzie prowadzą?

tam i tam prowadzą,
Z powrotem
do pociągu

Jadę (błady jak papier,
na którym notują się mijane
wsie, miasteczka; wszystko

Warszawa

Chodziłem po Warszawie, był mroźny
poranek,
już mówiono o wiosnie w wyższych
sferach
ptasich... długo stałem na moście,
lód drżał — — — był jak lava wulkanu
tramwaj brzęczał uprzęcią, warczał
pudel
na mnie: przybyś z prowincji —
z miasteczka Drohobycz, w gminie Nowa
Ruda

Chodziłem po Warszawie, ścisnął
pierworodny zbiór wierszy
zawinięty w gazetę,

Dariusz Kowalczyk o poezji jaskiniowej - wybrane fragmenty („Radar” nr 47 z 1986, nr 9 z 1987 r.). Teksty innego autora prezentuję po to, aby zrozumiałymi były odniesienia w moich polemikach.

(...) choroba poezji wynika z braku celu, co jest wynikiem dewaluacji wartości obiegowych i braku jakichkolwiek wartości osobistych (które byłyby dostrzegalne w twórczości). Wartości obecne w „poezji jaskiniowej” nie posiadają dostatecznej siły, aby stać się wartościami etycznymi lub estetycznymi, są skutkiem ucieczki do platońskiej jaskini (...)

Termin „poezja jaskiniowa” można interpretować dwojako; jako poezję pierwotną, prymitywną i zacofaną lub (jak ja rozumiem) jako „poezję ludzi z platońskiej jaskini”. Aleksander Świętochowski w pracy pt. „Poeta jako człowiek pierwotny”, napisanej w 1896 roku, zauważył dziwną zbieżność między spostrzeganiem świata przez człowieka pierwotnego, a myśleniem i spostrzeganiem poetyckim. Zbieżność ta uwidacznia się szczególnie w sposobie obrazowania świata. Człowieka pierwotnego charakteryzuje myślenie magiczne, ożywienie świata, antropomorfizacja żywiolów i bóstw oraz dojrzały artyficyzizm (przekonanie polegające na tym, że wszystko na świecie łącznie z naturalnymi bytami i zdarzeniami jest przez kogoś wykonywane - przyp. wł). Ten sam mechanizm zauważył Świętochowski w poetyckim ujmowaniu świata i własnych przeżyć podmiotu lirycznego, jego języku, metaforyce, personifikacjach zabiegach stylistycznych, hipostazie. Termin „pierwotny” nie jest więc u niego pejoratywem, lecz tylko zwykłą zależnością. W swoich rozważaniach o współczesnej poezji polskiej postanowiłem pójść tym tropem i podczas mych speleologicznych poszukiwań trafiłem za młodą poezją do platońskiej jaskini, która jest już symbolem o zabarwieniu pejoratywnym. (...) uznałem, że cała literacka Polska schroniła się w platońskiej jaskini, gdzie obserwuje pełzające po ścianach cienie życia, pisze o nich wiersze, podczas gdy prawdziwe idee pozostają nietknięte. W tym sformułowaniu zawiera się sedno platońskiego agnostycyzmu, czyli poglądu negującego możliwość poznania obiektywnej rzeczywistości. Platon uważał ludzi za jaskiniowców siedzących tyłem do świata Idei, spętanych, pozbawionych możliwości odwrócenia się. Mogą oni jedynie obserwować

ściany jaskini, pelzające po nich cienie prawdziwych Idei, które to cienie uznają za obiektywną rzeczywistość. Zakładając, że nie należy generalizować (istnieją przecież wyjątki), uważam młodych poetów właśnie za platońskich jaskiniowców, biorących własną, subiektywną prawdę o świecie za prawdę obiektywną, epatujących czytelnika mylnymi spostrzeżeniami i obiegowymi frazesami oraz nudną poezją sloganów zarówno w formie, jak i treści. Jeżeli ta sytuacja jeszcze się pogorszy, grozi to zupełną atrofią wyobraźni, oryginalności i pomysłowości, homogenizacją poezji na bardzo niskim poziomie. Ulotność tej poezji spowodowana jest nihilizmem etycznym i estetycznym, brakiem wiążących symboli i wartości, w końcu epigonizmem (...)

Nie chodzi mi o stworzenie jakiegś orientacji, nie zależy mi na zniechęcaniu do pisania przynajmniej 7 tysięcy poetów, aby pozostałym było łatwiej. Wprost przeciwnie, zależy mi na obudzeniu poezji z jaskiniowego letargu i pchnięciu jej na właściwe tory, choćby to powiększyło szeregi poetów. Chodzi o tory nowocześniejsze, ciekawsze krajobrazy poetyckie. Krytyk powinien pełnić rolę stymulatora, lecz nigdy nie powinien radzić, jak i o czym pisać. Z tej choroby każdy powinien uleczyć się sam. Platon za jedynych ludzi potrafiących poznać świat Idei uważał filozofów, zaś artystów proponował wygnąć z jego Państwa. Ja za filozofów życia uważam właśnie artystów, dlatego razi mnie niechlubne podejście do świata, wartości, egocentryczne nastawienie do własnej sztuki i ogólnohumanistycznych idei (...)

Dzielić poezję można wszcz i wzdłuż bez końca, mnożyć orientacje i grupy, ujmować z coraz to innej perspektywy. Jednak najbardziej pierwotnym podziałem jest wyróżnienie poezji dobrej i złej. Jest to prosta zasada podziału, stosowana najczęściej przez czytelnika, dla którego wiersz jest komunikatywny i dobry lub niekomunikatywny i zły. Poezja bez czytelnika właściwie nie istnieje. Dlatego też wybierając wartości poeta musi odrzucić egocentryzm i egoizm, musi stać się służą niepospolitym, dającym radość, budzącym refleksje, tworzącym poczucie wewnętrznej harmonii lub demaskującym zło.(...) Chyba właśnie dlatego nie lubię wierszy skrajnie osobistych, rejestrujących wrażenia codzienności bez jakiegokolwiek refleksji, wyobraźni. Poeta

przed napisaniem, ale nie w czasie samego tworzenia powinien mieć sprecyzowane zamiary, wybrane wartości, skryształizowane przekonania. Od momentu debiutu staje się on współtwórcą kultury społeczeństwa, a więc nie jest to tylko niewinna zabawa, nawet mało twórcze działa tworzą kulturę, a w tym konkretnym przypadku – krajobraz poezji polskiej lat osiemdziesiątych. Moim zdaniem „poezja jaskiniowa” wynika właśnie z traktowania poezji i jej publikowania jako niewinnej zabawy, która nie może nic zmienić, nikomu zaszkodzić. Tymczasem w zalewie nijakiej poezji, ulotnych wierszy epatujących czytelnika własnym wnętrzem, jakie by ono nie było, własnymi frustracjami i zmartwieniami, czytelnik odwrócił się od poezji. Nie zrzucamy winy na brak kultury literackiej społeczeństwa, gdyż moim zdaniem jest ona coraz wyższa, lecz coraz bardziej zniechęcona do form propagowanych przez telewizję, teatr, literaturę, kino. Zakłóceniu uległa komunikacja twórca-odbiorca, a winą za ten stan rzeczy obarcza się odbiorcę. (...)

„Poezja jaskiniowa” jest nieudolną kontynuacją „nowej prywatności”, kierunku osłabiającego siłę poezji, przytępiającego jej oryginalność. Nawet pod wpływem wydarzeń sierpnia 1980 i grudnia 1981 poeci nie obudzili się z letargu (...) Wydarzenia te niewiele zmieniły w poezji, spowodowały jeszcze intensywniejszą ucieczkę w głąb swoich emigracyjnych skorup, większą skłonność do demonizowania cenzury, nasilające się mechanizmy autocenzury i niechęć do drastycznych tematów. Wszelka wina została przelana na warunki zewnętrzne, instytucje życia społecznego. Rozpoczął się okres poezji nijakiej, nacechowanej nieufnością, podejrzliwością, poezji subiektywnych zmartwień i jaskiniowych cieni (...)

Najbardziej ostatnio urzekła mnie poezja Marka Czuku. „Urzekła” to odpowiednie słowo dla uczucia, jakie wywołują we mnie jego wiersze. (...) Marek balansuje w poezji na krawędzi, na ostrzu, nie popadając w żadną skrajność, łatwo odzyskując równowagę erudyty, pisze bez wspinania się na palce, z lekkością i pewnym wdziękiem, umiejętnie stopniując napięcie. (...) Nie mogę oprzeć się chęci zacytowania wiersza „Nauka”:

*uczymy się poezji
od pijanego Gałczyńskiego
uczymy się malarstwa
od obłąkanego van Gogha
uczymy się muzyki
od głuchego Beethovena
uczymy się siebie
w prywatnej krainie intymności
którą kontroluje
nieodłączny subiektywizm
uczymy się od wielkich i małych
od wyklętych pokoleń
od dziadów kościelnych
Nemesis nauczy nas życia*

(Dygresja własna: **Nemesis** (postanowienie, rozdająca to, co należy) – w mitologii greckiej bogini zemsty, sprawiedliwości i przeznaczenia. Zsyłała na ludzi szczęście lub niepowodzenie, ściagała przestępców i decydowała o losie w zależności od zasług).

NIE TĘDY DROGA...

Wiele szumu narobiło się wokół „poezji jaskiniowej” Dariusza Kowalczyka. To, co do tej pory napisano, podniosło mi ciśnienie.

Koncepcja D. Kowalczyka być może jest i słuszna, lecz z całą pewnością jest niespójna. Mnóstwo w niej sprzeczności, „frazesów i sloganów”, a nawet demagogii.

Do rzeczy...

„Choroba poezji wynika z braku celu, co jest wynikiem dewaluacji wartości obiegowych i braku jakichkolwiek wartości osobistych (które byłyby dostrzegane w twórczości). Wartości obecne w „poezji jaskiniowej” nie posiadają dostatecznej siły, aby stać się wartościami etycznymi lub estetycznymi”.

Tak więc, „w naszych” poetach jest „brak jakichkolwiek wartości osobistych”. Według Kowalczyka poeta jest istotą amoralną. Panie Dariuszu, stąd niedaleko do faszyzmu.

Dalej...

Jakiego rodzaju są wartości „poezji jaskiniowej”, które dopiero mają się stać „wartościami etycznymi lub estetycznymi”? Skoro są zdewaluowane, to normalne, że „nie posiadają dostatecznej siły”. Może to mają być „wartości” prezentowane przez Marka Czuku (tak hołubionego przez Kowalczyka)? Z braku innych publikacji M. Czuku oparłem się na wierszu, który zacytował mój adwersarz. W wierszu tym Czuku hołduje smaczkom drobnomieszczańskiej, snobistycznej estetyki – Gałczyński, van Gogh, Beethoven (nie ujmując wielkości Wielkim). A wartości: uczenie się życia z dzieł artystycznych i swego subiektywnego przeżycia „w prywatnej krainie intymności” – uczenie się życia z cieni platońskiej jaskini. I Nemezis... Oto według Kowalczyka „prawdziwa i ogólnohumanistyczna idea” – Nemezis.

A propos prawdziwych idei Kowalczyka. Napisał: *„Cała literacka Polska (...) obserwuje pelzające po ścianach cienie życia, pisze o nich wiersze, podczas gdy prawdziwe idee pozostają nietknięte”.* Po pierwsze – jakie są te „prawdziwe idee”, a jakie są fałszywe? Po drugie

– idee prawdziwe dla Kowalczyka nie muszą być prawdziwymi dla mnie i tysięcy ludzi. Wystarczy przeczytać historię filozofii, a okaże się ileż to „prawdziwych idei”, chociażby Platona, przestało być prawdziwymi.

I dalej...

„Ja za filozofów życia uważam właśnie artystów, dlatego razi mnie niechlubne podejście (poetów – przyp. wł.) do świata wartości, egocentryczne nastawienie do własnej sztuki i ogólnohumanistycznych idei”.

Zastanawiam się, jak to „chlubnie” podeszli do świata wartości np. dadaści czy abstrakcjoniści; jak to poeci „niechlubnie” napisali: zabijaj, kradnij, cudzołóż, mów fałszywe świadectwo przeciw bliźniemu swemu, požądaj rzeczy, która jego jest, etc. Egocentryzm (egotyzm) jest cechą wrodzoną każdej istoty żywej. I bardzo dobrze! Każdy twórca patrzy przez siebie (ileż to mamy wspaniałych autoportretów, wspomnień, pamiętników). Każdy człowiek ma ojcowski stosunek do swych wytworów, nawet Kowalczyk, który tak zaciekle broni swych koncepcji, bo są jego.

I ostatnia, najważniejsza moim zdaniem, sprawa.

„Rozpoczął się okres poezji nijakiej, nacechowanej nieufnością, podejrzliwością, poezji subiektywnych zmartwień i jaskiniowych cieni”.

Jeśli nawet tak jest, to przecież o tym, co ukazuje się w prasie i na półkach księgarń, decydują krytycy. Krytyka jest owym sitem, przez które przechodzą poeci. Dlaczego więc Kowalczyk ma pretensje do poetów i zabrania im rozczulania się nad sobą, a nie ma ich (pretensji) do krytyki. Przecież to ona przepuszcza „poezję jaskiniową”, a być może preferują ją.

Tak więc, problem nie polega na tworzeniu „poezji jaskiniowej”, ale na jej drukowaniu. I ostatnia uwaga – może byłoby lepiej dla naszej literatury, gdyby na siłę nie reanimowano poezji. Niech znikną z łam pras i półek księgarskich „cienie z jaskini”, a pojawią się tylko te utwory, w których są „prawdziwe, ogólnohumanistyczne idee”.

(tekst przesłany do redakcji tygodnika „Radar” 1987)

KRYZYS...! KRYZYS...?

Kryzys literatury? Wiele szumu narobiło się wokół tego pojęcia. Ci co uwierzyli, że tak jest, w różny sposób tłumaczą to zjawisko. Wy-myślając na przykład jakąś „poezję jaskiniową” (Radar nr 47 z 1986 r. oraz nr 9 z 1987 r.).

Zalóżmy, że kryzys literatury, a poezji w szczególności, jest faktem. Za ten stan rzeczy obwiniają się wzajemnie twórcy, krytycy i odbiorcy. Krytycy zarzucają twórcom, że są mało twórczy, że nie powstają arcydzieła. Pisarze, tłumacząc się, wytykają odbiorcom wypaczony gust i płytkie zainteresowania. Czytelnicy ganią literaturę za zbytne estetyzowanie i awangardowość. Wszyscy, co najgorsze, mają rację.

Twórca znajduje się między młotem a kowadłem, między krytyką a odbiorcami. Krytyka wywiera naciski na pisarzy, by popychali do przodu wózek literatury poprzez coraz bardziej ekstrawaganckie eksperymenty, które potem zalegają półki księgarń latami. Chce rozwoju, postępu. Chce, by polska literatura pretendowała do tytułu „Wyroczeni”. Jako twórca staje przed dylematem: jak i co tworzyć? Moralistyka, postawa artysty – to podjęcia zdewaluowane. Praca dla mass mediów, to praca najemna. Co tworzyć? R. Wellek i A. Warren w „Teorii literatury” napisali: *„Jeżeli poddamy analizie różne utwory budzące podziw swoją filozofią, często znajdziemy w nich jedynie banały na temat śmiertelności człowieka lub niepewności losu”*. Czyli *nihil novi* od Homera? Pozostaje nam tylko forma. Tu też istnieją pewne granice, których nie można przekroczyć, jeśli chce się trafić do czytelników otępionych działaniem literatury „masowej”. Z własnego doświadczenia, jak również z badań socjologicznych wiem, że większość społeczeństwa hołduje „szkolnemu” kanonowi literatury, a więc Mickiewicz, Słowacki, Iwaszkiewicz i inni, zaś awangardą interesuje się wąski krąg ludzi (filolodzy, krytycy, sami twórcy). Preferując twórczość progresywną wprowadzamy się do getta literackiego

Środowisko czytelników stało się mętnym stawem, w którym pod grubą warstwą obojętności wobec KULTURY duszą się twórcy. Czytelnik karmiony od najmłodszych lat przez środki masowego przekazu papką zhomogenizowanej kultury masowej opartej na wzorach

zachodnich, przyjął konsumpcyjną postawę wobec sztuki. A przecież „kultura masowa – pisał D. McDonald – *nie jest formą artystyczną, lecz produktem użytkowym; jej przyrodzoną tendencją jest obniżanie się, ześlizgiwanie w stronę taniości i standaryzacji – jak produkcji przemysłowej*”. Rosnąca uniformizacja i standaryzacja schematów zachowań ludzkich, myślenia i odczuwania prowadzi do wykształcenia się odbiorcy, który by odpocząć po ciężkiej pracy szuka rozrywki taniej i nieskomplikowanej. Styl tej kultury wyrasta nie z faktu dostępności ofert, ale z wyboru propozycji. Chciałem przez to powiedzieć, iż odbiorca przy wielości propozycji: jak spędzić czas wolny – ogranicza się do kilku wariantów korzystania z kultury. Zazwyczaj jest to dyskoteka, telewizja, kino lub... alkohol. Głębszą przyczyną tego rodzaju postaw wobec kultury jest brak odpowiedniego wychowania estetycznego. Już K. Marks pisał, że „*jeśli chcesz rozkoszować się sztuką, musisz być człowiekiem wykształconym w dziedzinie sztuki*”. A co się robi w szkołach? Zgroza!

Kryzys literatury! Ten okrzyk słychać najczęściej ze strony krytyki. A przecież to krytycy decydują o tym, co ukazuje się w prasie i na półkach księgarń. Więc, czy czasem krytycy nie są twórcami owego „kryzysu literatury”, bo w to, że pisarze nic ciekawego nie potrafią stworzyć – nie wierzę. Krytyka – nieomylna wyrocznia o stu twarzach – boryka się sama z problemami kryteriów oceny dzieła literackiego. Sytuację tę można opisać starym dowcipem: „gdzie jest dwu krytyków, tam trzy poglądy”. Taki stan rzeczy prowadzi do tego, że twórcy często piszą „pod krytyka” lub szukają krytyka akceptującego ich twórczość. Powoduje to powstawanie zakulisowego życia literatury.

Piszący musi zdecydować się, czy być „wielkim półkownikiem”, czy „zaczytanym kiczem”. Genialnym twórcą, więc jest ten, którego krytyka uznaje za mistrza, a odbiorcy stoją w kolejkach po jego dzieła (nb. z żyjących mamy jednego – Stanisława Lema). Twórcy zdają sobie sprawę, że nie wszyscy są geniuszami. Większość decyduje się na oderwanie od czytelników. Krytyk, dla nich, staje się jedynym kryterium twórczości. Powstają bełkotliwe utwory, które zalegają półki księgarń. Pisarz, który wybiera czytelnika, staje się pariasem i wyrobnikiem, o którym „wielka” krytyka nie chce wiedzieć, bo jest autorem np. powieści science-fiction.

Co dalej? Po pierwsze – krytyka musi uporządkować kryteria oceny. Przede wszystkim zaś odejść od tzw. pozaliterackich kryteriów. Po drugie – należy skończyć z „personalizmem” w literaturze. Nazwisko nie powinno nic znaczyć – znaczenie mają tylko dzieła. Trzeba skończyć z przepychaniem „knotów” autorów, którzy mają „nazwisko” lub też są członkami ZLP. Nie twórzmy z literatury instrumentu pomocy socjalnej czy środków utrzymania, gdyż... „poetą się bywa”. Po trzecie – czy należy na siłę reanimować literaturę. Zaprotestują na pewno literaci „zawodowi”. Odebralibyśmy im środki do życia. Ale kij ma dwa końce. Może zdopingowałoby to ich do pisania dobrych książek.

Na koniec pytanie podstawowe: kto ponosi winę za upadek literatury (jeśli to prawda)? Z pewnością nie odbiorcy, dla których piszemy książki, lecz organizatorzy i dysponenci. Oni to kształtują obraz literatury i czytelnika poprzez określoną politykę wydawniczą. Ale to już inna sprawa...

(postscriptum do tekstu „Nie tędy droga” 1987)

LIST OTWARTY DO ODNOŚNYCH WŁADZ

W naszej literaturze nie dzieje się dobrze, mimo że niektórzy tego nie dostrzegają. Spróbujmy przyjrzeć się z bliska naszej literaturze, „życiu literackiemu”. Obecny model nie spełnia wymogów dzisiejszych czasów. Literatura ma charakter cechowy (a więc feudalny). Mamy „mistrzów”, „czeladników” (to ci po debiucie) i „uczniów”. Ale cech to nie tylko hierarchia, to też cechowe stosunki. „Mistrzowie” zagrożeni konkurencją zaciekle bronią swych „warsztatów” – nie wyzwalają zbyt wielu „czeladników”. Przykłady? Przykładów jest wiele. A to likwiduje się „Radar”, a nowe pismo młodoliterackie jakoś nie może powstać; a to preferuje się w publikacjach „członków cechu” mimo tego, że niektórzy piszą grafomańskie utwory.

W dyskusjach o młodych bez udziału młodych („nic o nas, bez nas” – była kiedyś taka zasada demokracji) słychać tylko narzekania, że „nic ciekawego”, „nic nowego”, „tacy słabi”, „nijacy”. To „mistrzowie” zwłaszcza mistrzowskie krytyki, kreują taki obraz młodej literatury. Nie wierzę w to, że nie ma dobrych utworów pisanych przez młodych. Myślę, że krytyka nie umie lub nie chce dostrzec tych dzieł. Brak umiejętności dojrzenia młodej literatury wynikać może z kryteriów jakimi posługują się krytycy z poprzednich pokoleń. Młodzi operują inną estetyką i światopoglądem. Być może krytyka nie chce dostrzegać młodych, ale to oznacza, iż ma w tym jakiś interes. Jaki?

Zadaję sobie pytanie: dlaczego nie pozwalacie młodym twórcom, młodej literaturze być samodzielnymi?

Marian Mazur w swojej książce pt. „Cybernetyka i charakter” napisał, że *„już w zamierchłej przeszłości do zasad ujarzmiania ludzi należało:*

- ograniczenie wiedzy,
- ograniczenie wypowiedzi i decyzji,
- ograniczenie konsumpcji,
- ograniczenie działalności”.

„Mistrzowie cechowi” bojąc się o swoją pozycję w literaturze (przecież to oni robili „zmianę warty”) „ujarzmiają” młodą literaturę stosując owe prastare metody. Brak „trybuny” jaką był kiedyś „Radar” to właśnie „ograniczanie wiedzy” o tym, co dzieje się w środowisku

młodych, to „ograniczanie wypowiedzi i decyzji” jakim był twórczy ferment w tym piśmie, zwłaszcza w jego ostatnich numerach. Myślę, że „mistrzowie” w mistrzowski sposób wygrali tę partię walki o literaturę z młodymi. „Divide et impera” – nie zapomnieli o tym. Środowiska młodych są wyizolowane, bo brak ogólnopolskiego tygodnika młodych. W literaturze istnieją mafie działające na zasadzie „ja – tobie, ty – mnie”, dzielące między siebie poszczególne „provincje literackie”. Ci młodzi twórcy, którzy nie dają się w to wciągnąć nie istnieją.

Czasami zadaje sobie, jako laik, obrazoburcze pytanie: w czym „mistrzowie” są lepsi od „uczniów”? Moim skromnym zdaniem różnica polega tylko na statusie i to statusie opartym na statystyce wydanych książek. W twórczości tak „mistrzów” jak i „uczniów” dostrzegam podobne wartości, tzn. tak wśród jednych jak i drugich są geniusze i są grafomani. Różnica między „mistrzami” a „młodymi” polega też na tym, że od „młodych” wymaga się geniuszu, zaś „mistrzowi” drukuje się nawet grafomanię (po znajomości).

Jak wyjść z tej sytuacji? Pierwsza rzecz, to równość w traktowaniu wszystkich twórców. Powinny się zacząć liczyć dzieła, a nie nazwiska i funkcje z nimi związane. Po wtóre, jak najszybciej powinny powstać pisma (nie pismo, ale pisma) młodoliterackie i to nie tylko miesięczniki, ale przede wszystkim tygodniki.

I trzecia sprawa, może najważniejsza, to finansowanie wydawnictw. Uważam, że w obecnym stanie konieczne jest, by twórca ponosił również i finansową odpowiedzialność za swoje dzieło. Mogłoby to funkcjonować na zasadzie kredytu udzielanego autorowi przez wydawnictwo. W wypadku straty poniesionej przez wydawcę, autor spłacałby w ratach różnicę między zyskiem a poniesionymi kosztami wydawcy. Oczywiście wydawca zwracałby autorowi niewykupioną część nakładu. W tym systemie nie powinno też zabraknąć sponsorów, którzy braliby na swe barki koszty „nierentownych” publikacji.

Gdyby powyższe trzy warunki zostały spełnione, to w naszej literaturze wiele by się zmieniło. I myślę, że na lepsze.

(napisane 20 lipca 1988 r. w związku z tym, iż 16 lipca 1988 roku ukazał się ostatni numer Tygodnika Pracy Twórczej „Radar”)

POEZJI KONANIE

Współczesna poezja znajduje się w sytuacji paradoksalnej – rozkwita w próżni. Z jednej strony przybywa co roku ton rękopisów, a drugiej – zmniejsza się, choć nigdy nie był zbyt wielki, krąg czytelników poezji. Pojawiają się nawet twierdzenia, że tylko poeci czytają siebie nawzajem. Czyżby twórczość poetycka stała się sztuką getta?

1.

Winię za ten stan rzeczy ponoszą sami poeci. Dla wychowanego na szkolnym kanonie poezji, a więc na wierszu tradycyjnym, sylabicznym, współczesne utwory są za trudne. Wynika to z tego, że poeci chcą być zawodowcami, profesjonalistami, a co gorsza chcą na poezji zarobić. Pierwej jednak, muszą wśród krytyków zdobyć uznanie, muszą stać się „wielkimi”. Ich twórczość, by zostać uznaną za oryginalną, oceniana jest w kategoriach nowych tropów. To prowadzi do powstawania coraz dziwniejszych zjawisk językowych. Dla poetów i krytyków są one miarą istotności, „wielkości” dzieła, zaś dla czytelnika są to dziwolągi lub bełkot. Jeden z amerykańskich krytyków napisał, że *„każdy kto pragnie zrozumieć poezję współczesną, musi w to włożyć co najmniej połowę pracy niezbędnej do nauki obcego języka”*.

Zarzut zbyt dużej trudności współczesnej poezji wynika z braku zrozumienia faktu, że twórczość odzwierciedla lub próbuje odzwierciedlać rzeczywistość. Obecna cywilizacja jest tak złożona, różnorodna, że literatura próbująca ją opisywać jest równie złożona i trudna w odbiorze. Jednakże pogrążenie się w twórczości językowej (zamiast poetyckiej) nie przysporzy poezji czytelników. Dochodzimy już do momentu, kiedy coraz trudniej jest znaleźć taką kombinację słów, aby była ona oryginalna, a przy tym w miarę sensowna i zrozumiała dla czytelnika. Jest to próg, którego nie możemy przekroczyć – za nim jest już tylko bełkot.

Wielu poetów widząc to zagrożenie rezygnuje z „pięknego języka” na rzecz „głębi filozoficznej”. Krytycy tego nurtu próbują wmówić czytelnikom, jakie to wspaniałe idee autorzy mieszczą w swoich wier-

szach. Nic bardziej złudnego! Poezja jest tylko marną namiastką filozofii, socjologii czy psychologii. Wiesze to płytkie rozważania zakamuflowane gąszczem pięknych słów, wielu uproszczeń, stereotypów i przede wszystkim brak oryginalności owych wspaniałych refleksji. Nikt nie przekona mnie, że wierszem Herberta, Miłosza czy Barańczaka można zastąpić dzieła Kierkegaarda, Feuda, Malinowskiego czy Lorenza. Poeci to domorośli filozofowie, psycholodzy z bożej łaski, którym się zdaje, że w wierszach odkrywają Amerykę. Ciekawym jest, dlaczego poeci swego przesłania nie napiszą w formie traktatu. Raz, że przestaliby być poetami, dwa – musieliby wtedy przyznać, że cytują Platona czy Fromma. W wierszu zaś myśli innych ubrane w wymyśloną przez siebie formę podpisują swoim nazwiskiem i urastają do „wielkich”.

Status poety zawodowego, profesjonalisty prowadzi do tego, że tak jak inni profesjonalisci, pisarz żyje niejako odizolowany, w świecie kolegów z profesji. Tworzy w zasadzie dla innych poetów, dla ludzi podobnych sobie. Poeci z literackiego getta pozują na artystów, lekceważąc przy tym fakt, że poza ich własnym, wyizolowanym światem istnieją jeszcze inne, nie mniej ciekawe rzeczywistości. Gombrowicz pisał, że profesjonalizm odarł poezję ze spontaniczności, przydał jej pewną sztuczność i wyzuł poetę z pełni człowieczeństwa.

2.

Z powyższego wynikałoby, że paradoks współczesnej poezji jest „zasługą” tylko poetów – jest to tylko jedna strona medalu. Literatura powstaje (powinna powstawać) dla czytelników. Tak jak poezja żyje w swoim świecie literackiego getta, tak i czytelnik żyje w świecie, w którym gazety, filmy video, radio, telewizja i książkowe „horoły” zniszczyły w nim bodaj możliwość rozumienia prawdziwej poezji, a właściwie wszelkiej prawdziwej sztuki. Można zrzucić winę za ten stan rzeczy na tendencje antyintelektualne i antyartystyczne w życiu społeczeństwa (np. rozprawa z „warszawką” czy biznes, biznes, biznes). Co gorsze i bardzo niepokojące to, że poezja przestała wchodzić w skład podstawowego menu inteligencji. Można jedynie usprawiedliwić to znaczną pauperyzacją i zubożeniem tej warstwy.

Przy takich, a nie innych preferencjach czytelniczych poezja jest, jako forma przestarzała, zdominowana przez prozę. Przestarzałe formy potrafią jedynie przedstawiać przestarzały punkt widzenia, bo nie można oddać współczesnych wydarzeń w języku, który zaczyna trącić banałem.

Na ogół poezja zwróciła się w stronę liryki. Narzuciła sobie poważne ograniczenia – zrezygnowała bowiem w dużej mierze z tego, co czyniło literaturę poczytną – ze snucia opowieści, z opisywania tego jak ludzie żyją lub żyli. Jednakże nawet przełamując te ograniczenia nie jest możliwe teraz, by powstał współczesny „Pan Tadeusz”, ze względu na przestarzałość tej formy. Pojawiają się co prawda coraz częściej wiersze pełne narracyjności, lecz ich poszatkowana forma i odstępstwa od ustalonych norm powodują, że czytelnik wychowany w pop-kulturze nie sięga po nie.

3.

Nie zapominajmy, że między pisarzem a czytelnikiem jest jeszcze krytyk (recenzent). Tak jak samym poetom, też i krytykom poezja jest potrzebna. Recenzenci żerują na niej jak nekrofagi. Sami, chociażby przez zaniechanie recenzowania tomików poetyckich, doprowadzają do tego, że poezja traci odbiorców, by potem na łamach prasy lać krokodyle łzy.

Obecnie powstaje wiele utworów poetyckich, a coraz mniej ich recenzuje się w czasopiśmie ogólnopolskich (z resztą nielicznych). Stratę ponosi poezja i jej odbiorcy, gdyż ani autorzy, ani czytelnicy nie wiedzą co się w poezji dzieje, nie ma nikogo kto promowałby nowe wzorce.

Dużym problemem jest również możliwość publikowania poezji. Wierszy powstaje bardzo dużo, lecz autorzy nie bardzo mają gdzie je wysyłać. Prasa nie jest zbyt zainteresowana publikowaniem poezji. Wydawnictwa nastawione na zysk niechętnie (poza klasykami) wydają tomiki poetyckie. Ilość czasopism, zwłaszcza ogólnopolskich miesięczników literackich, jest niewystarczająca, a rozpowszechnianie obecnie istniejących pism właściwie nie istnieje. Rozwój prasy literackiej i zwiększenie ilości publikowanych tomików zależy od dotacji na te cele. Poezja współczesna i pisma literackie nigdy nie przynosiły

zysku i na całym świecie są w różnoraki sposób dotowane. Nie domagam się, żeby budżet państwa zobowiązany był do łożenia na te cele. Potrzebne są tu raczej mechanizmy podatkowe (ulgi), które zachęcałyby kapitał do sponsorowania przedsięwzięć poetyckich. To, że istnieje możliwość za własne (dla niektórych duże) pieniądze wydać swoją poezję, przy braku promocji i dystrybucji, nie znaczy, iż jest dobrze.

4.

Poezja kona.

Poci paradują jako ofiary (co uwielbiają), bo ich czytelnicy porzucili.

Krytycy gdzieś się pochowali.

Nikt nie chce publikować wierszy.

Czy poezja musi umrzeć? Leszek Żuliński stwierdził z nadzieją, że „*nie po to Rzeczpospolitej poezja zrodziła się za Kochanowskiego, by umrzeć za Wałęsy*”. Wszystko jest możliwe, ale myślę, że nie grozi nam państwo Platona, bo ekskluzywność, elitaryzm i wyjątkowość poezji, jak i jej czytelników, będą nobilitujące, a wierni jej mimo prześladowań nie wyprą się swojej poetyckiej wiary.

(„*Prowincje Literackie*” Nr 2 kwiecień 1992 r.)

ZMOWA MILCZENIA

W swoim artykule „Poezji konanie” przedstawiłem powierzchowny obraz stanu polskiej literatury (poezji). Po kilku miesiącach chciałbym dorzucić do tego ogródka kilka nowych kamyków.

W literaturze, środowisku piszących po cichu mówiło się o kategoriach, według których wartościowane były i są dzieła: o kryteriach pozaliterackich. Ktoś musi powiedzieć o nich głośno.

Często dzieli się literaturę posługując się skalą „Parnas” – „Podnóże”. Naturalnym i oczywistym jest podział na tych co na Parnasie i tych, którzy wspinają się na szczyt lub są jeszcze u podnóża. W tym nie ma nic złego. Niepokojące dopiero staje się to, że „parnasisci” okopują się na szczycie i spychają innych w dół, obwieszczając wszem i wobec, że wspinają się na Parnas „mizerne produkcje literackie nowych roczników”. Na szczycie jest mało miejsca i każdy kto tam dotrze wczepia się w tłumek „parnasistów”. Od czasu do czasu tylko hałny historii potrafi zmieść ich ze szczytu. Wspinający się atakują Parnas za monopolizację tak hierarchii wartości, jak i środków komunikacji. Stojąc na szczycie jest się nietykalnym, ci z dołu nie mogą swymi krytykami dotknąć raz na zawsze uznanego za geniusza. Między „wielkimi” panuje solidarność wobec obcych i wojna wszystkich ze wszystkimi we własnym środowisku.

Kategorią oceniania literatury jest również miejsce jej pochodzenia. Ośrodki takie jak: Warszawa, Kraków czy Poznań, uzurpują sobie prawo do potwierdzania swojej wielkości. Jeśli pojawia się talent na prowincji, szybko sprowadza się go do siebie. Nieświadomy prowincjonał nabiera się na zaproszenia do centrum i myśli, że prezentacja w Warszawie, kontakt ze środowiskiem Krakowa czyni go wielkim. Na prowincji można szpanować swoimi koneksjami z centrum, tam zaś traktowanym się jest tylko jako Janko Muzykant.

Moda lansowana przez tych, którzy mają dostęp do środków przekazu, jest kategorią, której nie sposób pomijać. Nazywane jest to często przez redaktorów profilem pisma i uznawane za jedynie nowoczesne. Wszystko to, co nie mieści się w preferowanym stylu uważa się za niewarte uwagi.

Ostatnia dyskusja nad literaturą PRL-u przywróciła znów kategorię „literatury słusznej”. Okazuje się nagle, że jedynie słuszną (wielką) jest literatura do 1939 roku, emigracyjna i ta z drugiego obiegu. Wszystko co powstało w czterdziestoleciu jest śmieciem. Niektórzy zapomnieli o Wiktorze Woroszyłskim i jego okresie zachwyty stalinizmem, o tym że Stanisław Barańczak debiutował i wychowywał się w PRL-u i dzięki PRL-owi, że nawet Czesław Miłosz trochę się poplaścił. Zapomina się zaś o tych, którzy w Polsce Ludowej oficjalnie publikowali utwory nie mniej „słuszne”, jak ci z emigracji lub drugiego obiegu. Właśnie na prowincji najczyściej było to możliwe.

Niektórzy próbują dzielić literaturę na „europejską” i „zaściankowopolską”. To tak, jakby zarzucić komuś, że tworzy dla dzieci. Autor wie, do kogo kieruje swoje słowa. Jeśli chce być pisarzem polskim, a nie europejskim, to jego sprawa i sprawa czytelników. Ta kategoria może być jedynie opisująca, a nie wartościująca.

Literatura miota się zawsze między artystyzmem a trywialnością, między odbiorcą elitarnym a popularnością. Zwłaszcza poezja współczesna jest zjawiskiem elitarnym. I taka jest czy chce, czy nie. Żadne próby uczynienia z niej literatury popularnej nie powiodły się – nie da się wejść do tej samej rzeki.

Skoro jesteśmy przy poezji... Poezja ma swoją temperaturę. Można ją opisywać w kategoriach: gorąca (emocjonalna) i zimna (intelektualna). Wydaje mi się, że ze swej definicji poezja powinna skłaniać się ku emocjom. Przeżycia intelektualne lepiej wyrażane są w innych formach (eseju, traktacie).

Zaniechano w ocenie poezji używania kategorii tropów stylistycznych. Skłaniając się w stronę prostoty języka (co nie przeczy używaniu tropów), odrzuca się poezję bogatą w środki stylistyczne, uznając ją za trudną. Nic lepiej nie świadczy o poecie, jak warsztat, którym się posługuje. To zaś, że spotyka się wtedy z trudnościami w odczytaniu i zinterpretowaniu utworu, to nie powód do odrzucenia go a priori.

W krytyce powstały dwie szkoły oceny dzieła literackiego. Jedna preferuje odczytywanie utworów w kontekście kultury, druga – w kontekście życia. Dla pierwszych tylko utwory nawiązujące do dzieł

wcześniejszych, z aluzjami do klasyków, itp. są warte uwagi, dla drugich – owa cecha jest grzechem, liczy się tylko opis bebeczków rzeczywistości.

Jeszcze kilka uwag o krytyce. O wielkości w literaturze nie decyduje przede wszystkim dzieło. Decyzje o tym podejmują ci, którzy potrafią przekonać, że utwór jest dziełem – krytycy. Oni to przenosząc na swoich rękach z pokolenia na pokolenie dzieła tworzą klasyków. Oni nagradzają lub potępiają. Życzliwy krytyk i dostęp do środków przekazu to droga do sukcesu.

Krytyka nasza utraciła swój obiektywizm. Wiadomo, że sądy poszczególnych krytyków są obciążone błędem subiektywizmu. Obiektywizm sądu tworzony jest przez większość. W sytuacji, kiedy krytycy posługują się fałszywymi kryteriami oceny, o których pisałem wyżej, kiedy między sobą toczą wojny podjazdowe (personalne, a nie merytoryczne), kiedy nie kompetencje, lecz przeszłość czy przynależność decyduje o znaczeniu krytyka – trudno o obiektywizm, bo pochwała jednego, wywołuje potępienie innych.

Autorzy zwracając się do życzliwych sobie, tworzą tylko pozór swej wielkości. I nie ma co ukrywać, literatura żyje w tej iluzji.

(„*Prowincje Literackie*” Nr 3 grudzień 1992)

OBSESJE POETÓW

Dlaczego piszemy wiersze? Różnie próbowano rozstrzygnąć ten dylemat. Grecy swoje problemy tłumaczyli przez tworzenie mitycznych rozwiązań. Mitologia grecka jest kopalnią odpowiedzi na podobne pytania.

O tym, dlaczego piszemy wiersze, opowiada mit o Perseuszu. Według wierzeń starożytnych Greków on to przyczynił się do narodzin Pegaza, odcinając głowę strasznej Meduzie .

W micie tym Gorgona swym spojrzeniem zamieniała ludzi w kamień. Kamień to bezruch i bezradność. Mimo że odwrócono tu związki przyczynowo-skutkowe, sens jest widoczny: kamień symbolizuje nie tyle samą śmierć, co lęk przed nią.

Lęk ma swe źródło w bezradności. Boimy się wtedy, kiedy nie możemy przeciwstawić się zagrożeniu. Na marginesie, warto w tym miejscu rozróżnić pojęcia: lęku i strachu. Są to bardzo podobne do siebie emocje, jednakże mają trochę inny charakter. Otóż, strach jest taką negatywną (?) emocją, która pojawia się w chwili realnego zagrożenia i mobilizuje do działania. Znika wraz z usunięciem niebezpieczeństwa. Lęk zaś jest to podobna emocja, jednakże przyczyną jej są zagrożenia, które swe źródła mają nie w sytuacjach zewnętrznych, lecz w sferach psychiki ludzkiej. Strach poprzez usunięcie przyczyny zagrożenia jest redukowany, lęk ze względu na to, że przyczyna tkwi w nas samych, jest trudny do usunięcia.

Największym zagrożeniem dla człowieka jest śmierć. To, że jesteśmy bezradni wobec jej istnienia jest powodem ciągłego występowania lęku przed nią, przed umieraniem. Tkwi ten lęk w nas od urodzenia, a będąc wytworem instynktu samozachowawczego, jest nieredukowalny. Nie opuszcza nas nigdy, jedynie ratuje nas przed nim to, że staramy się go spychać do nieświadomości. Co prawda, myśl o śmierci uczyniła nas ludźmi, ale my chcemy posiadać wieczność, uwolnić się w ten sposób od lęku przed nią.

Staramy się redukować lęk przed śmiercią uciekając w wiarę. Wierzymy w nieśmiertelność duszy, w nieśmiertelność naszych słów i uczuć. Dziwnym jest, że przypisujemy cechy nieśmiertelności takim ulotnym rzeczom jak słowa czy uczucia. Pisarstwo jest pewnym ro-

dzajem redukcji lęku przed śmiercią. Poeta ma nadzieję, że zamykając cząstkę siebie w utworach, które pisze, uchroni ją przed zagładą i stanie się nieśmiertelnym, choćby w sferze idei.

Perseusz zabija Meduzę, z jej krwi rodzi się Pegaz - ten skrzydlaty koń - symbol nieśmiertelności i natchnienia poetyckiego. Jest on dzieckiem Gorgony - symbolu lęku. Tak rodzi się poeta - odbija swoje lęki w lustrach wierszy. Pisząc wiersze zabija w sobie choć na chwilę dręczące go lęki.

Wielu poetów pisało wiersze inspirowane tanatofobią. Wyraźnym przykładem tego może być twórczość Bolesława Leśmiana.

Czytając Leśmiana trudno nie dostrzec, że przewijają się w jego wierszach prawie stałe motywy miłości i śmierci. Lęk przed śmiercią w przypadku Leśmiana nie był obawą przed samym faktem umierania, ale przede wszystkim był to lęk przed "wielkim być może". Leśmian bał się nieistnienia. Nie był pewien, czy śmierć jest tylko przejściem do innego świata, czy też nicością. Swoim wątpliwościom dał wyraz w wierszu "Jadwiga" (nb. Jadzia to ludowa nazwa śmierci). Aby uniknąć dręczącego go lęku przed nieistnieniem, przed śmiercią, wierząc, że jako poeta, nawiedzony, prawie równy Bogu, wierząc w magiczną moc sprawczą słowa, biblijnie rzekł "stań się" i stworzył swoje zaświaty.

Psychologia wśród mechanizmów obronnych redukujących lęk wyróżnia m. in. fantazjowanie i regresję. Leśmian fantazjuje budując zaświaty, zaś regresja ma charakter bardziej filogenetyczny, niż ontogenetyczny, przybiera charakter ucieczki przed lękiem w dzieciństwo ludzkości, a nie infantyлизację osobowości. Poeta staje się człowiekiem pierwotnym. Zapelnia swoje zaświaty różnymi postaciami z mitologii ludowej (pierwotnej). Pełno tam demonów (rusałek, dusiołków, południc czy płanetników), duchów animistycznych i duchów zmarłych. To zapelnianie zaświata istnieniami i ich kontakty z obecnym życiem ma uwiarygodnić jego realność.

Sama śmierć urasta w oczach Leśmiana do istoty hiperboskiej. Jej destrukcyjnym wpływom ulega nawet sam Bóg (wyraźnie to widać w wierszu "Dwoje ludzieńków").

Mimo tego, że ludzkość dręczona jest przez lęk przed śmiercią, biologia znalazła sposób na nieśmiertelność. Gatunek ludzki uzyskał ją dzięki popędowi seksualnemu, który wysublimowany został w pojęcie miłości. Poeci wierzą, że miłość zdolna jest przewyciężyć śmierć, nawet tę jednostkową; wierzą, że miłość, zwłaszcza miłość zmysłowa, pozwala potwierdzać swoje siły witalne, to że jeszcze nie umierają, to że żyją.

Miłość w wierszach to nie tylko uczucia skierowane na płeć przeciwną, na związek z kobietą. Miłość ta często obejmuje cały świat i ludzi. Traktowana jest nie tylko jako uczucie, ale też jako postawa wobec rzeczywistości.

W wierszach Leśmiana miłość do kobiety, jak i miłość do szeroko rozumianego świata jest zjawiskiem szczerym i prawdziwym. Potwierdza to ambiwalentny charakter tych uczuć. Leśmian z jednej strony kochał świat i osobę sobie bliską, a z drugiej - odrzucał. Być może bał się zniewolenia przez miłość. Jest to tendencja naturalna. Każdy z nas, o ile normalnie miłuje, rozdarty jest w swym uczuciu między całkowitym oddaniem, zjednoczeniem się z innymi, a silną chęcią bycia indywidualnością, zaznaczania swej odrębności. Przesunięcie się tak w kierunku całkowitego rozplynięcia się w innych, jak i ukierunkowanie na zaznaczanie swej odrębności rodzi miłość patologiczną. Stąd też i miłość składa się z dwu biegunów: fascynacji i lęku (przed śmiercią, jako rozplynięciem się w innych).

Eros i Tanatos stały się dla Leśmiana biegunami życiowego magnesu, między którymi balansował, jak linoskoczek nad przepaścią obłądu.

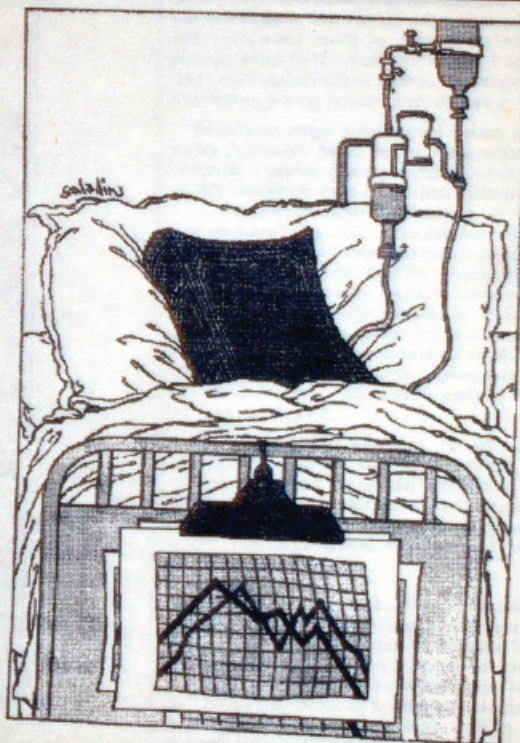
Piszący szukają nieśmiertelności w akcie tworzenia. Wierzą, że będą nieśmiertelni w swoich wierszach, w sławie jaką osiągną. Mają rację - niektórym to się udaje.

(„*Prowincje Literackie*” Nr 4 sierpień 1993)

cena 25.000 zł
miesięcznik
PL ISSN 1230-0705

PROWINCJE LITERACKIE

6



PISARZ NA WOLNYM RYNKU

21 tez Andrzeja K. Waśkiewicza

WIERSZE ANDRZEJA PEKSYKA

„Pisarz na wolnym rynku. 21 tez” Andrzeja K. Waśkiewicza – esej wygłoszony w czasie VII Radomskich Spotkań z Poezją 26 lutego 1994 r. zamieszczony w nr 6 miesięcznika „Prowincje Literackie” (sierpień 1994), który był przygotowany do druku, lecz z braku funduszy nie ukazał się. Fragmenty tekstu innego autora prezentuję po to, aby zrozumiałymi były odniesienia w mojej polemice.

(...) w roku 1989 skończyły się w Polsce lata trzydzieste. Z ich wiarą w organizującą siłę masowych ruchów społecznych i organizującą moc tyleż autorytarnego, co etatystycznego państwa.

Tak mówiąc, akceptujemy tezę Thomasa W. Robinsona, iż realny socjalizm był jedną z metod przekształcania społeczeństw tradycyjnych. Alternatywą były autorytarne systemy wojskowe. Oba są skuteczne, do czasu. Dla społeczeństw, które poszły drogą niesocjalistyczną T. W. Robinson granicę skuteczności ustala na moment, w którym społeczeństwa te przekroczyły pułap 40% urbanizacji, 1.000 \$ dochodu narodowego na głowę ludności i wykształcą klasy średnie. Centralistyczne państwo nie jest już siłą stymulującą procesy przekształceń, staje się zawadą.

Twierdzenie drugie, zostało sformułowane już dawno, jego autorem jest Stefan Żółkiewski. Mówi ono nie o formacjach ekonomicznych, lecz kulturowych, w pewien sposób pozaaustrojęwych. Idzie mianowicie o przejście do XX-wiecznych społeczeństw przemysłowych. Procesy te wyrażają się tyleż w masowych ruchach społecznych, co materialnych skutkach rewolucji naukowo-technicznej, industrializacji i urbanizacji, kulturze wolnego czasu. „Po trzecie wreszcie – to cytat z Żółkiewskiego – upowszechnienie i umasowienie instytucji i środków sprzyjających unifikacji wzorów kultury oraz budzących sprzeczne tendencje wzmacniania i osłabiania wzorców, co sprzyja eksponowaniu w życiu społecznym konfliktowych wyborów kultury (...) Instytucje, o których tu mowa, to szkoła rzeczywiście upowszechniona i potężnie rozwinięte środki masowej komunikacji oraz specjalizacja zawodowa”. Owa „płynną barierę formacji kulturowych”, powiada Żółkiewski, „USA przekroczyły ok. 1918 r, Francja ok. 1930, a Polska ok. 1960 r.”

Tak jak w modelu Robinsona, po osiągnięciu progowych wielkości, centralistyczne państwo staje się hamulcem, przetrada się, najczęściej gwałtownie, w mniej lub bardziej wolnorynkowe demokracje, tak z konstatacji Żółkiewskiego wynika, iż po przekroczeniu barier formacji zmieniają się się i funkcje pisarzy, i reguły rządzące rynkiem literackim. Zmieniają się odbiorcy, zmieniają się więc i wytwórcy. Jeśli zmiany nie następują, znaczy, że działają jakieś hamulce.

W 1991 roku Czesław Miłosz zastanawiał się czy przypadkiem nie było tak, że „socjalistyczne pomysły sprzyjały zachowaniu literatury i sztuki”? One to właśnie wytworzyły „olbrzymią liczbę ludzi rozbudzonych intelektualnie”. A skoro tak, to – pisze – „po doświadczeniach systemu socjalistycznego powinniśmy dążyć do zachowania wielu struktur”. Niby racja, ale kto by w okresie dynamicznych przekształceń i marszu ku słuchał staruchów? Racja Miłosza, dodajmy, nie tylko na tym polegała, że bronił tego, co było niekwestionowanym dorobkiem, ale tego, iż bronił struktur, nie funkcji. Struktury niekoniecznie są ze swymi funkcjami zbieżna, mogą służyć różnym ideom. Jest jednak tak, że – zlikwidowane – zazwyczaj się nie odradzają. Po drugie, zaś państwo pracowników najemnych raczej długo przekształca się w takie, w którym istnieje chwiejna równowaga między tymi, co mają kapitał i środki produkcji, a tymi, co mają na sprzedaż tylko pracę. Jeszcze dłużej trwa proces produkcji „wolnego kapitału”, a tylko ten angażuje się w finansowanie kultury niekomercyjnej.

Ten wolny kapitał występuje zresztą w dwojakiej formie. Jako środki w posiadaniu firm. Tu i sposoby finansowania, i jego zakres są zawisłe od legislacyjnej aktywności państwa. (...)

W 1989 roku nic takiego nie istniało. Ani wolny kapitał. Ani ustawodawstwo wymuszające finansowanie dziedzin niekomercyjnych. Klasa rentierska powstanie, być może, za trzy pokolenia. Zawody inteligencje, a one są głównym producentem i głównym konsumentem kultury, relatywnie zbiedniały. Koszty utrzymania niepomniernie wzrosły.

W 1993 roku nie istnieją też struktury, o których zachowanie dopominał się Miłosz.

Pozostał budżet. (...)

Dlaczego nastąpił odwrót od tego, co cieszyło się – niedawno jeszcze – taką popularnością. Mądrzy skądinąd ludzie tłumaczą to zachłyśnięciem się niedawno niedostępnymi jeszcze dobrami. Minie, ludzie wrócą do wypróbowanych wartości. Będą chodzić do teatrów, kupować wartościowe książki, czytać literacką prasę, znów zapełnią się sale na polskich filmach. Środowiska twórcze, jak niegdyś, będą liczącą się siłą.

Otóż nie. (...)

W latach 70-tych kilkudziesięciotysięczne nakłady tygodników kulturalnych były realnie sprzedawane. Pisma regionalne o tej samej formie miały nakłady kilkunastotysięczne. Przeciętna proza 10-20 tys., przeciętny kryminał 60-100 tys., powieść milicyjna nawet do 200 tys.

Przy czym – i to też trzeba powiedzieć, nie była to produkcja dotowana. A jeśli – to w nie większym stopniu niż dziś. Koncerny prasowo-wydawnicze były wysokodochodowe. (...)

W 1989 r. padły równocześnie trzy reguły. Po pierwsze, konstytuująca politykę literacką (i kulturalną) PRL norma narzucająca publiczności czytającej inteligencji normy czytelnicze. Tak jak kształtowały się one w grupie lewicującej inteligencji lat trzydziestych. Z małymi odstępstwami, dyktowanymi tyleż koniecznościami ekonomicznymi, co – jednak – niemożnością ignorowania potrzeb rzeczywistych, przetrwały one do końca lat osiemdziesiątych i określały produkcję wydawniczą. Po drugie – chronienie produktu krajowego poprzez system preferencji, limitów dewizowych, sztuczny kurs dolara i bariery ideologiczne. Te ostatnie słabły, te pierwsze utrzymały się do końca. Po trzecie – reguła opłacania pracy, według ustalonej przez państwo wartości. Nie według udziału w zysku. To była premia. Państwo opłacało dzieło, nawet jeśli do niego dopłacało. (...)

Bo jest tak: państwo się nie wycofało. Państwo zwiększyło swą rolę. Państwo ucieleśnione w Ministerstwie Kultury, szefach wojewódzkich wydziałów. Państwo wydaje prawie całą prasę literacką, tę jakoś się liczącą, centralną i wojewódzką. Państwo udziela dotacji na książki poetyckie, eseistyczne. (...) Nie da się ukryć – jest to sterowanie ręczne. I stopień podległości chyba nie mniejszy niż w poprzednim systemie.

Tyle tylko, że jest to – tak nazwijmy – działalność w enklawach. I pielęgnowanie tych enklaw. Państwo może dać pieniądze na druk książki poetyckiej, ale nie koniecznie na honorarium. Państwo może sfinansować literacki periodyk, ale już nie może zagwarantować, że ludzie będą go czytać, nie może nawet spowodować by był kolportowany, zakupywany przez biblioteki. Fakt wydania nie oznacza wprowadzenia do obiegu kulturalnego. Infrastruktura, która to gwarantowała, przestała istnieć. (...)

Krótkie, bo krótkie, ale przecież pouczające doświadczenia lat 1989-1993 pokazują jasno, iż rynek naprawdę wolny jest dla literatury zabójczy. Marginalizuje produkt krajowy, spycha do rangi nieszkodliwego hobby twórczość wysokoartystyczną. Uniemożliwia jakkolwiek działalność promocyjną i popularyzatorską. (...)

1-2 listopada 1993

NIE O TO CHODZI

Andrzej K. Waśkiewicz próbując zanalizować sytuację współczesnej literatury sprowadza swoje rozważania do kwestii ekonomicznych. Z pewnością ekonomia, a zwłaszcza sposób finansowania literatury ma wpływ na jej kształt. Jednakże należy pamiętać, że mimo zmieniających się na przestrzeni wieków systemów i formacji ekonomicznych literatura nie zginęła. Warunki ekonomiczne mogą hamować lub stymulować rozwój literatury, ale nigdy nie będzie tak, że sprawy finansowe powstrzymają twórców od pisania książek.

Obecnie znajdujemy się w okresie przejściowym. Śmiem twierdzić, iż jest to przejście od socjalizmu do socjalizmu – od socjalizmu sowieckiego do socjalizmu szwedzkiego („z ludzką twarzą”). Jakby nie było socjalizm, czy to sowiecki, czy szwedzki, będzie zawsze socjalizmem – takim systemem, w którym marnotrawione są pieniądze odebrane ludziom na tzw. cele społeczne (zasiłki dla bezrobotnych, dotacje, subwencje), a ponadto, w którym państwo (urzędnicy) zawsze lepiej wiedzą co jest dobre dla obywateli.

Andrzej K. Waśkiewicz miota się między tym co było, a tym co powinno być. Zachwala subwencjonowanie literatury, a zwłaszcza pisarzy, przez państwo. Jednocześnie marzy mu się etos autora bestsellerów z USA. Nie da się tego pogodzić. Nigdy nie będzie tak, by autor książek wysokoartystycznych czytanych przez kilkuset (może kilka tysięcy) czytelników zarobił tyle co autor bestselleru kupowanego w dziesiątkach tysięcy egzemplarzy. Każdy piszący musi się na coś zdecydować – czy wnieść coś do literatury, czy też zarabiać pieniądze. Nas tym polega wolność (a o to podobno walczyliśmy).

Każda ingerencja państwa w ten proces (stypendia, dotowanie książek) powoduje, że aby dopłacić pisarzowi tworzącemu dla elity, trzeba uszczknąć temu poczytnemu. Prowadzi to do zrównania statusu materialnego obu – socjalizm i to sowiecki.

Andrzej K. Waśkiewicz przytacza słowa Cz. Miłosa: „socjalistyczne pomysły sprzyjały zachowaniu literatury i sztuki” i one to właśnie wytworzyły „olbrzymią liczbę ludzi rozbudzonych intelektualnie”. Nie chcę tu wnikać w to, jaką to literaturę i sztukę zachowywały owe socjalistyczne pomysły, ale pojawia się pytanie: gdzie

podziela się ta „olbrzymia liczba ludzi rozbudzonych intelektualnie”? Skoro nie może utrzymać się na rynku prasa literacka, czy twórczość wysokoartystyczna? Oczywiście jest, że tak wtedy jak i teraz literatura ambitna jest odbierana przez elity, wąskie grupy czytelników (zazwyczaj samych pisarzy, krytyków). To, że np. „Życie Literackie” tyle sprzedawało egzemplarzy, to zasługa państwa, które nakazywało zakup takich tytułów bibliotekom, szkołom i tym podobnym placówkom. Ciekawe, ile w całej sprzedaży było indywidualnych czytelników („Życie Literackie: chyba tylko w okresie drukowania ostatniej części „Powrotu do Edenu” sprzedawane było spod lady). W moim mieście liczącym ok. 10 tys. mieszkańców „Życie Literackie” było kupowane przez 4 osoby, a „Pismo Literacko-Artystyczne” specjalnie „Ruch” sprowadzał dla mnie.

Autor domaga się, aby dalej istniały państwowe dotacje do książek i prasy, stypendia, finansowanie związków twórczych, domów pracy twórczej. Krótko mówiąc chce, by w dalszym ciągu Ministerstwo Kultury i Sztuki rozdzielalo pieniądze podatników „krewnym i znajomym królika”. Przykładem tego może być zapowiedź wyłożenia ok. 13 mld (miliardów) zł dla Krzysztofa Teodora Toeplitza na założenie czasopisma. A dlaczegoż to nie może Ministerstwo dać 50 mln zł „Prowincjom Literackim” (nam to wystarczy)? (*13 mld to 1,3 mln; 50 mln to obecne 5 tys. zł - przyp. wł.*)

Jak może konkurować pismo literackie otrzymujące 8 mln zł (*obecne 800 zł - przyp. wł.*) dotacji rocznie z innymi, które otrzymują co najmniej dziesięciokrotnie więcej? Jak może istnieć wolny rynek idei, gdy jedni mogą krzyżeć, a inni mogą pozwolić sobie jedynie na szept? Jak może współzawodniczyć wydawca z prowincji (do tego niesłuszny) ze (słusznymi) znajomymi urzędników ministerialnych?

Problem literatury ambitnej nie tkwi w finansowaniu jej produkcji (co zauważa A. K. Waśkiewicz) ale w kolportażu. Jako twórczość czytana przez elity – nieliczne i rozproszone – nie mieści się w formule powszechnej dostępności. Za duże są to koszty, i produkcji, i kolportażu, tak by w każdym miasteczku był choć jeden egzemplarz. Mimo jej istnienia i co najważniejsze istnienia czytelników, brak jest pomysłu na rozpowszechnianie, na dotarcie do czytelnika. Brak jest informacji, promocji, reklamy tej produkcji. Znane są nam przypadki, że środki masowego przekazu, choć deklarują troskę o stan kultury, nie chcą

podać bezpłatnej wzmianki o ogłoszonym konkursie literackim. Nie chodzi mi o wprowadzanie nakazów – przydałaby się bardziej walka z hipokryzją niektórych redaktorów.

Z rozważań A. K. Waśkiewicza wyłania się tęsknota za opieką państwa nad pisarzami, ba! za etatyzacją. Stanisław Mackiewicz (Cat) pisał: „*Inteligent polski nie chciał mieć samodzielnego warsztatu pracy. Inteligent polski chciał być urzędnikiem. Ten tylko zawód sobie upodobał. Stanowiło to naszą wielką słabość (...) Państwo urzędników, rządzone przez parlament złożony z urzędników, zbliżało się niepokojąco do widma państwa istniejącego dla urzędników. Ale, niestety, napór inteligenta na państwo, aby dostarczyło mu posad, był silny jak lawina. Był to kataklizm, któremu nikt nie był w stanie się oprzeć*”. Tak wyglądała literatura przez dziesięciolecia – pora z tym skończyć.

Ma rację A. K. Waśkiewicz, że państwo powinno stworzyć warunki do finansowania kultury spoza budżetu (system podatkowy), ale jednocześnie słusznie uważa, że urzędnicy nie zrezygnują z dzielenia pieniędzy (utrąciłiby wtedy władzę) – a to oznacza kontynuację socjalizmu. Urzędnik dzielący pieniądze posługuje się kryteriami nie mającymi nic wspólnego z dobrem kultury – albo wydaje pieniądze uwzględniając swoje preferencje literackie, albo kieruje się naciskami politycznymi (słuszne – niesłuszne), albo rozdziela je między „krewnych i znajomych królika”. Tak jak kiedyś trzeba mieć i dzisiaj tzw. siłę przebicia czy też znajomości.

Ktoś mógłby mi zarzucić, że głosząc liberalne poglądy korzystam z dotacji państwowych – chcę mieć takie same warunki działania jak inni. Skoro są dotacje do „NaGłosu”, „Czasu Kultury”, to dlaczego ma ich nie być dla „Prowincji Literackich”?

Chcę, aby wszyscy piszący, wydawcy mieli równe szanse w sensie jednakowych reguł działania. Skoro państwa nie stać na to, by każdego wydawcę dotować, to nie powinno dotować nikogo. Każda selekcja chętnych do państwowych pieniędzy, z jednej strony prowadzi do wypaczenia rzeczywistego obrazu literatury (co przerabialiśmy przez tyle lat), a z drugiej – demoralizuje urzędników. Ponadto prowadzi do tego, że nie artyści tworzą kulturę, a właśnie urzędnicy.

Chyba nie o to nam chodzi.

(„*Prowincje Literackie*” nr 6 sierpień 1994 r. - nie ukazał się)

NIE WSZYSTKO JEST POEZJĄ

Być może tych kilka uwag o postmodernizmie jest spóźnione – wydawało mi się, że zjawisko, o którym chcę pisać jest tylko dziecięcą chorobą młodych poetów i krytyków (nie zawsze młodych) – bo „postmodernistyczna poezja” stała się kanonem.

Antoni Kępiński napisał, że schizofrenia to worek, do którego wrzucane jest wszystko to, czego nie można inaczej zaklasyfikować. Podobnie postmodernizm jest workiem, do którego wrzuca się wszystko, czego nie można zaklasyfikować inaczej.

Postmodernizm jak wskazuje etymologia to „coś co jest po modernizmie”. Modernizm to nowoczesność, ciągłe ulepszanie. Ale dokąd to może trwać? Czy można ulepszać poezję bez końca? Termin ten sugeruje, że modernizm się skończył i nastąpiła pustka, którą nazwano postmodernizmem. A może doszliśmy do ściany i postmodernizm to tylko walenie głową w mur... Druga metafora wydaje mi się bardziej trafną – nawiązuje do zachowań fiksacyjnych: nie potrafimy rozwiązać problemu, ale mimo braku skuteczności naszych działań ciągle bezrefleksyjnie powtarzamy je, mając nadzieję, że kiedyś się uda (ciągle próbujemy włożyć klucz od stacyjki samochodowej w zamek u drzwi mieszkania).

Moim zdaniem, to co teraz piszą młodzi poeci, a klasyfikowane jest jako postmodernizm, jest nadużyciem literackim wynikającym z dosłownego potraktowania metafory Edwarda Stachury – „wszystko jest poezją”.

Otóż, śmiem twierdzić, że nie wszystko jest poezją. Za Moliere powiedziałbym, że jest poezja i proza. Może młodzi poeci odkryliby wreszcie, że mówią nie wierszem, ale prozą. Pomieszanie epiki i liryki, uważam, to cecha „postmodernistycznej poezji”.

Nie da się zanegować klasycznego podziału rodzajów literackich. Epika, liryka i dramat rządzą się swoimi prawami i nie sposób ich ignorować. To, że prozę rozbije się na wersy nie spowoduje, że zmieni się ona w lirykę i odwrotnie.

Stosując podobną technikę, jaką uprawiają postmodernistyczni „poeci”, na blejtramicie napis „chata za wsią” też jest postmodernistycznym obrazem – przecież wszystko jest malarstwem.

Zjawisko „postmodernistycznej poezji” jest dla mnie twórczością, która nie ma prawa do określenia się jako poezja. Są to pewnego rodzaju zapiski epickie leniwych prozaików, którym się wydaje, że mogą być w ten sposób poetami.

Liryka jest trudna do zdefiniowania. Wielu próbowało określić, czym jest poezja. Stachura skwitował to słynnym stwierdzeniem, które można strawestować i powiedzieć „wszystko jest prozą” lub „wszystko jest dramatem”. Te stwierdzenia będą tak samo prawdziwe jak stwierdzenie, że wszystko jest poezją. Nie można przyjmować tych uogólnień i naciąganych argumentów, by poezję traktować dowolnie.

Nie jestem zwolennikiem szufladkowania, ale tradycyjnego podziału literatury nie można odrzucić.

„Postmodernistyczna poezja” to próba przywrócenia komunikatywności wierszom. To prawda, że awangarda poetycka doprowadziła do zerwania więzi komunikacyjnych między autorem a czytelnikiem przez coraz dalej idące tropy stylistyczne, które stały się tak hermetyczne językowo, że tylko nieliczni potrafią to odebrać. Nie da się jednak wejść do tej samej rzeki. „Postmodernistyczni poeci” chcą trafić pod strzechy, ale jest to niemożliwe – poezja jest dla elity.

(„*Prowincje Literackie*” – bezpłatny dodatek „*Radomskie Forum Literackie*” nr 1, listopad 1996)

W CZASIE I POZA CZASEM

Dzieło literackie jest strukturą zamkniętą, niezmienną. Raz stworzone nie podlega przemianom formalnym. Jednakże istnieje ono w czasie, a jednocześnie zamyka w sobie czas.

Poezja w chwili powstania staje się faktem historycznym – jest przypisana do konkretnego czasu, konkretnego momentu. W wierszu zostaje opisany czas, moment, który przeżywał autor i uwiecznił go w słowach. Poeta zamknął w utworze swój subiektywny czas. Ale nie tylko...

W swym dziele zamknął też znaki czasu – język, odwołania do wydarzeń historycznych, postaci, idei.

Każdy czas charakteryzuje się szczególnym językiem. Wystarczy sięgnąć do twórczości Jana Kochanowskiego i zderzyć ją z poezją współczesną. Język staropolski nie posługiwał się wyrazami, które wchodziły w życie wraz z rozwojem cywilizacji i na odwrót wiele słów używanych przez Kochanowskiego zniknęło z naszego języka, wiele zmieniło swe znaczenie.

Wielu pisarzy w swych dziełach odwołuje się wprost do wydarzeń i postaci historycznych im współczesnych. Tego typu zabiegi ułatwiają nam umieszczenie czasu powstania utworu w przestrzeni historycznej. Jednakże często sprowadzają też te utwory do niebytu, gdyż przez te „znaki czasu” tracą swoje ponadczasowe znaczenie.

Podobnie jest z przesłaniem ideowym. Autorzy żyją w konkretnych czasach, w których dominują konkretne idee – a to romantyczne, a to pozytywistyczne, a to egzystencjalizm. Owymi „izmami” łatwo jest opisywać literaturę, stanowią prosty sposób na klasyfikowanie, wrzucanie książek do odpowiednich pudeł.

Tak więc, utwór literacki zamyka w sobie nie tylko subiektywny czas autora, ale też czas kulturowy, cywilizacyjny poprzez język, odwołania do wydarzeń, zjawisk, postaci współczesnych poecie, ale też wyznawanych przez niego idei.

Dzieło literackie istnieje samo w sobie jako byt materialny. Istnieje, ale jest martwe. Dopiero czytelnik pobudza go do życia. Utwór zaczyna istnieć poza czasem dzięki czytelnikowi. To w świadomości czytelnika utwór odradza się z martwoty farby drukarskiej.

Odradza się, ale za każdym razem inaczej. Mimo że struktura wiersza nie ulega zmianom, czas w którym żyje czytelnik powoduje, że powstają coraz to inne interpretacje, coraz to inne przeżycia.

Mówimy często o niektórych utworach, że są ponadczasowe, istnieją poza czasem. Znaczy to, że ich interpretacje znajdują potwierdzenie w każdym czasie. Autorzy takich wierszy potrafili zamknąć w nich uniwersalny czas. Są to nieliczni szczęśliwcy, których książki są pamiętane i czytane przez stulecia.

Nie można też pominąć znaczenia dzieła literackiego jako faktu historycznego. Literatura jest elementem kultury, cywilizacji – tworzy je. Tak autor, jak i czytelnik odwołują się do kultury, cywilizacji, czy to w akcie tworzenia, czy to w procesie interpretacji. Jest to wspólny dla autorów i czytelników kod, kod kulturowy, cywilizacyjny. Normalnym jest, że wraz ze zmianami zachodzącymi w obrębie cywilizacji, takim zmianom również podlegają te kody.

Istnienie dzieła literackiego w czasie zależy przede wszystkim od czytelnika, w szerokim znaczeniu tego słowa. Chodzi mi nie tylko o to, że utwór jest powszechnie czytany, ale że czytelnikiem jest również badacz literatury, czy krytyk.

Utwory, które nie są czytane, mimo że istnieją materialnie – są martwe. Los wiersza w czasie jest nie do pozazdroszczenia – przez większość czasu jest martwy, aby zaistnieć przez ulotną chwilę w czytelniku.

(tekst niepublikowany 24 kwietnia 2010 r.)

SPIS TREŚCI

WSTĘP	5
DLACZEGO LUDZIE NIE CZYTAJĄ POEZJI WSPÓŁCZESNEJ?	7
LIRYKA - MELIKA - MULTIPOEZJA	17
Geneza	19
Liryka	28
Melika	28
Multipoezja	30
Kilka refleksji o kulturze hip-hopu	31
Początki i rozwój multipoezji	37
POETA - KRYTYK - ODBIORCA	47
POEZJA - OFIARA WOJNY	57
ZAKOŃCZENIE	61
DODATKI	63
Dariusz Kowalczyk o poezji jaskiniowej	65
Nie tędy droga..	70
Kryzys...! Kryzys...?	72
List otwarty do odnośnych władz	75
Poezji konanie	77
Zmowa milczenia	81
Obsesje poetów	84
Andrzej K. Waśkiewicz o pisarzu na wolnym rynku	87
Nie o to chodzi	92
Nie wszystko jest poezją	95
W czasie i poza czasem	97

Dotychczas ukazał się:

tom I
Polska w stanie wojny

(...) Opierając się na podstawowym schemacie cybernetyki opisującym sterowanie, jako oddziaływanie sterującego na sterowanego w określonym celu określonymi metodami – możemy zdefiniować wojnę, jako oddziaływanie jednego systemu na drugi poprzez metody destrukcyjne mające na celu:

- 1. rabunek*
- 2. okupację – kolonizację*
- 3. inkorporację*
- 4. eksterminację.*

(...) Wojna informacyjna ma za zadanie zniszczenie państwa (narodu, społeczności) za pomocą informacji. Głównym celem takiej wojny jest doprowadzenie do kryzysu wymagającego interwencji, a następnie doprowadzenie do stabilizacji korzystnej dla napastnika.

Tytuły niektórych rozdziałów: POJĘCIE WOJNY, ETAPY WOJNY INFORMACYJNEJ, MANIPULACJE: Bezpieczeństwo za wolność, Triada rewolucyjna, Przeżyj to sam - wyłącz myślenie, DYWERSJA IDEOLOGICZNA, ATAK INFORMACYJNY NA STRUKTURY PAŃSTWA