

Robert Mielhorski

OSTATNI POETA AWANGARDY. KAZIMIERZA HOFFMANA FILOZOFIA POETYCKIEGO SŁOWA

W tradycyjnym rozumieniu tytułowe określenie „ostatni poeta awangardy”, używane także wobec innych twórców współczesnych, wydaje się w odniesieniu do poezji Kazimierza Hoffmana niezupełnie odpowiednie. Jak wiadomo, wszelkie formacje awangardowe XX stulecia (wyłączając Drugą Awangardę) wyrażały optymizm przemian cywilizacyjnych, z nadzieją zwrócone ku przyszłości, pragnęły nadchodzący czas obwieszczać, kreować i antycypować. Sztuka miała być jednym z kręgów narodzin tak pojmowanej nowoczesności. Tymczasem Hoffman w swojej twórczości głosi tezy zgoła odwrotne: powrót do natury, brak zaufania do cywilizacyjnych rewelacji, a nawet — zagrożenie płynące stąd dla humanizmu i jednostki. W tym sensie jest autor poematu *Rousseau* poetą raczej antyawangardowym. Jeśli weźmiemy jednak pod uwagę fakt, że w pojęcie awangardy artystycznej wkomponowany jest postulat radykalnego odświeżania środków artystycznego wyrazu, nawet za cenę częściowej hermetyczności dzieła, jeśli będziemy pamiętać o zasadzie „nowości”, która przyświeca tego typu tendencjom w sztuce — jeśli zatem zatrzymamy się na poziomie warsztatu poetyckiego Hoffmana, to sięgnięcie po to określenie okaże się zasadne. „Hoffman jest może dziś jedynym awangardowym pisarzem — zauważa Iwona Smolka — któremu to miano przynosi zaszczyt przez taki sposób używania mowy, składni, że zarazem jego utwory są głęboko filozoficzne i nie ma w nich nic z filozoficznej toporności tradycyjnych awangard”¹. Używając konsekwentnie tytułowego zwrotu, licząc na dostrzeżenie w nim walorów funkcjonalności, chcemy podkreślić dwie sprawy: 1) specyficzne miejsce, jakie zajmuje liryka Hoffmana na mapie poezji polskiej drugiej połowy stulecia i 2) określony sposób myślenia poety o własnej twórczości i o literaturze w ogóle, w którym szczególnie rozumiane wychylanie się ku nowatorstwu odgrywa istotną rolę. Tak postrzegana awangardowość kryje w sobie aprobatę poety i nie powinna przynosić ze sobą złych skojarzeń.

Zasadnicza trudność związana z opisem nowatorsko zorientowanej liryki Hoffmana polega na tym, że jest to twórczość pozbawiona utrwalonego zaplecza teoretycznego. Poeta nie tylko zrezygnował z wszelkiego rodzaju prac metaliterackich, ale nawet nigdy nie był autorem okazjonalnych recenzji czy przypadkowych wypo-

¹ *Kazimierz Hoffman — dzieło życia* (zapis rozmowy z II Pr. Polskiego Radia), „Przegląd Literacko-Artystyczny” 1997 nr 3.

wiedzi na temat swojego warsztatu. Tymczasem, jak pokazuje w fundamentalnym dla zrozumienia nowoczesnej liryki studium Hugo Friedrich, od połowy XIX w., tj. od czasów Poege i Baudelaire'a, poeci traktowali na równi swą twórczość poetycką i refleksję teoretyczną: „Płynie to z nowoczesnego przekonania o tym — notuje autor *Struktury nowoczesnej liryki* — że aktywność poetycka jest przygodą umysłu, który sam przypatruje się swym operacjom i który drogą refleksji o własnej działalności wzmacnia jeszcze stopień poetyckiego napięcia”². Poeci naszego wieku lubują się w rozmaitych manifestach, deklaracjach, wypowiedziach metaliterackich, wygłaszają odczyty i wypowiadają się w mediach. Autor rezygnujący z tego typu możliwości nie tylko wyjaśniania, ale i popularyzacji własnej liryki, zarazem swoim dorobkiem prowokujący do zmiany utartego sposobu myślenia o poezji, jest na tym tle kimś wyjątkowym. A pamiętać należy także o tym — i jest to druga z głównych uwag o uprawianiu tej dziedziny sztuki w XX w. — że nowoczesna poezja, obejmująca mnogość pomysłów, tendencji, kierunków czy nurtów, nie da się sprowadzić do wspólnego mianownika w postaci choćby kilku klarownych poetyk. Współczesna liryka nie kieruje się żadnymi regułami i normami zewnętrznymi, gdyż to poeta właśnie każdorazowo powołuje do życia własne reguły i normy. Jak uprawiać poezję? Na czym polega swoistość języka poetyckiego? Jak powinien wyglądać model wiersza? — to tylko trzy pytania z ogromnego ich repertuaru, na które musi znaleźć odpowiedź każdy szanujący się i świadomy swych zadań autor. Odpowiedź na te wątpliwości dostarczana jest czytelnikom w postaci wypowiedzi pozapoetyckich bądź też wyjaśnienie tych zagadek spada na odbiorcę, czytelnika. Taka jest różnica pomiędzy „poetyką sformułowaną” a „poetyką immanentną”, której odwołanie jest uzależnione od umiejętności rekonstrukcyjnych czytelników i badaczy. Z koniecznością dociekania owej „poetyki immanentnej” mamy do czynienia w związku z badaniem założeń dzieła Kazimierza Hoffmana. M. Głowiński definiuje „poetykę immanentną” jako „zespół reguł i norm organizujących wypowiedź literacką”³. Ale ważną rolę w zrozumieniu reguł i norm dzieła odgrywają także wiersze programowe, które sytuują się na pograniczu obu wymienionych poetyk, pomiędzy tym, co dyskursywne, a tym, co pozostawione w domyśle czytelnikowi⁴ — tyle że i tego rodzaju wypowiedzi, raczej niekompletnych, ograniczonych do napomknienia i sugestii, odnajdujemy u Hoffmana zaledwie kilka.

Oto wiersz *Udział artystów (K)*⁵, już samym tytułem kierujący nas w stronę rozpatrywanych tu zagadnień, na wstępie przywołujący refleksję: „latami tracą. W kółko.// A jeśli osiągną przychodzi to// s p o z a i ustala formę, nagłą niby kropla// na płaskim liściu”. Warsztat artysty, zdaje się sugerować w tym utworze poeta, jest osiągany w miarę narastającego doświadczenia. „Ustalenie formy”, równoznacznej z wypracowaniem własnego stylu, rozpoznawalnej dykcji — przychodzi z biegiem czasu, jakby mimo woli, nagle spostrzeżone jak owa „kropla na płaskim liściu”. Czym jest jednak „forma” jako taka? — pytanie nieprzypadkowe, gdyż słowo to powtarza się niezwykle często w utworach poety. W tym konkretnym

² H. Friedrich *Struktura nowoczesnej liryki*, Warszawa 1978, s. 2-3.

³ *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1976, s. 369.

⁴ Tę uwagę zawarł E. Balcerzan w swojej *Poezji polskiej w latach 1939-1965*, cz. II, Warszawa 1988, s. 8.

⁵ Użyte w niniejszym tekście skróty odnoszą się do następujących zbiorów wierszy Hoffmana: *R — Rousseau* (1967), *Do — Drzewo obiecane* (1971), *L — Litera* (1976), *KM — Kamień Moore'a* (1982), *P — Powrót* (1982), *K — Koda* (1987), *Tch — Trwająca chwila* (1991).

wierszu można przez „formę” rozumieć to, co kiedyś ujmowano jako „prawdę artystyczną”, kiedy dzieło okazuje się przekonujące swą autentycznością. Mowa jest w wierszu o wykonywaniu przez rzeźbiarza, Tadeusza Małachowskiego, gipsowego odlewu twarzy — i o efekcie, jaki on wywołuje.

W tego typu „drobinach” poetyckich, jak ta wyjęta z wiersza *Udział artystów*, odnajdujemy jakieś szczątkowe sygnały przekonania artystycznych poety — np. to, iż doskonałość, własną rozpoznawalność w sztuce osiąga się z wiekiem, w miarę pracy, gdy „forma” przychodzi sama „s p o z a” (rozstrzelony druk jak w oryginale wiersza). Sumując te bardzo szczegółowe spostrzeżenia, możemy jedynie dedukować, jak przedstawia się całość idei artystycznych autora, jaką „filozofię poezji” on prezentuje.

Anachroniczne już dziś, zdawałoby się, pojęcie „formy” jest kluczowe w myśleniu Hoffmana o dziele literackim. Ma ono znaczenie zwykłe i metaforyczne. W znaczeniu zwykłym, niemal potocznym — termin ten odsyła nas do niejako zewnętrznego aspektu dzieła sztuki, dotyczy budowy i konstrukcji, ujmuje jego postrzegany w pierwszej kolejności charakter. W znaczeniu metaforycznym Hoffman przenosi sens tego pojęcia na pewien utajony i, co ważniejsze, uwewnętrzniony ład dzieła, którego dostrzeżenie jest równoznaczne ze zrozumieniem jego istoty: „Z niewielu słów, a raczej// cyfr,// złożona forma// w spoczynku jakby” — zapisuje poeta w wierszu *Czytane nad wodą (P)*. „To wizja// czegoś t r w a ł e g o” — dodaje i zaznacza, iż łatwo jest tę trwałość „zniweczyć”. Forma, o której pisze poeta, zaobserwowana jest w naturze, jednak takie atrybuty, jak „piękno i kruchość” — wywołujące bezradność, „niemoc” wobec doskonałości obcowania z rzeczą trwałą, są symptomem jakichś ogólniejszych wyobrażeń estetycznych. Termin „forma” pojawia się w wierszu *Tablice (L)*: „I forma ten stan wyraża” czy w utworze *xxx Wspaniała zieleni... (L)* w wersach: „forma jest sucha. Pęka przez to,// roni kroplę”. W utworze *Moore, gdy potwierdza (Do)* wyłania się pytanie: „zwarta harmonia// forma trzymać ją osobno — oddzielać?” W liryku *Dla Sławka (K)* zaś mowa jest o „formie”, która „znosi ograniczenia” (formy) i „mieści w sobie wszystkie formy”.

Termin „forma”, raz znaczący trudną do uzyskania doskonałość artystyczną, innym razem materię sztuki, jeszcze innym razem jej istotę bądź po prostu stanowiący pewną kategorię estetyczną, pojawia się z taką częstotliwością, że dodatkowo znaczy i trudno go zignorować. Zwłaszcza wówczas, gdy weźmiemy klasyczne, Arystotelesowskie rozumienie formy bądź u Kanta sposób uchwycenia materii w procesie pracy umysłu, zaprzątniętego poznawaniem przedmiotu. U Arystotelesa: „Forma stanowiła [...], obok materii, czynnik kształtujący substancję; była równocześnie treścią bytu, jak i czynnikiem ujmowalnym w akcie poznania”⁶. Łacińskie słowo *forma*, oznaczające kształt, jest bliskie greckiemu *idéa* — również oznaczającemu kształt, wyobrażenie... W potocznym znaczeniu, a także — jak podaje *Słownik języka polskiego* pod red. M. Szymczaka — w sztuce, forma jest antytezą treści, to „zespół środków artystycznych użytych przez artystę; wyraz zewnętrzny dzieła sztuki”⁷. U Hoffmana zaś treść i forma to jedno, oba pojęcia są nierozłączne, stąd bierze się też przekonanie Henry’ego Moore’a: „zwarta harmonia”, całość. Nie można sobie wyobrazić treści dzieła rzeźbiarskiego bez formy.

⁶ G. Vesey, P. Fulkes *Filozofia. Słownik encyklopedyczny*, [bez miejsca wydania] 1997, s. 115, przekład zbiorowy.

⁷ *Słownik języka polskiego PWN*. Pod red. M. Szymczaka, t. 1, Warszawa 1978, s. 602.

Konsekwencją takiego postrzegania problemu formy jest rozumienie przez poetę budowy wiersza. Odtwarzając „poetykę immanentną” Hoffmana, musimy zwrócić uwagę, iż sposób, w jaki kształtuje on notację liryczną, jest właśnie odzwierciedleniem owej nierozzerwalności treściowo-formalnej. Wszystko, co może być powiedziane w wierszu, ma właściwy sobie, dany nam niemal równocześnie porządek — jest to przekonanie poety nowoczesnego, który nie znajduje w tym aspekcie dla siebie gotowych wzorców w tradycji literackiej. Poetyki przeszłości przynosiły poetom już wcześniej wypracowane rozstrzygnięcia w zakresie genologii, wersyfikacji, stylu, tropów literackich, dylemat artysty ograniczał się głównie do zaadaptowania ich na potrzeby utworu. Zasada *decorum*, pojmowana jako odpowiedniość formy i przedstawianej treści (tematu), sprowadzała wybór artysty do decyzji o wykorzystaniu takiej czy innej konwencji. Tymczasem, jak pokazuje w swych refleksjach nad kształtem współczesnego wiersza Zbigniew Jarosiński, problem tak rozumianej formy zszedł na dalszy plan w refleksji poetów współczesnych. Właściwie badanie nowoczesnego wiersza znajduje się poza obszarem wierszologii, wersyfikacji, dotyczy bowiem zagadnień stylu i kompozycji. Dla wiersza tradycyjnego i nowoczesnego wspólne dziś jest jedynie rozbieżność na wersy, w wierszu tradycyjnym podział ów jest jednak wtórny, podczas gdy dzisiaj: „stanowi samoistną decyzję poety. Możemy z gotowego tekstu wydedukować racje, jakie poetą kierowały, możemy zanalizować efekt”⁸. Jako przykład niech posłuży nam wiersz *Forma przestrzenna (KM)*:

mam stać; nic więcej. Tu i tam drobny ślad ognia
jak pazur

bucik szal lusterko

postawiono mnie w środku
tego krajobrazu

mam stać. Mam twarz pękniętą od jego milczenia.

Monolog podmiotu lirycznego, jak możemy domniemywać, uczestnika wystawy czy happeningu, został w tym wierszu uporządkowany w sposób, który da się uzasadnić wyłącznie racjami autorskimi, a nie taką czy inną regułą, normą literacką. Wiersz nie stanowi wyraźnej całości myślowej, jest raczej fragmentem, ogniwem jakiegoś ciągu, nie zanotowanego w całości, lecz będącego wyrazem stosunku podmiotu do zdarzeń, w których uczestniczy. O związku z nie ujętym w utworze strumieniem myśli świadczy początek tekstu, sprawiający wrażenie końca nie znanego nam zdania „mam stać; nic więcej”, składający się z dwu wypowiedzi zamkniętych kropką, a przedzielonych średnikiem. Taką konstrukcję literacką zwykło się w teorii literatury nazywać „formą otwartą” — w przeciwieństwie do znanej nam tradycyjnej formy zamkniętej⁹. Antynomia ta odślania jeszcze inne przeciwstawienie: pomiędzy wypowiedzeniem a dziełem, kiedy wypowiedź (dotycząca właśnie „formy otwartej”) nie aspiruje do roli samodzielnego utworu: „Wiersz pisany jako wypowiedź [...] ukazuje jakiś fragment życia z niestabilnej perspektywy, którą ma ktoś, kto w tym

⁸ Z. Jarosiński *Kształt współczesnego wiersza*, w: tegoż *Postacie poezji*, Warszawa 1985, s. 130.

⁹ Por. rozważania na ten temat w: Z. Jarosiński *Kształt...*, s. 185 i n. Jarosiński wprowadza tu istotne rozróżnienie „dzieła otwartego” (o ruchomej kompozycji) i „formy otwartej”.

fragmentem życia realnie uczestniczy”¹⁰. „Wypowiedź” obejmuje wyłącznie fragment nie zamkniętego, nie zakończonoego d i a l o g u, który prowadzi poeta ze światem, powiada Jarosiński.

Hoffman w *Formie przestrzennej* podaje czytelny klucz, dzięki któremu odbiorca może wytłumaczyć sobie zaprezentowany w utworze układ wersyfikacyjny. Graficzne uporządkowanie tekstu odpowiada niejako tematowi: forma przestrzenna jest tu właśnie opisywana w sposób „przestrzenny”, poprzez rozdzielenie światłem nie tylko, by tak się wyrazić: układu pionowego utworu (podziału na wersy), ale i układu poziomego w wersie trzecim, gdzie pomiędzy trzema rzeczownikami składającymi się na ten wers zastosował poeta przerwę w postaci rozległej spacji. Tekst składa się z sześciu wersów, spośród których dwa pierwsze oraz wers 4 i 5 połączone zostały w quasi-strofy dwuwersowe; tworzy się dzięki temu układ symetryczny i powtarzalny:

ab + c = de + f

Symetria dotyczy również formatu pierwszego i ostatniego wersu, oba mają po 18 sylab, a także „wprowadzenia” do tych dwóch skrajnych wersów zwrotu „mam stać”. Można zatem dojść do wniosku, że kompozycja tego utworu, k l a m r o w a, symetryczna, jest rodzajem aktualizacji gatunku *carmen figuratum*¹¹, w którym treść i forma są nierozzerwalnie połączone, jak w *Rzucie kostki* Mallarmégo czy *Notre-Dame Przybosa*. Eksperyment wersyfikacyjny w tym wierszu sytuuje się również gdzieś w sąsiedztwie tradycji „poezji wizualnej” i „konkretnej”¹². Zrozumienie intencji nadawczych uzależnione jest tu od uzgodnienia relacji pomiędzy nadawcą i odbiorcą. Czytelnik musi pojmować wiersz w sposób nowoczesny, jako „strukturę zorganizowaną całościowo. Wersyfikacja, rytm, figury mowy poetyckiej, a także harmonia brzmieniowa czy stroficzność nie są zjawiskami odrębnymi, ale komponentami mającymi funkcjonalne powiązania i współtworzącymi jego walor artystyczny”¹³ — powiada o nowej liryce Jarosiński. *Forma przestrzenna* sprawia wrażenie zorganizowanej wersyfikacyjnie prozy, póki nie odnajdziemy „zakamuflowanego” rytmu tekstu, regulowanego jednak nie zestrojami akcentowymi, lecz tempem lektury, na którego straży stoi zarówno interpunkcja (średnik i dwie kropki), jak i wygłosy poszczególnych wyrazów i fraz. Poetyckość tego tekstu może czytelnik również zakwestionować w związku z brakiem widocznych tropów poetyckich: występująca w pierwszym wersie metafora dopełniaczowa identyfikująca „ślad ognia” — zestawiona z porównaniem „jak pazur” — jest prawie niezauważalna, natomiast uzmysłowienie sobie, iż wyraz „krajobraz” został w 5 wersie użyty metonimicznie (krajobraz = zaaranżowana przestrzeń happeningu), wymaga wyobrażenia sobie kontekstu całości utworu. Najbardziej rzucającym się w oczy elementem metaforyzacji jest ostatnie zdanie tekstu: „Mam twarz pękniętą od jego milczenia”. Obraz to niezwykle skomplikowany, wnioskujemy, iż licujący z estetyką miejsca, w którym został pomyślany. Jest to sygnał odesłania wyobraźni czytelnika do systemu skojarzeń z gruntu nadrealistycznych. W toku dedukcji należy przede wszystkim w tym wersie zastąpić zaimek przymiotny wskazujący „jego” rzeczownikiem, do któ-

¹⁰ Tamże, s. 192.

¹¹ Por. A. Sandauer *Polskie carmen figuratum*, w: tegoż *Poeci czterech pokoleń*, Kraków 1977.

¹² Zob. P. Rypson *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989.

¹³ Zob. Z. Jarosiński *Kształt...*, s. 150.

rego się odnosi, wówczas wyłania się obraz: „Mam twarz pękniętą milczeniem krajobrazu”. Otrzymujemy dwie metafory: „pęknięta twarz” i „milczący krajobraz”, należące do dwóch szeregów asocjacji, w zasadzie obcych znaczeniowo, chyba że „krajobraz” potraktujemy jako oblicze, twarz natury, jednak poszukiwanie w tym wypadku miejsc wspólnych prowadzi zbyt daleko. W efekcie dochodzimy do wniosku, że mamy tu przykład obrazu niewyobrażalnego i nieprzekładalnego na inny system znaków (nie da się go np. namalować), niemożliwego do wyartykułowania poza językiem. Treść jest tu nierozzerwalnie związana z formą i *vice versa*.

To nie wszystko. Należy podkreślić miejsce tytułu w tym utworze: ważnego nie tylko dla treści (forma przestrzenna = happening = „krajobraz”), ale i dla graficznego kształtu wiersza jako formy przestrzennej. Tytułatura, zarówno u Hoffmana, jak i w poezji nowoczesnej, odgrywa szczególną rolę. Hugo Friedrich określił tytuł jako ten moment językowy, który odsyła naszą uwagę do dalszych członów wiersza. „Bywa też [...], że to, co rozwijało się w wierszu, doznaje ponownego skupienia po wtórnej lekturze tytułu”¹⁴ — powiada badacz. Tytuł nie jest już tylko wstępem do tekstu właściwego, lecz segmentem znaczeniowym, komponującym się z całością utworu. Na przykład w wypadku „malarskich” utworów Hoffmana tytuł sygnalizuje wykorzystywaną w opisie konwencję: portret, martwą naturę, pejzaż... W „liryce roli” to dzięki tytułowi przede wszystkim jesteśmy w stanie określić, do kogo należy głos mówiącego w wierszu (*Parandowski, Benn, Seneka, Moravia, Yeats...*). Tytuł nie tylko ukierunkowuje lekturę, ale i — mimo skrótowości, lapidarności — warunkuje sensowność tekstu:

KAMIEN MOORE'A

dźwignij. I przebij. A potem zostaw go
obok pierwszego. I nic nie zmieniaj.
Co za zaszczyt. Postawić rzeźbę obok kamienia.

Gdyby zasłonić zwrot tytułowy, cały wiersz okazałby się niezrozumiały. Niejasne byłoby nieco ironiczne przesłanie utworu, kpiącego (umiarkowanie) z techniki rzeźbiarskiej Moore'a, polegającej na... stawianiu obok siebie nietkniętych dłutem kamieni, czasem wydrążonych jedynie głazów. Tytuł może określać gatunek wypowiedzenia lirycznego (*Przypis, Glosa, Trzy zapisy..., ...kadr*), odnosić się do kontekstu sytuacji lirycznej (*Czytane nad wodą, W Zalesiu, Nad Wdą, Na farmie Labana*), konkretyzować wieloznaczną treść wiersza (*Kupkówka, Taśma, Punkt*), ale i odwrotnie — uwieloznaczniać ją. Z takim wypadkiem spotykamy się wtedy, gdy Hoffman celowo pseudonimuje miejsca i postaci występujące w utworach: *Motywy z B. (...z Bydgoszczy), Wspominając M. (...Matkę), Joanna W. (Joanna Witt), L.W. (Lech Wolski)* — znane czytelnikom bądź te, które chce zataić: np. *J.K.* („Umiera samotny pod koniec roku”). Czasem tytuł jest polem gry z odbiorcą i w efekcie prowadzi na manowce, gdyż wskazuje na rzecz jakby marginalną, drugorzędną dla zrozumienia wymowy utworu (*Czerwony „Triumph”, Dla Sławka* — gdzie tytuł złożony jest z dedykacji). Rola tytułu polega czasem na delikatnym nasświetleniu obrazu ukazanego w wierszu, spełnia on wówczas zadanie jakby podtytułu przeniesionego do centrum tekstu: *Z Księgi Jozuego, O jutrzence, Na temat Sisleya...* Osobne miejsce zajmują wiersze pozbawione tytułu, rzadkie w twórczości poety, więc wskazujące na „spotęgowaną” sugestię niedomówienia, ulotność obrazu

¹⁴ H. Friedrich *Struktura...*, s. 220.

(xxx i coraz częściej spoglądał na gałąź, xxx Obiecał, przetrwałam, xxx Wspaniała zieleni).

W analizowanym wcześniej wierszu *Forma przestrzenna* wersy 1 i 2 oraz 4 i 5, układające się w strofy, połączone zostały przerzutnią. W pierwszym wypadku cezura wersowa przypada na sam środek porównania: „...drobny ślad ognia// jak pazur”. Wytłumaczyć można ten zabieg funkcjonalnością graficzną, gdyż pojawia się wówczas kontrast pomiędzy 18-sylabowym wersem pierwszym a wersem drugim, złożonym zaledwie z 3 sylab. Druga kwestia to oddzielenie metafory dopełniaczowej „ślad ognia” od porównania „jak pazur” i wydzielenie jej z jednego złożonego obrazu. Cały ten obraz: „drobny ślad ognia jak pazur” przypomina opisywany przez Jana Prokopa system metaforycznej „kratownicy” w poezji Juliana Przybosa. „Polega on na zespoleniu nowo kreowanymi przeciwieństwami [...] «skłóconych» elementów przy zachowaniu ich wewnętrznego «wrogiego» napięcia i daje w rezultacie to, co impresyjnie nazywa się «zawartością» [...] i «zwięźłością» (od węzeł — mocny, stanowiący jedność splot kilku pasm). Między składnikami obrazu istnieje zarówno przyciąganie, jak i odpychanie, co stwarza równowagę napięć jak w kratownicy”¹⁵. „Ślad” i „pazur” łączą się w kręgu znaczeniowym „stopy” i skonfrontowane zostały z szeregiem znaczeniowym „ognia”. Dzięki cezurze po trzecim wyrazie otrzymujemy dwie jednostki intonacyjne i podzielony, a zatem i prostszy dostęp do metafory: „ślad ognia” i „pazur ognia”.

W drugim wypadku przerzutnia usytuowana została również w miejscu funkcjonalnym interpretacyjnie: „postawiono mnie na środku// tego krajobrazu”. Wyodrębnienie drugiego z wersów podkreśla metonimiczność użytego w nim rzeczownika. Przerzutnia jest tu jednak widoczna dzięki przeniesieniu także do drugiego wersu zaimka wskazującego „tego”.

Przerzutnia jako taka odgrywa niezwykle ważną rolę w liryce Kazimierza Hoffmana, można nawet powiedzieć, iż jest ona stosowana przez poetę niemal natrętnie (czy manierycznie?). Należy przy tym pamiętać, jaką rolę odgrywa ten chwyt artystyczny w poezji nowoczesnej. Zbigniew Jarośniński dostrzega tu nawet (na marginesie uwag o poezji Nowej Fali) kolejny system wersyfikacyjny, nie oparty ani na uzgodnieniach intonacyjnych, ani składniowych. Częste stosowanie przerzutni nie jest wyrazem niekonsekwencji wersyfikacyjnej, ale raczej konsekwencji trudniej uchwytnej. W tym wypadku bowiem „układ wersyfikacyjny staje się aktywnym czynnikiem wiersza”¹⁶. Pełni on rolę semantyczną, konstrukcyjną (wcześniej zobrażowaną) — polegającą na podkreśleniu ciągłości narracji, wyraża nowoczesne pojmowanie wiersza jako „wypowiedzi” i „tekstu”, a nie jako dzieła (do czytania na głos), gdyż rytm jest tu trudniejszy do odnalezienia. Nowoczesny wiersz wykorzystuje tak często przerzutnię w imię zasady *n i e p r z e w i d y w a l n o ś c i*, która cechuje współczesną poezję. „Wiersz wyzbył się tego, co stałe, powtarzające się z wersu na wers, przewidywalne”¹⁷ — twierdzi Jarośniński.

Jedno z istotniejszych przekonań poety, które poddajemy tu rekonstrukcji, dotyczy znamiennej dla nowoczesności „estetyki *b r a k u*”, o której pisał Mieczysław Jastrun¹⁸. Warto bowiem zwrócić uwagę, iż warsztat Hoffmana opisujemy głównie poprzez „kategorie negatywne” (określenie Friedricha), odgrywające naj-

¹⁵ J. Prokop *Budowa obrazu u Przybosa*, „Ruch Literacki” 1960 nr 1-2.

¹⁶ Z. Jarośniński *Kształt...*, s. 139.

¹⁷ Tamże, s. 148.

¹⁸ M. Jastrun *Eseje wybrane*, Wrocław 1971, s. 24.

ważniejszą rolę w teorii liryki XX w. Niedopełnienie tych czy innych wymogów konstrukcji utworu lirycznego należy rozumieć jako znaczące zawieszenie ich obecności w wierszu. Ta nieobecność, brak — uświadamia nam zmianę podejścia autora do tekstu, która jest wynikiem nawiązania innej relacji (dialogu) pomiędzy poetą i rzeczywistością. Prowadzi to do nobilitacji gatunku „fragmentu” jako formy obowiązującej. Jeśli niegdyś praca artysty ukierunkowana była na tworzenie dzieła, pojmowanego jako *całość*, teraz miejsce dzieła zajmuje wypowiedź, będąca *fragmentem*, odpowiadającym „estetyce braku”. Oba terminy: „estetyka braku” i „fragment” zarówno inspirują wysiłki artysty, jak i podpowiadają odbiorcy (czytelnikowi) stanowisko — również dialogowe — wobec współczesnej sztuki. Termin „fragment” zrobił karierę w poetyce Mallarmégo i Valéry’ego, był również ważną zasadą poetyki Eliota, który pisał w *Ziemi jałowej*: „Albowiem znasz tylko stertę rozbitych fragmentów”¹⁹. W polskiej literaturze powojennej na temat fragmentu wypowiadali się Mieczysław Jastrun i Krzysztof Karasek. Drugi z autorów notował: „Fragment to w pewnym sensie określenie gatunku, a zarazem świadectwo pewnego sposobu myślenia i odczuwania świata”. Fragment oznacza rozpad wartości, w wymiarze estetycznym niemożność ogarnięcia całości („tylko fragment może dać wyobrażenie o całości”)²⁰. Wolno zatem na współczesną sztukę spojrzeć jako na rywalizację *dwóch koncepcji wiedzy o świecie*: całości i fragmentu!

W twórczości literackiej pojęcie fragmentu można odnieść: do gatunku (wypowiedź, a nie kompletne dzieło, w której dużą rolę odgrywa „milczący kontekst”) o zatartym rysie genologicznym; do metody konstrukcyjnej utworu, w którym najważniejszą cechą jest *wyodrębnienie*, skoncentrowanie na słowie, frazie jako detalu mowy, i niedomówienie; do koncepcji autora (nadawcy), mówiącego o świecie poprzez ukazywanie wycinków rzeczywistości; do pojmowania wiersza polifonicznie, jako zestroju głosów i szczątków wypowiedzi o różnym pochodzeniu. W tym ostatnim wypadku mamy do czynienia z koncepcją utworu dialogowego, usytuowanego *inter tekstu alnie*, wchłaniającego w siebie cytaty, urywki i fragmenty innych utworów, odsyłającego czytelnika do innych dzieł, do dodatkowej kompetencji literackiej. W pojęcie fragmentu wpisany jest też koncept aktywnego czytelnika, czynnej lektury „konkretyzującej” tekst w sensie Ingardenowskim. Pisze Jastrun, że: „utwór poetycki (jak zapewne każde inne dzieło sztuki) odbieramy raczej poprzez szczegóły, części, fragmenty aniżeli jako całość i [...] dopiero z tych szczegółów tworzymy w naszej wyobraźni całość”²¹. Są to cechy współczesnego utworu poetyckiego, które wypunktowujemy także w związku z modelem wiersza Hoffmana. Jako przykład niech posłuży *W Cleveland (L)*. Zrozumienie tego utworu nie byłoby możliwe bez przypisu, w który zaopatrzył wiersz poeta: „W Klinice przy Uniwersytecie Cleveland udało się po raz pierwszy dokonać transplantacji głowy”. Jest to pierwszy sygnał intertekstualnego wyposażenia wiersza. W sensie genologicznym utwór *W Cleveland* nie da się zaklasyfikować do żadnego tradycyjnego gatunku, znamienne jest tu uchwycenie w formie „fragmentu” liryki „pośredniej”.

¹⁹ Por. H. Friedrich *Struktura...*, s. 274.

²⁰ K. Karasek *Fragment i całość*, w: tegoż *Autopsychografia*, Warszawa 1993, s. 41.

²¹ M. Jastrun *Fragment i szczegół*, w: tegoż *Eseje...*, s. 26. Filozoficznie pojmowane zagadnienie fragmentu omawia w swojej książce Jolanta Brach-Czaina (*Szczeliny istnienia*, Warszawa 1992) w kontekście fenomenologii; zob. s. 10 i n.

Wiersz, wedle teorii fragmentu, jest częścią uniwersum kultury, uczestniczy w „głosie epoki” i w „długim trwaniu”, zawsze aktywny wobec własnego intertekstu. Hoffman traktuje głos cudzy jako pełnoprawny budulec wiersza, np. w utworze *Według Schellinga* cytat „Każde malowidło otwiera świat intelektualny” wyrównany został do lewej strony marginesu, zamiast widnieć w prawym górnym rogu. Podtytuł jest tu tytułem, a cytat czwartą, integralną częścią tekstu. Do wiersza wprowadzone są także wypowiedzi artystów, które znaczą tak samo jak relacje narratora. Tworzy się w ten sposób *w i e l o g ł o s*, dopuszczający wielość spojrzeń na ten sam problem. Autor pełni tu rolę instancji zarówno zewnętrznej (koordynatora), jak i wewnętrznej (uczestnika).

Spostrzeżenia powyższe skłaniają do powiedzenia paru słów na temat *a u t o t e m a t y z m u* i jego roli w twórczości autora *Kody*. Cytowany na wstępie Hugo Friedrich zastanawiał się nad napięciem, które powstaje w nowoczesnej liryce pomiędzy dziełami poetyckimi a wypowiedziami metaliterackimi artysty, widząc w tym przygodę umysłu, który sam przypatruje się swym operacjom. U Hoffmana owo napięcie przeniesione zostało do samego wiersza, poprzez dygresje, zwroty umieszczone w nawiasach, a dopuszczające inny poziom podmiotowej refleksji, czasem autoironię. Także przejawy intertekstualności mają tu zabarwienie autoteliczne. Jako przejaw autotematyzmu można potraktować omawiane wcześniej poglądy na formę, a także dopowiedzenia autorskie, zamieszczone w przypisach. Najczęściej jednak autotematyzm odnosimy do tych fragmentów utworu, które zawierają myśli dotyczące „celów i sposobów pisania, konwencji artystycznych i metod budowania dzieła” — zauważa M. Głowiński w *Słowniku terminów literackich* (1988). W poemacie *Do Ronnie Petersona (K)* znalazł się zapis: „chyba wszystkie moje wiersze// powstały od końca”. Gdzie indziej odnajdziemy drobiny poetyckie tego rodzaju na poziomie uogólnienia: „piszemy o sobie dla tych, których kochamy” — powiada Hoffman w utworze *xxx Wspaniała zieleń (L)*, a w *Parandowskim (P)* bardziej metaforycznie: „pisarz to człowiek nagi nad rzeką”. Wiersz *Glosa (Pe)* — dotyczący Zbigniewa Herberta — przynosi autoanalizę fragmentu wyróżnionego w tekście: „czyżby więc nadmiar był w mowie poetów przed ich odejściem”; w wierszu *Benn (L)* jest to refleksja na temat utworu Gottfrieda Benna: „Czy napisał jak wierzył? P o z a s c e n ą ? // Ta ostrożność, te pytania nie znanej nam wciąż jeszcze// poezji”. Na szczególną uwagę zasługuje wiersz *Napisał (R)*, odtwarzający — jak pokazuje A.K. Waśkiewicz²² — redukcję fenomenologiczną obecną w procesie twórczym.

Wyrazem autoteliczności jest także konstrukcja utworu, utrwalająca proces poznania i pisania nie tylko w wersji pokazanej wyżej, ale i wtedy, gdy — jak pisze krytyk — „wiersze K. Hoffmana w wielu wypadkach odtwarzają proces dociekliwego myślenia. Stąd tyle w nich wtrąceń, napomknień, odnośników. To właśnie tak intelekt próbuje sprecyzować swoje stanowisko”²³. W nawiasach umieszcza Hoffman te zwroty, którymi sam do siebie zwraca się z pytaniem, tworzy tym samym niejako szersze pole namysłu (*Dwoje ludzi o zmierzchu, K*) lub dopowiada, precyzuje obraz, dopuszczając w sobie jakby drugi, dialogowy względem pierwszego głos (*Dwie postaci w stylu Caravaggia, Tch*). Oddaje także głos narratorowi auktorialnemu, który zastępuje narratora personalnego (*Na temat Sisleya, R*). Za każdym

²² A.K. Waśkiewicz *Osaczony przez cywilizację*, „Pomorze” 1967 nr 18.

²³ K. Derdowski *Intelekt i wizja*, „Nurt” 1983 nr 12.

razem zabieg taki, co ważniejsze, wiąże się z wykreowaniem dialogowej wobec podmiotu lirycznego instancji. Jakie jest jej zadanie? Wskazuje na to analizujący lirykę Hoffmana Stanisław Balbus: „Ów swoisty autotematyzm wyrasta z pytań o możliwość i przydatność poezji w procesie poznawania i osvajania świata, ze sceptycyzmu poety w stosunku do samego siebie i własnych roszczeń”²⁴. Zauważmy przy tym inny rodzaj wykorzystania nawiasu zawierającego wielokropek: to jakby wyraz poznawczego przekonania, iż ten czy inny fragment utworu jest nieprzydatny w tym sensie, że nie przynosi istotnej dla czytelnika wiedzy (jest to przejaw auto-krytycyzmu i autorskiego „rygoryzmu”, jeśli można tak się wyrazić, wobec treści). To kolejna cecha poetyki fragmentu — odwołanie się do zatajonej części wiersza, mimo że ona wcale nie istnieje.

Sformułowanie tych uwag było możliwe dzięki dostrzeżeniu w Hoffmanie poety „nowego języka” (termin Friedricha), burzącego dotychczasowe stereotypy i wyobrażenia czytelnicze.

THE LAST AVANT-GARDE POET. KAZIMIERZ HOFFMAN'S PHILOSOPHY OF POETIC WORD

Summary

The author analyses Kazimierz Hoffman's poetic techniques and his concept of a literary work of art. His writings belong to the avant-garde of contemporary poetry. The poet's formula of a poem together with his definition of such notions as 'form' and 'fragment' are considered here, as well as the concept of 'open' poem. The function of such artistic means as metaphor, intertextual elements like quotations, footnotes explaining the meaning are analyzed to justify the place of the poetry on the background of Polish lyric writings in the second half of the 20th century.

²⁴ S. Balbus *Drzewo*, „Poezja” 1972 nr 3.