

UNIwersytet Wrocławski
Wydział Filologiczny
Instytut Filologii Polskiej

Emilia Zimny

KATEGORIA WZNIOSŁOŚCI W POEZJI WSPÓŁCZESNEJ
NA PRZYKŁADZIE TWÓRCZOŚCI
URSZULI KOZIOŁ, STANISŁAWA BARAŃCZAKA I MARCINA ŚWIETLICKIEGO

Praca licencjacka
napisana pod kierunkiem
dr hab. Marii Tarnogórskiej, prof. UW

Wrocław 2025

UNIVERSITY OF WROCLAW
FACULTY OF LETTERS
INSTITUTE OF POLISH PHILOLOGY

Emilia Zimny

THE NOTION OF THE SUBLIME IN CONTEMPORARY POETRY:
A STUDY OF THE WORKS OF
URSZULA KOZIOŁ, STANISŁAW BARAŃCZAK AND MARCIN ŚWIETLICKI

Bachelor thesis
written under the supervision
of dr hab. Maria Tarnogórska, prof. UWr

WROCLAW 2025

Streszczenie

Niniejsza praca stanowi analizę utworów przedstawicieli polskiej poezji współczesnej, wywodzących się z trzech różnych pokoleń literackich – Urszuli Koziół (*Raptularz*), Stanisława Barańczaka (*Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*) oraz Marcina Świetlickiego (*Niskie pobudki*) – z perspektywy badań nad wzniosłością. Konfrontując się z przeświadczeniem o dominacji stylu konwersacyjnego i ironicznego w literaturze najnowszej, zwróciłam uwagę na artykulacje kategorii *sublime* w wybranych wierszach, wskazując na jej związek z pojęciami braku, dystansu i niedoskonałości. Analiza, poprzedzona próbą uchwycenia specyfiki wzniosłości na podstawie założeń teoretycznych, kształtujących się przez lata – począwszy od Pseudo-Longinosa, przez Burke’a i Kanta, aż po myśl współczesnych badaczy – wykazała pewne przeobrażenia jej tradycyjnych wyznaczników w obrębie dzisiejszej poetyki.

Zaistnienie zjawiska wzniosłości zależne jest zarówno od intencji autorskiej, jak i odbioru czytelnika – celem rozważań było więc uwidocznienie wykorzystanych w wierszach zabiegów, które je umożliwiają.

Słowa kluczowe

wzniosłość, poezja współczesna, brak, dystans, niedoskonałość, styl wysoki

Summary

The thesis presents an analysis of works by representatives of contemporary Polish poetry from three different literary generations: Urszula Kozioł (*Raptularz*), Stanisław Barańczak (*Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*), and Marcin Świetlicki (*Niskie pobudki*) through the lens of studies on the sublime. Challenging the widespread belief that recent literature is dominated by a conversational and ironic style, I focused on the portrayal of the category of the sublime in the selected poems, highlighting its connection with notions of absence, distance, and imperfection. The analysis is preceded by an attempt to define the specificity of the sublime based on theoretical frameworks developed over time – from Pseudo-Longinus, through Burke and Kant, to contemporary scholars. The study shows how the traditional features of the sublime have evolved within the context of contemporary poetry.

The emergence of the sublime is shown to depend both on the author's intention and the reader's reception; thus, the aim of this study is to identify the poetic strategies utilised in the texts that make this experience possible.

Key words

sublime, contemporary poetry, absence, distance, imperfection, elevated style

Spis treści

Wstęp.....	6
Rozdział I. Wzniosłość jako przedmiot badań	8
1. Badania nad wzniosłością na przestrzeni wieków	8
2. Charakterystyka stylu wzniosłego.....	14
2.1. Patos a wzniosłość.....	14
2.2. Wzniosłość – między intencją autora a interpretacją czytelnika.....	17
2.3. Uchwycić wzniosłość – figury i przedmioty z repertuaru wzniosłości.....	20
2.4. Wzniosłość a brak, dystans, niedoskonałość.....	22
Rozdział II. W stronę wzniosłości – wizerunek analizowanych autorów w krytyce literackiej i refleksji badawczej.....	25
1. Urszula Koziół (pokolenie 1956)	25
2. Stanisław Barańczak (pokolenie 1968)	27
3. Marcin Świetlicki (pokolenie „brulionu”).....	30
Rozdział III. Analiza wybranych utworów z perspektywy badań nad wzniosłością	34
1. <i>Raptularz</i> Urszuli Koziół	34
2. <i>Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu</i> Stanisława Barańczaka	47
3. <i>Niskie pobudki</i> Marcina Świetlickiego.....	58
Zakończenie	68
Bibliografia.....	70

Wstęp

Wzniosłość to kategoria, której badacze wnikliwie przyglądali się na przestrzeni wieków, rozważając, gdzie właściwie tkwi jej istota. Niekiedy błędnie utożsamiana z patosem – i jego afektywnym wymiarem – uchodziła za nieuchwytną, osadzoną jedynie w odczuciach odbiorcy. Nie brakuje jednak teorii, próbujących sprecyzować językowe wykładniki wzniosłości oraz opisać figury jej dyskursu. Styl wysoki, odpowiadający specyficze nadszarpniętym już zębem czasu poematów heroiczych i tragedii, zdaje się odkrywać swoje coraz to nowe aspekty – teoretycy i filozofowie dostrzegają znamiona wzniosłości w kategoriach braku i dystansu, a nawet w pojęciu niedoskonałości.

Czy w dobie dominacji stylu niskiego poezja może być wzniosła? Współczesny czytelnik pogrążony w sprawach codzienności będzie zapewne nieufnie traktował literacką próbę uporządkowania świata. Odbiorcy – nierzadko z łatwością – demaskują intencje, jakie skrywają zabiegi grandilokwencji czy teatralnej przesady, w wyniku czego przemycane w ten sposób idee czy stany uczuciowe tracą swoją powagę. Czy oznacza to jednak, że nie są dziś spragnieni doświadczenia wzniosłości? Wedle Adama Zagajewskiego od poezji oczekuje się poezji: wizji, ognia i wewnętrznych odkryć, z zastrzeżeniem, że współczesna wysoka dykcja domaga się uwolnienia od wiktoriańskiej składni i neoklasycystycznej pompy¹. Zaintrygowana tym spostrzeżeniem, podjęłam próbę analizy kategorii wzniosłości w poezji współczesnej. W swojej pracy zaprezentuję najistotniejsze efekty badań tego zjawiska na przestrzeni wieków, odwołując się do dokonań Pseudo-Longinosa, Edmunda Burke'a, Imanuela Kanta, Fryderyka Schillera i Georga Hegla, po czym zestawię je z wynikami obserwacji literaturoznawców ostatnich lat, m. in. Jarosława Płuciennika i Jeana-François Lyotarda, a także Marii Cieśli-Korytowskiej, Paula Crowthera, Teresy Kostkiewiczowej oraz Iwony Kościeszki. Istotnymi elementami rozważań będzie charakterystyka patosu – odróżnienie go od zjawiska wzniosłości i wykazanie jego związku z afektem – refleksja nad rolą intencji autora i interpretacji odbiorcy w zaistnieniu *sublime*, wskazanie figur i pojęć charakterystycznych dla jej dyskursu, a także zaprezentowanie jej korelacji z kategorią braku, dystansu i niedoskonałości. Odwołując się do założeń teoretycznych, przeanalizuję utwory poetów współczesnych: Urszuli Kozioł (*Raptularz*), Stanisława Barańczaka (*Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*) i Marcina Świetlickiego (*Niskie pobudki*). Są oni reprezentantami trzech różnych pokoleń literackich, różnych poetyk, a ich tomy osadzone są w różnych

¹ A. Zagajewski, *Uwagi o wysokim stylu*, „Zeszyty Literackie” 1999, nr 1, s. 22.

rzeczywistościach lirycznych, co stanowi interesujący punkt odniesienia dla podjętych w tej pracy rozważań.

Wzniosłość, od wieków wpisana w tradycję literacką i będąca tym samym przedmiotem wielu badań, pozostaje kategorią o niejednoznacznej naturze. Czy w całej swej złożoności jest zatem adekwatnym środkiem wyrazu dla nowoczesnej, opartej na prostocie i ironii, poetyki?

Rozdział I. Wzniosłość jako przedmiot badań

1. Badania nad wzniosłością na przestrzeni wieków

Jak stwierdził Jean-Luc Nancy w swoim artykule z 1984 r., „wzniosłość jest modna”². Z uwagi na fakt, iż pojęcie *sublime* stało się jedną z ważniejszych kategorii postmodernizmu, lata siedemdziesiąte XX w. zaowocowały licznymi tekstami teoretycznoliterackimi, estetycznymi i filozoficznymi na jego temat³. Za sprawą nowych prądów badawczych zainteresowanie wzniosłością urosło do rangi zjawiska, które Teresa Kostkiewiczowa określiła właśnie jako „modę intelektualną”. Nowa tendencja zaowocowała licznymi przeobrażeniami znaczeniowymi i zabiegami interpretacyjnymi, w wielości których należy jednak uwzględniać antyczne źródła pojęcia i jego pierwotny sens⁴. To dawność bowiem stanowi atut tej mody⁵.

Prehistoria kategorii wzniosłości sięga wprawdzie czasów Arystotelesa⁶, który w *Poetyce* posługiwał się nią, analizując budowę epepei⁷, jednak właściwy początek przypada na czasy Cecyliusza z Kaleakte⁸. Jako że z dorobku attycysty ostały się raptem tytuły i fragmenty niektórych dzieł, jego domniemane poglądy znane są jedynie z polemicznego traktatu *O górnosci* Pseudo-Longinosa⁹. Anonimowy autor, od czasów renesansu błędnie utożsamiany z Kasjuszem Longinusem¹⁰, zarzucił Cecyliuszowi pominięcie *páthos*, podkreślając, iż jest to jedno z pięciu źródeł wzniosłości¹¹, tworzących razem majestatyczną całość¹². Wśród nich Longinus wymienia: zdolność do wzniosłego sposobu myślenia, żarliwy i natchniony patos, tworzenie figur myśli i mowy, szlachetny wyraz i kompozycję, która

² J.-L. Nancy, *The Sublime Offering*, [w:] *Of the Sublime: Presence in Question*, ed. by J.-F. Courtine [et al.], transl. and with an afterword by J.S. Librett, Albany 1993, s. 25 (przekład mój- E.Z.; także wszędzie tam, gdzie nie podano nazwiska tłumacza).

³ I. Kościeszka, *Sublime (w) historii. Wzniosłość jako narzędzie i przedmiot badań*, „Pamięć i Sprawiedliwość” 2012, nr 20, s. 116.

⁴ T. Kostkiewiczowa, *Odległe źródła refleksji o wzniosłości: co się stało między Boileau a Burke’em*, „Teksty Drugie” 1996, nr 2/3, s. 5.

⁵ J.-L. Nancy, *op. cit.*, s. 116.

⁶ J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Kraków 2000, s. 39.

⁷ T. Kostkiewiczowa, *Odległe źródła refleksji o wzniosłości...*, s. 5.

⁸ J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 39.

⁹ H. Appel, *Cecyliusz* [hasło], [w:] *Słownik kultury antycznej*, wyd. 2, red. R. Kulesza, Warszawa 2012, s. 104.

¹⁰ Zob. Pseudo-Longinos, *Traktat „O górnosci”*, [w:] *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinos*, przeł. i oprac. T. Sinko, Wrocław 1951, s. 29.

¹¹ J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 44.

¹² A. T. Delehanty, *From Judgment to Sentiment: Changing Theories of the Sublime, 1674–1710*, „Modern Language Quarterly” 2005, t. 66, nr 2, s. 156.

zawiera w sobie wszystkie poprzednio wymienione¹³. *Peri hypsous*, jeden z „pratekstów wzniosłości”, stanowi próbę określenia, czym właściwie jest wzniosłość – ze szczególnym uwzględnieniem figur jej dyskursu¹⁴. W traktacie znajduje się również – pierwszy w historii pojęcia – „katalog przedmiotów wzniosłych w naturze”¹⁵. Pseudo-Longinos zwracał też uwagę na trzy czynniki: autora, dzieło i odbiorców¹⁶, podkreślając przy tym aktywną rolę mówcy, który miał oddziaływać na słuchaczy nie tyle poprzez przekonywanie, co wzbudzenie zachwyty¹⁷. Według Anonima warunkami wzniosłości są prawdziwość i całościowość¹⁸, a podstawą – rzeczywistość¹⁹. To prawda – bądź prawdopodobieństwo – jest wymogiem jej uzyskania²⁰.

Datowany na I w.²¹ traktat *O górnosci* przez wiele wieków nie był uwzględniany w estetyczno-literackich dyskusjach. Po raz pierwszy opublikował go Francesco Robortello w roku 1554, jednak do nurtu wiodących refleksji w tym zakresie dostał się za sprawą przekładu na język francuski z 1674 r., dokonanego przez Nicolasa Boileau²². Jak zauważa Jarosław Płuciennik:

Znaczenie Boileau dla historii wzniosłości jest ograniczone, chociaż nie można jego nazwiska pominąć, ze względu na inspiratorską rolę, jaką odegrał pod koniec XVII i na początku XVIII wieku. [...] jednak w historii wzniosłości jego rola sprowadzała się głównie do popularyzowania Pseudo-Longinosa²³.

Zdaniem Boileau wzniosłość, o której pisał Anonim, nie odnosi się tylko do stylu. Francuski krytyk „oddzielił mowę wzniosłą od ogólnej kategorii wzniosłości, sytuowanej poza wypowiedzią słowną”²⁴. W przeciwieństwie do starożytnego autora, zamiast rozpracowywać kategorię wzniosłości poprzez przykłady, akcentował jej niewyraźność²⁵. Podkreślał również rolę reakcji publiczności jako kluczowego wyznacznika doskonałości dzieła. Nastąpiło więc przesunięcie akcentu z twórcy na odbiorcę oraz z samego obiektu sztuki na jej

¹³ J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 44.

¹⁴ I. Kościeszka, *op. cit.*, s. 117.

¹⁵ J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 53.

¹⁶ E. Olson, *The Argument of Longinus' On the Sublime*, [w:] *Critics and Criticism. Ancient and Modern. Ancient and Modern*, ed. with an Introduction by R.S. Crane, The University of Chicago Press, Chicago 1952, s. 239, cyt. za: J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 50.

¹⁷ I. Kościeszka, *op. cit.*, s. 117.

¹⁸ *Ibidem*, s. 118.

¹⁹ J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 54.

²⁰ *Ibidem*, s. 55.

²¹ T. Kostkiewiczowa, *Odległe źródła refleksji o wzniosłości...*, s. 7.

²² *Ibidem*, s. 8.

²³ J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 71.

²⁴ I. Kościeszka, *op. cit.*, s. 118.

²⁵ H. Podbielski, „Wzniosłość czy styl wzniosły?” – w traktacie Pseudo-Longinosa, [w:] *Philosophiae Itinera*, red. A. Pacewicz, A. Olejarczyk, J. Jaskóła, Wrocław 2009, s. 442.

doświadczenie. Ostatecznym kryterium identyfikacji wzniosłości okazała się zatem wrażliwość czytelnika. Boileau koncentrował się nie tyle na właściwościach dzieła i mechanizmach kreowania *sublime*, ile na sposobie, w jaki była ona przeżywana przez odbiorców²⁶.

Okres szczególnego zainteresowania wzniosłością przypada na wiek XVIII. Istotną rolę w poświęconej jej refleksji odgrywał wówczas dystans²⁷: „[...] aby doznać wzniosłości, konieczne jest zajmowanie pozycji bezpiecznej wobec ogarniających albo wstrząsających właściwości przedmiotów”²⁸. Zwiążanie *sublime* z instynktem zachowawczym stanowiło „jedną z najbardziej przenikliwych intuicji” Edmunda Burke’a²⁹, irlandzkiego filozofa, który swoje rozważania zawarł w *Dociekaniach filozoficznych o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna* – dziele, uchodzącym za kolejny z fundamentalnych tekstów dotyczących wzniosłości³⁰. Burke’owska teoria estetyczna opiera się na wyraźnym rozróżnieniu *sublime* i piękna³¹:

Burke po jednej stronie zestawia trwogę wzniosłości wywoływaną przez takie źródła, jak ciemność, moc, prywatność, ogrom, nieskończoność, trudność, wspaniałość, intensywne światło, hałas, nagłość, zwierzęce ryki, gorycz i odór. Po drugiej stronie zaś stawia bardziej społeczną emocję towarzyszącą pięknu, które jest formą pożądania i wiąże się z instynktami prospołecznymi. [...] Wzniosłość grozi jednostce unicestwieniem i towarzyszy samotności. Piękno z kolei kojarzy się ze społecznością i tęskną melancholią wywołaną przez małość, gładkość, delikatność i wdzięk³².

Edmund Burke powiązał również wzniosłość z zagadnieniami teorii umysłu: antymimetyzmem wyobraźni i naśladowaniem emocji³³. Wyobraźnia w perspektywie Burke’a zajmuje pozycję pryncypalną³⁴, gdyż, aby doświadczyć wzniosłości – „najsilniejszego uczucia, jakiego umysł jest w stanie doznawać”³⁵ – zagrożenie pozostać musi w sferze imaginacji³⁶. Jak podsumowuje Teresa Kostkiewiczowa:

²⁶ I. Kościeszka, *op. cit.*, s. 118.

²⁷ *Ibidem*, s. 118-119.

²⁸ J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 84.

²⁹ P. Crowther, *Critical Aesthetics and Postmodernism*, Clarendon Press, Oxford 1993, s. 117, cyt. za: J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 84.

³⁰ I. Kościeszka, *op. cit.*, s. 116.

³¹ *Ibidem*, s. 119.

³² J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 83-84.

³³ *Ibidem*, s. 89.

³⁴ I. Kościeszka, *op. cit.*, s. 119.

³⁵ E. Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przeł. P. Graff, Warszawa 1968, s. 43.

³⁶ I. Kościeszka, *op. cit.*, s. 120.

Przede wszystkim, w tym nowym rozumieniu, wzniosłość nie odnosiła się już (lub odnosiła tylko pośrednio) do szczególnego typu mowy, do wypowiedzi jako ludzkiego wytworu, sytuowała się natomiast w płaszczyźnie relacji między człowiekiem a zjawiskami wobec niego zewnętrznymi. Zarazem pozbawiona została charakteru intersubiektywnego, oderwana od aksjologii utwierdzonej w przekonaniu zbiorowym i potraktowana przede wszystkim jako uczucie doznawane przez samotną jednostkę w izolacji przeżywającą kontakt z niezwykle wytworami lub fenomenami natury³⁷.

Osiemnastowieczne rozważania na temat wzniosłości obejmowały również kwestię jej źródła – doszukiwano się go zarówno w możliwościach języka, jak i majestacie natury. Sztandarowym dziełem (okrzykniętym wręcz „najbardziej systematyczną i ostateczną wersją teorii wzniosłości”³⁸), w którym podjęto się analizy tego zagadnienia, jest *Krytyka władzy sądzienia* Immanuela Kanta³⁹. Stanowi ono efekt ewolucji poglądów niemieckiego filozofa. Kantowski subiektywizm objawił się już jednak w jednej z jego wcześniejszych wypowiedzi: *Rozważaniach o uczuciu piękna i wzniosłości*, gdzie wskazuje, iż „odpowiedź na spotkanie z niektórymi przedmiotami” zależna jest od podmiotowej zdolności czucia. Autor wyróżnił również trzy rodzaje wzniosłości: przerażającą, która ściśle wiąże się z grozą, szlachetną, połączoną z melancholią i wspianiałą – kojarzoną z pięknnością. Zdaniem Kanta wzniosłe są „własności wypływające z zasad” – na przykład odwaga, prawdomówność i rzetelność – nie zaś ze skłonności i uczuć, takich jak litość i sympatia – one bowiem przypisane są pięknu⁴⁰. W *Krytyce władzy sądzienia* kluczowe dla zrozumienia kategorii *sublime* zdaje się rozróżnienie między intelektem a rozumem⁴¹. Jak relacjonuje Płuciennik:

[...] wzniosłość powstaje w wyniku rozziwu pomiędzy wyobraźnią a ideami rozumu. Kant uważał, że w sztuce można przedstawić jedynie piękno, natomiast wzniosłość nie może być przedstawiona, ponieważ dotyczy wyłącznie idei rozumu. Dzieło sztuki zawsze jest czymś ograniczone, natomiast właściwa wzniosłość nie zna ograniczeń⁴².

W hierarchii sztuk na koronnym miejscu Kant sytuuje poezję⁴³, która „estetycznie wznosi się do poziomu idei” i „rozszerza umysł przez to, że daje wolność wyobraźni”⁴⁴. Poezja ma istotne znaczenie w przedstawianiu niewyobrażalnego – a właśnie niewyobrażalnym jest

³⁷ T. Kostkiewiczowa, *Odległe źródła refleksji o wzniosłości...*, s. 12.

³⁸ S. Guerlac, *The Impersonal Sublime*, Stanford University Press, Stanford 1990, s. 11, cyt. za: J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 91.

³⁹ I. Kościeszka, *op. cit.*, s. 120.

⁴⁰ J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 91-92.

⁴¹ I. Kościeszka, *op. cit.*, s. 120.

⁴² *Ibidem*, s. 121.

⁴³ J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 100.

⁴⁴ I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, przeł. J. Gałęcki, Warszawa 1986, s. 261-262.

zdaniem Kanta wzniosłość⁴⁵. W rozważaniach filozofa występuje podział na wzniosłość matematyczną, z którą autor wiąże „absolutną wielkość” i dynamiczną – wzbudzaną przez przedmioty wywołujące lęk, aczkolwiek zachowujące odpowiedni dystans względem obserwatora⁴⁶. Ostatniego z rodzajów wzniosłości Kant dopatruje się w przyrodzie, sile potężnej, jednak „nie mającej nad nami przemocy”. Wśród przykładów ilustrujących to zjawisko znajdują się m.in. strzeliste skały, piętrzące się chmury, wulkany, orkany i oceany, które „obracają naszą zdolność do oporu w drobiazg”, lecz przy zachowaniu bezpiecznej odległości nie stanowią bezpośredniego zagrożenia⁴⁷. Jak tłumaczy filozof:

[...] przedmioty takie chętnie nazywamy wzniosłymi, gdyż podnoszą moc naszej duszy ponad jej zwyczajną, przeciętną miarę i pozwalają nam odkryć w sobie zupełnie innego rodzaju zdolność do stawienia oporu, która ośmiela nas do tego, by mierzyć się z pozorną wszechmocą przyrody⁴⁸.

Co ciekawe, Kant wielokrotnie zaznacza, iż nie należy określać w ten sposób rzeczy w naturze, gdyż wzniosłość tkwi w ideach rozumu, jest właściwie nastrojem ducha, sposobem myślenia⁴⁹. Niemniej jednak przytacza przykłady wzniosłości występujące zarówno wśród zjawisk naturalnych, jak i w dziedzinie sztuki (np. kościół św. Piotra w Rzymie, piramidy egipskie, styl literacki), czy też wiążące się z kondycją cielesną i cechami charakteru (np. wojownik) oraz afektami (np. gniew, rozpacz).

Fryderyk Schiller, poeta i teoretyk literatury, którego twórczość znacznie wpłynęła na estetykę romantyzmu, nie był – zdaniem Jarosława Płuciennika – samodzielny w formułowaniu koncepcji wzniosłości: „duch Kanta unosi się nieustannie nad jego pismami”. Nadaje on natomiast jednoznacznie etyczny wydźwięk myśli swojego poprzednika: Longinusowskie *páthos* (uczucie) zostaje całkowicie wyparte przez *éthos* (charakter)⁵⁰. Paradoksalnie, Schillerowska teoria wzniosłości stosunkowo w niewielkim stopniu odwołuje się do tradycji retorycznych⁵¹. Podobnie jak Kant i Burke, Schiller odróżnia wzniosłość od kategorii piękna. Poczucie piękna, którym natura obdarza człowieka, jest związane ze zmysłami: „bawi nas, skraca męczącą podróż, podprowadza nas ku miejscom niebezpiecznym, gdzie mamy poznać prawdę”, z kolei geniusz wzniosłości opisywany jest

⁴⁵ J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 100.

⁴⁶ I. Kościeszka, *op. cit.*, s. 121.

⁴⁷ I. Kant, *op. cit.*, s. 156-158.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 158.

⁴⁹ J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 95.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 111.

⁵¹ K. L. Berghahn, *'Das Pathetischerhabene': Schillers Dramentheorie*, [w:] *Deutsche Dramentheorien*, ed. by R. Grimm, Athenaeum, Frankfurt/Main 1971, t. I, s. 221, cyt. za: J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 106.

jako poważny i milczący⁵², a „jego silne ramię niesie nas nad przepastną głębią”⁵³. W rozprawie *O wzniosłości* Schiller nazywa omawianą kategorię „uczuciem mieszanym”, przejawiającym się jako lęk, któremu towarzyszy zadowolenie, wręcz zachwyt, niebędący jednak przyjemnością⁵⁴. Jako że uważa, iż we wzniosłości „najważniejszy jest element etyczny, to, co pozwala człowiekowi poczuć się wolnym”, kieruje uwagę na fenomeny ze świata ludzkiego, nie zaś potęgę natury⁵⁵. Zarówno wzniosłość, jak i piękno przenikają całą naturę, jednakże sztuka – pozbawiona jej ograniczeń i mająca wszystkie jej zalety – może zastąpić ją w wyzwalaniu człowieka⁵⁶. Przez wzniosłość rozumie Schiller często patetyczność⁵⁷, a w toku rozważań wprowadza również kategorię godności⁵⁸. Swoją koncepcję poezji filozof wyraził w rozprawie *O poezji naiwnej i sentymentalnej*. Dychotomia piękno-wzniosłość przeradza się tam w opozycję naiwność-sentymentalność. Jest to podział nie tyle historyczny, co typologiczny, związany ze sposobami odczuwania. Przekłada się to na fakt, iż „poeta naiwny ogranicza się do naśladowania rzeczywistości, natomiast poeta sentymentalny ma podwójne źródło: rzeczywistość, jako ograniczenie poety i ideę jako coś nieskończonego”⁵⁹.

Z kolei wzniosłość w ujęciu heglowskim staje się religijna; filozof utożsamia ją z „ludzkim poczuciem własnej skończoności i nieprzebytej przepaści, jaka dzieli go od Boga”⁶⁰. Zaintrygowany mocą stwórczą słowa, sprowadza tę kategorię właśnie do Absolutu⁶¹. Georg Hegel, w przeciwieństwie do Kanta, odpodmiotował wzniosłość, dostrzegając ją w „absolutnej substancji”, nie zaś w ideach rozumu⁶². Uważa, że jest ona próbą wyrażenia nieskończoności, mimo tego że nie istnieje przedmiot, który zdołałby ją okazać⁶³. Jak podsumowuje Płuciennik, kategoria ta w ujęciu Hegla zdaje się stapiać z jego filozofią, tracąc przy tym swoje granice⁶⁴.

⁵² J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 106-107.

⁵³ F. Schiller, *O wzniosłości*, [w:] *idem, Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przeł. I. Krońska i J. Prokopiuk, Warszawa 1972, s. 177.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 178.

⁵⁵ J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 108.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 109.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ F. Schiller, *O wdzięku i godności*, [w:] *idem, Listy o estetycznym wychowaniu człowieka...*, s. 298.

⁵⁹ J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 112-113.

⁶⁰ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski A. Landman, t. 1, Warszawa 1964, s. 596.

⁶¹ Zob. J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 115.

⁶² Zob. G. W. F. Hegel, *op. cit.*, s. 577.

⁶³ *Ibidem*, s. 575.

⁶⁴ J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 119.

Heglowskie rozważania zamykają szereg precyzyjnie sformułowanych na przestrzeni wieków koncepcji wzniosłości⁶⁵ – badacze zauważają bowiem zanik różnicy pomiędzy pięknem a wzniosłością, co oznacza, że wzniosłość istnieje często w ramach samego piękna⁶⁶. Wśród osób, których rozważania traktowały o pojęciu *sublime*, zazwyczaj wymienia się jeszcze Arthura Schopenhauera, Friedricha Vischera, Fryderyka Nietzschego, a także Williama Blake’a, Friedricha Schlegla, Wiktora Hugo, Charlesa Baudelaire’a, Wiktora Szklowskiego i Zygmunta Freuda. Wzniosłość, ze względu na swoją wieloaspektowość, stała się przedmiotem badań prowadzonych z różnych, niejednokrotnie rozbieżnych, perspektyw: dostrzegano rządzące nią zróżnicowane zależności, przypisywano jej odmienne źródła i środki wyrazu, osadzano zarówno w intencji autora, jak i sferze odbioru czytelnika. Czy *sublime*, w całej swej złożoności, jest zatem kategorią możliwą do uchwycenia?

2. Charakterystyka stylu wzniosłego

2.1. Patos a wzniosłość

Według podziału Guya Sircello, zagadnienie wzniosłości obejmuje wzniosły dyskurs, mówienie o wzniosłości oraz jej doświadczenie⁶⁷, na opisie którego szczególnie koncentrowali się filozofowie⁶⁸ – wykaz emocji związanych z tą kategorią znajdujemy już u Pseudo-Longinosa⁶⁹. Płuciennik, bazując na dokonaniach badaczy wzniosłości, wśród afektów z nią kojarzonych wymienia m.in. ekstazę, entuzjazm, zachwycenie, grozę, zdumienie, podziw, rozkosz, onieśmienie i oszołomienie⁷⁰. Zwraca uwagę, że są one często określane jako żar i gwałtowna namiętność⁷¹. To wywołane przez afekty poruszenie zawiera z kolei istotny element – patos, od którego „radykalne zaniepokojenie się rozpoczyna i to on przesądza o gwałtownym, nieliniowym i niesynchronicznym charakterze doświadczenia”⁷².

Pojęcie patosu, wprowadzone przez starożytnych Greków, było używane przez nich w kontekście doświadczeń – zazwyczaj bolesnych, nagłych i zadziwiających – a także

⁶⁵ R. Modiano, *Humanism and the Comic Sublime: From Kant to Friedrich Theodor Vischer*, „Studies in Romanticism” 1987, s. 239, cyt. za: J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 119.

⁶⁶ H. Paetzold, *Pojęcie wzniosłości we współczesnej filozofii sztuki*, [w:] *Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna*, przeł. M. Kwiek, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1994, s. 109.

⁶⁷ G. Sircello, *How Is a Theory of the Sublime Possible?*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1993, vol. 51, iss. 4, s. 541, cyt. za: J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 156.

⁶⁸ J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 33.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 162.

⁷⁰ Zob. *ibidem*, s. 163-164.

⁷¹ *Ibidem*, s. 163.

⁷² M. Krasieńska, A. Wolińska, *Starożytne źródła patosu w fenomenologii responsywnej Bernharda Waldenfensa*, „Ruch Filozoficzny” 2022, t. 78, nr 2, s. 100.

odnoszone do stanów pasywnych⁷³. Jak zauważają badaczki Magdalena Krasieńska i Anna Wolińska:

Analizy starogreckich znaczeń słowa *pathos* skłaniają do postawienia tezy, że należy mówić o czterech głównych kontekstach, które ukształtowały rozumienie tej kategorii: o kontekście retorycznym, etycznym, tragicznym i emotywnym (*passio*). Chociaż wszystkie cztery wspomniane obszary pozostawały względem siebie stosunkowo niezależne, modyfikując sens pojęcia *pathos* w czasem bardzo odległych rejestrach czasowych, można wskazać pewien wspólny rdzeń, determinujący charakter omawianej kategorii: mianowicie jej inherentną zakłóceniowość, kryzysogenność i afektywność.

Poprzez kryzysogenność autorki rozumieją zaskoczenie wywołane czymś mającym miejsce wbrew oczekiwaniom odbiorcy, a także opisują to – w myśl Arystotelesa – jako doświadczenie logicznie nieumotywowane⁷⁴. Zakłóceniowość jest przez nie definiowana z kolei jako zaburzenie zwyczajnego porządku doświadczenia poprzez efekt nagłości, zdumienia w trybie natychmiastowym⁷⁵. Ostatnia cecha wskazuje na ścisły związek patosu z afektem.

Zapoczątkowany w latach 90. rozwój teorii afektywnych w humanistyce zaowocował licznymi próbami uchwycenia specyfiki afektu, postrzeganego już jako odrębna kategoria badawcza⁷⁶. W szerszym kontekście wiąże się on z doświadczeniem tego, co przedrozumowe⁷⁷. Jak zauważa Katarzyna Bojarska:

Afekt pojawia się pomiędzy, w prześwitach, w pęknięciach, w niedostawaniu do siebie płaszczyzn porozumienia i rozumienia, w nagromadzeniach intensywności, w akumulacji przeżyć, które nie zawsze w pełni przyswojone nekają naszą narrację o nas samych [...]⁷⁸.

O „niezwykłej intensywności afektów” związanych ze wzniosłością pisał Płuciennik w kontekście jej doświadczenia⁷⁹.

W ujęciu Barucha Spinozy afekt jest pobudzeniem ciała⁸⁰ – tu właśnie jawi się uchwyczone przez Bernharda Waldenfelsa jego podobieństwo do patosu, lokującego się nie

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 106.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 104.

⁷⁶ M. Głosowicz, *Zwrot afektywny*, „Opcje 2” 2013, t. 2, s. 24.

⁷⁷ B. Myrdzik, *O niektórych konsekwencjach zwrotu afektywnego w badaniach kulturowych*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, Sectio N” 2017, vol. 2, s. 120.

⁷⁸ K. Bojarska, *Poczuć myślenie: afektywne procedury historii i krytyki (dziś)*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 11.

⁷⁹ Zob. J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 163.

⁸⁰ B. Spinoza, *Etyka w porządku geometrycznym dowiedziona*, przeł. I. Myślicki, Kraków 1954, s. 142.

w umyśle, lecz ciele⁸¹. Ponadto patosu doświadcza się w głębi siebie: gdy „nas dotyka, nie sposób go nie odczuwać i tak samo nie sposób na niego nie odpowiedzieć”⁸². Patos – podobnie jak afekt, który wpływa na „naszą zdolność do działania i kierowanie się ku wolności”⁸³ – domaga się reakcji, choćby w postaci milczenia⁸⁴. Stanowi odwrotność „stanu nieulegania”, odznacza się zatem dobrowolną otwartością na doświadczenie⁸⁵. Krasieńska i Wolińska zauważają, iż Pseudo-Longinos przypisał patosowi takie cechy, jak szok, nagłość i zewnętrzność oddziaływania⁸⁶, Cyceron zaś przetłumaczył greckie słowo *pathos* na łacińskie *morbos*, co oznacza chorobę⁸⁷ – kategoria ta jest również często łączona z cierpieniem⁸⁸. Hannah Arendt pisze o patosie jako o czymś, „co można znosić, lecz co nie jest działaniem” i określa go jako „zdziwienie pełne podziwu”⁸⁹. Słowo to w większości języków europejskich do XVIII w. oznaczało stany emocjonalne – te, które przyjmujemy biernie⁹⁰.

Słownik terminów literackich określa patos jako „kategorię estetyczną przejawiającą się w przedstawianiu w literaturze i sztuce zjawisk uznanych za wyjątkowo doniosłe i monumentalne lub odznaczające się szczególnymi walorami emocjonalnymi”⁹¹. W popularnych słownikach bywa on definiowany jako „sposób przedstawienia zjawisk w literaturze”⁹², „podniosły charakter zdarzeń; ton lub styl mówienia lub pisanie; sposób wysławiania się”⁹³. Bywa, że artykuły hasłowe wskazują na pejoratywny charakter pojęcia, np. „patos – pejorat. nastrój przesadnej powagi i podniosłości, jaki jest nadawany pewnym wypowiedziom i zachowaniom w sytuacjach oficjalnych”⁹⁴. Patrząc jednak przez pryzmat teorii, ukazujących afektywną naturę patosu, jawi się on nie tyle jako przedstawienie, charakter, ton, styl czy nastrój, co doświadczenie – zewnętrznie wywołane, nagłe, ulokowane

⁸¹ B. Waldenfels, *The Role of the Lived-Body in Feeling*, “Continental Philosophy Review” 2008, przeł. C. M. Gould, iss. 41, s. 133, cyt. za: M. Krasieńska, A. Wolińska, *op. cit.*, s. 122.

⁸² M. Krasieńska, A. Wolińska, *op. cit.*, s. 129.

⁸³ A. Burzyńska, *Afekt – podejrzany i pożądany*, [w:] *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza, Warszawa 2015, s. 132.

⁸⁴ M. Krasieńska, A. Wolińska, *op. cit.*, s. 129.

⁸⁵ *Ibidem*, s. 108.

⁸⁶ *Ibidem*, s. 103.

⁸⁷ *Ibidem*, s. 108.

⁸⁸ *Ibidem*, s. 105.

⁸⁹ H. Arendt, *Myślenie*, przeł. Hanna Buczyńska-Garewicz, Warszawa 1991, s. 200-201.

⁹⁰ M. Szczurowski, *Patos* [hasło], [w:] *Ilustrowany słownik terminów literackich*, red. Z. Kadłubek i in., Gdańsk 2018, s. 369.

⁹¹ T. Kostkiewiczowa, *Patos* [hasło], [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1976, s. 348.

⁹² *Patos* [hasło], [w:] *Popularny słownik terminów literackich*, oprac. Z. Dominów, M. Dominów, Warszawa 2016, s. 158.

⁹³ *Patos* [hasło], [w:] *Słownik języka polskiego PWN*, red. M. Bańko i in. <https://sjp.pwn.pl/slowniki/patos.html>, (data dostępu: 25 III 2025).

⁹⁴ *Patos* [hasło], [w:] *Wielki słownik języka polskiego*, red. P. Żmigrodzki i in. <https://wsjp.pl/haslo/podglad/36696/patos>, (data dostępu: 25 III 2025).

w ciele, domagające się odpowiedzi. Choć patos stanowi kategorię pokrewną wzniosłości⁹⁵ – a Schiller poprzez wzniosłość rozumiał właśnie patetyczność⁹⁶ – pojęcia te nie mogą być ze sobą utożsamiane. *Sublime* wiąże się z silnymi afektami, ale nie jest im równorzędna⁹⁷. Zagadnienie wzniosłości wykracza poza kwestię doświadczenia, obejmując również swoisty dyskurs wraz z jego figurami i określeniami, ujęcie retoryczne, rolę zarówno autora, jak i odbiorcy.

2.2. Wzniosłość – między intencją autora a interpretacją czytelnika

Badacze w niejednoznaczny sposób określają wyraziciela wzniosłości. Pseudo-Longinos, który doszukiwał się jej w środkach retorycznych i specyficznych przedmiotach, zwrócił tym samym uwagę na rolę autora bądź mówcy, usiłującego oddziaływać na odbiorców poprzez zachwyty⁹⁸. Boileau z kolei skoncentrował się na znaczeniu odbiorcy i jego indywidualnym doświadczeniu sztuki, czyniąc z jego wrażliwości decydujący czynnik przy rozpoznawaniu wzniosłości. Nie zbagatelizował jednak znaczenia mówcy zauważając, iż elementy takie, jak jego osoba, sposób wypowiedzi i okoliczności przyczyniają się do nadawania treści wzniosłego tonu nie mniej niż przedmiot rozprawy⁹⁹. Kolejni filozofowie – Burke, Kant i Schiller – zakładali, że wzniosłość, pojmowana wręcz jako uczucie, pod wpływem czynników zewnętrznych uobecnia się właśnie w odbiorcy. Teoria Kanta w sposób szczególny uwzględnia psychologię odbioru¹⁰⁰, Hegel natomiast odpodmiotowił wzniosłość, lokując ją w potędze Absolutu¹⁰¹. Niejednoznaczne rozstrzygnięcie tej kwestii wynika z wielowymiarowości omawianej kategorii i rozmaitych jej interpretacji, dających początek kolejnym ścieżkom badawczym.

W sporze o źródło wzniosłości intrygująca wydaje się istniejąca już od czasów Burke'a teoria antymimetyczności, która zakłada, iż „słowa bez wątpienia nie mają takiego podobieństwa do wyobrażeń, które zastępują”¹⁰². Minimalizowanie istoty słów dla zaistnienia zjawiska wzniosłości zdaje się redukować również znaczenie ich autora. Burke dodaje jednak, że „jest w naszej mocy tworzenie przy użyciu słów połączeń niemożliwych do osiągnięcia

⁹⁵ M. Czardybon, *Rzeczpospolita Wzniosła. Zarys ekonomii resentmentualnej (o pisarstwie Jarosława Marka Rymkiewicza, Wojciecha Wencla i Przemysława Dakowicza)*, „Ruch Literacki” 2018, t. 59, nr 2, s. 222.

⁹⁶ J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 109.

⁹⁷ *Ibidem*, s. 51.

⁹⁸ I. Kościeszka, *op. cit.*, s. 117.

⁹⁹ *Ibidem*, s. 118.

¹⁰⁰ *Ibidem*, s. 122.

¹⁰¹ J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 115.

¹⁰² E. Burke, *op. cit.*, s. 197-198.

w inny sposób”¹⁰³. Wynika z tego, że język – a zatem i autor – jest w stanie przedstawić niewyobrażalne poprzez konfiguracje prostszych elementów¹⁰⁴. Podobna perspektywa jawi się również we współczesnej teorii Jeana-François Lyotarda, który twierdzi, że „słowa cieszą się przy wyrażaniu paroma przywilejami: same w sobie noszą ładunek uczuciowych asocjacji; mogą wywoływać to, co należy do duszy, bez odniesienia się do tego, co widzialne”¹⁰⁵.

Z Lyotardowskim spostrzeżeniem wiąże się kwestia *mimesis* emocji, która polega na naśladowaniu zachowania podmiotu podlegającego afektowi¹⁰⁶ i jest ściśle związana z pojęciem wczucia się albo współodczuwania. Jak tłumaczy Płuciennik:

Dzięki współodczuwaniu i automatycznym inferencjom naśladowane zachowania językowe mogą wywoływać analogiczne afekty w słuchaczach/czytelnikach. Innymi słowy, to współodczuwanie umożliwia oddźwięk: obserwując pewne objawy emocji, językowe skutki wzruszenia, odbiorca może powtórzyć te emocje w sobie¹⁰⁷.

Powyższe twierdzenie wskazuje, co prawda, na zależność istniejącą pomiędzy wzniosłością a jej odbiorcą, jednak można dostrzec w nim sugestię co do niekwestionowanego udziału autora. O ile wrażliwość czytelnika umożliwia powstanie zjawiska w ogóle, o tyle nadane przez autora walory afektywne bądź językowe inicjują taką sposobność. Samo przecież pojęcie „współodczuwania” zakłada ich obopólny udział. W jakich aspektach przejawia się zatem obecność autora?

Na przestrzeni wieków badacze, począwszy od Pseudo-Longinosa, podejmowali próby tworzenia katalogów figur charakterystycznych dla dyskursu wzniosłości – wymienia się wśród nich zarówno środki wzmacniające przekaz, m.in. hiperbolę, jak i wskazujące na niewyraźność opisywanych zjawisk, np. przemilczenie¹⁰⁸. Chociaż tropy te nie gwarantują jej uzyskania, istnieją takie, które można określić jako „najbardziej predysponowane do ewokowania doświadczenia wzniosłości”¹⁰⁹. Wyróżniono ponadto zjawiska i określenia mające szczególne powiązania z *sublime* – są wśród nich elementy zdolne do przytłoczenia odbiorcy swoją potęgą bądź nieprzewidywalnością, takie jak noce, góry, oceany, monumentalne budynki¹¹⁰. Płuciennik zaznacza z kolei, iż „do rozpoznania wzniosłości w dziele literackim nie wystarczy wskazanie istnienia którejs z [...] figur, bowiem może za nią

¹⁰³ *Ibidem*; cyt. za: J.-F. Lyotard, *Wzniosłość i awangarda*, „Teksty Drugie” 1996, nr 2/3, s. 183.

¹⁰⁴ J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 174.

¹⁰⁵ J. Lyotard, *op. cit.*, s. 183.

¹⁰⁶ J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 184.

¹⁰⁷ *Ibidem*, s. 180.

¹⁰⁸ Zagadnienie to zostało rozwinięte w podrozdziale 1.2.3.

¹⁰⁹ J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 185.

¹¹⁰ Zagadnienie to zostało rozwinięte w podrozdziale 1.2.3.

stać coś absolutnie niewzniosłego”¹¹¹, sugerując zarazem istotną rolę kontekstu dla jej uzyskania. Podobne wnioski wysnuwa Kostkiewiczowa: „Jakkolwiek bowiem mowa wzniosła może realizować się poprzez różne środki i zabiegi językowe, to zawsze winna odpowiadać określonym warunkom, które umożliwiają dostrzeżenie i odczucie jej szczególnego charakteru”¹¹².

Warto zauważyć, że posiłkowanie się chwytami, zjawiskami i figurami z zakresu wzniosłości stosowane jest często w działaniach perswazyjnych bądź nawet propagandowych; ścisły związek *sublime* z patosem – a więc jednocześnie ze sferą doświadczeń i ludzkiej wrażliwości – stwarza pewną sposobność do manipulacji odbiorcą. Świadomy tej przewagi autor może nadać treści wzniosły ton, przypisując jej tym samym pozorną wartość. Zdemaskowany przez czytelnika budzi jednak śmieszność, a także – jak wiadomo już od czasów starożytnych retorów – podejrzenie oszustwa¹¹³. Wzniosłość nie może być więc ewidentna, nachalna, emfatyczna: „figura jest wtedy, jak się zdaje najlepsza, kiedy nie widać, że to figura”¹¹⁴. Kategoria *sublime*, pod groźbą ośmieszenia, nie powinna zostać zdominowana przez intencję autorską, lecz pozostawić przestrzeń na interpretację czytelnika.

Współczesność odznacza się jednak wyraźną niechęcią do stylu wysokiego, a co za tym idzie – rozkwitem „wielkiej prostoty” w sztuce¹¹⁵. Jak twierdzi Adam Zagajewski: „Mamy dziś tak grubą skórę, że nie znieśliśmy dziś może poematu, który byłby tylko anteną wzniosłości, który by nie rozbawił nas jednocześnie i nie zakłopotał”¹¹⁶. Pomiedzy wzniosłością a śmiesznością jest bowiem cienka granica, której przekroczenie odbywa się właśnie w sferze wrażliwości odbiorcy. O ile więc figury, określenia i pojęcia z zakresu kategorii *sublime* stwarzają okoliczności do jej doświadczenia, o tyle decydujący krok dokonuje się w odbiorze czytelniczym: „[...] wrażliwość czytelnika jest ostateczną instancją, decydującą o rozpoznaniu i doznaniu jej niezwykłego charakteru”¹¹⁷.

¹¹¹ J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 186.

¹¹² T. Kostkiewiczowa, *Odległe źródła refleksji o wzniosłości...*, s. 10.

¹¹³ J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 64.

¹¹⁴ Pseudo-Longinos, *op. cit.*, s. 121.

¹¹⁵ A. Zagajewski, *op. cit.*, s. 11

¹¹⁶ *Ibidem*, s. 14.

¹¹⁷ T. Kostkiewiczowa, *Odległe źródła refleksji o wzniosłości...*, s. 10-11.

2.3. Uchwycić wzniosłość – figury i przedmioty z repertuaru wzniosłości

Jako że kategoria wzniosłości uchodzi za nieuchwytną¹¹⁸, uzasadnione zdaje się pytanie, na ile możliwe jest związanie jej z określonym stylem. Jak zauważa Teresa Kostkiewiczowa:

[...] przez długi czas uwaga myślicieli skupiała się przede wszystkim na tym, jak mówić o tym, co godne podziwu i wzniosłe, jak wyrazić i przekazać odbiorcy ową niezwykłość przedmiotu. Tutaj mają swe źródła rozważania o stylu wysokim, wskazówki dotyczące kompozycji wypowiedzi, używania figur myśli i mowy, wyboru wyrazów, harmonii słów i okresów, a więc — to wszystko, co wiedzie do petryfikacji i konwencjonalizacji i czyni ze wzniosłego sposobu mówienia jeden ze stylów znormatywizowanych, operujący zespołem środków uznanych za odpowiednie (stosowne) dla treści o najwyższej randze i znaczeniu¹¹⁹.

Koncepcja stylu wysokiego stanowi element wywodzącej się z retoryki antycznej teorii trzech stylów¹²⁰ – Ciceron pisał, że „cechuje [go – E.Z.] wzniosłość, bogactwo, siła przekonywania, ozdobność, w nim z pewnością tkwi największa moc”¹²¹. Choć pozostaje nieokiełznana, *sublime* może dać o sobie znać w poszczególnych elementach wypowiedzi: figurach, określeniach i zjawiskach, których katalog formułowany był przez badaczy na przestrzeni wieków. Prawdą jest, że „w każdym doświadczeniu wzniosłości, zawsze istnieje jego przedmiot”¹²², a w końcu – aby tę kategorię ujarzmić teoretycznie – wypada pisać o niej niewzniosłość¹²³.

Pseudo-Longinos, autor pierwszego mini-katalogu przedmiotów wzniosłych, wymienia wśród nich: wielkie rzeki, ocean, słońce, księżyc, gwiazdy i wulkany¹²⁴. Z kolei Burke sytuuje *sublime* w zjawisku nieskończoności, a także m.in. w ciemności, mocy, prywatności, ogromie, trudności, wspaniałości, intensywnym świetle, hałasie, nagłośności, zwierzęcych rykach, goryczy i odorze¹²⁵. Za najważniejszy „przedmiot” z tej kategorii uważa śmierć¹²⁶. Potęgą nieskończoności wiąże się z *sublime* również w koncepcji Kanta, który pisał, że „przyroda jest więc wzniosła w tych swoich zjawiskach, których naoczność pociąga

¹¹⁸ I. Kościeszka, *op. cit.*, s. 115.

¹¹⁹ T. Kostkiewiczowa, *Odległe źródła refleksji o wzniosłości...*, s. 7

¹²⁰ *Ibidem*, s. 6.

¹²¹ Ciceron, *Mówca (Trzy style)*, [w:] *Rzymska krytyka i teoria literatury*, przeł. J. Korpanty, oprac. S. Stabryła, Wrocław 1983, s. 208.

¹²² J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 156.

¹²³ P. Michałowski, *Co i jak nas przerasta?*, „Teksty Drugie” 2003, nr 6, s. 77.

¹²⁴ J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 53.

¹²⁵ *Ibidem*, s. 83.

¹²⁶ *Ibidem*, s. 160.

za sobą ideę jej nieskończoności”¹²⁷. Filozof, zakładający istnienie wzniosłości w potęgę rozumu, dostrzega jej elementy również w fenomenach natury: morzu, oceanie, strzelistych skałach, górach, gwieździstym niebie, chmurach z piorunami, grzmotach, wulkanach, orkanach, wodospadach, lodowcach, głębokich przepaściach i pustkowiach. Pisze także o wzniosłości tkwiącej w dziełach sztuki i innych ludzkich wytworach, wymieniając: piramidy egipskie, kościół św. Piotra w Rzymie, budynki w ogóle, a nawet szafy¹²⁸. Schiller z kolei jako przykłady podaje widok nieograniczonych dali, niezmiernych wyżyn, a także ocean, niebo, góry Szkocji¹²⁹. Hegel sprowadza wzniosłość do Boga, czyniąc Go „jedynym referentem wzniosłości”¹³⁰. Schopenhauer przytacza przykłady światła słonecznego zimą, pustej okolicy z bezkresnym horyzontem i ciszą, bezbrzeżnych prerii w Ameryce, czarnych chmur burzowych, nawisów skalnych, spienionych wód, wiatru, huku wodospadu, fal, światła piorunów, gwieździstego nieba, piramid egipskich, starych ruin, bazyliki św. Piotra w Rzymie i katedry św. Pawła w Londynie¹³¹. Podsumowując spostrzeżenia badaczy na przestrzeni epok, Płuciennik dodaje jeszcze zjawiska współczesne: Internet, szybkie samochody, zeppelin, samoloty, statki kosmiczne, rakiety, wybuchy bomb¹³². Z przedstawionych katalogów wynika, iż wzniosłe są wszystkie zjawiska, będące w stanie przytłoczyć odbiorcę: percepcyjnie, wyobrazeniowo lub emocjonalnie, wprowadzając go tym samym w stan intensyfikacji w postrzeganiu rzeczywistości¹³³.

Poza powtarzalnością konkretnych przedmiotów w dziełach noszących znamiona wzniosłości, badacze dostrzegają też pewne zależności w użyciu chwytów stylistycznych. Mimo że – jak już zostało wspomniane – środki te nie gwarantują uzyskania *sublime*, niektóre z nich świadczą o jej zaistnieniu bardziej niż inne¹³⁴. Podwaliną dla badaczy stały się spostrzeżenia Pseudo-Longinosa, który wymieniał: milczenie, amplifikację, apostrofę, pytanie retoryczne, asyndeton, hyperbaton, poliptoton, peryfrazę, *praesens historicum*, *oratio recta*, porównanie, metaforę, hiperbolę i parabolę¹³⁵. Jak zauważa Płuciennik, figury takie jak przemilczenie i elipsa sugerują odbiorcy nieprzedstawialność zjawisk, a paradoksy stanowią uosobienie niezwykłości, powodując wyobrazeniowy i poznawczy wstrząs. Badacz wyróżnia także rytmizację retoryczną, jak również pauzy oraz przerzutnie, podkreślające warstwę

¹²⁷ I. Kant, *op. cit.*, s. 148.

¹²⁸ *Ibidem*, s. 150-177.

¹²⁹ F. Schiller, *O wzniosłości...*, s. 184-185.

¹³⁰ J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 115.

¹³¹ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 2, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1995, s. 319-324.

¹³² J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 161.

¹³³ P. Crowther, *op. cit.*, s. 165.

¹³⁴ J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 185.

¹³⁵ *Ibidem*.

emocjonalną tekstu. Warto jednak zaznaczyć, iż emocje generowane przez figury nie zawsze związane są z wzniosłością. Na uwagę zasługuje również wzmianka o powtórzeniu, będącym „znakiem tego, że podmiot nie jest w posiadaniu adekwatnych środków przedstawienia”¹³⁶. Iwona Kościeszka podkreśla zaś znaczenie metafory ze względu na jej sensy poznawcze. Autorka zakłada, że wzniosłość jest szczególnie związana z zagadnieniem odbioru dzieła, a użycie metafory wpływa przecież na postrzeganie określonej rzeczywistości¹³⁷. Badacze zauważają, że wzniosłość realizować się może również przez prostotę¹³⁸. O wielkości jakiegoś zjawiska najlepiej bowiem świadczy rezygnacja z prób oddania go za pomocą pompatycznych słów – i co więcej, uświadomienie sobie ich daremności.

2.4. Wzniosłość a brak, dystans, niedoskonałość

Rozprawianie o wzniosłości wiąże się z koniecznością zdemitologizowania jej – co, paradoksalnie, odpowiada naturze tego wielowymiarowego zjawiska. Jako że uchodzi ono za kategorię estetyczną nierzadko pozostającą w zależności z patosem, który przejawia się w przedstawianiu zjawisk uznanych za wyjątkowo doniosłe i monumentalne¹³⁹, powiązania z brakiem, dystansem i niedoskonałością odkrywają jego nader niejednoznaczny charakter.

Przemilczenie, jedna ze wspomnianych figur ewokujących wzniosłość, sugeruje odbiorcy, że obcuje on ze zjawiskiem nieprzedstawialnym: z powodu jego ogromu, emocji podmiotu, które uniemożliwiają językową artykulację, bądź – nienaruszalności pewnego tabu, stanowiącego determinantę *sublime*¹⁴⁰. Pod względem stylistycznym owa cisza wiąże się z kategorią braku: autor pozostawia czytelnika z pewnym niedopowiedzeniem, przestrzenią, w której ewidentnie czegoś brakuje – a brak ten jest wyraźnie odczuwalny. Jak bowiem zauważył Edmund Burke: „Wszystkie ogólne wyobrażenia braku znamionuje wielkość”¹⁴¹ – nie tylko w wymiarze stylistycznym, a również afektywnym. Brak patosu nie zawsze nie jest jednoznaczny z brakiem wzniosłości. Maria Cieśla-Korytowska tłumaczy to zjawisko na przykładzie *Dziadów cz. III*:

¹³⁶ *Ibidem*, s. 186 – 194.

¹³⁷ I. Kościeszka, *op. cit.*, s. 131 – 134.

¹³⁸ J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 192.

¹³⁹ T. Kostkiewiczowa, *Patos* [hasło], [w:] *Słownik terminów literackich...*, s. 348.

¹⁴⁰ J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 186.

¹⁴¹ E. Burke, *op. cit.*, s. 80.

Warto zwrócić uwagę, jak Mickiewicz po mistrzowsku operuje napięciem dramaturgicznym, nie niszcząc przy tym wzniosłości: ks. Piotr rzeczywiście tak rozwlekle snuje swoje opowieści, że niweczy wrażenie, jakie wywołał piorun (tak u Senatora, jak u nas). Tym samym przygotowuje grunt pod ostatnią scenę, spotkanie ks. Piotra i Konrada. Scena ta jest, jakby powiedział Kant, „apatyczna”, czyli pozbawiona patosu i gwałtowności uczuć – tym niemniej jest wzniosła. Wynika to zarówno z niedopełnienia, braku (rozpoznania), jak i z widocznej zmiany, jaka zaszła w Konradzie, a która czyni zeń bohatera wzniosłego i – tragicznego¹⁴².

Z rozważań tych wyłania się kolejne, istotne dla wzniosłości zagadnienie, mianowicie – niedoskonałość. Podążając za myślą Kanta, iż „wzniosłe jest to, co naznaczone jakąś skazą”, badacze dostrzegają bohatera wzniosłego zwykle w kimś zagrożonym upadkiem i dotkniętym cierpieniem¹⁴³. Cieśla-Korytowska powołuje się na Mickiewiczowskie ujęcie bohatera wzniosłego:

Mickiewicz widzi pełnego człowieka, człowieka wzniosłego, tylko w kimś, kto niekiedy upada, ulega słabości, nie zaś w tym, kto jest zawsze „odważny, szlachetny, wspaniałomyślny”, jak bohaterowie Waltera Scotta¹⁴⁴.

Schiller z kolei stwierdzi, że nie samo cierpienie czyni bohaterów wzniosłymi, a fakt, iż mu nie ulegają¹⁴⁵ – „[...] nigdy samo cierpienie, a opór przeciw niemu jest patetyczny i godny przedstawienia”¹⁴⁶.

Rozgrywająca się w sferze emocji, nierzadko podszyta ideą, związana – w zależności od perspektywy badawczej – z wysublimowaną retoryką, szlachetnymi uczuciami bądź samym Absolutem, wzniosłość podyktowana jest jednak ludzkim do szpiku kości instynktem samozachowawczym. Wniosek ten wyciągnął już – jak zostało wspomniane – Edmund Burke, który analizował ją jako kategorię pozostającą w bliskim związku ze zjawiskiem dystansu. Aby doświadczyć wzniosłości, konieczne jest zachowanie bezpiecznej odległości wobec elementów budzących groźbę¹⁴⁷. Dopiero świadomość czyhającego zagrożenia w połączeniu z komfortem nieosiągalności względem tego, co wielkie, stwarza warunki do uzyskania *sublime*.

W powyższych spostrzeżeniach kryje się pewien paradoks, na zasadzie którego stworzona jest kategoria wzniosłości – wprowadzie doniosła i traktująca o tym, co monumentalne, pobudzona jest jednak przez niedoskonałość, która ujawnia się poprzez brak

¹⁴² M. Cieśla-Korytowska, *O wzniosłości „Dziadów”*, „Teksty Drugie” 1996, nr 2/3, s. 41.

¹⁴³ *Ibidem*, s. 37.

¹⁴⁴ *Ibidem*, s. 28.

¹⁴⁵ F. Schiller, *O wzniosłości...*, *op. cit.*, s. 200.

¹⁴⁶ *Ibidem*, s. 204.

¹⁴⁷ J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 84.

tylko przy zachowaniu odpowiedniego, wyznaczonego instynktownie dystansu. Czy wielowymiarowość kategorii wzniosłości pozwoli jej zatem zaadaptować się w sztuce doby „wielkiej prostoty”?

Rozdział II. W stronę wzniosłości – wizerunek analizowanych autorów w krytyce literackiej i refleksji badawczej

1. Urszula Koziół (pokolenie 1956)

Urodzona w 1931 roku wrocławska poetka zadebiutowała tomem wierszy *W rytmie korzeni* (1963), jednak analizując jej dorobek literacki warto pamiętać o wydanym już w 1957 roku arkuszu poetyckim *Gumowe Klocki*¹⁴⁸. Jest autorką 25 tomów; najnowszy z nich, *Raptularz* (2023), został uhonorowany Literacką Nagrodą Nike jako wyraz „prawdy egzystencji w stanie granicznym” i pogłębienie wątków obecnych w całym dorobku artystycznym poetki¹⁴⁹.

Nawiązując do słów Edmunda Burke’a, wzniosłość tkwi w każdym wyobrażeniu braku¹⁵⁰: to ono pobudza świadomość własnej kruchości w obliczu potęgi praw, którymi rządzi się rzeczywistość. Motyw „ubywania”, związany z przemijaniem, przenika w zasadzie całą twórczość Koziół: stanowi myśl przewodnią chociażby tomu *Supliki* (2005)¹⁵¹. Już w wydanej w 1963 roku recenzji debiutanckiego tomu poetki Stanisław Dan wysnuł wniosek, iż jej „obsesją [...] jest przemijanie, jej filozofią – wieczna trwałość”¹⁵². W zderzeniu obu tych wartości tkwi przeczucie nieuniknionego, jakby integralnego dla porządku natury, zagrożenia, a co więcej – wyraz cichej zgody na taki stan rzeczy. Konflikt między trwaniem a przemijalnością, między poczuciem zakorzenienia, a poczuciem osobności ujawnia charakterystyczną dla poezji Koziół antytetyczność¹⁵³. Liryka ta powstała na gruncie sprzeczności wewnętrznej, czego śladem są oksymorony, koncepty, paradoksy, będące zasadniczymi elementami jej konstrukcji. Prowokowanie tych niezgodności, paradoksalnie, ma na celu pogodzenie ich ze sobą: jest to nie tyle forma konfliktu, co kontaktu¹⁵⁴. W układzie wymienionych środków stylistycznych można dostrzec znamiona poetyki wzniosłości – konceptyzm i paradoksalność, będące przejawem tego, co niezwykle, służyły przecież jako przykłady stylistycznych właściwości kategorii *sublime*. Julian Przyboś określił twórczość Urszuli Koziół jako „poezję trudnego optymizmu”, optymizmu osiąganego

¹⁴⁸ S. Stabro, *W rytmie ponowoczesności. Liryka Urszuli Koziół po roku 1989*, [w:] *Nowa poezja polska. Twórcy, tematy, motywy*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2009, s. 281.

¹⁴⁹ <https://www.onet.pl/kultura/onetkultura/urszula-koziol-laureatka-literackiej-nagrody-nike-wielka-dama-literatury/wd77v2j,681c1dfa> (data dostępu: 29 IV 2025).

¹⁵⁰ E. Burke, *op. cit.*, s. 80.

¹⁵¹ D. Pawelec, *Urszuli Koziół „dowody na istnienie chwili”*, [w:] *Śląski Wawrzyn Literacki 2005*, Katowice 2006, s. 138.

¹⁵² S. Dan, *Rewelacyjny debiut*, „*Twórczość*” 1963, nr 8, s. 50, cyt. za: S. Stabro, *op. cit.*, s. 282.

¹⁵³ J. Kwiatkowski, *Dialog z ziemią*, „*Twórczość*” 1968, nr 8, s. 94-112, cyt. za: S. Stabro, *op. cit.*, s. 282.

¹⁵⁴ S. Barańczak, „*Pomiędzy niestałym*” czyli *poezja Urszuli Koziół*, „*Odra*” 1967, nr 12, s. 31-37, cyt. za: S. Stabro, *op. cit.*, s. 285.

w walce ze światem i sobą¹⁵⁵. Zdaniem badaczy odrzuca ona nastrojowość, sentymentalność i melodyjność¹⁵⁶ – przymioty, jak w swoim rozróżnieniu wykazuje Schiller, typowe dla kategorii piękna¹⁵⁷.

Jednocześnie utwory wrocławskiej poetki noszą znamiona „poezji wyczerpania” – oznacza to nie tyle moralną dekadencję, co świadomość zużycia się pewnych form poetyckich¹⁵⁸. Urszula Kozioł usiłuje obejść te ograniczenia drogą metafory, symbolu i znaku: często są to odniesienia do pojęć z repertuaru wzniosłości: żywiołów (ognia, wody)¹⁵⁹, a także korzeni i źródła. Przeniknięta skojarzeniami ze światem przyrody metaforyka czyni autorkę „piewczynią Ziemi”¹⁶⁰, „poetką natury”¹⁶¹. Respekt względem praw przyrody i nieprzypadkowy dobór symboli nieco w duchu Kantowskim uwznioślają ton utworów Kozioł. Nie wydaje się to jednak efektem zamierzonym czy docelowym, a wynikiem scalenia piękna natury ze zwyczajnością, a wręcz prostotą codzienności i prawdopodobieństwem, które już w refleksji Pseudo-Longinosa uchodziło za wymóg uzyskania zjawiska *sublime*¹⁶². Krytycy ponadto zwracają uwagę na jej szczerzy związek z „chłopską mentalnością”, wskazując tym samym na „świadomość zakorzenienia bohaterki lirycznej w życiu, krajobrazie, obyczaju w dawności bliskiej i kolektywnej”¹⁶³. Na podkreślenie zasługuje również kwestia wyrafinowania w posługiwaniu się językiem. Poetka ujawnia umiejętność artystycznej stylizacji, opisywanej jako udostojniająca – z jednej strony pobrzmiewająca Biblią, Kochanowskim, poetami baroku i Norwidem, z drugiej zaś wykorzystująca prozaizmy, kolokwializmy oraz leśmianowskie i przybosiowskie konstrukcje językowe¹⁶⁴. Stanisław Stabro zauważa, że

poezja U. Kozioł, od 1963 roku, przeszła długą drogę ciągłości, ale i ewolucji od „rytmu korzeni” do „rytmu ponowoczesności” [...]. Od krainy ustabilizowanego modernizmu do mrocznych i niezbadanych do końca obszarów postmodernistycznej nadziei¹⁶⁵.

¹⁵⁵ J. Przyboś, *Obecność poezji*, „Nowe Książki” 1967, nr 49, s. 6.

¹⁵⁶ Zob. *ibidem* oraz J. Łukasiewicz, *Świat integralny*, „Odra” 1965, nr 12, s. 85-86.

¹⁵⁷ F. Schiller, *O wzniosłości...*, s. 177.

¹⁵⁸ J. Barth, *Literatura wyczerpania*, przeł. J. Wiśniewski, [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wybór i oprac. Z. Lewicki, Warszawa 1983, s. 38.

¹⁵⁹ S. Stabro, *op. cit.*, s. 284.

¹⁶⁰ J. Kwiatkowski, *op. cit.*, s. 94-112, cyt. za: S. Stabro, *op. cit.*, s. 282.

¹⁶¹ D. Pawelec, *Urszuli Kozioł „dowody na istnienie chwili”...*, s. 134.

¹⁶² Zob. J. Pluciennik, *op. cit.*, s. 55.

¹⁶³ J. Kwiatkowski, *op. cit.*, cyt. za: S. Stabro, *op. cit.*, s. 282.

¹⁶⁴ R. Matuszewski, *Nowości poetyckie. Znaki myśli*, „Życie Literackie” 1966, nr 10, cyt. za: S. Stabro, *op. cit.*, s. 284.

¹⁶⁵ S. Stabro, *op. cit.*, s. 299.

Dla romantycznego twórcy rzeczywistość stanowiła niepojęta natura, dla modernisty – pewien ukryty porządek. W ponowoczesności staje się nią „pozbawiona esencji materia realności”¹⁶⁶. Wiersze Urszuli Koziół nie są zatem próbą nadania nowego ładu wszechrzeczy, a raczej – jak sama wspomniała w jednym z wywiadów – pochwycenia chwili¹⁶⁷. Uwaga dla szczegółu stała się zwiastunem nowej wrażliwości w poezji współczesnej, nowym jej odkryciem, które wysoka dykcja również powinna zachować¹⁶⁸ i pod wpływem którego – ewoluować, wychodząc naprzeciw wymaganiom, jakie stawia przed nią terażniejszość. Według Jamesa Combsa, „wchodzimy obecnie w nową fazę historii ludzkości, do tego stopnia przenikniętą przez zabawę, że można ją określić mianem świata zabawy”¹⁶⁹. W literaturze, jak zauważa Zagajewski, stan ten przejawia się dominacją stylu konwersacyjnego, ironicznego¹⁷⁰. Obserwacja ta nie jest bynajmniej sugestią, by całkowicie zerwać z tradycyjnym wyrazem wzniosłości, lecz podszeptem do wypracowania nowego jej języka, odpowiadającego współczesnej estetyce i kulturze. Jak wnioskuje badacz, „każda epoka potrzebuje własnej dykcji”, a „ktoś, kto dziś chwali wysokość za pomocą anachronicznej składni młodopolskiej czy [...] wiktoriańskiej, skazany jest na śmieszność”¹⁷¹.

2. Stanisław Barańczak (pokolenie 1968)

Pierwszy tomik Stanisława Barańczaka, *Na wznak w lesie* (1964), ukazał się w nakładzie czterech egzemplarzy, dlatego za oficjalny debiut poety uważana jest *Korekta twarzy*, ukończona w roku 1967. Wśród kilkunastu tomów poetyckich na szczególną uwagę zasługuje kompozycja polifoniczna *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*¹⁷², wydana przez Krakowską Oficynę Studentów w 1980, a rok później – przez Instytut Literacki w Paryżu¹⁷³. Jak zauważa Marian Stała, ukazywana w tomie rzeczywistość „pojawia się [...] jako pole nierozwiązywalnych napięć, jako przestrzeń wyborów bardziej złożonych niż te, które dane były uczestnikom życia publicznego w latach siedemdziesiątych”, stąd wniosek, iż –

¹⁶⁶ R. Nycz, „Wyrażanie niewyraźnego” w literaturze nowoczesnej (wybrane zagadnienia), [w:] *idem, Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 47.

¹⁶⁷ P. Szewc, *Akty strzeliste o miejscu urodzenia. Z Urszulą Koziół rozmawia Piotr Szewc*, „Nowe Książki” 1996, nr 10, s. 8.

¹⁶⁸ A. Zagajewski, *op. cit.*, s. 22.

¹⁶⁹ J. E. Combs, *Świat zabaw. Narodziny nowego wieku ludycznego*, przeł. O. Kaczmarek, Warszawa 2011, s. 35.

¹⁷⁰ A. Zagajewski, *op. cit.*, s. 11.

¹⁷¹ *Ibidem*, s. 22.

¹⁷² Zob. J. Dembińska-Pawelec, *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka*, Katowice 1999, s. 62.

¹⁷³ *Ibidem*, s. 20.

począwszy od tej publikacji – świat poetycki Barańczaka „zaczyna się na nowo wzbogacać i komplikować”¹⁷⁴.

Nie da się ukryć, iż twórczość Stanisława Barańczaka podszyta jest ironią, a sam poeta wyróżnia się wyjątkowym poczuciem humoru – jest w stanie zakpić ze wszystkiego, choć nigdy nie jest to śmiech szydery. Komizm, jako immanentny element człowieczeństwa, powstaje raczej w wyniku zderzenia wyobrażeń z konkretem i pozwala uniknąć „zbędnej afektacji”¹⁷⁵. Wytwarza on pewien dystans między podmiotem a odbiorcą, zostawiając tym samym czytelnikowi przestrzeń na indywidualne określenie swojej perspektywy – niezależnej od „ja lirycznego”¹⁷⁶. Z obserwacji tej wyłania się poruszona już przez Nicolasa Boileau kwestia znaczenia odbiorcy dla uzyskania *sublime*¹⁷⁷: utworami Barańczaka nie zdołała zawładnąć intencja autorska. Kategoria dystansu – zarówno w znaczeniu fizycznym, zdaniem Burke’a i Kanta kluczowym dla uzyskania wzniosłości, jak i ironicznym – umożliwia odbiorcy analizę zjawiska w pełnym jego wymiarze, zachowując tym samym przywilej nietykalności względem wynikających z niego zagrożeń, także w postaci silnych, niekomfortowych afektów. Dystans obecny w twórczości Barańczaka nie wyklucza jednak bezpośredniości w opisywaniu doświadczeń, z którymi czytelnik może się z łatwością utożsamić¹⁷⁸ i emocji, które – w myśl Burke’a – może on naśladować¹⁷⁹. Prawdopodobieństwo stanów i zdarzeń tworzy nie tylko więź między nadawcą a odbiorcą, lecz także przestrzeń do zaistnienia zjawiska wzniosłości.

Jak zauważa Lech Giemza, podmiot identyfikowany z bohaterem wiersza nie stanowi trwałego elementu poezji Barańczaka¹⁸⁰. Badacze wskazują z kolei na proces rozpoznania „ja” lirycznego: na początku jest to bliżej nieokreślone „my”, z którego wyłania się już jednostkowy, choć wciąż tajemniczy bohater NN. Ostatecznie odbiorca ma do czynienia z *porte parole* samego poety¹⁸¹, który z upływem czasu jawi się jako Opozycjonista, Intelktualista lub Emigrant – „służący do mówienia prawdy” i zarazem wykpiwający sam siebie¹⁸². Doświadczenie emigracji dla poety-opozycjonisty z pokolenia 1968 jest ściśle związane z przeżywaniem samotności: towarzyszącej, zdaniem Burke’a, kategorii *sublime*

¹⁷⁴ M. Stała, *Między tym światem a światem laski*, [w:] *idem*, *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*, Kraków 1991, s. 182.

¹⁷⁵ Zob. L. Giemza, *Ironiczny autoportret Stanisława Barańczaka*, „Napis” 2008, s. 421-423.

¹⁷⁶ J. Dembińska-Pawelec, *op. cit.*, s. 137.

¹⁷⁷ Zob. I. Kościeszka, *op. cit.*, s. 118.

¹⁷⁸ L. Giemza, *op. cit.*, s. 423.

¹⁷⁹ Zob. J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 83-84.

¹⁸⁰ L. Giemza, *op. cit.*, s. 424.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² *Ibidem*, s. 426-427.

i niebędącej bynajmniej, w wydaniu Barańczaka, cierpieniem: „[...] to samotność doceniona przez artystę po latach kolektywnego bytowania w świecie polityki”¹⁸³. Autor ujawnia się zatem jako Obcy: jednak nie udręczony, a stawiający tej udręce opór¹⁸⁴ i określający sam siebie w kontraście do bohatera tragicznego¹⁸⁵. W poezji tej wzniosłość nie powieliła zatem bezkrytycznie klasycznych wzorców, skłaniając się ku zabiegom dającym wyraz swoistym problemom współczesności. Z drugiej strony, Katarzyna Mulet w swojej psychokrytycznej analizie twórczości Barańczaka wysnuwa wniosek o ciążyącym mu „kompleksie bohatera romantycznego”, uzasadniając to tym, jakoby myśl o Polsce miała wywoływać w nim poczucie winy ze względu na nieobecność w kraju¹⁸⁶.

Warstwa komizmu w utworach poety skrywa głęboką prawdę o rzeczywistości, która wymaga niekiedy operowania narracją konstruowaną z różnych perspektyw. Kontradykcję dla ironii, jak określa to Danuta Opacka-Walasek, stanowi styl wzniosły¹⁸⁷. Badaczka tłumaczy:

Stawką wielu późnych wierszy Barańczaka wydaje mi się to, jak nieokreśloność oznajmia siebie i zarazem uniedostępna, poraża wyobraźnię i nie pozwala się przedstawić. Słowem, stawką jest artykułowanie wzniosłości, rodzącej się wówczas, gdy – jak powiadał Immanuel Kant – rozum nakazuje wyobraźni przedstawienie nieprzedstawialnego, gdy przychodzą sytuacje wywołujące swoisty lęk i trwogę, bo narzuca się w nich to, co można pomyśleć, ale czego nie sposób zobaczyć ani pokazać¹⁸⁸.

Utwory Barańczaka często demonstrują niemożność przedstawienia danego zjawiska poprzez milczenie, peryfrazę i pytania retoryczne¹⁸⁹. Są dzięki temu przeniknięte pewną intymnością, oddziałując na odbiorcę nie tyle patosem, co „skupieniem i powściągliwością indywidualnego przeżycia”¹⁹⁰. Twórczość tę przenika wzniosłość dyskretna, zasugerowana właśnie poprzez wyciszenie, niepewność i nieprzedstawialność¹⁹¹; istotniejsze okazuje się nie to, co widzialne, ale sam fakt, że się widzi¹⁹². Brak patosu, jak zostało wspomniane, nie wyklucza przecież zaistnienia wzniosłości¹⁹³. Ponadto Barańczak dostrzega *sublime* w tym, co znane, codzienne

¹⁸³ D. Pawelec, *Pokolenie '68 „na wygnaniu”*, [w:] *Literatura emigracyjna 1939-1989*, red. J. Garliński, Katowice 1994, s. 168.

¹⁸⁴ Zob. F. Schiller, *O wzniosłości...*, s. 200.

¹⁸⁵ L. Giemza, *op. cit.*, s. 429-430.

¹⁸⁶ K. Mulet, *Analiza psychokrytyczna poezji Stanisława Barańczaka*, „Przestrzenie Teorii” 2011, nr 16, s. 168.

¹⁸⁷ D. Opacka-Walasek, *Artykulacje wzniosłości w poezji Stanisława Barańczaka*, [w:] *„Obchodzę urodziny z daleka...” Szkice o Stanisławie Barańczaku*, red. J. Dembińska-Pawelec i D. Pawelec, Katowice 2007, s. 157.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ *Ibidem*, s. 158.

¹⁹⁰ T. Kostkiewiczowa, *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*, Wrocław 1996, s. 373.

¹⁹¹ D. Opacka-Walasek, *op. cit.*, s. 164.

¹⁹² *Ibidem*, s. 170.

¹⁹³ M. Cieśla-Korytowska, *op. cit.*, s. 41.

i trywialne, pobudzające jednak świadomość zagrożenia brakiem¹⁹⁴ – poeta często odwołuje się do metafory pustki, nicości i próżni¹⁹⁵, a także afektów wstrząsu i ulgi¹⁹⁶, tak charakterystycznych dla doświadczenia wzniosłości. Cisza i brak w poezji Barańczaka uwydatnia się jednak na tle nierzadko stosowanego zabiegu zagęszczenia formalnego. Poetyka nadmiaru (liczne dygresje, żarty, koncepty) w połączeniu z milczeniem stanowi wyraz konfliktu wewnętrznego twórcy¹⁹⁷.

Czy wzniosłość i ironia, równorzędnie obecne w poezji Stanisława Barańczaka, faktycznie stanowią przeciwstawne dykcje? Godny uwagi jest ścisły związek obu tych pojęć z kategorią dystansu: ironia zakłada bowiem pozostanie w dystansie względem rzeczywistości, czyli rezygnację z prób całkowitego jej okiełznania, zaś w znaczeniu fizycznego oddalenia – i zespolonej z nim refleksji nad kruchością ludzkiego losu – dystans to niezbędny czynnik do wywołania doświadczenia *sublime*. Kategoria ta w różnych swych ujęciach sprowadza się ostatecznie do zrozumienia swojego miejsca w otaczającym świecie i względem niego. Dlatego właśnie poczucie humoru, wbrew pozorom, powiązane jest ze stylem wysokim. Jak stwierdza Adam Zagajewski: „[...] styl wysoki, któremu nie będzie towarzyszyło poczucie humoru pełne wyrozumiałości dla naszego śmiesznego i okrutnego, niedoskonałego świata, może się zamienić w zimne mauzoleum”¹⁹⁸. Krytyk tłumaczy dalej, iż humor wynika właśnie ze świadomości, iż całkowite uporządkowanie wszechświata nie jest możliwe – a dążeniem tym odznacza się właśnie wzniosła dykcja¹⁹⁹. Te dwie, esencjonalne dla twórczości Stanisława Barańczaka, kategorie nie stoją względem siebie w opozycji, a współistnieją „jak awers i rewers monety”²⁰⁰, pozwalając autorowi docierać do „głębi znaczeń”²⁰¹.

3. Marcin Świetlicki (pokolenie „brulionu”)

Marcin Świetlicki debiutował na łamach czasopisma młodzieżowego „Na Przełaj”, a jego pierwszy tom, *Zimne kraje*, wydany został w 1992 roku przez fundację „brulionu”. Od tego czasu twórca przedstawiany jest jako poeta, autor kryminałów, muzyk, a nawet performer²⁰².

¹⁹⁴ D. Opacka-Walasek, *op. cit.*, s. 167.

¹⁹⁵ K. Mulet, *op. cit.*, s. 174.

¹⁹⁶ D. Opacka-Walasek, *op. cit.*, s. 170.

¹⁹⁷ K. Mulet, *op. cit.*, s. 171.

¹⁹⁸ A. Zagajewski, *op. cit.*, s. 18.

¹⁹⁹ *Ibidem*, s. 19.

²⁰⁰ W. Hamerski, *Wzniosłość! Ironia? Mistyfikacje Edgara Allana Poeego*, „Czas Kultury” 2017, nr 4, s. 131.

²⁰¹ K. Mulet, *op. cit.*, s. 169.

²⁰² M. Mus, *(Nie)przysiadalny Świetlicki?*, „Nowa Dekada Krakowska” 2017, nr 6, s. 172.

Jego wielokształtna twórczość nieustannie domaga się dogłębnej analizy, dążącej do weryfikacji truizmów mówiących o jej aspołeczności, autentyczności i tendencji do zerwania z tradycją²⁰³. Określenia te, brzmiące banalnie ze względu na powtarzalność w badaniach i recenzjach, mają jednak swe uzasadnienie w cechach charakterystycznych tej poezji. Recenzenci twórczości Marcina Świetlickiego wymieniają wśród nich bowiem upodobanie do skandalu, prowokacji i kpiny, przypisując poecie tytuł mistrza ironii. Jego utwory nie są też pozbawione wątków biograficznych, to znaczy – w myśl Pseudo-Longinosa²⁰⁴ – respektujących kryterium prawdy: występują w nich liczne nawiązania do realnych osób, wydarzeń, kontekstów społeczno-politycznych²⁰⁵. Nie dziwi zatem fakt, iż porównuje się je do osobistych zapisków²⁰⁶.

Z drugiej strony Świeliński ma tendencję do przybierania różnych pów²⁰⁷, co jest przejawem kreacji. Nie oznacza to bynajmniej prób ustanawiania nowej rzeczywistości literackiej, lecz – jak wskazuje Dawid Matuszek – rewidowanie tej zastanej²⁰⁸. Badacz określa krakowskiego poetę jako „władcę marionetek tragicznie świadomego, iż sam jest tylko jedną z marionetek”, dostrzegając w jego podejściu „żądanie autentyczności bez nadziei na jej zaistnienie”²⁰⁹. Podmiot Świetlickiego zdaje się być całkowicie warunkowany przez sytuację, w której uczestniczy, jednocześnie ją deformując i odtwarzając. Jak dalej dowodzi Matuszek – „uosabia zasadniczą słabość i cielesną wrażliwość”²¹⁰. Pomimo aluzji do własnej biografii, autora i bohatera tekstów oddziela wyraźna, wyznaczona przez samego Świetlickiego, granica:

I ten, który mówi, to na pewno nie jest żaden Marcin Świetlicki, raczej „Marcin Świetlicki”, raczej jakaś wierszowa kreatura, ktoś oddychający powietrzem wiersza, jakaś przedziwna kukielka. Bardzo bym chciał, żeby wszystkie reguły poetyczne nie odnosiły się do mojego pisania, może i dążę w tę stronę, ale – podkreślam – jeszcze d a ż ę, nie osiągnąłem jeszcze tak doskonałej jedności z owym „Marcinem Świetlickim”, owym podmiotem, przedmiotem, pomiotem, kukielką, Bohaterem Wierszy²¹¹.

²⁰³ T. Majeran, *Czerwiec – pora dla świerszczy niebezpieczna. (Kilka uwag o wierszach Marcina Świetlickiego)*, „Nowy Nurt” 1994, nr 17, s. 5.

²⁰⁴ Zob. I. Kościeszka, *op. cit.*, s. 117.

²⁰⁵ M. Mus, *(Nie)przysiadalny...*, s. 172-173.

²⁰⁶ Zob. P. Śliwiński, *Poeta wyłączony*, „Gazeta Wyborcza” z 27 marca 2003, s. 3., cyt. za: P. Panas, *Na tropach autora. O poezji Marcina Świetlickiego i nie tylko*, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 141.

²⁰⁷ M. Mus, *(Nie)przysiadalny...*, s. 172-173.

²⁰⁸ D. Matuszek, *Kreatura – Świetlicki pod pozorem męskości*, „Pamiętnik Literacki” 2016, z. 2, s. 180.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ *Ibidem*, s. 181.

²¹¹ A. Wiedeman, *Wszyscy introwertyczni mężczyźni idą do wywiadu*, „Czas Kultury” 1993, nr 6, s. 65.

Przestrzeń, gdzie dokonuje się przeobrażenie Świetlickiego w „Świetlickiego”, uznanej rzeczywistości w jej odtworzoną alternatywę, stanowi język: kreacja odbywa się właśnie dzięki mocy słów²¹². Poezja ta stanowi bowiem swoisty „pomost między językiem a rzeczywistością”²¹³. Jak zauważa Paweł Panas:

Świetlicki ma świadomość performatywnej natury języka, która wiąże się z określoną nierozstrzygalnością: z jednej strony ustanawia zasadniczą różnicę pomiędzy tekstem a egzystencją, z drugiej zaś na mocy tej samej siły performatywnej tworzy iluzję przekroczenia [...] Ma to w sobie coś ze swoistej fatamorgany: uwodzi na pustyni, przedstawiając wymyśloną rzeczywistość, jednocześnie tak realną, że niemalże namacalną²¹⁴.

Utworki Świetlickiego są określane jako przykład poezji lingwistycznej, a ściślej mówiąc – „jej dyskretnej odmiany”²¹⁵. Ich dominanta oscyluje między językiem a podmiotem, co lokuje je w estetyce dojrzałego modernizmu, dla którego kluczowa właśnie jest „[...] pozorna sprzeczność dwóch tendencji: z jednej strony kierowania się ku wnętrzu jednostki i celebracji tego, co subiektywne, z drugiej zaś dążenia do rozkładu podmiotu poprzez zwrócenie się ku językowi”²¹⁶. Jak dalej wnioskuje badacz, mimo wyraźnego zwrotu lingwistycznego, „poezję Świetlickiego funduje gest spojrzenia ku wnętrzu”²¹⁷. Subiektywizm i ukierunkowanie na zdolność przeżywania kryją się przecież, jak zostało wspomniane, w Kantowskich rozważaniach o wzniosłości. W poezji tej to właśnie człowiek, podmiot, jest jej głównym bohaterem²¹⁸.

W artykule *Marcin Świetlicki – poeta kanoniczny?* Panas przedstawia tezę, iż twórczość krakowskiego poety „stawia wyraźny opór odbiorcy”, wymagając od niego szczególnej uwagi i wrażliwości literackiej. Argumentuje to nie tyle jej egzystencjalnym charakterem, co językowymi eksperymentami, wielopoziomową ironią i rozbudowaną metaforyką²¹⁹. Komplikacje na tle formalnym w sposób szczególny ujawniają się w tomie *Niskie pobudki* (2009) – Magdalena Śniedziewska wskazuje na mnogość anafor i innych powtórzeń, sprawiających wrażenie, jakoby wiersze ze sobą dialogowały²²⁰. Panas wymienia

²¹² M. Mus, *Wierszo-piosenki i spektaklo-koncerty – medialne zawirowania w twórczości Marcina Świetlickiego*, „Ruch Literacki” 2013, z. 6, s. 690.

²¹³ P. Panas, *Na tropach autora. O poezji Marcina Świetlickiego i nie tylko*, „Teksty Drugie” 2005, nr 6., s. 144.

²¹⁴ *Ibidem*.

²¹⁵ M. Śniedziewska, *Język poetycki Marcina Świetlickiego (na przykładzie Niskich pobudek)*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie” 50, 2010, s. 124.

²¹⁶ P. Panas, *Na tropach autora...*, s. 149.

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ M. Śniedziewska, *op. cit.*, s. 124.

²¹⁹ P. Panas, *Marcin Świetlicki – poeta kanoniczny?*, „Colloquia Litteraria” 2015, nr 2, s. 64.

²²⁰ M. Śniedziewska, *op. cit.*, s. 115.

ponadto oksymorony, zamilknięcia i prozopopeje²²¹. Konieczność przeprowadzenia analizy formalnej tekstów oraz wykrycia zastosowanych w nich zabiegów może zarówno uniemożliwić, jak i pogłębić współodczucie – proces ściśle związany z Lyotardowską kwestią *mimesis* emocji, dzięki któremu możliwe jest indywidualne przeżycie osadzonych w utworze doświadczeń. Zamaskowanie ich szczelną warstwą środków poetyckich grozi wiecznym niewykryciem, jednak może równie dobrze prowadzić do doznania ich w pełni, w świadomości stojących za nią komplikacji. Kwestia ta pociąga za sobą zagadnienie udziału odbiorcy w nadawaniu dziełu swoistego charakteru: to właśnie on jest w tym cyklu ostatnią instancją. Analogiczny porządek występuje także w odniesieniu do zjawiska wzniosłości²²². Czy intencją Świetlickiego było jednak implicytne posłużenie się właściwościami kategorii *sublime*?

Ambitne stylistycznie teksty, ujawniające nieoczywiste powiązania między słowami, nierzadko dotykające sfery *sacrum*²²³ i różnych wymiarów człowieczeństwa, stanowią intrygującą przestrzeń do badań nad wzniosłością – tym bardziej, iż, zdaniem niektórych badaczy, w poezji Świetlickiego wszelkie jej przejawy są natychmiast „neutralizowane bądź odwracane”²²⁴. Twórczość ta – jak przyjęto – kpiąca i ironiczna, odznacza się jednak wyjątkową uwagą wobec konkretnego zjawiska związanego z codziennością: piękną dlatego, że „wyczuwamy w niej ciche drzenie możliwych wydarzeń heroiczych, niezwykłych, zagadkowych”²²⁵. Świetlicki w swojej „autentycznej, społecznej, nietradycyjnej” poezji zdaje się pozostawiać szczeliny, przez które można tę „niebywałość” dostrzec.

²²¹ Zob. P. Panas, *Na tropach autora...*, s. 144, 145, 149.

²²² *Ibidem*.

²²³ Zob. S. Grzeszna, *Marcin Świetlicki i Tadeusz Różewicz. Dwa głosy o sacrum*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2013, nr 2, s. 247-267.

²²⁴ M. Śniedziewska, *op. cit.*, s. 126.

²²⁵ A. Zagajewski, *op. cit.*, s. 14.

Rozdział III. Analiza wybranych utworów z perspektywy badań nad wzniosłością

1. *Raptularz Urszuli Koziół*

Raptularz to tom – jak wskazuje sama autorka – o miłości i śmierci, starości, potrzebie rozmowy „z samą sobą” i imaginacyjnym kochankiem²²⁶. Otwiera go motto: fragment *Apokalipsy przedświętojańskiej*²²⁷, którego wybór zarówno z racji apokaliptycznej treści, jak i faktu, iż pochodzi on z debiutanckiego tomu *W rytmie korzeni*, z góry nadaje zbiorowi głęboko egzystencjalny, a zarazem intymny charakter. Utwór ten w roli motta rozpoczyna się zapowiedzią zmartwychwstania zgładzonych przez ludzi, zdeformowanych płazów, odnosząc się tym samym do religijnej doktryny, której podmiot jednak nie przejmuje, a wyraźnie przekształca, snując na jej podstawie własną profetyczną wizję. Widmo nadchodzącego końca ukazane jest w wierszu na zasadzie pewnego paradoksu: przepowiednia ostatniego dnia, mającego trwać najdłużej, sprowadza go jednak do mgnienia chwili – chwili, w której, wedle słów podmiotu, „ery zdołają cofnąć się do wnętrza ziemi”. W kolejnej strofie osoba mówiąca kreśli inną, alternatywną historię końca dziejów, rozpoczynając ją zaskakującym – w kontekście poprzednich wersów – warunkiem: „A jeśli nawet będzie dzień następny”. Po tych słowach pada „szczegółowa” groźba unicestwienia, w której ujawnia się istotny dla zaistnienia wzniosłości motyw braku:

woda odmówi człowiekowi wody
ziemia odmówi człowiekowi ziemi
sól soli
ludzkość się z ludzi wyzbędzie
słów trupi podmuch zmiecie przyszłe słowa

Apokalipsa przedświętojańska dokonuje się drogą paradoksu i polega na stopniowym ubywaniu: poczynawszy od dóbr naturalnych, przez ludzi, aż po słowa. Nawet ci, którzy ocaleją, „rozpadną się w ciszy” – paradoksalnie „zakneblowani złodem własnej mowy”. Zaczerpnięte z debiutanckiego tomu motto jest zatem swoistym, niedosłownym sygnałem wanitatywnego charakteru dzieła. Niedosłownym, gdyż zastosowana stylizacja biblijna zostaje w nim zastąpiona konwencją prywatnych wpisów do tytułowego raptularza, a rozważania o końcu

²²⁶ U. Koziół, *Raptularz*, Warszawa 2023, s. 91.

²²⁷ Zob. *ibidem*, s. 3.

świata – uwagą dla chwili. Wyrazny obraz tego daje wiersz *Dzień ostatni*²²⁸, który stanowi bezpośrednie nawiązanie do zapowiadanego w motcie końca. Można zauważyć w nim diametralną zmianę stanowiska podmiotu lirycznego względem nadchodzących wydarzeń. Ostatni dzień, przedstawiony jako piękny, zdaje się być całkowicie wyzbyty grozy, z którą ukazywano go w tomie z 1963 roku: mimo apokaliptycznego zabarwienia, dominuje w nim spokój – wyrażony lapidarnością i prostotą zastosowanych środków.

Sam tytuł tomu wskazuje na jego wspomniany już intymny charakter: Kozioł często opisuje wydarzenia inspirowane okolicznościami swojego życia, nieraz przytaczając przy tym daty. Ma to miejsce choćby wierszu *Po stanie wojennym 1990*²²⁹, traktującym o najczęściej wymienianym wówczas słowie, bądź w przypisie do wiersza *Moja Altamira*: „W pięć minut po obejrzeniu na TVP Kultura (18 maja) Altamiry zdarzył mi się ten wierszyk zapisany w ciągu kwadransa [...]”²³⁰. Ten pozornie zbędny szczegół trwale osadza jednak sytuację liryczną w granicach rzeczywistości prawdopodobnej, spełniając tym samym Longinusowski warunek uzyskania *sublime*. Konkretny dzień – „dziesiąty maja dwa tysiące dziesiątego roku nad ranem” – zostaje wspomniany także w utworze *Złudzenia optyczne*²³¹. Zawarta w pierwszej strofie ekspozycja („wiem że moja płeć umarła/w tym samym momencie/w którym ukochany/na wieki wieków zamknął oczy/dziesiątego maja dwa tysiące dziesiątego roku”) otwiera dalsze rozważania, dotyczące czasu, którego potęga w ujęciu tym jest relatywna – to człowiek, co prawda kruchy względem jego wyroków, może jednak nadać lub, co więcej, odebrać mu znaczenie. Osoba mówiąca, dotknięta konsekwencjami przemijania, jak zanik linii papilarnych, śmierć płci, odejście ukochanego i pragnienia miłości zarazem, nie podlega władzy czasu, a ściślej – nie przypisuje mu już znaczenia:

mój czas stanął w miejscu
wskazówki zegara znieruchomiały
żadna z nich
nie przesunęła się ani o milimetr
w bok czy w górę

Utwór przeniknięty jest poczuciem nieodwracalności zachodzących procesów i bezradności względem nich. Obnażona słabość nieco uwzniośla kreację bohaterki lirycznej, jednak nie z racji cierpienia *per se*, a faktu, iż uczyniono je punktem odniesienia dla upływu czasu.

²²⁸ *Ibidem*, s. 19.

²²⁹ *Ibidem*, s. 57.

²³⁰ *Ibidem*, s. 49.

²³¹ *Ibidem*, s. 10.

Ponadto w ostatniej strofie podmiot dzieli się wątpliwością: „zaczynam podejrzewać/że nagromadzone tu fakty/ściśnięte do granic możliwości/przemieniono w mgnienie momentu”. Pojawia się również element unieważnienia, wyrażony w wersach: „ale to co bierzesz zrazu za niepodważalny fakt/wcałe takim faktem nie jest”. „Obsesja przemijania”²³², świadomość nieodwracalności tego procesu, a także wysnuta z nich refleksja o względności czasu przenikają wspomnienie, z którym mierzy się bohaterka liryczna. Wyłaniające się z codzienności prawdy egzystencjalne, pytania o sens i próby ich rozważenia, zostają uchwycone w symbolu *trompe – l’oeil*, tytułowego optycznego złudzenia.

Dostrzeżenie uniwersalnej prawdy o rzeczywistości, która przebija się przez doświadczenia codziennego życia, a następnie zamknięcie jej w wymownej metaforze ma miejsce również w wierszu *Dżdżownica*²³³: z pozoru nie jest on niczym więcej niż obserwacją „przechodzącego pojęcie i ścieżkę” stworzenia, w rzeczywistości, zgodnie z naturą symboli, przenika go wielowymiarowość. Pod postacią dżdżownicy, której „nie uchodzi deptać [...]/za to/że wspięła się na chodnik” może kryć się przecież uporczywa myśl, odległe wspomnienie, afekt, śmierć, skojarzenie, na jakie tylko pozwala wrażliwość odbiorcy, bądź coś zupełnie niepojętego. Symbole i niektóre z metafor stanowią swoiste medium niewyraźności²³⁴ – kategorii ściśle powiązanej ze zjawiskiem *sublime*, bowiem, jak wskazuje Mirosław Dzień: „wraz z niewyraźnym przychodzi do nas tajemnica; sekret sensu; ukryte znaczenie niemożliwe do zwerbalizowania; żyjące życiem ukrytym, sekretnym”²³⁵. Enigmatyczność ta pociąga za sobą przeświadczenie o nieosiągalności, a czasem potędze niemożliwej do ujęcia w słowach. Badacz tłumaczy jednak, iż

kłopot z niewyraźnym nie jest jedynie semantycznym kłopotem tego-co-nie-mieści-się-w-języku, lecz raczej trudnością świata jako takiego; jest trudnością ontyczną, w której strukturę wpisane jest „inne”, zasadniczo obce zrozumieniu, albo też owo zrozumienie tak dalece utrudniające, że pozostające na marginesie, w rejonach mętnych, poznawczo dziewiczych, jawiących się niewyraźnie, jak we mgle i tylko w „przecuciu”, w intuicji, nagłej iluminacji mogące się na moment ujawnić. Już samo nagromadzenie metafor czyni z „niewyraźnego” krainę niedostępną, a jednak przeczuwaną, jakby doświadczaną w inny, niż przyjęte sposoby rozumienia i wyrażania²³⁶.

²³² Zob. S. Dan, *op. cit.*, s. 50

²³³ U. Koziół, *op. cit.*, s. 36.

²³⁴ A. Kluba, *(Do)wolność niewyraźności*, „Teksty Drugie” 1997, nr 3, s. 120.

²³⁵ M. Dzień, *Wobec niewyraźnego: Krystyna Miłobędzka, Julian Kornhauser, Marcin Świetlicki*, „Świat i Słowo” 2021, nr 37, s. 137.

²³⁶ *Ibidem*.

Niewyraźalne jest „formą uzupełnienia świata” i „poszerzenia rzeczywistości o rejony »inne«, choć zawsze do tej rzeczywistości należące”²³⁷. Poetka, zapisując pewną prawdę w symbolu zakorzenionym w tym, co pospolite, sugeruje, iż to właśnie codzienność jest pryncypalnym nośnikiem nieprzedstawialnej tajemnicy.

Jak zauważa Brendan Walsh, „krajobrazy naturalne można zatem identyfikować jako bramy do świata nadprzyrodzonego, miejsca, w których granica między materialnym a duchowym światem zostaje rozmyta”. Dodaje potem, że właśnie przez tę przestrzeń „przefiltrowana” jest wzniosłość w produkcjach Studia Ghibli, do których odnoszą się jego rozważania²³⁸. Analogicznie, metaforami i symbolami nawiązującymi do świata natury przepełniona jest liryka Urszuli Koziół. W *Raptularzu* pełnią one rozmaite funkcje: ukazują namiastkę niewyraźnego, obrazują stan wewnętrzny człowieka, podkreślają jego nierozzerwalną więź z przyrodą. Ta z kolei ukazywana jest w swojej potędze – zachwycającej i zagrażającej zarazem. Tak oto bohaterowie liryczni leżą przykryci obłokiem, ich pragnienie powoduje „pęknięcie powietrza”, przemijanie przybiera postać robaczka, refleksja – rzeki. W imię przyrody pisane są hymny, towarzyszy ona miłosnym balladom²³⁹. Szerokie spektrum ujęć dostrzec można w wierszu *Momenty*²⁴⁰, gdzie to ludzkie myśli, serce i dusza wkomponowane są w metaforykę natury:

w powietrzu wisi słońce
w powietrzu wiszą ptaki
w powietrzu moja myśl
kołuje nad obłokami
serce dobija się do oddechu
dobija się do fal morza
które bijąc o brzeg
wtóruje uderzeniom serca

w powietrzu wisi moja dusza
blisko mnie

Nastrój wiersza diametralnie zmienia się w kolejnej strofie – obłoki, fale i wiszące w powietrzu ptaki przeobrażają się w burzę, która niczym drapieżnik spada na głowę, rzuca złowrogie błyski, łamie drzewa i strąca dachy. Wywołana nagromadzeniem tych wizji groza staje się podwaliną dla zaistnienia zjawiska wzniosłości – tym bardziej, że w ostatnich

²³⁷ *Ibidem*.

²³⁸ B. Walsh, *A Modern-Day Romantic: The Romantic Sublime in Hayao Miyazaki's Creative Philosophy*, „Comparative Literature: East & West” 2019, nr 2, s. 186.

²³⁹ Zob. U. Koziół, *op. cit.*, s. 5, 6, 20, 76, 82, 79, 16.

²⁴⁰ *Ibidem*, s. 16.

strofach następuje jej wyciszenie; bohaterka liryczna zdaje się nabierać dystansu względem następujących zjawisk:

[...] oddech okrężną drogą
próbuje wrócić na miejsce.

Liście wiszą w powietrzu
nieodgadniony wiersz
szerzy się w powietrzu
i nagle się rozwiewa.

Iwona Kościesza, powołując się na teorię Kanta, stwierdza:

Odległość pomiędzy jednostką a wzniosłym obiektem jest konieczna, ponieważ gdy wielkość wzbudza w nas szacunek oraz zwraca uwagę na zagrożenie, które pomaga nam zrozumieć wyższość natury, to bezpieczeństwo związane z dystansem pozwala wnieść się ponad to zagrożenie i poznawczo uchwycić wielkość²⁴¹.

Jedność, z jaką ukazana została rzeczywistość podmiotu i świata przyrody, sugeruje, że opisywane zjawiska mają miejsce właśnie w przestrzeni wewnętrznej człowieka – ukryta w symbolach potęga natury posłużyła zatem jako wizualizacja wymykających się słowom doświadczeń. Groźba unicestwienia co prawda – zdaniem Burke’a – może prowokować odbiorcę do doświadczenia wzniosłości, jednak to osiągnięcie odpowiedniego dystansu względem niebezpieczeństwa i nieuleganie mu umożliwia jej pełną realizację.

W utworze *To lubię*²⁴² bohaterka liryczna Koziół zdradza: „lubię nie wiedzieć wszystkiego/dociekać/snuć/wysnuwać domysły”. Upodobanie do niedopowiedzeń nierzadko ujawnia się w jej twórczości zarówno na płaszczyźnie semantycznej, jak i stylistycznej: pewna gra niedomówień zostaje zastosowana m.in. w wierszu *Dziwolązki*²⁴³. Rozpoczęty opisem czyhającego zagrożenia, od razu nabiera wyraźnie mrocznego, pełnego napięcia tonu, który zdaje się zupełnie nie współgrać z deminutywnym tytułem:

Koło ucha brzęczy pocisk
ze słych słów
za chwilę wybuchnie
i rozerwie mi serce
raniąc mnie na wylot

²⁴¹ I. Kościesza, *op. cit.*, s. 122.

²⁴² U. Koziół, *op. cit.*, s. 12.

²⁴³ *Ibidem*, s. 34.

Po paradoksalnym dystychu: „serce bije na alarm/niedosłyszalnie”, bohaterka wyraża się lakonicznie; wersy zdają się nie mieć zakończenia, którego brak jest wyraźnie odczuwalny:

wychodzę z siebie
staję obok

co mi zrobisz
jestem pod znakiem zapytania
za chwilę okaże się czy w ogóle jestem

jestem pod wrażeniem

Niedopowiedzenie stanowi wymowną ekspresję stanu emocjonalnego bohaterki lirycznej: nie ma konieczności nazywania jej uczuć, gdyż szok i zakłopotanie sugestywnie oddane są przy pomocy urwanych syntagm. Świadomość zagrożenia w postaci nadchodzącego bólu, ograniczony dostęp do wewnętrznych przeżyć osoby mówiącej, paradoks i niedomówienia to elementy, które w gruncie rzeczy nieco uwznioślają wydźwięk utworu. Nie jest to jednak wzniosłość ukartowana, będąca celem samym w sobie, a wtórna, przez co subtelna i nieco zdystansowana, czego przesłanką jest choćby zdrobniały, figlarny tytuł.

Ciekawym zabiegiem związanym z wątkiem niedomowień jest – paradoksalnie – mówienie o nich wprost. Autorka stosuje go w utworze *Pomiędzy liniami*²⁴⁴:

między nimi
rozłożyła się bezsłowność
a w każdej z osobna
znak niedomowień
niedomyśleń

między nimi wielkie NIC
zapuściło korzenie

Świadomość niewyrażalności pewnych zjawisk nadaje im zdecydowanie głębszego wymiaru, czyniąc je integralnym elementem znanej rzeczywistości. Niedomówienie istniejące, jak wyznaje bohaterka, między „linią serca a życia”, atrybutami człowieczeństwa, nadaje mu walory niezwykłości, wznosi ponad to, co przeciętne.

Największe niedopowiedzenie *Raptularza* stanowi jednak śmierć – najważniejszy przedmiot wzniosłości w repertuarze Burke’a. Kwestia ta, choć podejmowana w wielu utworach, nie bywa wyrażana w sposób eksplicytny: podmiot liryczny oddaje ją zwykle za

²⁴⁴ *Ibidem*, s. 18

pomocą symboli, eufemizmów i elips. W utworze *Wyskok ciśnienia*²⁴⁵ pośrednie odniesienie do śmierci dostrzec można w strofie:

byle nie leżeć na wznak
nie cierpię leżenia na wznak
gdyby ktoś pytał

Przecucie nadchodzącego kresu wyrażane jest powracającym ciągle wersem „odprowadź mnie”, a docelowe miejsce – metaforą „czarnych czeluści nostalgii” bądź, zwyczajnie, zaimkiem „tam”²⁴⁶. Odejście nie jest nazywane śmiercią, a raczej – „przestaniem być”²⁴⁷ lub „upadkiem w NIC”²⁴⁸. Niedopowiedzenia w tym zakresie, poza sensem transcendentalnym, służą również zaangażowaniu odbiorcy poprzez pozostawienie mu przestrzeni na własną interpretację. Słowa bowiem niosą ze sobą określony ładunek semantyczny i afektywny, który, niewychwycony, w żadnym stopniu nie wpływa na całościowy charakter dzieła, w tym również zaistnienie *sublime*.

Czynnikami siłą rzeczy odpowiadającym za uwznioślenie wymowy *Raptularza* jest przenikające go poczucie przemijania, które stało się jego motywem przewodnim. Subtelna zapowiedź wanitatywnego zabarwienia tomu ma miejsce już w pierwszym jego wierszu o wymownym tytule: *Znaki czasu*²⁴⁹, a kolejna, wyrażona w słowach: „wkrótce nas tu nie zastaną”, znajduje się w utworze *Gdzie tak śpieszno*²⁵⁰. W wierszu *Nie mijaj ranku*²⁵¹ bohaterka liryczna o przemijaniu mówi już wprost. Rozpoczyna się on „uprzejmą prośbą”:

Nie mijaj ranku
zatrzymaj swe ptaki
jeszcze się zdążysz naobracać w czasie

W poszczególnych strofach utworu osoba mówiąca zwraca się kolejno do poranka, wiosny, zmierzchu, maja, miłości i mijających lat, usiłując utrwalić je w wieczności. Jej słowa nie wydają się jednak desperacką próbą usiłowania zmiany porządku świata, a jego obserwacją, westchnieniem w stronę cennych, zakorzenionych w nim chwil, o czym świadczy zamknięcie utworu dystychem:

²⁴⁵ *Ibidem*, s. 55.

²⁴⁶ Zob. *ibidem*, s. 20, 35, 37, 64, 66.

²⁴⁷ Zob. *ibidem*, s. 66.

²⁴⁸ Zob. *ibidem*, s. 59.

²⁴⁹ *Ibidem*, s. 5. Mam na myśli wersy: „gdyśmy objęci leżeli na wznak/a ptak nad nami/kreślił czasu znaki”.

²⁵⁰ *Ibidem*, s. 6. Tu zob.: „przystańmy/wkrótce nas tu nie zastaną”.

²⁵¹ *Ibidem*, s. 7.

przemija życie jak noc: w okamgnieniu.
przemija ziemia w ułamku promieni.

Motyw przemijania przybiera w *Raptularzu* różne oblicza: ukazywany bywa jako pewna, niedostępna ludzkiemu pojęciu, tajemnica (*Nagle powiało na mnie chłodem*²⁵²), czynnik wywołujący grozę (*Czarna godzina*²⁵³), bądź po prostu nieunikniona kolej rzeczy. Świadomość odchodzenia i przemawiająca przez nią bezradność wywołują w osobie mówiącej poczucie zagrażającego braku, czego wyraz daje w utworze *Bez zasięgu*²⁵⁴:

świat troi mi się w oczach
ucieka ode mnie
nie mam gdzie zostać
podziewam się spadając
w NIC

rozglądam się pamiętając
że chyba
zaczynam już na dobre
zanikać

Owym „zagrożeniem braku” w *Raptularzu* dotknięta jest egzystencja „ubywającej od przedwczoraj”²⁵⁵ bohaterki lirycznej. Urszula Kozioł nie włącza jednakże odbiorcy w ogólny cykl przemijania poprzez prowokowanie reakcji czy bezpośrednie apostrofy, czyniąc go raptem czytelnikiem jej intymnych zapisków, świadkiem własnego, indywidualnego przeżycia. To nie afektywne oddziaływanie, a więc nie patos, a wręcz przeciwnie – dystans, w jakim pozostaje odbiorca względem „doniosłego wydarzenia”²⁵⁶, które z całą pewnością może stanowić śmierć, jest w tej liryce siłą sprawczą dla uzyskania efektu *sublime*.

W prywatności raptularza Kozioł ukazuje wachlarz cech i stanów swojej bohaterki lirycznej, eksponując przy tym również jej ludzką słabość. W utworze *Zmierzch*²⁵⁷ osoba mówiąca dopuszcza odbiorcę do głębokiej autorefleksji:

²⁵² *Ibidem*, s. 77. Utwór wyraża obawę wiążącą się z przejściem na drugi świat i jest metaforycznym wyrazem eschatologicznych domysłów.

²⁵³ *Ibidem*, s. 52. Trzywersowy wiersz wyraża trwogę bohaterki lirycznej przed nadejściem śmiertelności godziny.

²⁵⁴ *Ibidem*, s. 59.

²⁵⁵ *Ibidem*, s. 66.

²⁵⁶ *Patos* [hasło], [w:] *Słownik terminów literackich...*, s. 348.

²⁵⁷ U. Kozioł, *op. cit.*, s. 27.

Jestem daleko od siebie
ja nie jest już mną

ktoś
kogo nie znam
spustoszył mi umysł
i duszę

przemienił mnie

upadłam na oczach świata
i twoich
nie mogę wstać

Bohaterka zdaje się nie ukrywać swojej niedoskonałości, a wręcz eksponować ją poprzez hiperbolę i wybrzmiewającą z jej słów nieodwracalność. Wiersz *Bez zasięgu*²⁵⁸ ujawnia ponadto jej zagubienie i dotkliwą samotność:

rozłączyłam się ze sobą
odeszłam od siebie
ale nie wiem, dokąd

ziemia uciekła mi spod nóg
nie mam komu powiedzieć
co mi się stało
i że dzieje się coś
co nie miało się dziać

[...]
zaczynam już na dobre
zanikać

Kreacja osoby mówiącej opiera się zatem na cechach, które zdaniem teoretyków wzniosłości decydują o jej zaistnieniu: według Burke'a towarzyszy ona samotności, Kant z kolei dostrzega ją tylko w zjawiskach naznaczonych jakąś skazą. Owa „skaza” bohaterki lirycznej nie stanowi jednak popełnionego wbrew sumieniu wykroczenia, a raczej ludzką słabość, wynikającą z nieuniknionego faktu przemijania. Osoba mówiąca nawiązuje do niego w dość bezpośredni sposób utworze *Wiersze niektóre*²⁵⁹:

²⁵⁸ *Ibidem*, s. 59.

²⁵⁹ *Ibidem*, s. 44.

Jak powiedział któryś Francuz
„wróćmy do swoich baranów”
powiedzmy raczej
wróćmy do swoich grobów

Kolejna strofa rozpoczyna się wspomnianymi już słowami: „nadciąga czarna/śmiercionośna godzina”, które nadają wanitatywny wydźwięk dalszym, autotematycznym rozważaniom. Posługując się personifikacją („nocą przychodzą do mnie/dziwne zdania/siadają w nogach/łóżka/wymieniają uwagi”), bohaterka opisuje proces powstawania swoich wierszy. Sugestywne jest usytuowanie jej względem przybywających zdań:

mój udział w ich spektaklu
jest niekonieczny
ale wiem
że lubią być podsłuchiwane
przymykam oczy
na ich swawolę

W powyższych fragmentach następuje wyraźna zamiana ról – wersy przechwytyją cechy i zachowania charakterystyczne dla człowieka, uosobione zaczynają istnieć w całkowitej niezależności od swojej autorki. Ta z kolei osuwa się w cień własnych słów – uświadomiwszy sobie ten fakt, zdaje się go przyjmować niby naturalną kolej rzeczy. Przyznaje z grzecznym uniżeniem: „nie chcę ich speszyć?/Spłoszyć?”. Poranek zaś, jak relacjonuje, częściowo unieważnia opisane wydarzenia, zamykając ich pozostałości w uśmiechu („wciąż jeszcze widnieje uśmiech/na mych wargach”), jednak narzucona w początkowym fragmencie utworu melancholijna aura nie opuszcza go nawet wtedy.

Bohaterka liryczna *Raptularza*, choć zaznajomiona z ograniczeniami człowieczeństwa, nie podporządkowuje im się całkowicie. Wyraz tego stanowi utwór *Kto się czuje odtrącony*²⁶⁰, będący swoistym wezwaniem do „odtrąconych, niewysłuchanych, niczyich” i receptą na ten stan zarazem. Wiersz wyraźnie wyróżnia się na tle innych, należących do tomu – to jedna z nielicznych sytuacji, w których osoba mówiąca zwraca się bezpośrednio do pewnej grupy odbiorców:

²⁶⁰ *Ibidem*, s. 61-62.

Kto się czuje odtrącony
[...]
powiadam mu:
współczuj
 wsłuchaj się w głosy
odtrąconych
[...]
usłysz
co inni o tobie mówią
zastanów się nad tym
udziel innym głosu

Impresywny charakter wiersza bez wątpienia uwzniośla jego wydźwięk – tym bardziej, iż bohaterka odwołuje się przy tym do otwartości i zrozumienia, czyli pewnych idei. W kontekście tym warto zwrócić uwagę na fakt, iż to właśnie idea, zdaniem Schillera, stanowiła „źródło nieskończoności” dla poezji sentymentalnej, tudzież wzniosłej. Najistotniejszym elementem utworu, który już w Schillerowskiej refleksji uchodził za czynnik umożliwiający zaistnienie *sublime*, jest jednak przeciwstawienie się cierpieniu.

W *Raptularzu* kategoria wzniosłości realizuje się również na poziomie stylistycznym: poprzez zastosowane środki i odpowiedni dobór pojęć, które w kanonicznych traktatach wskazywane były właśnie jako ewokujące *sublime*. Nagromadzenie symboli ma miejsce w utworze *W taką noc*²⁶¹. Autorka wykorzystuje tam repertuar pojęć związanych z tytułową nocą, które wyraźnie uwznioślają ton wiersza: rożek księżycy, jego światło, nieboskłon, ciemność. W bezpośredni sposób mówi również o „niewyjaśnialności”, sugerując tym samym istnienie zjawiska przekraczającego granice ludzkiego pojęcia. W kolejnej strofie pojawia się obraz samotnego, powracającego z frontu żołnierza. Wiersz skonstruowany jest zatem na zasadzie pewnego układu metafor, pobudzających świadomość obcowania z tajemnicą przemijania i związanego z nim osamotnienia. Interpretację tę sugeruje również zwieńczenie utworu znamienymi dla tomu słowami:

odprowadź mnie tej nocy
tam gdzie mieszkam
między okiem
uchem i pamięcią
w ciemne czeluści nostalgii

²⁶¹ *Ibidem*, s. 35.

W atmosferze głębokiej melancholii utrzymany jest również wiersz *Na oczach świata*²⁶². Za sprawą hiperboli – już w refleksji Pseudo-Longinosa uchodzącej za środek, który może świadczyć o zaistnieniu wzniosłości – bohaterka liryczna artykułuje „ogromniejący w niej smutek”. Zwraca się przy tym do swojego ukochanego:

czemu na oczach świata
odszedłeś
porzuciłeś mnie

[...]
czemu nadal
na oczach świata
chcesz zranić mnie
tak głęboko

Wtrącenie „na oczach świata” potęguje znaczenie opisywanego czynu, sytuując bohaterów na pierwszym planie rzeczywistości. Dojmujący ból osoby mówiącej osiąga tym samym znaczną intensywność. Wzmocnieniu jego ekspresji służą słowa, podkreślające samotność podmiotu – główną przyczynę jego cierpienia: „i że przy mnie/nie ma nikogo”.

Zabieg hiperbolizacji zastosowany zostaje także jako środek demaskujący obawy osoby mówiącej w utworze *Co dojrzewa*²⁶³:

ziarno nie mieści nasienia
włókno nie mieści naczyń
słoje nie mieszczą drzewa
niecka nie mieści rzeki
dom nie mieści mieszkań
łyżka nie mieści brzuchów
serce nie mieści człowieka
myślom brak tchu

W powyższym fragmencie hiperbola współlistnieje z paradoksem, powodując tym samym poznawczy wstrząs. Wrażenie to spotęgować może – zgodnie z koncepcją Kantowskiej wzniosłości matematycznej – motyw przerastania. Osoba mówiąca podsumowuje swą myśl adekwatnie do tonu całego wiersza: „i o włos/wszystko przerośnie swój wymiar”. Urszula Kozioł jednak nie tylko używa paradoksów, aby ujawnić – niepojęte często – prawdy o rzeczywistości, lecz także odkrywa paradoksy, które tą rzeczywistością rządzą. W tym

²⁶² *Ibidem*, s. 15.

²⁶³ *Ibidem*, s. 8.

kontekście warto przywołać wiersz *Szczęście/nieszczęście*²⁶⁴, stanowiący porównanie konsekwencji wypływających ze szczęśliwej i nieszczęśliwej miłości. Ta wewnętrzna sprzeczność ujawnia się już w pierwszych wersach: „najszczęśliwszą miłością/jest miłość nieszczęśliwa”. W kolejnych fragmentach osoba mówiąca rozprawia się z absurdem, iż to właśnie ta, uchodząca za tragiczną, „na losie układa się zdobną bombonierką”, podczas gdy miłość spełniona „przemienia w słup lodu” niby śmiertelna siła. Zestawienie to może skłonić odbiorcę do zakwestionowania dotychczasowych, opartych na pozorach, założeń, o czym najbardziej świadczy końcowy dystych:

tylko zdaje ci się, że żyjesz
a nieistniejące staje ci butem na gardle

Słowa te mogą być interpretowane zarówno jako zwieńczenie refleksji o pozorności zjawisk, jak i wyraz indywidualnych przeżyć bohaterki lirycznej po doświadczeniu straty. Odniesienie do „nieistniejącego” i zadawanego przez nie bólu jest wielopoziomowo przytłaczające w odbiorze: przeraża już sama świadomość obcowania z brakiem (oznaczającym w tym kontekście zarówno stratę i samotność, jak i niemożliwe do wyartykułowania inaczej emocje) oraz widmo wiążącego się z nim cierpienia.

Artikulacje wzniosłości w *Raptularzu* Urszuli Koziół realizują się w zróżnicowanych formach wyrazu – zarówno na płaszczyźnie stylistycznej, jak i semantycznej. Jej kanoniczne elementy, wskazywane przez teoretyków *sublime* na przestrzeni wieków, są przechwytywane przez poetkę, która jednak ich nie powiela, a przekształca je, osadzając w zupełnie nowych kontekstach. Wskazywane przez Burke’a pojęcie braku w ujęciu bohaterki lirycznej przejawia się jako „ubywanie”, strata ukochanej osoby, dotkliwa samotność czy emocje – niemożliwe do wyrażenia inaczej niż poprzez lakoniczne, urwane syntagmy; kategoria dystansu zaś – w rozważaniach Kanta ukazywana jako zachowywanie bezpiecznej odległości względem źródła realnego zagrożenia – w liryce Koziół przybiera formę rezygnacji z patetycznego oddziaływania. Odbiorca jest czytelnikiem prywatnych zapisków bohaterki, która zostawia mu do dyspozycji przestrzeń na indywidualną interpretację. Charakter intymnego pamiętnika sprzyja również przekierowaniu uwagi na codzienność – zaczerpnięta z niej symbolika staje się w tomie swoistym medium pewnej tajemnicy. Wzniosłość przenikająca *Raptularz* nie wydaje się jednak zamierzona i ostentacyjna – wynika raczej ze zdolności dostrzeżenia głębi życia i wszystkich jego skutków ubocznych.

²⁶⁴ *Ibidem*, s. 72.

2. Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu Stanisława Barańczaka

Nieco metafizyczna, nawiązująca do myśli romantycznej, jednak znacznie ją modyfikująca²⁶⁵ kompozycja wydanego w 1980 roku tomu składa się z trzech części: *Kątem u siebie* /wiersze mieszkalne/, *Dziennik zimowy* /wiersze okolicznościowe/ i *Dojść do lady* /wiersze nabywcze/. Jego tytuł nie tylko wskazuje na wewnętrzny podział, ale również na atmosferę utworu: tryptyk – określenie odnoszące się do trzyczęściowych dzieł sztuki (literackiej, filmowej, malarskiej i często sakralnej) – w wydaniu Barańczaka składa się z betonu, zmęczenia i śniegu, atrybutów codzienności autora. Symbolika PRL-owskich realiów stanowi zasadniczą warstwę *Tryptyku*, służąc ukazaniu znaczenia prozy życia jako nośnika głębszych sensów, zilustrowaniu stanów człowieka czy po prostu analizie pewnych zjawisk.

Przykładem utworu zawierającego podwójne znaczenie jest wiersz *Cale życie na walizkach*²⁶⁶, którego podstawę konstrukcyjną stanowi porównanie poszczególnych części ciała człowieka do przestrzeni i przedmiotów codziennego użytku: skóra zestawiona jest z najtańszą imitacją tektury, kości z plastikiem, źrenica z kuchnią bez okna, serce – z byle klatką schodową. Ostatnie dystychy w pełni ukazują konceptualny charakter wiersza, umożliwiając odbicie sytuacji egzystencjalnej w realiach życia:

w tym lokalu nie umeblowanym
z tymczasowym żyj zameldowaniem

choć nigdy twoim się nie stanie
twoje życie, zastępcze mieszkanie

W krytyce literackiej bohater liryczny Barańczaka bywa określany jako „człowiek zablokowany”: z jednej strony zamknięty w przysłowiowych „czterech ścianach”, z drugiej – wystawiony wbrew woli na widok publiczny²⁶⁷. Nie dziwi zatem fakt, że autor często posługuje się konceptem przestrzeni jako symbolicznym odzwierciedleniem stanu wewnętrznego człowieka. Wykorzystanie tego środka wyrazu dostrzec można również w utworze *Choćby najgrubszy rygiel*²⁶⁸, a ściślej – w pytaniu retorycznym padającym w jego pierwszej strofie:

²⁶⁵ J. Dembińska-Pawelec, *op. cit.*, s. 50.

²⁶⁶ S. Barańczak, *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*, Kraków 1980, s. 7.

²⁶⁷ M. Rychlewski, *W domach z betonu. O Tryptyku... Stanisława Barańczaka*, „Polonistyka” 2006, nr 3, s. 25.

²⁶⁸ S. Barańczak, *Tryptyk...*, s. 12.

Choćby najgrubszy rygiel,
najwymyślniejszy zamek:
cóż żelazny ich rygor,
gdy z zewnątrz i wewnątrz zamęt?

Pozostałe wersy przywołują obrazy, których treść w dosłowny sposób nawiązuje do życia w PRL-owskim mieszkaniu. W gruncie rzeczy mają one jednak wydźwięk metaforyczny, odnosząc się również do życia wewnętrznego:

Przez niewidoczną szparę
zamkniętych na łańcuch drzwi
wciśnię się dłoń koszmaru,
który otwarcie drzwi

z twoich zamknięć i zakłęb;
a w drzwi wprawiony judasz,
choć obojętność udasz,
każe ci w ciemność patrzeć

[...]
Spoza światów i czasów
własny głos cię doścignie.

Metafory mogą mieć potencjał sprawczy zarówno w rzeczywistości pozaliterackiej, jak i literackiej, wpływając na recepcję dzieła²⁶⁹. Nie tylko organizują one sytuację liryczną, ale również determinują sposób jej doświadczenia. Jest to główny powód, dla którego Iwona Kościesza wskazała metaforę jako jeden ze środków umożliwiających zaistnienie wzniosłości²⁷⁰. W kontekście tym istotny wydaje się wiersz *Każdy może stać*²⁷¹, który – opatrzony nakreślającą sytuację liryczną wzmianką ku pamięci „nieznanej kobiety, której śmierć w przeddzień Wszystkich Świętych 1979 stała się przyczyną czasowego zamknięcia sklepu mięsnego przy ul. Ściegiennego” – stanowi swoistą relację z tego wydarzenia:

kobieta, na wpół mdlejąc w tłoku /mięso,
to białko/, osuwa
się na klęczki, ale ostatkiem sił,
czepiając się cudzych toreb i jesionek, znowu
dźwiga się /białko
to życie/ do pozycji pionowej, po czym

²⁶⁹ G. Gruner, *Metafora i metonimia konceptualna jako narzędzia perswazji i manipulacji*, „Językoznawstwo” 2024, nr 1, s. 109.

²⁷⁰ Zob. I. Kościesza, *op. cit.*, s. 131 – 134.

²⁷¹ S. Barańczak, *Tryptyk...*, s. 70.

dopiero,
utrzymywana w niej przez napór innych /życie
to walka/ ciał
umiera na serce

Podmiot liryczny nie tyle przeobraża tę sytuację w parabolę, co wprost nazywa ją – zgoła ironicznie – „żywym tj. właściwie nieżywym dowodem prawdy zawartej w sentencji lepiej umrzeć stojąc niż żyć na kolanach”. Z końcowej refleksji wybrzmiewa zarówno świadomość symbolicznego charakteru opisanego wydarzenia, jak i dystans względem życia w ogóle: wielka egzystencjalna prawda (godne umieranie) wyrażona została poprzez defekt rzeczywistości (nagła śmierć w sklepie mięsny).

Bohater Barańczaka, wprawdzie dostrzegający głębię codzienności, zazwyczaj zdaje się celowo rezygnować z tradycyjnych środków ją uwznioslających. Objawia się to również w jego autokreacji, wyrażonej chociażby w wierszu *Już wkrótce*²⁷². Rozpoczyna go deklaracja, wzmocniona tautologią: „Już wkrótce wezmę się za siebie, wezmę się w garść”. Podmiot dopełnia ją bardzo obrazowym wyliczeniem swoich zamierzeń, wykorzystując przy tym przerzutnie i liczne szczegóły, wpływające na dynamikę opisu. Ta enumeracja przytłacza – bohater zdaje się zanikać w chaosie codziennych zobowiązań, których listę kończą dopiero słowa: „być sobą, być wreszcie bardziej/sobą”. Powielenie tego lakonicznego zamierzenia sugeruje ograniczone możliwości wyrazu, brak innych środków przedstawienia ważnej dla podmiotu kwestii „bycia sobą”. Wykorzystanie w tym celu powtórzenia nie tylko podkreśla jej wagę, ale też wskazuje na pewną nieporadność człowieka w jej sprecyzowaniu, a co za tym idzie – realizowaniu. Po wymownej pauzie zadaje on nacechowane paradoksem pytanie retoryczne: „ale właściwie jak to zrobić, skoro/już/i to od tak dawna, tak bardzo/nim jestem”. Poprzez powtórzenia, przerzutnie i pauzy wiersz wystylizowany jest na spontaniczną wypowiedź, pozostając tym samym w opozycji do konwencji wzniosłości. Opis codziennych wyzwań – „surowy” i niemitologizowany – nie tyle stanowi medium symboli, co przyczynia się do konstrukcji bohatera lirycznego: przeciętnego, zanikającego w chaosie życia, choć zarazem świadomego swojej indywidualności.

Na uwagę zasługuje fakt, iż utwór *Dykto, sklejko, tekturo, płyto październikowa*²⁷³, łączący w sobie symbolikę wymienionych w tytule przedmiotów z refleksją nad stanem wewnętrznym podmiotu, zawiera elementy, które w tradycyjnej refleksji postrzegane są jako artykułujące wzniosłość: odniesienia do pojęć naznaczonych *sacrum* (zapowiedź

²⁷² *Ibidem*, s. 40.

²⁷³ *Ibidem*, s. 10.

z martwychwstania, nieśmiertelność), metaforykę księżycy, ciemności i grobu, a także motyw oporu stawianego słabościom („ja jeszcze/wyprostuję się przeciw, podźwignę się, zmieszczę/ w ten cały prosty świat”). Utwór skonstruowany jest na zasadzie dysonansu – elementy *sublime* przeplatają się z czynnikami, które ją w gruncie rzeczy neutralizują:

z dykty, z płyty pilśniowej, ze sklejki, z tektury,
ja jeszcze zmartwychwstanę, chociaż nie wiem, który

ja; przestanę się garbić, chociaż kręgow dyktat
nie przetrwa w moim ciele tak długo jak dykta

Zderzenie dwóch estetyk: uwznioślającej wizji zmartwychwstania, przez którą prześwituje motyw przezwycięzania niedoskonałości, z neutralizującą ją terminologią materiałoznawczą i humorystyczną grą słów, nadaje utworowi groteskowy ton. Wykorzystane tu elementy *sublime* służą zatem uzyskaniu ironii, efektu sardonicznego śmiechu, będącego niejako swoistym przejawem bezradności. Na pokrewne zjawisko zwrócił uwagę Jean Paul Richter, który – jak notuje badacz jego twórczości, Peter Banki – postrzegał humor jako siłę destrukcyjną, choć zachowującą ślad wzniosłości:

To śmiech, „w którym znajduje się zarówno ból, jak i wielkość”, gdzie rozum, uwięziony między skończonością doświadczenia a nieskończonością pragnienia, staje wobec nieskończonego, „wzniosłego” kontrastu, który nie jest przeciwieństwem skończoności, lecz pozostaje z nią związany²⁷⁴.

Barańczak nierzadko sięga po środki przywołujące kategorię wzniosłości, jednak – wbrew pozorom – nie po to, by umyślnie nadać utworom podniosły ton. Ich nagromadzenie dostrzec można w wierszu *Z rzadkiego błota, z gliny*²⁷⁵: utwór ten przybiera formę inwokacji do spersonifikowanych wieżowców („Z rzadkiego błota, z gliny wilgotnej powstałe wieżowce,/w jedenastopiętrowy swój byt na mur-beton wierzące”) i jest pełen powtórzeń i paralelizmów („czy naprawdę? powiedzcie, naprawdę obca wam rozpacz/tego, kto dach nad głową ma jak nad głową wiszący/miecz, kto jednym tchem życia śmierć sam sobie wyrządza”). Pytanie podmiotu lirycznego, z którym zwrócił się do swoich odbiorców, stanowi tylko pretekst do przedstawienia metaforycznego obrazu ludzkiej egzystencji, która w jego pojęciu wyrasta z paradoksu: człowiek „jednym tchem życia śmierć sam sobie wyrządza i nie

²⁷⁴ P. Banki, *Humour as the Inverted Sublime: Jean Paul's Laughter within Limitations*, „Parrhesia” 2014, nr 21, s. 59.

²⁷⁵ S. Barańczak, *Tryptyk...*, s. 15.

ma chwili, by z częścią siebie nie musiał się rozstać”. Jego przemijanie wyrażone jest metaforą wilgotnej gliny, która podlega rozkazom wydawanym przez śmierć. Uwydatnia się tu kontrast między ludzką małością, sprowadzoną do symbolu ciała w jesionce, a potęgą betonowych, uczłowieczonych niejako, wieżowców. Ostatnia strofa demaskuje jednak intencję autorską:

[...] Lecz on o tym wie. Wierzy w lata, w miesiące
nie tak jak wy, wieżowce, swą wieczność wzniosłą wieszczące
i nieświadome, że glina przetrwa betonu rozpad.

Ich kreowana w utworze wzniosłość, wspomniana tu nawet wprost, okazała się tylko subtelną parodią, tłem, na którym odbija się wielowymiarowy obraz człowieka – przerastającego beton świadomością przemijania.

Wykorzystanie środków i pojęć z repertuaru wzniosłości ma miejsce również w utworze *Czyste ręce*²⁷⁶. Sytuacja liryczna rozgrywa się na komisariacie, gdzie młody porucznik Służby Bezpieczeństwa sprawdza, w celu ewentualnej konfiskaty, wydobyte z bagaży bohatera lirycznego rysunki, nie zostawiając przy tym na nich żadnych śladów. Nie umyka to uwadze podmiotu:

Nie żebym się spodziewał plam krwi, smug potu, brudu,
czy choćby tłustych odcisków, które podobno zostawiał na książkach
lubiący czytać przy jedzeniu Wielki Nauczyciel Ludzkości

Dobór wyliczonych przedmiotów może prowokować zaistnienie *sublime*, gdyż – ze względu na ich powiązania ze zjawiskiem śmierci lub bólu – wywołują one efekt percepcyjnego, wyobrazeniowego lub emocjonalnego przytłoczenia²⁷⁷. Bohater zauważa zatem brak spodziewanej wzniosłości:

A jednak
byłoby jakoś naturalniej,
gdyby na naszych wierszach, rysunkach, dziennikach i mózgach
pozostawiali, choćby na pamiątkę,
swój niepowtarzalny /linie papilarny!/ ślad

²⁷⁶ *Ibidem*, s. 32-35.

²⁷⁷ P. Crowther, *op. cit.*, s. 165.

Wykorzystanie pojęć generujących *sublime* służy właśnie określeniu tych „oczekiwań” i zestawieniu ich z rzeczywistością. Kontrast spodziewanej wzniosłości z jej wyraźnie odczuwanym brakiem uchwycony jest również w kolejnych wersach:

ci najwnikliwsi z odbiorców współczesnej sztuki
zwłaszcza gdy ocaleją ją od zagłady jednym niechętnym zdaniem:
„No dobra”,
ostatecznie
możemy panu tego nie konfiskować”.

Nie tylko określenie funkcjonariuszy mianem „najwnikliwszych z odbiorców sztuki”, lecz również wyolbrzymienie wywołane słowem „zagłada” wyraża ironiczny stosunek podmiotu lirycznego do procedury – osadzona w tym kontekście wzniosłość intencjonalnie budzi, oddzieloną od niej cienką granicą, śmieszność. Podobne zjawisko ma miejsce w utworze *Trzy spojrzenia przez ramię*²⁷⁸, gdzie śledzący bohatera policjant jest przez niego wzniosle nazwany „jednym człowiekiem na całej ziemi, który w tej chwili o nim pamięta”; osoba mówiąca zaś samą siebie określa „jego bliźnim”, a grożącą mu naganę służbową – rzeczą gorszą od wiecznego potępienia. Biblijne nawiązania osadzone w tej sytuacji lirycznej nadają jej komiczny wydźwięk, wynikający z niezgodności formy i treści. Gale Yee, w artykule *Anatomia biblijnej parodii* ukazuje podobny mechanizm na przykładzie samej Księgi Izajasza:

Parodia może być satyryczna, jak ma to miejsce w Księdze Izajasza, wykorzystującej formę lamentu do wyśmiania i potępienia tyra. Zachowuje ona co prawda kanoniczną formę literacką, wprowadzając jednak sprzeczną z konwencją treść. Efekt parodii wynika głównie z niezgodności między formą a treścią²⁷⁹.

Poezja Barańczaka wyróżnia się złożonością użytych form komicznych – efekt ten spowodowany jest częstym wykorzystaniem stylizacji, sarkazmu, groteski czy ironii. Kombinację tych zabiegów zawiera utwór *But why?*²⁸⁰, stanowiący relację z rozmowy z Amerykanką, Cynthią Kaminsky. Elementy komizmu charakterologicznego przejawiają się już w pierwszej strofie:

²⁷⁸ *Ibidem*, s. 48.

²⁷⁹ G. Yee, *Anatomy of Biblical Parody: The Dirge Form in 2 Samuel 1 and Isaiah 14*, „The Catholic Biblical Quarterly” 1988, nr 4, s. 566.

²⁸⁰ S. Barańczak, *Tryptyk...*, s. 36.

Cynthia Kaminsky, dziewczyna nie z tego
świata; z tego drugiego; w tym
znalazła się tydzień temu /w pierwszym dniu od razu
zatrucie befsztykiem tatarskim, nothing serious/; przez całe
dwudziestojednoletnie życie /widziała też
coś, co się nazywa „bar mleczny”, very strange/ nie wysuwała
zadartego nosa poza Springfield, Illinois

sorry, raz była z wycieczką w Washington, D.C.

Na efekt komiczny składają się zarówno makaronizmy i parentezy, imitujące idiolekt bohaterki, jak i konotacyjne, sarkastyczne użycie idiomu „nie z tego świata”. Dalsza część utworu poddana jest dialogizacji – rozmowa podmiotu zbiorowego z bohaterką również w sposób pośredni kreuje jej karykaturalny wizerunek. Cynthia Kaminsky – której portret co prawda bogaty jest w unikalne szczegóły, jak nazwisko, wiek, pochodzenie i cechy charakteru – w utworze stanowi emblemat odsyłający do kwestii kulturowego dysonansu, konfrontacji zachodniego, „tego drugiego”, świata z rzeczywistością PRL-u. Z kolei w utworze *Zawrót głowy od sukcesów*²⁸¹ sarkastyczny charakter ujawnia się w zestawieniu tytułu z sytuacją liryczną:

Stoję przy stole w kuchni, kroję baleron
na kolację dla rodziny, dobrze,
że mam rodzinę, dobrze, że zdobyłem
dla niej baleron, dobrze, że dochrapałem się własnej
kuchni, w której mogę kroić
ten baleron

Kolejna strofa jest „melodramatyczną” – jak wskazuje sam bohater liryczny – ekspresją jego stanu, tytułowego zawrotu głowy: „nagle/coś ze mną niedobrze, muszę/się oprzeć, biały stół tańczy/w oczach, rozplywa się, rośnie”. Wydarzenia przedstawione w scenie rodzajowej pierwszej zwrotki z perspektywy tego opisu ironicznie zostają podniesione do rangi „sukcesu”. Co więcej, tytuł dzieła stanowi kolokację bezpośrednio odnoszącą się do wydanego w 1930 roku manipulacyjnego artykułu Józefa Stalina, mającego odwrócić uwagę od brutalności władzy i dramatycznych skutków kolektywizacji. Jaki zatem jest cel zastosowania ironicznego podtekstu w refleksji nad sytuacją społeczno-polityczną? Bohater Barańczaka właśnie w ten sposób obnaża absurdy tkwiące w rzeczywistości PRL-u: demaskuje propagandę, wchodząc w polemikę z językiem władzy i wyznaczanych przez nią

²⁸¹ *Ibidem*, s. 30.

norm (*Zawrót głowy od sukcesów*), a także podkreśla dysproporcję kulturową między socjalistyczną codziennością a zachodnim stylem życia (*But why?*). Zastosowanie ironii zapobiega również emfazie: nie oddziałuje bezpośrednio na emocje odbiorcy, tworząc między nim a autorem swoisty dystans²⁸².

Dystans – kategoria tak istotna w badaniach nad wzniosłością – odgrywa niebagatelną rolę również w twórczości Stanisława Barańczaka. Choć zmodyfikowana w swej istocie, pełni podobną funkcję do tej, którą w swych refleksjach wskazywali Edmund Burke i Immanuel Kant. W pojęciu badaczy istota kategorii dystansu, ściśle powiązanego z instynktem samozachowawczym, tkwiła w bezpieczeństwie zachowanym względem przerastających bądź przerażających odbiorcę fenomenów, co oznacza, że dopiero pod warunkiem utrzymania odległości możliwe jest doświadczenie *sublime*. Tak pojmowany dystans pozwala na obserwację zjawisk w pełnej okazałości – wolną od zniekształceń wynikających z emocjonalnego zaangażowania. W ujęciu Barańczaka zaś ma on swoje źródło w ironii, która – obdzierając zjawiska z ukrytych, nierzadko absurdalnych, schematów – pozwala na ich analizę. Jak wynika z dotychczasowych rozważań, dystans, w swych różnorodnych ujęciach, ostatecznie prowadzi do refleksji nad własną pozycją wobec otaczającej rzeczywistości, a co więcej – wiąże się z mechanizmem przetrwania w sytuacjach skrajnych: zarówno niebezpiecznych, jak i kuriozalnych.

Ironia, choć znamieną dla *Tryptyku*, nie jest jednak nieodzownym komponentem wszystkich jego wierszy. „Rewersem” poetyki tomu jest bowiem wzniosłość w swojej dyskretnej odmianie: Barańczak umiejętnie posługuje się milczeniem i wyciszeniem, operując jednocześnie tym, co niepewne i nieprzedstawialne. Nagromadzenie tych elementów dostrzec można w drugiej części zbioru, *Dzienniku zimowym*, a w szczególności – w cyklu *Śnieg*. Szczegółowo charakteryzowany w każdym z sześciu utworów tytułowy śnieg nabiera tam niejednoznacznego, głęboko symbolicznego znaczenia – z jednej strony personifikowany²⁸³, będący adresatem apostrof²⁸⁴, z drugiej zaś opisywany jako zjawisko nieożywione, wręcz abstrakcyjne²⁸⁵. Osoba mówiąca ukazuje go na zasadzie paradoksu, nazywając przejściową śmiercią: bezczeszcząco czystą i brukającą swą bielą²⁸⁶, osadza w realiach PRL-u²⁸⁷ i czyni

²⁸² J. Dembińska-Pawelec, *op. cit.*, s. 137.

²⁸³ Zob. S. Barańczak, *Tryptyk...*, s. 28, 39. W utworach *Śnieg I* i *Śnieg III* można dostrzec personifikacje, np. „Z ust mi to wyjąłeś”, „Kiedyś łamał sobie mój język na mnie, chcąc mi rozwiązać ten supeł”, „Daremnie się wywyższasz”, „Abyś przykładem nie świecił”.

²⁸⁴ Zob. *ibidem*, s. 28, 39, 49.

²⁸⁵ Zob. *ibidem*, s. 31, 41, 49, 56. W utworze *Śnieg II* opisywany jest jako „bezcieleśny”, w *Śnieg IV* i *Śnieg V* przedstawiony jest w sposób literalny, w *Śnieg VI* zaś pełni rolę symbolu.

²⁸⁶ Zob. *Śnieg II*, [w:] *ibidem*, s. 31.

²⁸⁷ Zob. *Śnieg IV*, [w:] *ibidem*, s. 47

go centrum swoistej struktury symboli²⁸⁸. Tytułowy śnieg ściśle wiąże się również z metaforą ciszy: wprost opisywany jest jako „milczkiem opadający”²⁸⁹, w barwie „wyniosłej i niemej” bieli²⁹⁰. Co ciekawe, w utworach tych autor nie wyraża milczenia za pośrednictwem środków stylistycznych, a świadomie czyni z niego przedmiot refleksji, uwydatniając jego znaczenie poprzez przełamanie pewnych konwencji: w utworze *Śnieg I* wplata je w metaforę przemocy. Przerwanie milczenia zostaje zrelacjonowane w słowach:

[...] wyrwało
mi się to z ust, ta czerwień bolesna i ciepła,
gdyś mnie, śniegu, za język ciągnął, kiedyś łamał
sobie mój język na mnie, chcąc mi rozwiązać ten supeł
śliski od krwi i śliny, który między nami
mówiąc, strzępił się niepotrzebnie o
pękniętą szybę jawy, która nas rozdziela

Cisza ta, nie tyle realizowana na poziomie stylistycznym, co jednoznacznie określona, służy zatem bardziej przekształceniu śniegu w swoisty emblemat niż wywołaniu efektu wzniosłości. Kluczowa dla uzyskania *sublime* jest tu jednak sama świadomość obcowania z pewnym nieprzedstawianym zjawiskiem o wielowymiarowej, nieuchwytej naturze, którego przejaw zostaje subtelnie zasygnalizowany poprzez wykorzystanie właściwości symbolu.

Owa nieprzedstawialność, stanowiąca istotny wymiar estetyki *Tryptyku*, przejawia się również w strukturach zaprzeczających. Autor, świadomy językowych ograniczeń w rozprawianiu nad tym, co niewyraźne, dyskretnie uwidacznia je poprzez negację. Strategia ta stanowi konstrukcyjną podstawę utworu *Gdyby nie ludzie*²⁹¹. Podmiot liryczny wysnuwa w nim alternatywną wizję, możliwą do urzeczywistnienia tylko po spełnieniu tytułowego warunku. W struktury kontrfaktyczne („gdyby nie ludzie, gdyby nie istnieli”, „gdyby wcale nie trzeba było ich poznawać”, „gdyby nie otwierali przed każdym tak od razu swoich otłuszczonych serc”, „gdyby w ogóle ich nie było”) wpleciona zostaje bogata w szczegóły, choć uniwersalna, charakterystyka ludzkości:

Gdyby nie ludzie, gdyby nie istnieli
tak natrętnie, ze swoim łupieżem, paranoją,

²⁸⁸ Zob. *ibidem*, s. 56. Najwyraźniej uwidoczniła się to w utworze *Śnieg VI*, gdzie symbolika śniegu zostaje wykorzystana do opisu świata („biało farbowanego lisa, wilka w owczej skórze śniegu”). W wierszu symbole te współistnieją, są od siebie wzajemnie zależne.

²⁸⁹ Zob. *Śnieg V*, [w:] *ibidem*, s. 49.

²⁹⁰ Zob. *Śnieg III*, [w:] *ibidem*, s. 39.

²⁹¹ *Ibidem*, s. 21.

wystrzępionymi spodniami, antysemityzmem,
kłopotami w pracy, trwałą ondulacją, skłonnością
do uproszczeń i zadyszki [...]

Autor posługuje się obrazami pozostającymi w zakresie możliwości słów, sprowadzając raptem ich rolę do zaprojektowania – przy użyciu negacji – nowego, zamkniętego w jednym wersie, wariantu świata: „o ile łatwiej by się mówiło nic co ludzkie nie jest”. W zdaniu tym, stanowiącym aluzję do słynnej maksymy Terencjusza, zastosowana zostaje apozjopezis. Niedopowiedzenie wzmacnia doświadczenie nieprzedstawialnego, generując efekt wzniosłości. Z drugiej strony słowa te, interpretowane jako niezależna myśl, naznaczone są przede wszystkim metaforą braku: o ile łatwiej by było, jakby ludzkość nie istniała.

Bywa, że nieprzedstawialność zostaje zasygnalizowana bezpośrednio, z pominięciem typowych środków poetyckiej reprezentacji, takich jak symbole, metafory i struktury negacji, czego przykład dostrzec można w utworze *Eroica*²⁹². Sam tytuł utworu stanowi aluzję do III symfonii Ludwiga van Beethovena, poświęconej „pamięci wielkiego Człowieka”²⁹³. Wiersz rozpoczyna się parafrazą słów kompozytora, pochodzących z napisanego 16 listopada 1801 roku listu do przyjaciela, Franza Gerharda Wegelera: „Schwycić swój los za gardło”²⁹⁴. Główną zasadą konstrukcyjną utworu jest polemika z tą maksymą, realizowana właśnie poprzez wyrażenie braku i odwołanie do kategorii nieprzedstawialności:

[...] ale jak
to zrobić, na to nie starczy pięciu palców ani
pięciu zmysłów, tego się nie da
pojąć ani objąć, tego gardła, ono
nie jest obudowane grubymi mięśniami
ani okrutnie cienkim szalikiem, z niego
nie dobywa się ani krwawy ryk ani kwaśny
oddech, jego po prostu nie ma

Wypowiedź Beethovena, podszyta ideą o przeciwstawianiu się trudnościom, zostaje poddana konfrontacji również w przestrzeni hipotetycznej:

²⁹² *Ibidem*, s. 46.

²⁹³ *Mała encyklopedia muzyki*, red. S. Śledziński, s. 100, Warszawa 1970.

²⁹⁴ <https://www.beethoven.de/de/media/view/4862695861911552/Ludwig+van+Beethoven%2C+Brief+an+Franz+Gerhard+Wegeler+in+Bonn%2C+Wien%2C+16.+November+1801%2C+Autograph> (data dostępu: 7 VI 2025).

a gdyby nawet było
ręce i tak są stale czymś zajęte,
biciem braw, podpisywaniem zeznań, grą na akordeonie,
niesieniem siatki z karpami na święta, trzymaniem
drzewca, pchaniem wózka, pocieraniem czoła

W przeciwieństwie do Schillerowskiego bohatera wzniosłego, podmiot liryczny nie usiłuje objąć kontroli nad swoim losem – przemawia przez niego bierność; jego działania ograniczają się raptem do mechanicznego wypełniania obowiązków, praktykowania pewnych tradycji i trwania w przyzwyczajeniach. Utwór stoi również w opozycji do swojego tytułu – *Eroica* oznacza bowiem „bohatera”. Co więcej, początkowo Beethoven zamierzał zadedykować III symfonię, do której nazwa ta nawiązuje, Napoleonowi Bonapartemu. Zrezygnował jednak z tego zamiaru po „małostkowej koronacji” cesarza Francuzów. Kompozycja najczęściej interpretowana jest zatem jako symboliczne pożegnanie Beethovena z wielkością – wcześniej utożsamianą przez niego z Napoleonem²⁹⁵. Niewyraźność, brak i niedoskonałość, środki znamienne dla wzniosłości, w utworze tym nie eksponują potęgi, „bohaterstwa” i siły moralnej człowieka, a zwracają uwagę na jego słabość i ograniczenia. W przykładzie tym potwierdzenie znajdują słowa Jarosława Płuciennika, który zaznaczał, iż żaden z zabiegów łączonych z wzniosłością nie gwarantuje jej uzyskania²⁹⁶.

Chociaż Stanisław Barańczak operuje środkami artykułującymi *sublime*, nie sposób przypisać mu intencji zamierzonego uwznioślenia. Najdobitniejszym na to dowodem jest jego bohater liryczny, człowiek „zablokowany”, przeciętny, momentami wręcz bierny i pozostający w chaosie codziennych zobowiązań. Obserwuje on jednak świat z porażającą wnikliwością, zachowując względem niego stosowny dystans: prześwietla go ironią, demaskującą zbędną afektację, język propagandy czy absurdy codzienności. Szeroko pojęty komizm umożliwia też zajęcie odpowiedniej pozycji względem niemożliwej do okiełzania rzeczywistości, co z kolei wywołuje silne przeczucie obcowania z nieprzedstawialnym. Pojawia się ono w milczeniu i powtórzeniach, negacjach, metaforach i zaczerpniętej ze zwyczajności symbolice. Bywa, że bohater liryczny mówi o nim wprost, posługując się przy tym znanymi przestrzeniami bądź przedmiotami codziennego użytku. Barańczak, podobnie jak Urszula Kozioł, nie ucieka się jednak do patosu, tworząc raczej przestrzeń umożliwiającą odbiorcy konfrontację z analizowanymi zjawiskami. Jego twórczość znajduje się pod swoistym napięciem wzniosłości i ironii, które – paradoksalnie – wynikają z siebie nawzajem.

²⁹⁵ *Mała encyklopedia muzyki...*, s. 100.

²⁹⁶ J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 185.

3. *Niskie pobudki* Marcina Świetlickiego

Wedle słów Magdaleny Śniedziewskiej, „*Niskie pobudki* to książka, bardziej niż inne tomy Świetlickiego, domknięta, czy wręcz zamknięta, i skomplikowana na poziomie formalnej organizacji zebranych w niej tekstów”²⁹⁷, a jej odmienność na tle pozostałych tomów poety wyraźnie sygnalizuje już blurb:

Od Marcina Świetlickiego wymaga się już od dawna, żeby był wciąż taki sam.
A on nie chce.
Bowiem był już kiedyś taki sam
i wystarczy.
Lektura *Niskich pobudek* będzie zatem zaskoczeniem dla czytelników jego poezji.
Czasem będzie to zaskoczenie miłe,
a czasem niemiłe.

Wiersze Świetlickiego nie są po to,
żeby sprawiać przyjemność.

Można stwierdzić, że tekst ten w sposób pośredni porusza dwie istotne kwestie: po pierwsze, zapowiada zerwanie z dotychczasową konwencją, wprowadzając tym samym element zaskoczenia, po drugie zaś – przedstawia samego Świetlickiego jako uosobienie tej konwencji²⁹⁸, a więc pewną kreację, „oddychającą powietrzem wiersza”²⁹⁹ i istniejącą tylko w jego granicach.

Chociaż sam autor wyraźnie zaznaczył swoją odrębność od bohatera³⁰⁰, trudno nie dostrzec ich współzależności – przenikania się sytuacji lirycznej z wątkami biograficznymi czy autotematycznymi (*Wola ludu*³⁰¹), realnymi wydarzeniami, osobami (*Ohydny wiersz*³⁰²) i kontekstami społeczno-politycznymi (*Przed wyborami 2*³⁰³). Świetlicki umiejętnie wykorzystuje te przestrzenie do obnażenia prawd i mechanizmów rządzących rzeczywistością; jego poezja jest głęboko zakorzeniona w „bieżących sprawach”, silnie oddziałujących na kreację osoby mówiącej³⁰⁴.

²⁹⁷ M. Śniedziewska, *op. cit.*, s. 115.

²⁹⁸ Sugerują to słowa: „Od Marcina Świetlickiego wymaga się już od dawna, żeby był wciąż taki sam”.

²⁹⁹ A. Wiedeman, *op. cit.*, s. 65.

³⁰⁰ *Ibidem*.

³⁰¹ Zob. M. Świetlicki, *Niskie pobudki*, Kraków 2009, s. 15.

³⁰² Zob. *ibidem*, s. 15.

³⁰³ Zob. *ibidem*, s. 53.

³⁰⁴ Zob. D. Matuszek, *Kreatura – Świetlicki pod pozorem męskości*, „Pamiętnik Literacki” 2016, z. 2, s. 181 – badacz wskazuje, iż podmiot Świetlickiego zdaje się być całkowicie warunkowany przez sytuację, w której uczestniczy.

Bohater Świetlickiego, skłonny do kpin i prowokacji, wyróżnia się wszakże czujnością w ocenie świata, dostrzegając w nim przestrzeń do nieustannej reinterpretacji znaczeń. Wyraźnie widać to na przykładzie utworu o nacechowanym dialektalnie tytule *Ziemnioki*³⁰⁵, gdzie czterokrotnie powtórzona fraza „Tanio okazja skarpety polecam” pełni funkcję klamry kompozycyjnej, obejmując szereg pozornie niepowiązanych ze sobą spostrzeżeń:

Tanio okazja skarpety polecam.
Tanio okazja skarpety polecam.
Nic już nie stoi na swym własnym miejscu.
Żuczek przewrócił się, leży na plecach.
Na każdym rogu wycieczka niemiecka.
Tanio okazja skarpety polecam.
Tanio okazja skarpety polecam.

Warto zwrócić uwagę na słowa „Nic już nie stoi na swym własnym miejscu”, które przybierają formę uniwersalnej tezy, egzemplifikowanej przez pozostałe wersy. Wynika z tego, że zasłyszane w codziennej sytuacji, zaburzone składniowo zawołanie stało się dla podmiotu źródłem refleksji nad zakłóconym porządkiem świata. Podobny zabieg można zaobserwować w utworze *Melancólica*³⁰⁶, gdzie refleksja egzystencjalna zostaje wzbudzona obserwacją: „Od wielu lat mieszkam w tym biurze/i usta mi się wypełniły kurzem”. Bohater liryczny kontynuuje przemyślenia, dostrzegając analogię własnego doświadczenia w następującej sytuacji:

Od wielu lat ta sama wokalistka
śpiewa tę samą piosenkę.
Ma różne nazwiska,
ale zawsze jest to ta sama wokalistka
i piosenka ta sama.
Od wielu lat.

Refleksja zostaje jednak ukrócona lakonicznym dystychem: „Odkasznąć./Wejść w światło”, który sugeruje konieczność przezwyciężenia tytułowej melancholii, wywołanej właśnie obserwacją codziennych zjawisk. Tymczasem w wierszu *Kwiecień 2009* podmiot zwraca uwagę na pewną tendencję:

Wszyscy, których poznaję,
mówią o projektach,

³⁰⁵ M. Świetlicki, *op. cit.*, s. 24.

³⁰⁶ *Ibidem*, s. 22.

które w tej chwili pragną realizować
w ramach większego projektu,

który prawdopodobnie dofinansuje
prezydent Wrocławia.

Wychodząc od tej obserwacji, formułuje on myśl: „Poezja nie istnieje poza tym projektem”, po której pada retoryczne pytanie: „Kimże jestem?”, wskazujące także na silną identyfikację „Marcina Świetlickiego”³⁰⁷ ze światem poezji i przedstawiające go właśnie jako „krecję oddychającą powietrzem wiersza”. Przywołane utwory wykazują, że odznaczający się szczególną uwagą względem konkretnego bohatera dostrzega symboliczny potencjał szarej codzienności – w końcu to ona leży u podłoża porządku egzystencjalnego³⁰⁸.

Czy w tym kontekście można jednak stwierdzić, że twórczość Świetlickiego realizuje model estetyki wzniosłości? Jednoznaczne rozstrzygnięcie tej kwestii zdaje się niemożliwe, mając na uwadze tendencje autora do dekonstruowania poetyckich konwencji, które można dostrzec również w *Niskich pobudkach*. Mimo tego nie ulega wątpliwości, że poeta sięga po zabiegi, które w świetle analiz badaczy *sublime* stanowią środki jej wyrazu – wyraźnie widać to choćby w utworze *Słomiany człowiek*³⁰⁹. Nastrój grozy i niepokoju, sprzyjający przecież doświadczeniu wzniosłości, wzbudzony jest już słowami *incipitu*: „Słomiany człowiek patrzy z niepokojem”. Przyczyna jego stanu emocjonalnego zostaje zdradzona w kolejnych wersach:

Oto wyjeżdża wszystko.
Nie tylko żona, nie tylko kochanka,
nie tylko narzeczona
oraz konkubina.
Wyjeżdża wszystko
i nie ma pewności,
czy da się to zatrzymać,
czy da się uprosić,
żeby zostało coś, cokolwiek.

Wynika z nich, iż lęk bohatera lirycznego wywołany jest świadomością opuszczenia, innymi słowami – doświadczenia braku. Z refleksji tej wyłania się także nieuchronność, względem

³⁰⁷ Tak autor nazywa bohatera lirycznego swojej poezji.

³⁰⁸ Zob. J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999. Autorka ilustruje te prawdę na przykładzie ścierki do podłogi: „Ścierka do podłogi jest przedmiotem zwykłym, oswojonym wielokrotnym używaniem, bardzo pospolitym. Jest do głębi szara. To łączy ją z codziennością. [...] Obiekty nisko położone, przylegające do ziemi, być może z tej bliskości czerpią siłę i zawdzięczają jej powagę. Jakkolwiek próbowalibyśmy pomiać i gardzić nimi [...], nie możemy odebrać im spokojnej aury naturalnego znaczenia, niekwestionowanej niezbędności” (s. 127-128).

³⁰⁹ M. Świetlicki, *op. cit.*, s. 12.

której słomiany człowiek pozostaje bezradny, która „przerasta go” i której musi się poddać. Warto zauważyć, że w kolejnej strofie wykorzystane motywy ulegają znacznej intensyfikacji: brak i samotność wyrażone są słowami: „Trzeba to będzie podsumować, skończyć/w te dni, kiedy nikogo nie będzie tu prócz/słomianego człowieka”. Treść zwrotki pozostaje w ścisłym związku z zastosowanym w tytule epitetem, stanowiąc jego swoiste pogłębienie:

[...] Trzeba będzie skoczyć
w przepaść, a potem wzniesić się z dna przepaści w
słońce i spłonąć. Stara czarna słoma
wyda dym. A z dymu
będzie deszcz.

Pobrzmiwający estetyką baroku motyw ludzkiej kruchości wyrażony jest w tym utworze za pomocą symboliki słomy, lekkiej i nietrwałej, konotującej zatem wzniosłą – zdaniem badaczy – niedoskonałość. Owa niedoskonałość i, co więcej, kwestia mierzenia się z nią, przywołane zostają również poprzez koncept „wznoszenia się z dna przepaści”. Wzniosłość bowiem „niemal zawsze niesie ze sobą ideę słabości i niedoskonałości”³¹⁰. Ewidentnym odniesieniem do poetyki *sublime* jest także użycie pojęć charakterystycznych dla jej dyskursu: wskazywanego już przez Pseudo-Longinosa słońca i typowanej przez Kanta przepaści. Świetlicki zdaje się świadomy uwznioślających właściwości wykorzystywanych przez siebie zabiegów, czego sugestię można znaleźć w wieloznacznym wersie końcowym: „głębokie”. Niewątpliwie dopełnia on poprzednie wersy („Gdy wrócą, bo wrócą być może/znajdą ślady po deszczu”), jednak sam fakt, iż stanowi odrębną syntagmę, sygnalizuje, że jest zarazem niezależnym nośnikiem znaczeń – potencjalnie funkcjonując jako przejaw ironii. „Głębokie” mogą być bowiem nie tylko „ślady po deszczu”, ale również treść, w której wykorzystano mechanizmy łączone z kategorią *sublime*. Przyjęta interpretacja pozwala dostrzec w lakonicznej wzmiance środek neutralizujący, a nawet unieważniający stopniowo wywoływany efekt wzniosłości – zabieg ten wpisuje się w cechy poetyckiego warsztatu charakterystycznego dla Marcina Świetlickiego.

Neutralizacja *sublime* w jego twórczości dokonuje się poprzez zastosowanie rozmaitych strategii, obejmując przy tym różne poziomy organizacji tekstu: semantyczny, stylistyczny, a także kompozycyjny. W utworze *Sześćdziesiąta pierwsza*³¹¹ refleksja nad śmiercią nasycona jest leksyką właściwą dla języka potocznego:

³¹⁰ E. Burke, *op. cit.*, s. 109.

³¹¹ M. Świetlicki, *op. cit.*, s. 36.

Budzę się. To końcówka. Podejrzewam, że
jutro zostało skasowane. On
nie starał się nawet zasłonić
tego, co pisał w swoim notesiku.

[...]

Trzeba wybierać: odgryźć się wrogowi,

ponownie w ciepłe umrzeć.

W wierszu *Przyszłość*³¹² zaś, będącym swoistym rozważaniem nad upływem czasu, bohater liryczny operuje komizmem słownym, uzyskanym dzięki fonetycznej redukcji:

A przyszłość była,
lecz wiele lat temu.

Z terażniejszością teraz
także nie wyszło.

A to, czego się bałem,
właśnie w drzwiach stanęło.

– Przyszłość?

Z kolei w autotematycznym utworze *Papier*³¹³ wzniosłość zneutralizowana jest poprzez zmianę dynamiki wiersza: pełne anafory i paralelizmów składniowych, obejmujące odniesienia do religii i miłości westchnienie zostaje zakłócone nagłą zmianą podmiotu:

Ach, gdybyż mnie religia
jakaś wchłonęła, może było to by
jakimś ratunkiem, lecz się nie zanosz
i nie zaniesie się.

I gdyby miłość była, jak bywała kiedyś.

I gdyby („dość już tego” – mówi papier – „pisz”).

Świetlicki w *Niskich pobudkach* nie tylko neutralizuje przejawy wzniosłości, ale – podobnie jak Stanisław Barańczak – konfrontuje je z ironią. Jest to szczególnie widoczne w utworze

³¹² *Ibidem*, s. 44.

³¹³ *Ibidem*, s. 11.

*Doprawdy*³¹⁴. Bohater liryczny skonstruowany jest w nim na zasadzie oksymoronu, określając siebie mianem „wyrafinowanego kloszarda”. Zaobserwowane w wierszu zestawienie leksyki wysokiego rejestru z brutalną codziennością nie tylko buduje wyraźny kontrast semantyczny, lecz także ujawnia charakterystyczny dla tomu mechanizm ironicznego rozprawiania się z *sublime*. Autor celowo wplata w wypowiedź słownictwo o podniosłym, nieco archaicznym zabarwieniu (powtarzający się wyraz „doprawdy”, a także „bowiem” czy „wyrafinowany”), które pozostaje w sprzeczności z charakterystyką bohatera-tułacza. Kloszard, opisując rzeczywistość za pomocą tych słów, poniekąd ją reinterpretuje:

Jestem
wyrafinowanym kloszardem,
doprawdy.
Piję drinki,
na które ty
sobie nie pozwolisz, bowiem
zbierasz pieniądze
na zagraniczne
luksusowe wakacje.

Estetyzacja swojego doświadczenia dokonuje się drogą eufemizmów (nadużywanie alkoholu określone jest jako picie kosztownych drinków) albo eksponowania szczegółów, co ma miejsce chociażby w kolejnej strofie:

Pająk przeszedł
po mojej strunie,
motyl
usiadł na mojej kanapce.

Leksyka podniosła, będąca swoistym przejawem kategorii *sublime*, w utworze tym zostaje naznaczona ironią, a jej zderzenie z prozą codzienności może służyć demaskowaniu mankamentów otaczającego świata.

Mimo widocznych tendencji do neutralizowania i ironicznego podważania wzniosłości, twórczość Świetlickiego nie jest jej definitywnie pozbawiona – zróżnicowane formy realizacji *sublime* znajdują odzwierciedlenie w wybranych utworach. Na szczególną uwagę w tym kontekście zasługuje wiersz *W marcu*³¹⁵:

³¹⁴ *Ibidem*, s. 10.

³¹⁵ *Ibidem*, s. 27.

W istocie nie wie, gdzie jest rzeczywistość.
Jeżeli rzeczywistość leży pośród rzeczy,
to zgubił siebie, w jej rzeczach się zgubił.
Nie jest.

Przytoczony fragment odkrywa obecność kategorii powiązanych z *sublime*. Nie ujawniając tożsamości podmiotu lirycznego i operując uogólnieniami („rzeczywistość leży pośród rzeczy”), Świetlicki utrzymuje w wierszu atmosferę niepewności, intensyfikowaną również poprzez wykorzystanie braku, podkreślonego kilkakrotnie na przestrzeni całego utworu:

[...]
Nie jest.

Dotarł tu wśród zadymki przedzierając się.
Nie ma zadymki. Miał nie pić, a pił.
Nie patrzy nigdzie. I nie ma percepcji.
I nie ma intuicji.

Oraz nie jest
mężczyzną [...]

Przeplatające się kategorie braku i niepewności generują w utworze poczucie nieprzewidywalności, a także stwarzają przestrzeń na indywidualne doświadczenie odbiorcy, pobudzając jego świadomość obcowania z rzeczywistością niepodlegającą pełnemu poznaniu. Wiersz zwieńczony jest swoistym paradoksem: „Oraz nie jest/mężczyzną. Może być jedynie kochankiem/Jeśli rzeczywiście jest”. Mimo że opis tych przeżyć podyktowany jest stanem upojenia, na co wskazują słowa: „Miał nie pić, a pił”, metafory ilustrujące go zyskują również wymiar egzystencjalny: podmiot wyraża zagubienie, słabość i kryzys tożsamości, podając w końcu w wątpliwość fakt swojego istnienia.

Subtelny rys wzniosłości ujawnia się także w wierszach wieńczących tom: *Mniej i mniej*³¹⁶ oraz *Specyficzny anioł*³¹⁷. Warto zaznaczyć, iż pozostają one ze sobą w relacji intertekstualnej, co ułatwia dekodowanie zawartych w nich metafor: specyficzny anioł pojawia się już bowiem w pierwszym z wymienionych utworów, jednak dopiero w kolejnym, gdzie wciela się w rolę postaci tytułowej, podlega głębszej analizie. W celu uchwycenia „specyfiki” zjawiska, podmiot liryczny przywołuje obrazy „byłych”, a więc nieistniejących w jego teraźniejszości, osób („to/prawdopodobnie jakaś była narzeczona/któregoś z byłych

³¹⁶ *Ibidem*, s. 57.

³¹⁷ *Ibidem*, s. 58.

kolegów/albo też jakaś była barmanka z jakiegoś/byłego lokalu”), posługuje się zaimkami nieokreślonymi (jakiś, jakiegoś), wskazuje na jego bezuczuciowość („Ona patrzy na mnie/uważnie, bez uczucia żadnego”), a przede wszystkim – odróżnia je od śmierci („Myślałem, że to śmierć, a to/nie śmierć, na pewno nie”, „to nie śmierć/to coś innego, nie spozrzała dzisiaj”), chociaż zestawienie z nią wydaje się nieprzypadkowe. Przywołana metaforyka zdaje się konotować obojętność, co szczególnie wyraźnie ujawnia się w kontekście utworu *Mniej i mniej*, gdzie to właśnie ona stanowi powód, przez który jest:

Coraz mniej do spisania. I nie chodzi o to,
że świat się kurczy. Lub że ktoś zabrania
ruszania jakichś tematów. Niechby spróbowali!

Przywołany symbol specyficznego anioła łączy w sobie sferę *sacrum* z językiem wyzutym z poetyckości, odpowiadając tym samym charakterowi obu wierszy, gdzie metaforyka odnosząca się do codzienności zostaje skonfrontowana ze śmiercią, nieskończonością i niedopowiedzeniem.

Na szczególną uwagę w kontekście estetyki wzniosłości zasługuje utwór *Minimalizm*³¹⁸, który – wbrew temu, co sugeruje tytuł – przejawia cechy umożliwiające zaistnienie *sublime* oraz obejmuje intensywne doświadczenie egzystencjalne o charakterze iluminacyjnym. „Marcin Świetlicki” zwraca się w nim bezpośrednio do Boga:

Budzę się z bezsenności, oczekuję burzy.
Boże, daj burzę! Niech się każdy kontur
wyostrzy! Niech to błysnie,
a potem choćby poczernieje, zdechnie!

Kategoria wzniosłości ujawnia się w tym utworze na poziomie stylistycznym, o czym świadczą eksklamacje i apostrofy skierowane wprost do Boga. Do uwznioślenia stylu przyczyniły się także paralelizmy i inwersja, szczególnie widoczna w ostatnim wersie:

Dla jednego błysku,
Boże, daj burzę, dla jednej eksplozji!
Byłem cierpliwy, wytrzymałem wiele
Upalnych, mętnych godzin.

Jedną czystą sekundę daj.

³¹⁸ *Ibidem*, s. 41.

Wzniosła jest przecież także sytuacja liryczna: próba konfrontacji z Bogiem, niepewność oczekiwania, pragnienie zmierzenia się z potęgą żywiołu, uwolnienia z letargu. Warto zauważyć, że to właśnie absolut, który w refleksji Hegla stanowił istotę wzniosłości, oraz burza, zdaniem Kanta, Schopenhauera i Mickiewicza będąca jednym z jej atrybutów, są głównymi komponentami utworu. Uzasadnione wydaje się założenie, iż w całym tomie *Niskie pobudki* to właśnie *Minimalizm* jawi się jako tekst realizujący estetykę wzniosłości w jej czystej postaci – pozbawiony mechanizmów neutralizujących. W odróżnieniu od innych wierszy, w których ironia wykorzystywana jest jako podstawowe narzędzie dekonstruowania *sublime*, w utworze tym podmiot zdaje się wprowadzać ją z pełną powagą, wprost odwołując się do doświadczenia absolutu. Paradoksalnie, ta czystość formy może zostać odczytana jednak jako figura wyższego poziomu ironii – swoistej gry z konwencją, sprowokowanej świadomością „Świetlickiego”, iż jego stanu zniewolenia codziennością i wynikającej z niego desperacji nie sposób wyrazić inaczej niż poprzez uwznioślenie. Tym samym *Minimalizm* sytuowałby się na granicy między autentycznym wyrazem wzniosłości a próbą ukazania tej kategorii jako przejawu poetyckiej „desperacji”. Intencja autora w tym zakresie pozostaje jednak nieuchwytna, co odpowiada zresztą specyfice jego poetyki, opartej na niedopowiedzeniu i unikaniu ostatecznych rozstrzygnięć.

Poezja Świetlickiego osadzona jest w codzienności, która staje się dla niego przestrzenią reinterpretacji wpisanych w nią zjawisk: egzystencjalnych, kulturowych i społecznych. „Bieżące sprawy”, prozaiczne doświadczenia i potoczny język pełnią funkcję materiału wyjściowego do bardziej złożonych przekształceń znaczeniowych. Dzięki temu zwyczajność może nabierać nowego, nieoczywistego wymiaru – często na prawach gry z literacką konwencją lub oczekiwaniami odbiorcy. W zakresie tej poetyki pojawiają się także elementy wzniosłości, których nie sposób jednoznacznie zinterpretować. Świetlicki świadomie sięga po środki stylistyczne powiązane z *sublime*, wykorzystując je do budowania napięcia pomiędzy codziennością a wykraczającą poza nią rzeczywistością. Jednocześnie jednak można zauważyć, iż elementy wzniosłości są w tych utworach konsekwentnie neutralizowane: nacechowane ironią, przełamywane komizmem lub zderzane z leksyką języka potocznego. Takie strategie prowadzą do rozprawienia się z tradycyjnym rozumieniem wzniosłości – jawiącej się w tym ujęciu jako konwencja nieprzystająca do doświadczenia współczesnego podmiotu. Należy podkreślić, że nie oznacza to całkowitego zanegowania tej kategorii. W tomie odnaleźć można również utwory, które rzeczywiście utrzymane są w estetyce *sublime*, a nawet zostają pozbawione czynników ją neutralizujących. Trudno jednak rozstrzygnąć, na ile jest to próba gry z konwencją. Charakterystyczna dla

Świetlickiego strategia nieustannego balansowania pomiędzy powagą a ironią sprawia, że wzniosłość funkcjonuje tu raczej jako kategoria zawsze potencjalnie podważalna. W tej ambiwalencji wyraźnie ujawnia się specyfika jego poetyki, osadzonej na granicy *sublime* i ironii, których źródło tkwi właśnie w zmaganiach z codziennością.

Zakończenie

Kategoria wzniosłości, choć głęboko zakorzeniona w tradycji literackiej, wciąż podlega nieustannym przeobrażeniom, odpowiadając na zmieniające się uwarunkowania kulturowe, determinujące artystyczną i literacką wrażliwość. Jej dawny model przekształcił się pod wpływem współczesnej dykcji, w której *sublime* nie jest już równoznaczna z grandilokwencją, lecz realizuje się w formach dyskretnych, niedookreślonych, intymnych. Zjawiska takie jak dystans, brak czy niedoskonałość, typowane przez badaczy na przestrzeni wieków jako istotne składniki tej kategorii, zostały powtórnie zinterpretowane, zyskując tym samym zupełnie nowe znaczenia.

W *Raptularzu* Urszuli Koziół wzniosłość realizuje się subtelnie, zarówno na płaszczyźnie stylistycznej, jak i semantycznej. Poetka wprawdzie sięga po tradycyjne atrybuty tej kategorii, jednak nie tyle odtwarza je w klasycznym ujęciu, co przekształca w duchu nowej świadomości literackiej. Wskazywana przez Burke'a kategoria braku zostaje w jej twórczości przeformułowana w indywidualne doświadczenie straty, samotności czy niewyraźalnych afektów, uchwyconych w lakoniczne słowa, Kantowski zaś dystans przybiera formę swoistego wycofania – bohaterka liryczna rezygnuje z patetycznego oddziaływania na odbiorcę, czyniąc go raczej świadkiem własnego doświadczenia i pozostawiając mu tym samym przestrzeń do niezależnej interpretacji. Wzniosłość, choć przenikająca poetykę tomu, jawi się zatem jako zjawisko subtelne, wynikające z wnikliwej obserwacji codzienności.

Z kolei twórczość Stanisława Barańczaka ukazuje złożoną relację między wzniosłością a komizmem: dystans w *Tryptyku* zyskuje wymiar ironiczny, dzięki czemu zarówno bohater liryczny, jak i odbiorca, zostają usytuowani w odpowiedniej pozycji względem rzeczywistości. Choć poeta operuje środkami charakterystycznymi dla dyskursu *sublime*, bynajmniej nie usiłuje uwznioślić wydziwisku utworów – zabiegi te służą zazwyczaj demaskowaniu języka propagandy i zbędnej afektacji. Wzniosłość wyrażona jest natomiast poprzez milczenie, powtórzenia czy osadzoną w codzienności symbolikę. W użyciu tych środków kryje się sugestia, iż pewna „przerastająca ludzkie pojęcie” rzeczywistość wciąż pozostaje poza zasięgiem języka.

Tom *Niskie pobudki* Marcina Świetlickiego, podobnie zresztą jak wspomniane już utwory zakorzeniony w zwyczajności, ukazuje ją jako przestrzeń do generowania znaczeń wykraczających poza jej dosłowność. Codzienne doświadczenia i język potoczny stają się tworzywem bardziej złożonych zabiegów znaczeniowych, w których ujawnia się kategoria *sublime*. Świetlicki wykorzystuje środki umożliwiające zaistnienie wzniosłości, by budować

napięcie między prozą życia a jej ukrytym, symbolicznym wymiarem. Efekt ten jest zarazem konsekwentnie podważany – zwykle poprzez ironię, komizm i użycie kolokwializmów. Wzniosłość nie zostaje jednak całkowicie zanegowana, lecz poddana rewizji i włączona w grę z literacką konwencją. Jej obecność w poezji Świetlickiego ma charakter niejednoznaczny – choć wyraźna, jest zawsze potencjalnie podważalna.

Jak wynika z powyższych rozważań, wzniosłość jawi się dziś jako pojęcie dynamiczne, elastyczne, zdolne do funkcjonowania w ramach współczesnych poetyk, także tych osadzonych w codzienności, ironii czy minimalizmie. W tej perspektywie nie traci ona swojej siły oddziaływania – przeciwnie, potrafi odsłonić się w formach niepozornych, stając się świadectwem subtelnej napięcia między słowem a tym, co przekracza jego granice.

Bibliografia

PODMIOTOWA

Barańczak S., *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*, Kos, Kraków 1980.

Kozioł U., *Raptularz*, PIW, Warszawa 2023.

Świetlicki M., *Niskie pobudki*, EMG, Kraków 2009.

PRZEDMIOTOWA

Arendt H., *Myślenie*, przeł. H. Buczyńska-Garewicz, Czytelnik, Warszawa 1991.

Banki P., *Humour as the Inverted Sublime: Jean Paul's Laughter within Limitations*, "Parrhesia" 2014, no. 21.

Barańczak S., „Pomiędzy niestałym” czyli poezja Urszuli Kozioł, „Odra” 1967, nr 12.

Barth J., *Literatura wyczerpania*, [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wybór i oprac. Z. Lewicki, przeł. J. Anders, Warszawa 1983.

Berghahn K. L., *'Das Pathetischerhabene': Schillers Dramentheorie*, [w:] *Deutsche Dramentheorien*, t. 1, ed. by R. Grimm, Athenaeum, Frankfurt/Main 1971.

Brach-Czaina J., *Szczeliny istnienia*, eFKa, Kraków 1999.

Bryndza-Stabro S., *W rytmie ponowoczesności. Liryka Urszuli Kozioł po roku 1989*, [w:] *Nowa poezja polska: twórcy, tematy, motywy*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2009.

Burke E., *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przeł. P. Graff, PWN, Warszawa 1968.

Cieśla-Korytowska M., *O wzniosłości „Dziadów”*, „Teksty Drugie” 1996, nr 2/3.

Combs J. E., *Świat zabaw. Narodziny nowego wieku ludycznego*, przeł. O. Kaczmarek, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.

Crowther P., *Critical Aesthetics and Postmodernism*, Clarendon Press, Oxford 1993.

Czardybon M., *Rzeczpospolita Wzniosła. Zarys ekonomii resentymentalnej (o pisarstwie Jarosława Marka Rymkiewicza, Wojciecha Wencla i Przemysława Dakowicza)*, „Ruch Literacki” 2018, t. 59, nr 2.

Dan S., *Rewelacyjny debiut*, „Twórczość” 1963, nr 8.

- T. Deleahanty A., *From Judgment to Sentiment: Changing Theories of the Sublime, 1674–1710*, „Modern Language Quarterly” 2005, t. 66, no. 2.
- Dembińska-Pawelec J., *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1999.
- Giemza L., *Ironiczny autoportret Stanisława Barańczaka*, „Napis” 2008.
- Gruner G., *Metafora i metonimia konceptualna jako narzędzia perswazji i manipulacji*, „Językoznawstwo” 2024, nr 1.
- Grylewicz T., *Czy awangarda jest wzniosła?*, „Teksty Drugie” 1996, nr 2/3.
- Grzeszna S., *Marcin Świetlicki i Tadeusz Różewicz. Dwa głosy o sacrum*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2013, nr 2.
- Guerlac S., *The Impersonal Sublime*, Stanford University Press, Stanford 1990.
- Hamerski W., *Wzniosłość! Ironia? Mistyfikacje Edgara Allana Poeego*, „Czas Kultury” 2017, nr 4.
- Hegel G. W. F., *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski i A. Landman, t. 1, PWN, Warszawa 1964.
- Idee programowe romantyków polskich. Antologia*, oprac. A. Kowalczykova, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1991.
- Ilustrowany słownik terminów literackich*, red. Z. Kadłubek i in., słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2018.
- Kant I., *Krytyka władzy sądzienia*, przeł. J. Gałęcki, PWN, Warszawa 1986.
- Kostkiewiczowa T., *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*, Leopoldinum, Wrocław 1996.
- Kostkiewiczowa T., *Odległe źródła refleksji o wzniosłości: co się stało między Boileau a Burke’em*, „Teksty Drugie” 1996, nr 2/3.
- Kościeszka I., *Sublime (w) historii. Wzniosłość jako narzędzie i przedmiot badań*, „Pamięć i Sprawiedliwość” 2012, nr 20.
- Kraśńska M., Wolińska A., *Starożytne źródła patosu w fenomenologii responsywnej Bernharda Waldenfensa*, „Ruch Filozoficzny” 2022, t. 78, nr 2.
- Kubacki W., *Z Mickiewiczem na Krymie*, PWN, Warszawa 1977.

- Kwiatkowski J., *Dialog z ziemią*, „Twórczość” 1968, nr 8.
- Liotard J., *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, przeł. M. P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, oprac. R. Nycz, Wyd. Baran i Suszczyński, Kraków 1998.
- Liotard J., *Wzniosłość i awangarda*, przeł. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie” 1996, nr 2/3.
- Łukasiewicz J., *Świat integralny*, „Odra” 1965, nr 12.
- Majeran T., *Czerwiec – pora dla świerszczy niebezpieczna. (Kilka uwag o wierszach Marcina Świetlickiego)*, „Nowy Nurt” 1994, nr 17.
- Mała encyklopedia muzyki*, red. S. Śledziński, PWN, Warszawa 1970.
- Matuszek D., *Kreatura – Świetlicki pod pozorem męskości*, „Pamiętnik Literacki” 2016, z. 2.
- Matuszewski R., *Nowości poetyckie. Znaki myśli*, „Życie Literackie” 1966, nr 10.
- Michałowski P., *Co i jak nas przerasta?*, „Teksty Drugie” 2003, nr 6.
- Modiano R., *Humanism and the Comic Sublime: From Kant to Friedrich Theodor Vischer*, “Studies in Romanticism” 1987, no. 26.
- Mulet K., *Analiza psychokrytyczna poezji Stanisława Barańczaka*, „Przestrzenie Teorii” 2011, nr 16.
- Mus M., *(Nie)przysiadalny Świetlicki?*, „Nowa Dekada Krakowska” 2017, nr 6.
- Mus M., *Wierszo-piosenki i spektaklo-koncerty – medialne zawirowania w twórczości Marcina Świetlickiego*, „Ruch Literacki” 2013, z. 6.
- Nancy J.-L., *The Sublime Offering*, [w:] *Of the Sublime: Presence in Question*, ed. by J.-F. Courtine [et al.], transl. and with an afterword by J.S. Librett, State University of New York Press, Albany 1993.
- Nowicka E., *Omamienie – cudowność – afekt*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2021.
- Nycz R., *„Wyrażanie niewyraźnego” w literaturze nowoczesnej (wybrane zagadnienia)*, [w:] *idem, Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.
- Olson E., *The Argument of Longinus’ On the Sublime*, [w:] *Critics and Criticism. Ancient and Modern. Ancient and Modern*, ed. with an Introduction by R.S. Crane, The University of Chicago Press, Chicago 1952.

- Opacka-Walasek D., *Artykulacje wzniosłości w poezji Stanisława Barańczaka*, [w:] *»Obchodzę urodziny z daleka... «: szkice o Stanisławie Barańczaku*, red. J. Dembińska-Pawelec, D. Pawelec, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007.
- Panas P., *Marcin Świetlicki – poeta kanoniczny?*, „Colloquia Litteraria” 2015, nr 2.
- Panas P., *Na tropach autora. O poezji Marcina Świetlickiego i nie tylko*, „Teksty Drugie” 2005, nr 6.
- Pawelec D., *Pokolenie '68 „na wygnaniu”*, [w:] *Literatura emigracyjna 1939-1989*, pod red. J. Garlińskiego, Śląsk, Katowice 1994.
- Pawelec D., *Urszuli Kozioł „dowody na istnienie chwili”*, [w:] *Śląski Wawrzyn Literacki 2005*, Biblioteka Śląska, Katowice 2006.
- Paetzold H., *Pojęcie wzniosłości we współczesnej filozofii sztuki*, [w:] *Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna*, przeł. M. Kwiek, red. A. Zeidler-Janiszewska, Instytut Kultury, Warszawa 1994.
- Pluciennik J., *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Wyd. Universitas, Kraków 2000.
- Pniewski D., *Narzędzia norwidowskiej moralistyki: wzniosłość, pathos, ethos i paideia w „Wielkich słowach” i „Modlitwie”*, „Studia Norwidiana” 2011, nr 29.
- Podbielski H., *„Wzniosłość czy styl wzniosły?” – w traktacie Pseudo-Longinosa*, [w:] *Philosophiae Itinera*, red. A. Pacewicz, A. Olejarczyk, J. Jaskóła, Wrocław 2009.
- Popularny słownik terminów literackich*, oprac. Z. Dominów, M. Dominów, Warszawa 2016.
- Przyboś J., *Obecność poezji*, „Nowe Książki” 1967, nr 49.
- Pseudo-Longinos, *Traktat „O górnosci”*, [w:] *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinos*, przeł. i oprac. T. Sinko, Wyd. Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wrocław 1951.
- Rychlewski M., *W domach z betonu. O Tryptyku... Stanisława Barańczaka*, „Polonistyka” 2006, nr 3.
- Schiller F., *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przeł. I. Krońska, J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1972.
- Schopenhauer A., *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 2, przeł. J. Garewicz, PWN, Warszawa 1995.
- Słownik kultury antycznej*, wyd. 2, red. R. Kulesza, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.

- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976.
- Stabro S., *W rytmie ponowoczesności. Liryka Urszuli Koziół po roku 1989*, [w:] *Nowa poezja polska. Twórcy, tematy, motywy*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Księgarnia Akademicka, Kraków 2009.
- Stała M., *Między tym światem a światem łaski*, [w:] *idem, Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*, Znak, Kraków 1991.
- Szewc P., *Akty strzeliste o miejscu urodzenia. Z Urszulą Koziół rozmawia Piotr Szewc*, „Nowe Książki” 1996, nr 10.
- Śliwiński P., *Poeta wyłączony*, „Gazeta Wyborcza” z 27 marca 2003.
- Śniedziewska M., *Język poetycki Marcina Świetlickiego (na przykładzie Niskich pobudek)*, „Acta Universitatis Wratislaviensis, Prace Literackie L”, nr 3267 (2010).
- Wiedeman A., *Wszyscy introwertyczni mężczyźni idą do wywiadu*, „Czas Kultury” 1993, nr 6.
- Yee G., *Anatomy of Biblical Parody: The Dirge Form in 2 Samuel 1 and Isaiah 14*, „The Catholic Biblical Quarterly” 1988, no. 4.
- Zagajewski A., *Uwagi o wysokim stylu*, „Zeszyty Literackie” 1999, nr 1.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- Słownik języka polskiego PWN*, red. M. Bańko i in., <https://sjp.pwn.pl/slovniki/patos.html>, (data dostępu: 25.03. 2025).
- Wielki słownik języka polskiego*, red. P. Żmigrodzki i in., <https://wsjp.pl/haslo/podglad/36696/patos>, (data dostępu: 25 III 2025).
- <https://www.beethoven.de/de/media/view/4862695861911552/Ludwig+van+Beethoven%2C+Brief+a+n+Franz+Gerhard+Wegeler+in+Bonn%2C+Wien%2C+16.+November+1801%2C+Autograp+h> (data dostępu: 7 VI 2025).
- <https://www.onet.pl/kultura/onetkultura/urszula-koziol-laureatka-literackiej-nagrody-nike-wielka-dama-literatury/wd77v2j,681c1dfa> (data dostępu: 29 IV 2025).