

Koncepcja poety i poezji w poszczególnych epokach

Rola poety i znaczenie poezji zmieniały się wraz z kolejnymi epokami. Twórca bywał postrzegany jako człowiek obdarzony szczególnym talentem, natchniony prorok, przywódca narodu, nauczyciel społeczeństwa, rzemieślnik pracujący nad słowem albo świadek historii. Poezji przypisywano natomiast zdolność zapewniania nieśmiertelności, przechowywania pamięci, zachęcania do walki, wychowywania odbiorców, odkrywania prawdy lub dostarczania czystego przeżycia estetycznego. Zdarzało się również, że twórcy podważali wartość poezji i pytali, czy słowo może jeszcze cokolwiek znaczyć wobec cierpienia, wojny i masowych zbrodni.

Zmiany te wynikały z sytuacji historycznej oraz światopoglądu poszczególnych epok. W czasach pokoju poeta mógł zwracać się ku pięknu, codzienności i eksperymentom artystycznym. W okresach niewoli lub wojny ponownie stawał się rzecznikiem wspólnoty, strażnikiem pamięci i uczestnikiem walki. Kolejne koncepcje nie zastępowały się zresztą całkowicie. Horacjańskie pragnienie nieśmiertelności powracało w renesansie, romantyzmie i Młodej Polsce, a idea poezji tyrtejskiej odżywała zarówno podczas zaborów, jak i w twórczości poetów wojennych. Historia literatury pokazuje więc nieustanny spór o to, czy poeta powinien służyć wspólnocie, czy pozostać całkowicie niezależny.

Pierwszą niezwykle ważną koncepcję poety i poezji sformułował w starożytności Horacy. W odzie rozpoczynającej się od słów „Exegi monumentum”, czyli „Wzniosłem pomnik”, porównał własną twórczość do budowli trwalszej niż spiż. Materialne pomniki mogą zostać zniszczone przez czas, warunki atmosferyczne albo działania ludzi. Dzieło poetyckie ma natomiast szansę przetrwać całe stulecia, jeżeli kolejne pokolenia będą je czytać i przekazywać dalej.

Horacy wyraził tę pewność za pomocą słynnej formuły „non omnis moriar”, oznaczającej „nie wszystek umrę”. Śmierci podlega ciało poety, lecz część jego osobowości zostaje zachowana w wierszach. Poezja przynosi więc twórcy sławę i szczególny rodzaj nieśmiertelności. Poeta nie potrzebuje grobowca ani posągu, ponieważ sam wznosi sobie pomnik ze słów. O jego trwałości zdecyduje wartość utworów, a nie pozycja społeczna czy zgromadzony majątek.

W innej odzie Horacy przedstawił przemianę poety w ptaka. Twórca posiada dwoistą naturę: jako człowiek jest śmiertelny, ale dzięki poezji może wznieść się ponad ograniczenia ciała, czasu i przestrzeni. Skrzydła symbolizują talent oraz twórczą wyobraźnię. Poeta odlatuje do odległych krajów, ponieważ jego sława przekracza granice państw. Ta koncepcja stała się jednym z najważniejszych europejskich wzorców myślenia o literaturze.

Do tradycji horacjańskiej nawiązał w renesansie Jan Kochanowski. W „Pieśni XXIV” z „Ksiąg wtórych” poeta mówi o sobie jako o istocie „ze dwojej złożonej natury”. Zapowiada, że otrzyma niezwykle skrzydła i odleci ponad ziemię. Jego ciało umrze, ale dzieła dotrą do różnych narodów i zapewnią mu trwałą pamięć. Kochanowski przejmuje antyczny motyw poety-ptaka, lecz dostosowuje go do własnej sytuacji. Jest świadomy wartości polszczyzny oraz własnego znaczenia dla rozwoju literatury narodowej.

Renesansowy twórca nie chce już pozostawać anonimowy, jak często działo się w średniowieczu. Dba o sławę, podpisuje utwory i traktuje dzieło jako wynik osobistego talentu. Kochanowski ma poczucie, że dzięki poezji przekroczy granice własnego życia. Nie potrzebuje tradycyjnego pogrzebu ani żałoby, ponieważ jego najważniejsza część nie zostanie złożona w grobie. Twórczość staje się znakiem zwycięstwa człowieka nad przemijaniem.

W romantyzmie rola poety została niezwykle rozbudowana. Twórca nie był już tylko artystą zapewniającym sobie nieśmiertelność.

Stał się geniuszem, prorokiem, duchowym przywódcą narodu i człowiekiem zdolnym do kontaktu z rzeczywistością niedostępną dla innych. Romantyczny poeta czuł się wyniesiony ponad tłum, ale płacił za to samotnością. Zwykli ludzie nie potrafili go zrozumieć, ponieważ nie posiadali równie silnej wyobraźni ani wrażliwości.

Szczególne znaczenie poezji ukazał Adam Mickiewicz w „Konradzie Wallenrodzie”. Jej rzecznikiem jest przede wszystkim Halban – litewski wajdelota, pieśniarz i strażnik pamięci. W „Pieśni Wajdeloty” poezja zostaje nazwana „arką przymierza” łączącą dawne i młodsze pokolenia. Naród przechowuje w pieśni swoje doświadczenia, myśli, uczucia i wzorce bohaterstwa. Dopóki istnieje pamięć utrwalona w słowie, dopóty wspólnota może zachować tożsamość nawet w warunkach niewoli.

Poezja jest więc skarbcem narodowych pamiątek. Przechowuje prawdę o przeszłości, której zaborca nie może całkowicie zniszczyć. Pałace, miasta i pomniki mogą zostać zburzone, natomiast pieśń przekazywana z ust do ust przetrwa prześladowania. Dzięki niej młodsze pokolenia poznają dokonania przodków i odziedziczają ich system wartości.

Pieśń Halbana nie tylko zachowuje pamięć, ale również wpływa na działanie. W młodym Walterze Alfie budzi miłość do Litwy i pragnienie zemsty na Krzyżakach. Poezja może zatem stać się bronią, ponieważ kształtuje świadomość, rozpała patriotyzm oraz mobilizuje do walki. Jest to koncepcja poezji tyrtejskiej, której nazwa pochodzi od starożytnego poety Tyrteusza zagrzewającego Spartan do boju. Twórca nie walczy mieczem, lecz słowem, które przygotowuje innych do poświęcenia.

W „Konradzie Wallenrodzie” Mickiewicz pokazuje jednak także niebezpieczną siłę pieśni. Halban świadomie kształtuje los Konrada i przypomina mu o obowiązku wobec ojczyzny. Bohater poświęca szczęście osobiste, miłość i własne dobre imię.

Poezja nie daje mu spokoju, ale nakazuje realizować tragiczną misję. Okazuje się potęgą, która może ocalić naród, lecz jednocześnie zniszczyć jednostkę.

Odmienny obraz romantycznego poety pojawia się w „Wielkiej Improwizacji” z trzeciej części „Dziadów”. Konrad jest samotnym geniuszem przekonany o niezwykłej mocy własnego słowa. Nie potrzebuje publiczności, gdyż uważa, że zwykli ludzie nie są zdolni do pełnego zrozumienia jego pieśni. Tworzenie porównuje do potęgi boskiej. Tak jak Bóg rządzi światem natury, poeta chce władać duszami oraz uczuciami ludzi.

Konrad kocha cały naród i pragnie wywalczyć dla niego szczęście. Domaga się od Boga „rządu dusz”, ponieważ wierzy, że siłą uczucia potrafiłby lepiej kierować ludzkością. Występuje przeciwko Stwórcy, oskarżając Go o brak miłości i obojętność na cierpienie niewinnych. Jego bunt wyrasta z patriotyzmu, ale jest również wyrazem pychy. Poeta stawia siebie niemal na równi z Bogiem i uważa twórczy geniusz za dowód własnej wyższości.

„Wielka Improwizacja” przedstawia zatem potęgę poezji, ale równocześnie ostrzega przed absolutyzowaniem talentu. Natchnienie pozwala Konradowi poruszać najważniejsze problemy, lecz nie daje mu moralnej nieomyślności. Poeta może stać się rzecznikiem narodu, ale może również ulec pysze i przekroczyć granice wyznaczone człowiekowi.

Spór o zadania poezji romantycznej podjął Juliusz Słowacki w „Kordianie”. W prologu dramatu trzy Osoby przedstawiają odmienne programy literackie. Pierwsza wiąże poezję z mesjanistycznym cierpieniem i oczekiwaniem na zbawczą ofiarę wybitnej jednostki. Taka koncepcja może jednak usypiać naród, jeżeli skłania go jedynie do biernego oczekiwania na cud. Druga Osoba opowiada się za poezją pobudzającą do natychmiastowego działania, ale jej wezwania okazują się zbyt powierzchowne.

Najbliższa stanowisku Słowackiego jest wypowiedź trzeciej Osoby. Poezja ma być „narodową urną pamięci”, która przechowa najważniejsze wartości wspólnoty. Nie powinna jednak tylko wspominać przeszłości. W odpowiedniej chwili ma wydobyć zachowane idee i wykorzystać je do odrodzenia narodu. Słowacki krytykuje zarówno bierny mesjanizm, jak i pustą, głośną retorykę. Poszukuje poezji zdolnej łączyć pamięć z przygotowaniem do przyszłego czynu.

W „Grobie Agamemnona” Słowacki odwołał się do tradycji Homera. Lutnia starożytnego poety symbolizuje sztukę utrwalającą wielkie czyny i zapewniającą bohaterom nieśmiertelną sławę. Pegaz, mityczny koń poezji, unosi twórcę ku przeszłości i pozwala mu poszukiwać wzorów dla współczesności. Spotkanie z wielką tradycją staje się jednak przede wszystkim okazją do bolesnego rozrachunku z Polską.

Poeta zestawia bohaterstwo starożytnych wojowników z klęskami własnego narodu. Krytykuje szlachecką pychę, zamiłowanie do efektownych gestów, brak jedności i niezdolność do konsekwentnego działania. Poezja nie ma bezmyślnie chwalić wspólnoty. Powinna mówić jej trudną prawdę, nawet jeśli wywołuje gniew odbiorców. Słowacki tworzy wizję Polski oczyszczonej z dawnych wad, zdolnej do odrodzenia po moralnej przemianie. Poeta staje się więc nie tylko piewcą ojczyzny, ale także jej surowym sędzią i lekarzem.

Horacjańską ideę nieśmiertelności Słowacki połączył z koncepcją tyrtejską w „Testamencie moim”. Podmiot liryczny ma świadomość osamotnienia i braku pełnego uznania ze strony współczesnych. Wierzy jednak, że jego twórczość zostanie zrozumiana przez następne pokolenia. Poezja będzie oddziaływała nawet po śmierci autora, zachęcając naród do zachowania nadziei, szerzenia oświaty oraz podejmowania walki.

Najbardziej znane wezwanie z tego utworu nakazuje żywym, aby nie tracili nadziei, nieśli „oświaty kaganiec”, a w razie potrzeby oddawali życie za wspólnotę. Poezja ma przekształcać

zwyczajnych ludzi w bohaterów. W ten sposób zapewnia poecie nieśmiertelność, ale nie służy wyłącznie jego osobistej sławie. Jej trwałość ma przynieść korzyść całemu narodowi.

W „Beniowskim” Słowacki poświęcił wiele uwagi samemu językowi poezji. Słynne pragnienie, „aby język giętki powiedział wszystko, co pomyśli głowa”, wyraża przekonanie, że słowo powinno całkowicie poddawać się twórczej intencji. Poeta musi umieć posługiwać się różnymi stylami, tonami i konwencjami. Może przechodzić od powagi do żartu, od liryzmu do ironii i od opowiadania do osobistego komentarza.

Poezja nie powinna więzić myśli w sztywnych formach. Ma ją wydobywać, uwydatniać i przekazywać odbiorcy. Słowacki czuje się spadkobiercą Jana Kochanowskiego oraz obrońcą możliwości polszczyzny. Jednocześnie podkreśla niezależność twórcy. Poeta może śpiewać „sam sobie”, nawet jeśli współcześni nie chcą go słuchać. Uznanie publiczności nie stanowi o wartości dzieła, ponieważ prawdziwa poezja może dopiero w przyszłości znaleźć właściwych odbiorców.

Zygmunt Krasiński w „Nie-Boskiej komedii” przedstawił poezję jako dar mogący stać się zarówno błogosławieństwem, jak i przekleństwem. Hrabia Henryk uważa się za wybitnego poetę, ale nie potrafi pogodzić wzniosłych marzeń z obowiązkami wobec żony i dziecka. Ulega widmu Dziewicy, które jest wytworem fałszywej, oderwanej od życia wyobraźni. W pogoni za poetyckim ideałem porzuca rodzinę i przyczynia się do jej tragedii.

Henryk jest poetą fałszywym nie dlatego, że brakuje mu talentu, lecz dlatego, że jego życie pozostaje w sprzeczności z głoszonymi ideałami. Traktuje poezję jako sposób wywyższenia się ponad zwykłych ludzi i usprawiedliwienie egoizmu. Maria i Orcio reprezentują poezję prawdziwą, związaną z cierpieniem, niewinnością i szczególnym sposobem poznawania świata. Dar poetycki nie zapewnia im jednak szczęścia. Prowadzi do wyobcowania, choroby i śmierci.

Krasiński podważa więc romantyczny kult artysty. Talent nakłada na człowieka wielkie obowiązki moralne. Poeta nie może głosić piękna, a jednocześnie krzywdzić najbliższych. Poezja wynosi ponad codzienność tylko wtedy, gdy łączy się ze szlachetnością i odpowiedzialnością. Bez nich staje się niebezpieczną iluzją.

Odrębne stanowisko zajął Cyprian Kamil Norwid. W „Promethidionie” sprzeciwił się wizji artysty jako człowieka żyjącego wyłącznie dzięki nagłemu natchnieniu. Według Norwida sztuka wymaga wysiłku, wiedzy, cierpliwości i doskonalenia warsztatu. Artysta jest pod pewnymi względami rzemieślnikiem pracującym w materiale słowa, dźwięku, kształtu lub barwy.

Piękno nie powinno być oderwane od dobra i prawdy. Ma zachwycać, ale zachwyty powinien prowadzić do pracy oraz duchowej przemiany człowieka. Sztuka wyrasta z życia całego narodu i powinna do niego powracać. Nie jest wyłącznie ozdobą ani rozrywką warstw uprzywilejowanych. Chroni język i kulturę skuteczniej niż przemoc, ponieważ – jak stwierdza Norwid w innym utworze – języka nie bronią miecz i tarcza, lecz arcydzieła.

Pozytywizm przyniósł zdecydowany sprzeciw wobec romantycznego mitu poety-proroka. Po klęsce powstania styczniowego najważniejsze stały się odbudowa społeczeństwa, rozwój edukacji, nauki i gospodarki oraz poprawa sytuacji najuboższych. Pisarz miał być użytecznym pracownikiem uczestniczącym w realizacji programu pracy u podstaw i pracy organicznej.

Literatura powinna uczyć, wskazywać problemy społeczne i proponować sposoby ich rozwiązania. Poeta nie musiał już samotnie stawać na szczycie góry i rozmawiać z Bogiem. Powinien zejść między ludzi, poznawać ich rzeczywiste potrzeby oraz pomagać w rozwoju całego społeczeństwa. Twórczość stawała się jedną z form obywatelskiego obowiązku.

Program ten wyraża wiersz Adama Asnyka „Do młodych”. Poeta zachęca nowe pokolenie do poszukiwania prawdy, zdobywania wiedzy i rozszerzania granic ludzkiego poznania. Młodzi mają nieść „wiedzy pochodnię”, ale nie powinni pogardzać przeszłością. Asnyk próbuje pogodzić szacunek dla tradycji z potrzebą postępu. Poezja staje się przewodniczką po nowoczesnym świecie.

Zasada użyteczności została rozwinięta w pozytywistycznych artykułach programowych. Piotr Chmielowski przekonywał, że artysta powinien przed rozpoczęciem dzieła wyznaczyć sobie cel społeczny. Utwór pozbawiony tendencji uważał za efektowną, lecz pustą ozdobę. Sztuka miała wspierać rozwój społeczeństwa, popularyzować osiągnięcia nauki, zwalczać przesady i przyczyniać się do poprawy ludzkiego życia.

Tak silne podporządkowanie literatury celom praktycznym musiało jednak wywołać sprzeciw następnego pokolenia. Twórcy Młodej Polski ponownie podkreślali wyjątkowość artysty i autonomię sztuki. Powrócił obraz poety samotnego, niezrozumianego i wyniesionego ponad tłum. Mieszczańskie społeczeństwo zostało uznane za środowisko skupione na pieniądzu, wygodzie i praktycznych korzyściach, a przez to niezdolne do odbioru prawdziwego piękna.

Kwintesencją młodopolskiego programu stało się hasło „sztuka dla sztuki”. Stanisław Przybyszewski w manifestie „Confiteor” głosił, że sztuka nie potrzebuje żadnego zewnętrznego uzasadnienia. Nie musi uczyć, wychowywać, służyć patriotyzmowi ani realizować programu społecznego. Jest celem samym w sobie oraz wyrazem absolutu ukrytego w ludzkiej duszy. Podporządkowana moralizowaniu lub rozrywce traci – zdaniem Przybyszewskiego – swoją niezależność.

Artysta w tej koncepcji przypomina kapłana pozostającego ponad społeczeństwem. Nie może dostosowywać dzieła do gustów mas ani pytać, czy jego twórczość przyniesie praktyczną korzyść. Powraca w ten sposób romantyczny mit jednostki wybitnej, ale

zostaje pozbawiony obowiązku służby narodowi. Najważniejsza staje się sztuka, a nie wspólnota.

Podobną postawę wyraził Kazimierz Przerwa-Tetmajer w wierszu „Eviva l'arte!”. Życie artysty jest pełne nędzy, niepewności i pogardy ze strony bogatych filistrów. Mimo to twórca posiada wartość niedostępną ludziom skupionym wyłącznie na dobrach materialnych. Sztuka daje mu poczucie wyższości, wolności oraz kontaktu z pięknem. Nawet jeśli życie „nic niewarte”, sztuka pozostaje wartością, dla której można znosić cierpienie.

W twórczości Tetmajera widoczny jest również wpływ filozofii Arthura Schopenhauera. Świat zostaje przedstawiony jako źródło cierpienia, niespełnienia i nudy. Sztuka pozwala na chwilę uwolnić się od pragnień i zapomnieć o bezsensie istnienia. W „Nie wierzę w nic” dominuje dekadentkie zwątpienie, natomiast w „Eviva l'arte!” odpowiedzią na kryzys staje się kult twórczości. Poeta nie ocala społeczeństwa, lecz próbuje ocalić samego siebie.

Młodopolski mit poezji został poddany krytyce przez Stanisława Wyspiańskiego. W „Wyzwoleniu” Konrad wypowiada słowa: „Poezjo, precz! Jesteś tyranem!”. Nie odrzuca całkowicie sztuki, ale buntuje się przeciwko jej dominacji nad świadomością narodu. Polacy zaczęli postrzegać rzeczywistość za pomocą odziedziczonych romantycznych symboli, pów i mitów. Zamiast samodzielnie działać, odgrywają znane role literackie.

Podobny problem pojawia się w „Weselu”. Poeta marzy o rycerskiej wielkości, lecz spotkanie z Rycerzem ujawnia jego słabość i niezdolność do czynu. Sztuka potrafi przywołać przeszłość, obudzić pragnienia oraz stworzyć wizję narodowego zjednoczenia, ale sama nie wystarcza do przeprowadzenia zmiany. Bohaterowie pozostają uwięzieni w słowach, symbolach i marzeniach. Poezja bez woli działania może więc stać się kolejną formą bezsilności.

Odzyskanie niepodległości w 1918 roku zmieniło sytuację

polских poetów. Nie musieli już zastępować państwa, podtrzymywać narodowej tożsamości pod zaborami ani nieustannie nawoływać do walki. Antoni Słonimski symbolicznie ogłosił: „Zrzucam z ramion płaszcz Konrada”. Młodzi twórcy nie chcieli występować w roli romantycznych proroków. Schodzili z pomników i zwracali się ku codzienności, miastu, tłumowi, zabawie oraz zwyczajnym doświadczeniom.

Taką postawę reprezentowali skamandryci. Julian Tuwim w wierszu „Do krytyków” opisuje radosną jazdę tramwajem i zachwyty nad wiosennym miastem. Poezja nie musi dotyczyć wyłącznie spraw narodowych i metafizycznych. Może wyrastać z ulicznego ruchu, potocznego języka oraz chwilowego doświadczenia. Poeta nie stoi ponad tłumem, lecz staje się jednym z jego uczestników.

Nie oznacza to, że Tuwim całkowicie odrzucił społeczną odpowiedzialność. W „Prośbie o piosenkę” domagał się słowa ostrego i skutecznego, zdolnego wystąpić przeciwko niesprawiedliwości. Jego twórczość pokazuje, że poeta może opiewać codzienność, a jednocześnie reagować na wydarzenia polityczne. Nie potrzebuje jednej, niezmiennej roli.

Radosny bunt przeciwko patosowi wyraził Kazimierz Wierzyński w „Manifeście szalonym”. Poeta odrzuca wizję sztuki jako niedostępnej, świętej dziedziny. Prowokacyjnie wzywa do odrzucenia poezji, rozsądku i powagi, aby afirmować energię samego życia. Utwór nie oznacza dosłownej rezygnacji ze sztuki, lecz próbuje ją odmłodzić. Poezja ma być spontaniczna, żywiołowa i wolna od obowiązku nieustannego wygłaszania podniosłych prawd.

Zupełnie inny program stworzyła Awangarda Krakowska. Julian Przyboś traktował poetę jako rzemieślnika pracującego w materiale języka. Wiersz nie był wynikiem niekontrolowanego natchnienia, ale precyzyjnej pracy intelektualnej. Twórca powinien usuwać zbędne słowa, tworzyć zaskakujące metafory i maksymalnie zagęszczać znaczenia. Z programem tym wiązała się

zasada wyrażania jak największej treści za pomocą możliwie niewielu słów.

Poeta awangardowy przypominał konstruktora, a tworzenie – budowanie dobrze zaplanowanej struktury. W tej koncepcji nie było miejsca na romantyczną niejasność usprawiedliwianą natchnieniem. Talent wymagał dyscypliny oraz panowania nad każdym elementem utworu. Po II wojnie światowej Przyboś wystąpił również przeciwko turpizmowi w „Odzie do turpistów”, nie zgadzając się na uczynienie brzydoty najważniejszym przedmiotem poezji.

Do tradycji tyrtejskiej nawiązywał natomiast Władysław Broniewski. Według niego poezja powinna uczestniczyć w walce przeciwko niesprawiedliwości społecznej. Nie może być jedynie sentymentalna, łagodna i dekoracyjna. Powinna stać się werblem wzywającym do marszu, bronią uciśnionych oraz głosem rewolucyjnego buntu. Poeta ma stanąć po stronie słabszych i użyć im swojego słowa.

Różnorodność dwudziestolecia międzywojennego pokazuje, że w jednej epoce mogły istnieć zupełnie odmienne koncepcje twórcy. Skamandryci widzieli w nim uczestnika codzienności, Przyboś – rzemieślnika słowa, a Broniewski – poetę walczącego. Niepodległość uwolniła literaturę od jednego obowiązującego programu i pozwoliła twórcom samodzielnie wybierać zadania.

Wybuch II wojny światowej ponownie zmienił sytuację. Krzysztof Kamil Baczyński i Tadeusz Gajcy należeli do pokolenia młodych ludzi, których dojrzewanie przypadło na czas okupacji. Obaj uczestniczyli w konspiracji i zginęli podczas powstania warszawskiego. W ich losach odrodził się romantyczny wzorzec poety-żołnierza, który nie tylko nawołuje do walki, ale sam składa ofiarę z życia.

W wierszach takich jak „Pokolenie” Baczyńskiego oraz „Wczorajszemu” i „Do potomnego” Gajcego poezja staje się świadectwem tragicznego dojrzewania. Młodzi twórcy wiedzą, że

mogą nie doczekać końca wojny, dlatego zwracają się do przyszłych pokoleń. Pragną przekazać im prawdę o czasie, w którym miłość, młodość i marzenia zostały podporządkowane przemocy oraz śmierci.

Poezja była dla nich również próbą obrony wrażliwości. Posługiwali się wizjonerskimi obrazami, baśniowymi przekształceniami i rozbudowanymi metaforami. Odrealnienie nie oznaczało ucieczki od odpowiedzialności, ale pozwalało wyrazić doświadczenia przekraczające zwykły język. Poeta próbował zachować wewnętrzny świat w rzeczywistości, która nieustannie go niszczyła.

Po wojnie pojawiło się pytanie, czy dawna poezja jest jeszcze możliwa. Tadeusz Różewicz zakwestionował podniosły język, regularne formy oraz wiarę w wyjątkowość artysty. Doświadczenie zagłady pokazało, że piękne słowa o człowieku, religii i kulturze nie zdołały powstrzymać zbrodni. Poeta nie może więc po prostu powrócić do dawnych wzorców, jakby nic się nie wydarzyło.

W utworach Różewicza pojawia się zwątpienie w zdolność języka do nazywania rzeczywistości. Słowa są zużyte, puste i podejrzane, ponieważ wcześniej służyły również propagandzie oraz ukrywaniu przemocy. Wiersz rozpada się na fragmenty i posługuje się mową pozornie prostą, pozbawioną ozdobników. Poeta pracuje na „resztkach języka”, próbując odbudować elementarne znaczenia.

W „Bez” kryzys poezji łączy się z kryzysem wiary. Człowiek współczesny utracił dawną pewność istnienia Boga i trwałego porządku moralnego. Sztuka również przestała pełnić rolę bezpiecznego schronienia. W „Drze się miękko” wiersz zostaje sprowadzony do papierowej materii, która może się rozpaść. Jest to drastyczne odrzucenie romantycznego przekonania o wszechmocy słowa.

Różewicz nie rezygnuje jednak z pisania. Poezja staje się dla

niego „walką o oddech”, próbą przeciwstawienia się złu, okrucieństwu i brakowi porozumienia. Twórczość nie jest przywilejem geniusza, ale obowiązkiem moralnym. Poeta powinien mówić oszczędnie, uczciwie i bez fałszywego patosu. Nie może udawać, że zna wszystkie odpowiedzi. Jego zadaniem jest raczej ochrona podstawowych wartości oraz odbudowywanie możliwości prawdziwej rozmowy.

O poszerzenie granic poezji walczył Stanisław Grochowiak. Jako przedstawiciel turpizmu sprzeciwiał się przekonaniu, że literatura powinna zajmować się wyłącznie pięknem, wzniosłością i harmonią. Choroba, starość, cielesność, brud i brzydota również należą do prawdy o człowieku. Ich pomijanie prowadziłyby do stworzenia fałszywego, wyidealizowanego obrazu rzeczywistości.

W „Rozmowie o poezji” Grochowiak prowokacyjnie stwierdza, że poezja może wynikać z „brodawek ogórka”, a więc z rzeczy zwyczajnych i niedoskonałych. Nie musi rodzić się z romantycznego natchnienia ani opisywać wyłącznie wyjątkowych przeżyć. W „Ikarze” poeta przeciwstawia wzniosły mit realnemu, codziennemu doświadczeniu. Zwraca uwagę na ludzi oraz przedmioty, których tradycyjna sztuka nie uważała za godne przedstawienia. Zadaniem twórcy jest dostrzeżenie całej rzeczywistości, nie tylko jej estetycznej części.

Czesław Miłosz powierzał poecie przede wszystkim rolę świadka i strażnika pamięci. W wierszu „W Warszawie” przyznawał, że pragnął tworzyć poezję radosną, lecz historia nie pozwoliła mu pozostać obojętnym na cierpienie. Widok zniszczonego miasta i pamięć o zabitych nakładają na artystę obowiązek mówienia w imieniu tych, którzy sami nie mogą już przemówić.

W „Campo di Fiori” Miłosz zestawiał śmierć Giordana Bruna z zagładą warszawskiego getta. Poeta obserwuje obojętność świata toczącego się tuż obok miejsca tragedii. Jego zadaniem jest przełamanie tej obojętności i ocalenie pamięci o samotności umierających. Poezja ma budować więź między ofiarami a

przyszłymi odbiorcami.

W „Który skrzywdziłeś” poeta występuje jako moralny sędzia tyrana. Władca może otaczać się pochlebcami, zmuszać ludzi do milczenia i fałszować historię, lecz nie zdoła całkowicie zniszczyć prawdy. „Nie bądź bezpieczny. Poeta pamięta” – ostrzega Miłosz. Wiersz staje się świadectwem, które może przetrwać dłużej niż polityczna potęga zbrodniarza.

Miłosz nie chciał jednak sprowadzić poezji wyłącznie do publicystyki. W „Ars poetica?” ironicznie odnosił się zarówno do romantycznego natchnienia, jak i do niezrozumiałej twórczości zamkniętej w prywatnym świecie autora. Poezja powinna uświadamiać człowiekowi złożoność jego natury, ale zarazem pomagać mu znosić cierpienie. Twórca nie powinien traktować wiersza jak zapisu każdej przypadkowej myśli.

W „Traktacie poetyckim” Miłosz podkreśla przewagę poezji wynikającą z jej niezwykłej koncentracji. Jedna strofa może ważyć więcej niż wiele pracowitych stron prozy, ponieważ rytm, metafora i skrót pozwalają zawrzeć w niewielkiej formie ogromne doświadczenie. Poezja nie jest zatem zwykłym ozdobnikiem. Stanowi szczególny sposób poznawania i zapamiętywania świata.

Etyczną koncepcję sztuki stworzył również Zbigniew Herbert. W wierszu „Dlaczego klasycy” przeciwstawia postawę Tukidydesa zachowaniu współczesnych ludzi odpowiedzialnych za klęski. Starożytny historyk rzeczowo przedstawia fakty i bierze odpowiedzialność za prawdę. Współcześni przywódcy próbują natomiast usprawiedliwiać własne błędy, opowiadając o osobistym cierpieniu i domagając się współczucia.

Herbert nie odrzuca uczuć jednostki, lecz sprzeciwia się sztuce opartej wyłącznie na egocentrycznym rozpamiętywaniu własnych krzywd. Poezja powinna zachować miarę, dyscyplinę i odpowiedzialność. Wielkie tragedie wymagają języka powściągliwego, który nie zamienia cierpienia w efektowny

spektakl. Artysta ma być wierny faktom oraz wartościom, a nie jedynie własnemu nastrojowi.

Historia literatury pokazuje, że koncepcja poety i poezji nie rozwijała się w sposób prosty. Te same idee wielokrotnie powracały w nowych warunkach. Horacjańska wiara w nieśmiertelność odżyła u Kochanowskiego i Słowackiego. Romantyczna poezja tyrtejska znalazła kontynuację w twórczości Broniewskiego, Baczyńskiego i Gajcego. Norwidowskie rozumienie artysty jako pracownika słowa zostało podjęte przez awangardę, natomiast obowiązek ocalania pamięci połączył Mickiewiczowski wajdelotę z Miłoszem.

Zmieniało się przede wszystkim rozumienie odpowiedzialności twórcy. Dla Horacego najważniejsza była trwałość dzieła. Dla romantyków poeta stał się przywódcą i rzecznikiem narodu. Pozytywiści podporządkowali literaturę pracy społecznej, a twórcy Młodej Polski bronili jej całkowitej autonomii. Skamandryci sprowadzili poetę z pomnika na ulicę, awangarda uczyniła go precyzyjnym rzemieślnikiem, a wojna ponownie zmusiła go do dawania świadectwa.

Najtrudniejsze pytania pojawiły się po doświadczeniu masowych zbrodni. Różewicz zakwestionował dawny język piękna, Miłosz powierzył poecie pamięć o ofiarach, Grochowiak rozszerzył poezję o rzeczy brzydkie i codzienne, a Herbert domagał się odpowiedzialności oraz klasycznej miary. Współczesny poeta nie może już bez zastrzeżeń uważać się za nieomylnego proroka. Powinien być świadomy ograniczeń słowa, ale nie może z tego powodu wyrzec się odpowiedzialności.

Poezja może więc pełnić wiele funkcji: ocalać twórcę od zapomnienia, przechowywać historię narodu, budzić patriotyzm, zachęcać do walki, kształcić społeczeństwo, dostarczać piękna, nazywać cierpienie i występować w obronie skrzywdzonych. Może być pomnikiem, arką przymierza, bronią, narodową urną pamięci, rzemiosłem albo walką o oddech. Żadna z tych definicji nie wyczerpuje jej znaczenia.

Niezależnie od epoki poeta pozostaje jednak człowiekiem szczególnie odpowiedzialnym za język. Słowo może przechować prawdę, ale może ją również zafałszować. Może pobudzić do szlachetnego czynu, lecz także służyć manipulacji. Dlatego talent nie jest jedynie przywilejem. Zobowiązuje twórcę do uczciwości, pracy nad formą i świadomości skutków własnej wypowiedzi. Najtrwalsza okazuje się poezja, która łączy artystyczną wartość z prawdą ludzkiego doświadczenia.

Jeśli szukacie pomocy w napisaniu własnej pracy - potrzebujecie korepetycji, konsultacji to polecamy stronę [pisanie prac](#) - fachowa pomoc w pisaniu prac - oczywiście tylko w granicach prawa.